

Nº 98 Otoño Invierno 1989

TEATRO

Apuntes



TEATRO
Universidad Católica

Texto Completo de la obra "La Negra Ester" de Roberto Parra con la colaboración de Andrés Pérez.
Reportajes a: "La Negra Ester", "La Vida Es Sueño" en versión de Noguera y Pantoja
y a "Salmon-Vudú".

Escritores: Willy Semler, Aldo Parodi, Carmen Romero, Marco A. de la Parra, Catherine Boyle,
Fidel Sepúlveda, Nicanor Parra, Grupo De los que nos estaban muertos, Héctor Noguera,
Arturo Pantoja, Ramón Griffiero, Consuelo Morel, Omar Arrué, Pedro Morandé, Raúl Osorio,
Roberto Valenzuela y Eduardo Guerrero.



Nº ISSN = 0716-4440
Revista Apuntes Nº 98 Otoño-Invierno 1989
Fundada en 1990

Publicación semestral de la Escuela de Teatro
de la Pontificia Universidad Católica de Chile,
Diagonal Oriente 3300, Fono 2744041-2082
Santiago-Chile.

Director Escuela de Teatro
Ramón López C.

Directora Revista Apuntes
María de la Luz Hurtado M.

Subdirectora
Constelo Morel M.

Comité Editorial
Eduardo Guerrero
María de la Luz Hurtado
Agustín Letelier
Ramón López
Constelo Morel
Héctor Noguera

Secretaría y Ventas
Marcia Farias

Diseño Gráfico
Equus

Foto Portada
Antonio Quercin

Impresión
Imprenta Cran

Las opiniones aquí expresadas
son responsabilidad de sus autores.

Precio del ejemplar
\$ 1.000 Santiago
\$ 1.100 Provincia Chile
US\$ 12 América
US\$ 15 Europa, Asia, Oceanía

Esta publicación se realiza con la colaboración de la FUNDACION ANDES

57 - Escrito
igual

Sumario

Reportaje a La Negra Ester

• Ficha técnica de La Negra Ester	5
• Antes y después de La Negra Ester - <i>Willy Semler</i>	6
• La intervención del director en el proceso actoral - <i>Aldo Parodi</i>	8
• Costos y sueños de La Negra Ester - <i>Carmen Romero</i>	9
• La Negra Ester por el mundo - <i>Willy Semler</i>	12
• La Negra Ester, cuerpo y alma en Glasgow (Escocia) - <i>Catherine Boyle</i>	15
• Los secretos de La Negra Ester - <i>Marco Antonio de la Parra</i>	23
• La Negra Ester, un arte de sentir - <i>Fidel Sepúlveda</i>	27
• Brindis a La Negra Ester - <i>Nicanor Parra</i>	31
• Texto completo de la obra La Negra Ester de Roberto Parra, con la colaboración de Andrés Pérez	33

Reportaje a Salmón-Vudú

• Ficha técnica del Grupo "De los que no estaban muertos"	55
• Salmón-Vudú y la búsqueda de un método - <i>Grupo "De los que no estaban muertos"</i>	56

Reportaje a La Vida Es Sueño

• Ficha técnica de La Vida Es Sueño	63
• Apuntes sobre el montaje de La Vida Es Sueño - <i>Héctor Noguera</i> y <i>Erto Pantaja</i>	64
• La Vida Es Sueño donde la dramaturgia se instaure - <i>Ramón Griffiero</i>	66
• La Vida Es Sueño desde una reflexión psicoanalítica - <i>Omar Arrue</i>	68
• La evangelización de la cultura en La Vida Es Sueño - <i>Consuelo Morel</i>	72

Investigación teatral

• La tensión entre lo transitorio y lo trascendental en La Vida Es Sueño de Calderón - <i>Héctor Noguera</i> y <i>Erto Pantaja</i>	78
• Teatro y cultura latinoamericana - <i>Pedro Morandé</i>	84
• La crítica teatral en Chile entre 1890 y 1910 - <i>Consuelo Morel</i>	96

Pedagogía teatral

• Nuestro trabajo: el desarrollo del actor - <i>Raúl Osorio</i>	102
---	-----

Actualidad teatral

• Paul Zimet: Experiencia de un taller - <i>Loreto Valenzuela</i>	113
• Teatro de Cámara: 10 años de una compañía - <i>Eduardo Guerrero</i>	117
• Noticias segundo semestre 1988	120
• Nómina de estrenos del segundo semestre de 1988 en Santiago	122

Reseña de libros

• Escenarios de dos mundos: Inventario Teatral de Iberoamérica - <i>Juan Andrés Pina</i>	125
---	-----

Cartas

• Omar Saavedra	126
-----------------	-----

Editorial

Es una satisfacción realizar en esta REVISTA APUNTES reportajes: a LA NEGRA ESTER, LA VIDA ES SUEÑO y SALMON-VUDU, estrenadas en Chile durante el segundo semestre de 1988. La importancia de estos montajes y el valor del texto de LA NEGRA ESTER aquí reproducidos, convierten a APUNTES 98 en un documento fundamental para la memoria activa de nuestro teatro. Los artículos teóricos, históricos y metodológicos presentados a continuación, agregan valor permanente a este APUNTES.

LA NEGRA ESTER, acontecimiento de los grandes y raros en nuestra vida teatral, no es un "chiripazo", aunque siempre en el éxito o fracaso en el teatro hay una cuota de azar. Los artículos analíticos y testimoniales —de Willy Semler y Aldo Parodi, actores del elenco, y del dramaturgo Marco A. de la Parra— dan luces sobre este fenómeno. Nos hablan de una metodología forjada por su director, Andrés Pérez, en largos y pacientes trabajos en Chile y en el extranjero. De la mística y el desprendimiento con que se abordó el montaje-taller, que congregó personas que estaban en búsquedas similares en forma colectiva —hay tres grupos teatrales que se integraron a la experiencia— o personal, desde la actuación o la dirección. Todos ellos conciben el teatro como espectáculo, donde el lenguaje escénico y los códigos actorales son la base de la captación y entrega de un texto y de la comunicación con el público.

Quizás por eso lograron sortear con éxito la riesgosa tarea donde tantos han tropezado sin remedio: convertir un poema escrito en décimas en teatro. Claro que es un texto muy especial. Que lo diga quien conoce a los Parra, y a este Roberto, como lo hace aquí su hermano Nicanor. Expresión popular, confundida con la cultura de todo un pueblo, de una vivencia amorosa intensa y límite. Esencialmente dramática, reedita un ritual de identificación y de participación en la fiesta. El trabajo de Fidel Sepúlveda reflexiona esta dimensión de LA NEGRA ESTER.

Coordinar, financiar, proveer a este montaje de un grupo independiente, por no decir de un grupo sin recursos económicos ni infraestructura alguna, es otra hazaña pocas veces tomada en cuenta. Carmen Romero, productora, nos relata cómo fue posible partir en San Bernardo y llegar "a la punta del cerro santa Lucía"

en Santiago, y luego recorrer no sólo el sur de Chile, sino también pasearse por el mundo. Willy Semler cuenta esto último: lo vivido arriba y abajo del escenario en Canadá y París, mientras Catherine Boyle da testimonio de la presencia del teatro chileno y de LA NEGRA ESTER "en cuerpo y alma" en Escocia.

También LA VIDA ES SUEÑO, en la versión y dirección de Noguera y Pantoja, buscó un espacio abierto y no convencional para montar su espectáculo. Igualmente realizó un taller e incorporó al montaje el resultado de muchos años de búsqueda en la expresión actoral y la dirección. El desafío era realizar una versión de este clásico español tan central en nuestra vida cultural nacional y en la historia del Teatro de la Católica, que sintetizara esa herencia y la actualizara en América, hoy. Los autores y directores dan cuenta aquí de este trabajo, de los fundamentos de su puesta en escena y del estudio de la obra de Calderón como base a su adaptación. Es decir, del trabajo en el texto y del trabajo sobre el escenario. El director Ramón Griffero valora críticamente el resultado teatral, mientras Omar Arrué y Consuelo Morel analizan la obra desde una perspectiva psicoanalítica y cristiana, respectivamente.

SALMON-VUDU, el otro montaje analizado, prueba que la creación colectiva aún es una forma de trabajo grupal que permite a la generación más joven expresar su sensibilidad estética y sus contenidos con mayor cabalidad. Post-modernos, "El grupo de los que no estaban muertos" se juegan a fondo en su propuesta. Recuperan en el artículo escrito para APUNTES el sentido de su obra, que más que fundamentada por su contenido, se refiere nuevamente a la metodología y al oficio, donde radican sus opciones éticas y estéticas acerca del teatro.

En **Investigación Teatral**, los sociólogos Pedro Morandé y Consuelo Morel se remiten a la historicidad de la cultura y del teatro latinoamericano y chileno. Morandé, desde la teoría macrosocial, indaga en las articulaciones de nuestra identidad, y en el rol del rito y del teatro en ella. Consuelo Morel lo hace desde el teatro chileno a fines del siglo XIX. Con este artículo se inicia una serie sobre historia del teatro chileno.

Actualidad Teatral recupera la experiencia del Taller de Actores dirigido por el norteamericano Paul Zimet en Chile, a través del testimonio de la actriz Loreto Valenzuela. El crítico Eduardo Guerrero, por su parte, junto con destacar los eventos más significativos del semestre recién pasado y consignar los estrenos teatrales realizados en Santiago, hace una nota especial para realzar los diez años de funcionamiento del teatro independiente "De Cámara", dirigido por la actriz Ana María Palma.

Finalmente, las cartas recibidas, espacio abierto al comentario y discusión de lo publicado en APUNTES. Lo invitamos a hacer uso de él, así como a proponer al Comité Editorial colaboraciones y temas de interés. Y si usted ya es suscriptor de APUNTES, haga circular entre sus amigos el formulario que encontrará al final de la revista. Si no lo es, suscríbase ya. REVISTA APUNTES quiere ser un estímulo y un aporte útil y permanente a todos los amantes del teatro. ¡Aprovéchela usted y difúndala!

M.L.H.



Horacio Videla, Rosa Ramírez, Borja Quercla, Guillermo Semler,
María José Núñez, Alejandro Ramos. Foto: Antonio Quercla.

Reportaje a La Negra Ester

de Roberto Parra con la adaptación para el teatro de Andrés Pérez.
Estrenada por la compañía Gran Circo Teatro en la Plaza O'Higgins de Puente
Alto en diciembre de 1988, presentándose luego en el Cerro Santa Lucía de
Santiago y en las principales ciudades del sur de Chile.
Durante 1989 realiza una gira por Canadá y Europa.

Ficha Técnica

Presentada por la Compañía Gran Circo Teatro

<i>Autor</i>	Don Roberto Parra
<i>Dirección</i>	Andrés Pérez
<i>Producción</i>	Andrés García y Carmen Romero
<i>Escenografía</i>	Daniel Palma
<i>Vestuario</i>	José Luis Plaza
<i>Orquesta</i>	Jorge Lobos, Guillermo Aste, Alvaro Henríquez

Reparto*

María Izquierdo	<i>Japonesita, Doña Rosa, Doña Rebeca, Gloria</i>
María José Nuñez	<i>Doña Clara, María</i>
Aldo Parodi	<i>El lacho, el chino, Lalo Parra, Barahona, Juan Asafate, un policía</i>
Boris Quercia	<i>Roberto</i>
Rosa Ramírez	<i>La Negra Ester</i>
Alejandro Ramos	<i>Nicanor Parra, Aurelio, Nano, policía</i>
Ximena Rivas	<i>Zulema, Violeta Parra, Gili</i>
Guillermo Semler	<i>Esperanza, Pablo Puntilla</i>
Pachi Torreblanca	<i>Doña Berta, Hilda Parra, la Carmela</i>
Horacio Videla	<i>Antonio Fuentes, el negro, Abraham, el inspector de policía</i>

* Elenco del estreno.

La Negra Ester

Willy Semler

Actor y director

Estrellada, casi mítica a estas alturas y profundamente iconoclasta, vino **La Negra Ester** haciéndose la lesa a abrirnos puertas y cerrarnos ventanas en las viviendas teatrales que habíamos logrado levantar con mezclas de experiencias, de triunfos y fracasos, y de mucho tiempo y amor al trabajo. Vamos a hablar del teatro como si fuera una casa que habitamos.

La Negra Ester antes y después. Personalmente tuve una casita bastante aceptable y cómoda. Un par de vigas de realismo, un radiér del absurdo, pilares clásicos, ventanas y mirillas utilizando barrocos y modernismos. En fin, los ismos y otras nominaciones ubicadas e inventariadas para sustentar una estructura que pudiese ayudar a definir el teatro no como un solo concepto etimológico y permanente, sino de acuerdo a la necesidad de sus elementos en determinados momentos del trabajo.

Todo servía e iba muy bien. Fui gracias a esto un director del oficio, bastante considerado y prometedor. "Y de un repente" todo cambió.



En medio de esta aparente estabilidad se nos acercó rumbiando y cuequiando; se metió al medio de mis hermosas definiciones; al centro de mis prometedores ismos se puso a zapatear, y ahí quedé rebosante de éxito en medio de mis escombros.

No con poca nostalgia pero bastante feliz y entusiasta me paseo por entre las ruinas como quien recorriera el Louvre después de un incendio devastador. Contemplando trozos decoloridos y tiznados de todo un pasado conocido que se redujo a eso. A collage de todo lo anterior. Así no más, a todo post-modernismo se nos fue el trabajo.

La Negra Ester vino a incendiar-me lo que yo tenía de oficio.

Me transformó de director joven y prometedor a actor travesti de éxito y no me puedo quejar. Primero porque el vivenciar una experiencia tan fuerte desde la actuación, la re-valida, la transforma día a día, función a función, y además es distinto el goce que produce el hacer teatro frente al público que detrás de él. Y en segundo lugar, que si mis estructuras teatrales se derrumbaron con tanta facilidad en la

primera embestida, es porque no serían tan fuertes ni tan permanentes.

Sería difícil hablar aquí de cuáles serían los elementos tipo "bull-doser" que contiene **La Negra**, sin estar en un escenario maquillado y vestido y actuando por supuesto. Pero tenemos piedras angulares que nos pueden servir de brújula, como por ejemplo la máscara. Le ha pasado a usted que cuando actúa muy cómodo y muy identificado con el personaje y muy inspirado y muy etc., etc., logra un registro interno, una sensación en la columna o en el estómago quizás. Ese registro está además directamente asociado con estados del alma, simples y complejas pero únicos; y como si fuera poco tiene consecuencias en las posiciones y usos externos del cuerpo y en gestos claves e identificables del rostro; bueno, algo así es la máscara.

Tenemos también la evidencia que es tal como usted la entiende, y que a usamos como el elemento central, la premisa del juicio con que se definen las cosas que sirven y las que no. Eso

María José Nuñez y Alejandro Ramos.
Foto: Alvaro Hoppe



es lo que buscamos: la evidencia, lo exacto, lo que es eso y nada más, y para eso nos maquillamos y vestimos desde el primer día de ensayo y ahí con texto en mano, como quien lucha con cinco leones nos ponemos a interpretar personajes hasta que uno de ellos se siente a gusto y comienza a escoger actores. Así, al cabo de un tiempo los personajes han hecho el reparto de actores entre ellos.

La Negra también nos ha transformado el fenómeno teatral de ser un acontecimiento de la vida, a una leyenda, una mitología que acontece, y los actores somos quienes le narramos esta historia a un grupo al tiempo que la viven los personajes. Ellos, los personajes, se la van contando a usted a través nuestro, al mismo tiempo que acontece en el escenario.

En fin, no quiero definir todo esto en un par de páginas, porque no es definible, si no explicarle aproximadamente de qué se trata y el por qué de tantas cosas que se fueron al tarro de la basura, y de tantos cambios en la visión del oficio.

Todo esto es un método. Un conocimiento entregado y recibido que podría analizarse paso a paso, correlativamente, para sacar las conclusiones más lógicas, y no serviría de nada.

Es todo eso pero llevado a un registro muy sencillo y mágico, una vibración muy sensible y activa que demanda nunca menos que el máximo.

Además de todo lo anterior, y quizás por todo lo anterior, **La Negra Ester** salió chilena, tan alegre y tan triste, tan querible y con tantas estrellas, sin que nosotros lo supiéramos ni nos lo propusiéramos.

Es como si el teatro existiera ahí al lado, en el paralelo, como un ser autónomo. □

La intervención del director en el proceso actoral

Aldo Parodi
Actor y director

He tenido pocas veces el placer, como espectador, de descansar en una obra de teatro, ese descanso relacionado con un ritmo respiratorio que puede alterarse, expandirse o contraerse sin ser nunca traicionado y en el que siempre, a pesar de la alegría o el dolor, subyace el placer. Hablo de la satisfacción de lo completo, de lo coherente, y es evidente que todo director busca la unidad en su espectáculo aunque se trate del pastiche más modernista. Es esta unión íntima la que se ha logrado en el espectáculo de **La Negra Ester**.

Los actores tenemos una "cultura" propia de nuestro oficio que nos permite asumir y resolver bien o mal los problemas de la escena, pero no estamos acostumbrados a que los directores intervengan en nuestros procesos creativos sino en nuestros resultados. Nuestro director, Andrés Pérez, intervino justamente en medio de este proceso, entre el estímulo y la respuesta, induciendo o proponiendo aquí un claro marco de leyes y medidas que se pe-



drian registrar casi matemáticamente, acercándose a un trabajo de proporciones escultóricas. Es aquí donde el azar pierde terreno y se establece entre actores y director un vocabulario con resonancias prácticas. Entonces, la coherencia del espectáculo descansa en esta unión íntima que comparten primeramente actores y director.

Los integrantes de este grupo hemos recorrido de diferentes formas un largo camino de búsqueda que siempre apuntó hacia un teatro explícito, no sicologista. Los espectáculos callejeros fueron la máxima expresión de estas búsquedas, para los cuales desarrollamos diversas habilidades físicas, zancos, composiciones coreográficas, el uso de máscaras y de grandes muñecos, sonidos y simples composiciones musicales. Y con todos estos elementos, perseguimos la composición de imágenes teatrales. Ahora hemos experimentado en **La Negra Ester** una nueva evolución hacia este teatro popular, que encuentra como eje la composición del personaje explícito. □

Costos y sueños de La Negra Ester

Carmen Romero
Productora

Había una vez, una negra llamada Ester, que a pesar de ser tremendamente popular, era cara como ninguna. Venida de los bajos fondos, para demostrar lo hermosa que era, necesitaba de los más costosos atavíos y maillajes. Coqueta y exigente, quería además ser conocida por el mayor número de clientes posible a lo largo y ancho de todo el país. Y si bien no era precisamente una princesa, escribió, como en los cuentos, una bella historia para el teatro chileno.

Fue la mano de Andrés Pérez quien dibujó los primeros mapas que podían llevar a la producción de **La Negra Ester**, en la búsqueda de un tesoro para lograr cumplir el sueño de la prostituta que amó Roberto en el puerto de San Antonio. Primero dijo: "no podemos ir a buscar dinero donde sabemos que no nos darán. Vayamos al espectáculo teatral".

Entonces, por medio de una carta, Andrés Pérez y la producción contó a más de mil personas cómo era el proyecto que haríamos, resumiendo así un largo sueño a ese punto, aterrizando en la tierra. En la carta invitábamos



al público habitual y no tan habitual a ser mecenas. Si contestaba el diez por ciento era suficiente. Sólo respondieron diez personas, es decir, el uno por ciento.

Como fuera y a la más pura usanza chilena, el proyecto ya había partido y los actores ensayaban tardes enteras hasta muy avanzada la noche, en un galpón de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. En el mismo lugar comenzó a crearse la escenografía. Al mismo tiempo, los músicos intentaban los primeros acordes de cada una de las escenas de la famosa **Negra Ester**.

Sin encontrar apoyo y con todo el dinero de Andrés Pérez invertido (que a su vez contó con el auspicio de la Asociación Artística Francesa), más los ahorros de quienes, en el grupo, contaban con algunos pesos, la obra siguió viento en popa. Cuando llegó el momento de estrenar, "sólo nos debíamos" cerca de un millón de pesos.

Así y todo, la carpa sin techo, (fue conseguida a precio de ocasión por Don Gustavo Caprario, quien siempre acompaña nuestros pasos con su experiencia de hombre de circo), se instaló en me-

dio de una plaza de Puente Alto, uno de los pocos lugares que fue posible conseguir, pues la idea era llevar el teatro a los grandes sectores que no tenían acceso a las salas y que, tal vez, no conocían obra teatral alguna.

Como en los circos, arriba de una camioneta conducida por el cineasta Carlos Flores, actores y director conminaron por altoparlante a "los de Puente Alto" para que asomaran a la carpa que les había llegado.

No había caso: Venían, pero con tijeras hacían ventanas en la gastada tela que terminó parchada por todos la-

dos. Según el día, se cobrara la entrada, y quienes venían de Santiago cancelaban la adhesión completa. Para Puente Alto, la cosa era diversa: tenían crédito. Y además con una entrada podía ingresar toda la familia.

Sin dinero para la promoción, los radios locales canjeaban anuncios con entradas. Al final de la jornada, los 22 integrantes de la compañía se repartían los ingresos. Con suerte alcanzaba para el bus ida y vuelta. Al quinto día, la producción propuso venirse a la punta del Cerro Santa Lucía. Y así fue como conquistamos el corazón de Sus-

Rosa Ramírez y Boris Quercia. Foto: Antonio Quercia.



...todo. Todo conseguido "a lo amigo", no había otra forma de hablar, sino de amigo a amigo. Un detalle muy importante en este caso: el "NO" como respuesta era imposible. Lejos esa palabra de nuestra cabeza, continuábamos llevando el amén a toda idea loca que le venía a Andrés Pérez y comenzamos también a volar... Dicen que la mejor promoción es la que corre de boca en boca. Aparte de la crítica y de la buena disposición de los periodistas que llegaron a Puente Alto, el público comenzó a llenar la carpa. Durante dos meses nadie paraba los afanes de **La Negra Ester**. No había otra forma: si las sillas y graderías no se completaban, la producción perdía.



Horacio Videla y Boris Quercia. Foto: Antonio Quercia.

DINERO SIN FRONTERAS

Todo podía marchar "de perillas" económicamente hablando, si continuábamos en el cerro, pero el sueño era otro. Fieles a él, la carpa emprendió viaje a San Antonio y al sur de Chile.

Lo que habíamos ganado en la producción se convirtió en pasajes de barco para que la ilusión fuera completa. Recorriendo los canales llegamos a Punta Arenas. Y nuevamente el tablero se dió vuelta. Con las ganancias de Punta Arenas continuamos hacia Puerto Montt, donde sólo tuvimos mitad de sala. Allí empezó la deuda.

Aunque Valdivia, Temuco, Concepción nos recibieron con el teatro lleno, la deuda nos acompañó hasta el final del viaje. Transportar ocho toneladas de escenografía y autofinanciar alojamiento, comidas y pasajes para 2 personas eran suficientes gastos como, para además, aspirar a cubrir el déficit.

Con dos millones de pesos a cuestas, había que ocuparse también de asegurar el sueldo de todo el equipo, que

funciona como cooperativa, es decir, de director a asistente, todos ganan lo mismo.

El desafío que seguía era también producir la gira internacional. Juntando peso a peso todas las funciones canceladas por adelantado en los Festivales de Montreal y Londres, aún no alcanzaba para cubrir el costo de los pasajes. Por otra parte, había que aprovechar al máximo la salida de Chile porque el sueño no podía detenerse.

Finalmente, optamos por realizar una semana de funciones en la Estación Mapocho y con ello, logramos en parte cancelar los sueldos hasta el mes de agosto.

El dinero no existió, se inventó casi. Ahora, cuando la gente escucha del éxito de **La Negra** en París, Londres, Irlanda y las posteriores visitas a Italia, Suiza y Colombia, se dicen: "Se están haciendo ricos...". La verdad es que no. Porque financiar los pasajes y la carga equivale a todo el dinero que podríamos haber ganado... Pero qué importa, ¡somos más que ricos: **La Negra Ester** cumplió el sueño de sobrevivir en Chile y el mundo haciendo teatro! □

La Negra Ester por el mundo

Willy Semler
Actor y director

U no va a un aeropuerto. Se intercambian tickets y documentos, se despiden de algunas personas, y uno se sube a un avión. Se eleva por los aires. Uno está así de repente actuando en Montreal en el medio del festival de las naciones, de esa maraña de obras que van y vienen, afiches, funciones especiales, estrellas que arriban y se van, grandes acontecimientos y algunos dólares también. Hay fiestas por las noches en la escuela de teatro, se habla español, francés, italiano, inglés, ruso, y de todo. Las personas buscan entenderse de cualquier forma y gesticulan y actúan a viva voz y está todo pasando y uno recién entonces dice: ¡Glup!, quién soy yo, qué estoy haciendo aquí y entonces uno se va a función y llega al teatro y comienza todo otra vez, como en Puente Alto o San Antonio o Temuco, pero ahora en Montreal y uno sabe que empieza a llegar el público y uno dice: estos gringos no van a entender ni jota. Igual se ríen, hay varios chilenos y otros tantos latinos. La obra es la obra. La vida sigue. Pero ahora estás aquí, ¡en América! y la democracia y el hiper desarrollo y todos son felices y vamos carreteando de nuevo,



se bebe y se fuma abundantemente, pero por supuesto que en escena impecables todos.

De profesionalismo hablando, nada que hablar. La verdad es que el fenómeno uno lo encuentra fuera de escena. En las circunstancias dadas, más bien: eso de 22 comediantes chilenos, por qué no decirlo, jóvenes, que les gusta la chuchoca, metidos en medio de todo este ir y venir de la gira por el mundo, con la plata del viático en los bolsillos (38.00 dólares diarios; con \$18.00 comes bien, con \$20.00 se vive en la noche). La vida nos sonríe en Montreal. Pero uno aplaude rabiosamente a Basiliev, de nuevo uno piensa "por donde me lo banco todo", entonces uno recorre y destapa la otra y enciende el otro y vamos con la joda de caminar por todo y mirar todo y reventarse de asombro por todo y todo lo agarrar a uno y lo tumba y lo levanta y uno no puede explicarse nada de lo que le está pasando.

Estuvimos diez días en Montreal. Hicimos cuatro funciones, más que bien, vimos grandes y pequeños espectáculos. Nos pasó de todo y despegamos de Montreal entre brumas inexplicables de lo que le estaba sucediendo al

La Negra Ester por el mundo

Willy Semler
Actor y director

Uno va a un aeropuerto. Se intercambian tickets y documentos, se despiden de algunas personas, y uno se sube a un avión. Se eleva por los aires. Uno está así de repente actuando en Montreal en el medio del festival de las naciones, de esa maraña de obras que van y vienen, afiches, funciones especiales, estrellas que arriban y se van, grandes acontecimientos y algunos dólares también. Hay fiestas por las noches en la escuela de teatro, se habla español, francés, italiano, inglés, ruso, y de todo. Las personas buscan entenderse de cualquier forma y gesticulan y actúan a viva voz y está todo pasando y uno recién entonces dice: ¡Glup!, quién soy yo, qué estoy haciendo aquí y entonces uno se va a función y llega al teatro y comienza todo otra vez, como en Puente Alto o San Antonio o Temuco, pero ahora en Montreal y uno sabe que empieza a llegar el público y uno dice: estos gringos no van a entender ni jota. Igual se rien, hay varios chilenos y otros tantos latinos. La obra es la obra. La vida sigue. Pero ahora estás aquí, ¡en América! y la democracia y el hiper desarrollo y todos son felices y vamos carreteando de nuevo,



se bebe y se fuma abundantemente, pero por supuesto que en escena impecables todos.

De profesionalismo hablando, nada que hablar. La verdad es que el fenómeno uno lo encuentra fuera de escena. En las circunstancias dadas, más bien: eso de 22 comediantes chilenos, por qué no decirlo, jóvenes, que les gusta la chuchoca, metidos en medio de todo este ir y venir de la gira por el mundo, con la plata del viático en los bolsillos (38.00 dólares diarios; con \$18.00 comes bien, con \$20.00 se vive en la noche). La vida nos sonríe en Montreal. Pero uno aplaude rabiosamente a Basiliev, de nuevo uno piensa "por donde me lo banco todo", entonces uno recorre y destapa la otra y enciende el otro y vamos con la joda de caminar por todo y mirar todo y reventarse de asombro por todo y todo lo agarrar a uno y lo tumba y lo levanta y uno no puede explicarse nada de lo que le está pasando.

Estuvimos diez días en Montreal. Hicimos cuatro funciones, más que bien, vimos grandes y pequeños espectáculos. Nos pasó de todo y despegamos de Montreal entre brumas inexplicables de lo que le estaba sucediendo al

grupo de los sucesores de **La pérgola de las flores**, como nos dicen.

Un vuelo curioso ese de Montreal-París, los espíritus y los humores estaban distraídos e inaccesibles, a bordo varios nos emborrachamos, claro, y cruzamos el Atlántico en medio de esa extraña noche de cama, cuatro horas para llegar, con los horarios cambiados, con la mona, con los ánimos cansados y sin hablar francés.

París de Francia, por supuesto: nublado, llueve sobre París, 18°C.

París luce melancólico y triste. Como varios. Como pintura de Albert Market.

Entonces, a uno lo toma un bus, lo deja en un departamento en Montmartre, o en Pigalle, en la Bastilla y uno de nuevo lo mira todo, lo busca todo, lo estremece todo y todo se transforma en hashish o fantásticos vinos franceses, y si en Montreal había carrete, afirmate que en París la bohemia...

Entre que algunos logran desper-

tar a cierta hora, visitan el Georges Pompidou o la torre; otros, mejor gozar un buen sueño, despertar, comer bien, alguna *Heineken* y al teatro. Al teatro, siempre. Y uno piensa entonces que fue el teatro el que lo puso aquí en París haciendo **La Negra**, el teatro siempre, y uno llega al teatro y se encuentra con un circo suizo de como 200 años, entero de madera, lleno de espejos y mármol, y uno piensa entonces que estos europeos están majaretas y el "dire" da instrucciones precisas a la patota de cómo usar el lugar, y que cuidado con el mármol y que no manchen, que ésta es una reliquia y sí que lo es. La producción pide que no se beba ni se fume ni se ingiera nada durante periodos de trabajo. Algunos debates se establecen por supuesto, en fin, es decretada la ley seca. Pero a mí me da lo mismo porque estoy chantao. Entonces todos nos ponemos a barrer y a limpiar y a hacer pedazos de tarimas que faltan y nos movemos y todo, y hacemos función

Brindando al final de "La Negra Ester" en Concepción. Foto: Silvio Tortjes.



con el teatro lleno y como siete saludos nos pide la gente, y aquí en París todo pasando y hay muchos amigos de la mejor estirpe. Porque como estamos en la Cartoucherie, nos acoge el teatro Soleil y nos trata como colegas y amigos, lo mismo que los Pina Bauch que están aquí en París y son amigos de los del Soleil y a todos les encanta, "adoran" la obra. Maravilloso París, caemos, la mayoría, arrodillados a sus pies, mientras otros pocos guardan la compostura ante tanto peso de belleza y cultura e historia. Mejoran los ánimos. A veces estamos un poco intolerantes, pero París nos acoge tan suavemente que todo tiene la suavidad de la melancolía de París y nos vamos sanando de a poco. Lo vamos pasando cada vez mejor, comenzamos a entender lo que es que nosotros, este grupo que es el mismo que comía en el restaurante "De Rocka" en la Alameda con San Antonio después de los ensayos, porque no había otro abierto a esa hora, es el mismo que ahora camina por Saint Michael, escogiendo entre las miles de posibilidades de distintas comidas internacionales, rodeados de amigos parisinos y farfullando cualquier cosa hasta lograr entenderse.

Éxito en París, éxito de los buenos. En el escenario y en el alma encontramos respuestas, nos identificamos. Sustancias duras que nos llevan a profundos viajes por sus metros o su arquitectura o a los bajos fondos o simplemente a los adoquines, pero por sobre todo, a la luz de París.

Don Roberto Parra, a toda taquilla, nos acompaña vigilando de cerquita a su negra que se sangolotea y seduce a estos parisinos que, contrariamente a lo que se dice, son de lo más simpáticos. Los 150 años de la torre y los 200 de la Bastilla tienen todo revuelto y de carnaval. Aprovechamos por supuesto.

Estamos contentos en París, siempre un poco machucados por el viajecito, pero contentos. Se añora la patria, los lugares propios, los amigos y todo, pero se está bien, yo soy el único que corta las huinchas por volver.

La noche de San Juan nos invitan a la fiesta del fuego a toda luna llena. Vieja tradición gala. Se enciende una gran fogata justo al momento que nosotros estamos brincando cuecas con una descomunal bandera chilena que no sé a quién le robaron y con zancos y bailes. Parece todo preparado, pero no, son coincidencias reales.

La fiesta consiste en beber y saltar por el medio de esa gran fogata (los varones preferentemente) para tener buena suerte todo el año. Varios se sacan la cresta, por supuesto. De pronto, en medio de la embriaguez, irrumpe una música vocalmente milenaria, proveniente de quién sabe dónde, surgen actores del Soleil sosteniendo una gran cubierta llena de frutas y velas y músicos del Soleil con tambores antiquísimos que estremecen la atmósfera de San Juan. Comemos y danzamos en torno al fuego.

Arianne Mnouchkine ve una función. Qué pena que no fuera la mejor, pero igual le gusta.

Andrés nos lleva un día a un pequeño grupo y nos muestra el Soleil, sus galpones, sus talleres, la escenografía de la **Indiada**, la infra y el jacuzzi de los actores me asombra hasta la depresión, me acerco al Aldo y le murmuro "jamás saldremos del subdesarrollo, mi vieja perra".

Pero en realidad puede que sí. No doy más con las ganas de volver. Al fin llega el día. El grupo parte a Londres, yo vuelvo a Santiago a encontrar a la María.

El 15 de julio nos nace un barón. Se llama Julián. □

Reportaje a la Negra Ester

La Negra Ester, cuerpo y alma en Glasgow (Escocia)

*Lo que el alma hace por su cuerpo
es lo que el artista hace por su pueblo.
(Gabriela Mistral)*

Catherine M. Boyle

Profesora de Estudios Hispanoamericanos
University of Strathclyde, Glasgow, Escocia



Lanzaron la publicidad en vivo para **La Negra Ester** en George Square, la Plaza de Armas de Glasgow, frente a la Municipalidad. Bajaron de taxis típicamente británicos la Negra Ester, Doña Berta y las prostitutas, acompañadas por Roberto y los demás clientes del burdel sanantonino de los años 40. Exageradamente maquillados, bailando al acompañamiento del jazz huachaca, junto a geranios en flor y bajo un sol poco visto en Escocia, los integrantes del "Gran Circo Teatro" invadieron esta plaza. Allí en George Square se codearon prostitutas, borrachos, lachos teatrales con funcionarios municipales, con familias de paseo, con niños fascinados por la pantomima inesperada, con turistas y con los borrachos habituales de la plaza. De allí pasaron a Buchanan Street, el Paseo Ahumada de Glasgow me comentaron, para posar frente al Banco de Escocia y a una tienda de bodas. En

Glasgow **La Negra Ester** se presentó en el viejo museo de transporte, The Tramway (El Tranvía), un espacio grande que recuerda El Trolley, este espacio teatral entre las cárceles y los burdeles de Santiago, como dijo Ramón Griffero una vez, y donde empezó su larga trayectoria **La Negra Ester**.

"El Gran Circo Teatro" tropezó con varios problemas en el Reino Unido. Había huelga de los trenes y los buses, huelga en los puertos, huelga de los basureros; estaban de huelga los funcionarios municipales bajo cuya administración se encuentran las oficinas donde venden las entradas para los teatros subvencionados por la municipalidad de Glasgow. Inconveniencias, de las que hay en todas partes, si bien un poco especiales en este caso.

Luego, Glasgow estaba de vacaciones. Y, peor todavía para la compañía, pasó algo insólito: hizo sol en Glasgow. Hacía calor, se podía salir a las

calles sin abrigo, ir a la playa, a los lagos, al campo. Por fin no lo íbamos a pasar congelados en el acostumbrado disfraz optimista de verano. "Reza para que llueva", me dijo el publicista, que trabajó mucho y bien. Pero yo, al fin y al cabo, soy escocesa, y me alegro de que haya hecho sol toda la semana. Me alegro también de que, a pesar de esta acumulación de "problemas" y este sol poco solidario con el teatro chileno, haya llegado el público, con mucha curiosidad y preguntándose si iba a entender algo.

La gente de habla hispana entendió casi todo, frustrando de repente a los demás con su risa, a veces incrédula frente al lenguaje poético, cómico y triste de las décimas. Los de habla inglesa entraban con un resumen de la obra cuadro por cuadro en la mano. Algunos lo seguían ávidamente en los primeros momentos. Como de costumbre, las luces de la sala estaban encendidas para que los actores pudieran verles los ojos a los espectadores, y al principio éstos aprovechaban para leer el resumen. Pero luego iban dándose cuenta de que no les era imprescindible y se pusieron a seguir la historia, los encuentros y desencuentros de los amantes, las fiestas en el burdel, el paseo a la playa, el temblor —emociones reconocibles y experiencias no conocidas—. Quizás también se pusieron a mirarles los ojos a los actores, con estas caras de no entender una palabra, pero de estar entrando en el espíritu de la obra, de la vida y debilidades de este hombre que subía a la escena cada noche para recibir los aplausos junto a los actores.

El resumen en inglés era necesario, aunque a veces sobró. Uno contó que consultó su resumen una sola vez y perdió la muerte de la Esperanza. Otra, que había sufrido en un curso de español básico, por fin llegó a entender

algo, y se fue ilusionada con la idea de haber "entendido" tres horas de castellano. Otra, entusiasmada, hizo fotocopias de la primera crítica periodística y las repartió entre sus amigos. Todos nos quedamos asombrados por la energía y por la fuerza comunicativa corporal de los actores. Y los chilenos volvieron una y otra vez.

Barreras, prejuicios, ausencias

Siempre que llega una compañía surge el problema del idioma, como también la cuestión de las expectativas, tanto ideológicas como artísticas, y generalmente basadas en imágenes imprecisas. En el Reino Unido existe una imagen bastante vaga y por lo general negativa de América Latina. Son noticias de desastres naturales, de guerrillas y guerrilleros, de golpes militares y de elecciones fraudulentas, de una inestabilidad política endémica, y aparecen historias un tanto locas como, por ejemplo, de secuestros de líderes políticos, historias que apoyan las imágenes literarias del famoso y mal entendido realismo mágico latinoamericano.

En Europa el artista chileno tiene un público hecho. Es el público de la solidaridad que apoyó en el primer momento a los artistas en el exilio, y que ha crecido con grupos como Quilapayún e Inti Illimani. Estos espectadores se han acostumbrado a muestras explícitas de solidaridad, a continuas referencias a la dictadura y al exilio, a conciertos cuidadosamente orquestados para sacar de cada espectador un alto nivel de compromiso. Es un público que se quedó perplejo ante las primeras muestras de creación artística, generalmente del canto nuevo, que venían desde dentro de Chile. Era difícil entender una música al parecer completa-

mente apolítica, que había dejado atrás, aparentemente, toda una línea de creación y desarrollo, ablandándose paulatinamente a lo largo de los años de la dictadura hasta perder por completo la fuerza denunciatoria de antes. Y de afuera. En fin, por no poder salvar las distancias del tiempo y las experiencias, estas formas de expresión decepcionaron al público ansioso de noticias, de información y confirmación de sus interpretaciones cada vez más tenues de la realidad chilena.

De alguna manera en estos casos, las expectativas se van convirtiendo en exigencias e incluso en prejuicios. Empezamos a exigir a los artistas de países conocidos mayormente por la represión de la libertad de expresión que

nos hablen de esta experiencia, que nos den la oportunidad de comprometernos con su situación, que nos permitan cierta complicidad. Esperamos que nos nombren a los grandes culpables y que nos traigan a estas tierras imágenes concretas y reconocibles, cumpliendo con un rol determinado y estrecho, similar muchas veces al rol que juegan, o que han jugado en sus propios países en ciertos momentos y bajo ciertas circunstancias.

Uno de los problemas más grandes que ha tenido el artista chileno en nuestros países es el de cómo romper con estos esquemas de dieciseis años, cómo salir del rol impuesto de ser un político disfrazado de artista, cómo construir sobre el público de la solidaridad,

Jorge Lobo, Guillermo Aste, Alvaro Henríquez. Foto: Silvio Torrijos.



y atraer a la gente que le gusta la música o el teatro como diversión, arte, oficio, expresión.

En los últimos años ha ido creciendo el concepto de cultura como propuesta económica. La cultura ya es una de las "industrias" más importantes de Glasgow, ciudad cuya renovación en los años 80, después de sufrir una fuerte recesión económica, se basó en y se construyó sobre la reconstrucción de la identidad social y cultural. Bajo el lema "Glasgow's Miles Better"¹ la reafirmación de esta identidad apeleada de Glasgow ha sido agresiva y fructífera —en 1990 será la capital Europea de la cultura—. Sería demasiado largo entrar en una discusión de esta comercialización de la cultura, pero aquí interesa destacar que se ha puesto en camino un lento proceso de internacionalización cultural.

Ahora hay un público que se está acostumbrando al teatro internacional, aunque todavía no podemos jactarnos de que sea un público popular. Si es verdad que existen resúmenes, a veces traducción simultánea del texto, también es cierto que estamos aprendiendo a presenciar no sólo el lenguaje hablado del teatro, sino a confiar en la fuerza comunicativa del lenguaje teatral. En los festivales callejeros, que se están poniendo de moda aquí, hay artistas de todo el mundo que tocan en las calles ante espectadores entusiastas que no tienen ningún bagaje cultural que les pueda acercar a la realidad de estas expresiones todavía extrañas y exóticas. La verdad es que no importa. Lo valdadero es crear un mundo de lengua-

jes no verbales que nos facilite la comunicación.

En Glasgow, en el Reino Unido, el "Gran Circo Teatro" ayudó a romper esquemas. Atrajo a un público amplio e hizo que la gente cayera bajo el encanto de esta historia tan requeteconocida de un amor frustrado, sin entender una sola palabra en tres horas. Estallaron las barreras lingüísticas, se esfumaban prejuicios artísticos, los que pensaban que iban a presenciar una obra más bien de aficionados quedaron boquiabiertos ante el profesionalismo de la compañía, ante la exactitud de la representación, que sólo se podía describir como "exuberante". Y a casi nadie le preocupó el gran ausente de la obra.

Porque sí, ¿dónde estaba Pinochet? ¿Dónde estaban las referencias políticas, por tan sutiles que fueran? Basándose en la publicidad, que citaba largamente a Marco Antonio de la Parra, los críticos se preguntaban qué quería decir el "postpinochetismo", y si en realidad podía considerarse un pecado capital no ver **La Negra Ester**. Con esta historia de amor la gran ausencia del referente político perdió su importancia. Y entendimos que la obra es la afirmación de lo que tenemos delante de nuestros ojos, pero que de repente, por encontrarse en las cosas más mundanas, más repetidas, y por eso más vitales, no lo llegamos a ver. De tanto buscar cómo negar, olvidamos de repente cómo afirmar, cómo hablar de presencias y no de ausencias. Quizás reconociendo un espíritu gemelo, el público de Glasgow se entregó en cuerpo y alma a **La Negra Ester**, identificándose con los múltiples aspectos de una experiencia humana, vividos a través de una historia cuyo desenlace nunca llegamos a entender. Porque, ¿por qué entregó Roberto a la Negra Ester a otro?

¹El lema quiere decir "Glasgow es mucho mejor", o "Glasgow es lo mejor de lo mejor". Pero también es un juego de palabras, porque suena a "Glasgow sonrió mejor". El símbolo es un hombrecito gordo y sonriente.

"From Santiago with love"

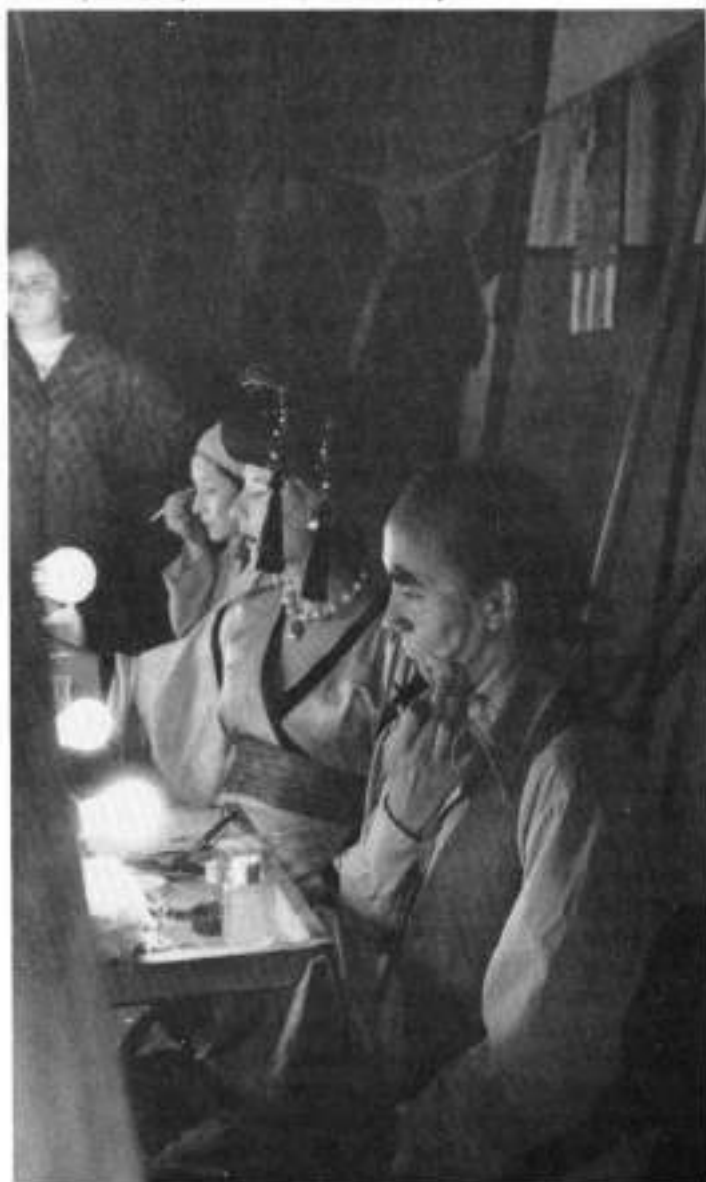
"De Santiago con amor" escribió la crítica Sarah Hemming del periódico dominicano *Scotland on Sunday*. En una entrevista con Andrés Pérez le preguntó sobre la elección de una obra tan obviamente apolítica, y él le habló de la necesidad de una historia de amor en Chile en estos momentos, de la existencia de un Chile donde lo político no es el eje de la vida, donde la vida y la muerte coexisten como lo más natural del mundo, provocando, eso sí, pena y tristeza, pero pocas veces horror. Era importante introducir **La Negra Ester** al público en términos de amor y de sencillez, en términos, no de renovación, sino de un reencuentro con un ímpetu vital y creativo.

La función más importante del crítico literario o teatral es la de comunicar. El buen crítico teatral está en una conversación continua con sus lectores, describiendo obras, abriendo el paso a los códigos principales y, en el caso de obras como **La Negra Ester**, convenciendo de que serán capaces de salvar la barrera lingüística. El comentario más repetido sobre el problema del idioma era que, a juzgar por las risas de los hispanoparlantes, había cosas muy entretenidas, a veces indecentes o chocantes, pero que, aunque era frustrante no entender el chiste, la actuación y la vitalidad hicieron que el público entendiera casi todo sin esforzarse demasiado.

Es raro escuchar un idioma que no entiendes, de un país cuya cultura no conoces. Es un proceso de aciertos y desaciertos lingüísticos y de encuentros y desencuentros culturales. Con **La Negra Ester**, de repente había palabras que saltaban al oído de los que no entendían castellano. Por ejemplo, cuando Roberto dice al enterarse de

que la Negra Ester lo quiere: "Salí de este purgatorio / al que estaba condenado / ya no vivo arrodillado / como la flor en velorio / me saqué el supositorio", con esta última palabra mucha gente miraba extrañada al actor. Esta pala-

María Izquierdo, Alejandro Ramos. Foto: Silvio Tantiós.





Boris Quercia, Rosa Ramirez. Foto: Silvio Tomijos.

bra que sí entendieron, les sacó a los espectadores de la ilusión de entender todo, y de repente, y por pocos segundos, se dieron cuenta de que no entendían ni una palabra del diálogo.

Otro ejemplo de esta curiosidad mezclada con frustración era la canción *Escoria Humana*, descrita en el resumen como "vulgarmente misógina", pero sin la traducción literal del título. No sé por qué no se tradujo, pero no puedo dejar de preguntarme cómo habría reaccionado un público que en su mayoría se habrá creído si no feminista, por lo menos simpatizante del feminismo. Parece un detalle, pero en una sociedad donde existe una alta conciencia, si a veces teórica, del feminismo, es difícil que se traguen actitudes abiertamente sexistas, ni siquiera como representación verdadera de una realidad vivida día a día. Luego una crítica comentó sutilmente que las verdaderas víctimas del machismo eran los hombres mismos, que lo pasaban incapaces y "atontados por la lujuria y el alcohol".

Con las escenas del Chino y sobre todo del Mambo tropezamos con otro desencuentro cultural. Muchos quedaron sin entender muy bien la necesidad de la escena donde Doña Berta recibe el Mambo como regalo de cumpleaños, aunque sí entendieron las estereotipadas alusiones a la supuesta masculinidad del negro. Para nosotros en general esto no pasaba de ser una broma de mal gusto, una manera de perpetuar los mitos degradantes acerca de los negros, que en una sociedad multirracista —y, hay que admitirlo, racista— seguimos teniendo que desmentir. Pero al fin el público aceptó esta escena como parte integral de la obra: el maquillaje avisaba que los personajes eran estereotipos, que todo era exageración de ciertos rasgos, y que no existía la ilu-

sión teatral de estar frente a la realidad. Y también creo que intuimos que el hundirse en interpretaciones tal vez superfluas de la obra y de una honestidad cultural que quizás hemos ido perdiendo, era mucho menos importante que disfrutar la obra misma. Dejamos en el aire nuestras preocupaciones ideológicas y seguimos la historia. Que es, después de todo, la historia del hombre que escribió esta canción que no deja de ser dudosa, *Escoria Humana*.

Historia de toda una vida

En este país existe la larga tradición de la pantomima. Cada invierno hay pantomimas en todos los teatros, pantomimas de grupos profesionales y de aficionados, casi siempre basadas sobre cuentos infantiles. Cada personaje es un estereotipo, que provoca una reacción casi programada al salir a escena, y todos sabemos cómo va a terminar. Es una forma de teatro absolutamente participatoria: los niños avisan gritando al bueno dónde está el malo, todos tienen que cantar, y hay competencia entre las distintas partes de la sala para ver quién canta más fuerte. El público llega en patota, en buses alquilados, y al final de la obra el protagonista principal nombra y saluda a cada grupo. Al ir a una pantomima, participas en algo que te hace sentir muy especial como individuo, y también te hace sentir parte de una gran comunidad. La pantomima es la única forma de teatro realmente popular que nos queda.

En *La Negra Ester* vimos una pantomima. Las décimas de Roberto Parra parecen haber nacido de la misma semilla. El escribió una historia de amor, la escribió, parece, con una buena dosis de autocompasión, la escribió contando los errores de un hombre nor-



Maria José Núñez, Aldo Parodi. Foto: Alvaro Hoppe.

mal, bueno para las mujeres y el trago. Y sin embargo a partir de esta historia, hecha obra teatral, nació una expresión y afirmación de la vida que ha llegado en cuerpo y alma a públicos en muchos países.

La obra **La Negra Ester** nos acerca casi a la nada, a algo cuyo sentido queremos captar y tenerlo en las manos, pero que resulta esquivo. Vemos una historia que se puede contar en dos minutos, pero la sentimos en cada momento de su desarrollo; nos sorprendemos intentando entender e influir las acciones de Roberto y la Negra Ester, y no las alcanzamos a entender. Como en una patomima sospechamos cómo va a terminar, y queremos avisar a los dos protagonistas. Y como en la vida re-

al vemos los errores de las acciones de los demás, siempre ciegos a nuestros propios errores. Tenemos que cavar bien a fondo para saber por qué esta historia tan poca cosa nos llega tanto al alma.

Con **Las Décimas de La Negra Ester** se revive quizás cosas que preferiríamos quedaran en la nada, nos encontramos frente a frente con errores y pérdidas, universales por su banalidad. Con la obra **La Negra Ester** vivimos todo un proceso de creación que nació de una historia tantas veces repetida y a ser repetida. La obra que resultó es la afirmación creativa y artística nacida de la pérdida. Tiene su mayor expresión en el lenguaje no verbal de los actores, que provoca todo un mundo de reacciones. Y tiene su mayor expresión en estos gestos casi imperceptibles de Roberto / Boris Quereia, que sabe conmover al público entero, como individuo y colectividad, con sólo levantar las cejas, y que evoca todo un mundo tragicómico con su bailecito. Y culmina con la capacidad de decir al final de la obra, "un minuto de silencio por la Negra Ester", y conseguir que un público que no ha entendido una palabra se quede en silencio.

Al salir de una pantomima uno se queda con la tristeza de haber visto al personaje pobre e insignificante asistir a la boda de su amada con el príncipe azul. Al salir de **La Negra Ester** nos quedamos con la pregunta: ¿Por qué entregó Roberto a la Negra Ester a otro? Y la pregunta queda en la nada porque no tiene respuesta. Pero ya sabemos que esta nada es profunda, enorme y vital. Sí, con **La Negra Ester**, Roberto Parra, Andrés Pérez y el "Gran Circo Teatro" nos trajeron Chile en cuerpo y alma a Glasgow.

Estamos esperando la vuelta del teatro chileno a estas tierras. □

Los secretos de La Negra Ester

Marco A. de la Parra
Dramaturgo y médico psiquiatra

Pasados son ya los clamores iniciales de **La Negra Ester**. Cuando se publiquen estas líneas estarán en una gira que presumo será legendaria, repitiendo al aire libre de quizás qué paisajes y en qué idiomas el ritual del teatro, el encanto y la pasión de la puesta en escena dirigida por Andrés Pérez.

Confeso adicto, me es más sencillo mirarla hoy en reversa y meditarla. Las razones de su magnetismo intentaré develar y luego sugeriré críticas que pienso son necesarias, sobre todo para depurar la sana influencia que este espectáculo, creo, traerá a los espectadores chilenos.

No había terminado de ver la obra, cuando, en el entreacto, salté sobre el director para pedirle una entrevista. No tenía ni siquiera claro el medio al cual dirigirme con ese material, pero sabía que yo quería leer ese artículo. Andrés, que no sólo parece generoso, aceptó dos tandas de varias horas en el Tavelli, mi cuartel de operaciones, en largos desayunos de viernes sucesivos. Del primero de ellos publiqué un extracto en un magazine capitalino, del segundo estas notas.



Lo primero es lo primero. La intuición de que no era simplemente su chilenuidad lo que extasiaba de **La Negra Ester** era confirmada por Andrés. En ella había toda una propuesta de dirección absolutamente distinta a la que yo conocía. Con otro punto de vista y varias críticas serias a lo que se podría llamar un montaje tradicional. La pregunta ya se la había hecho Andrés en su llegada al Theatre du Soleil en Francia. ¿Cómo hacen tan entretenido y cautivante un espectáculo de varias horas de duración? ¿Cómo consiguen que un Shakespeare completo llegue a su final con el dolor de todos los espectadores que quisieran no terminara nunca? El público chileno, por el contrario, parece un niño inquieto que hay que cautivar a velocidad de spot. Los directores nuestros suelen cortar en vez de buscar otras soluciones o, lo peor, simplemente apuran al actor. Los guionistas se asustan de jugárselas en textos contundentes, pesados, más complejos. Sin embargo, **La Negra Ester** duraba cuatro horas y nadie se movía de sus lugares. El secreto técnico había sido bien utilizado.

La excusa de todos fue fácil: mu-



Rosa Ramírez y Boris Quercia: *La Negra y Roberto*. Foto: Alvaro Hoppe.

cho trabajo, aplicación, la música, la época. Pamplinas. Se ensayó menos que el promedio de las obras nuestras y lo que sí había cambiado era la metódica.

Tras ella toda una teoría.

Andrés citaba a ensayos larguísimo. El ideal habría sido ocho horas continuadas pero sólo tenían seis y los sábados doce por seis semanas. Previamente había trabajado el texto con el autor hasta el mínimo detalle. Cuando estaba totalmente afinado, juntaba a sus actores y proponía ensayos en los cuales no sabía exactamente qué iba a hacer. Como no conocía el punto de vista

al iniciar el trabajo, jamás comenzaba por el principio. Las paradojas le dan un olor a oriental a su posición que no sólo se quedará en el aroma.

Su actitud era la del arquero zen o la del psicoanalista que sigue a Bion: sin memoria ni deseo, sin apremio, sin objetivo. El camino más importante que la meta. Ser el arco y la flecha. Olvidarse del blanco.

Escogía una escena y pedía a los actores que ellos escogieran sus personajes. Veía varios Robertos, varias Ester, por vez. Las primeras horas del ensayo se entregaban a la tarea de disfrazarse y maquillarse. Hacerlo hasta

que el espejo devolviera una imagen ajena, desapareciera el actor y sólo quedara el personaje. Detrás, una filosofía implacable. La tesis hindú de que los personajes existen en alguna dimensión y tan sólo se conjuran a través del cuerpo del actor, que por lo tanto no se trata de ver quién lo hace mejor sino quién recogerá el espíritu de ese personaje y le permitirá resonar más plenamente. No hay primeros actores ni primeras damas de la escena. Únicamente modestas cajas de resonancia que ponen todo su entrenamiento al servicio de ese texto nunca abandonado ni tije-reteado a partir de ese minuto. Improvisan texto en mano. A fin de potenciar la relación palabra-gesto, separan ambos componentes. Se habla, luego se actúa. Jamás las dos cosas juntas. Tomada también de Oriente esta técnica, lenta y enrarece el espectáculo.

Si tiene que mostrar emociones contradictorias, no pone un indeciso en escena, sino que pone ambas emociones en el mismo personaje.

Como en un cuadro naíf, como en los sueños, emerge uno y luego el otro componente del mismo proceso. El espectador lo ve igual y más claro que por otros estilos. Más encima le incrusta los precisos movimientos del Katakali, teatro hindú que tiene 28 posiciones para 28 palabras cuyo contenido deberá ser cargado. Con el auspicio de los franceses se trae Andrés una profesora de Katakali a Chile y entrena a su troupe. La puesta en escena se vuelve a condimentar de rara forma.

Su vestuario, la elección escenográfica, además, sufre la misma transformación. El detalle es más importante que la totalidad. Descuida lo general y pide un trabajo casi excesivo en la ropa, el maquillaje, la pasamanería. El disfraz, como en el niño, transforma. Poder ritual que invierte el principio

del "sí" de Stanislavsky: "Ya no me pregunto qué haría yo si yo fuese el Príncipe, sino directamente qué haría el Príncipe". El "Yo" occidental desaparece, entregado a la causa común de la obra. Ni siquiera el grupo existe si no es invocado por el texto. La relación entre la palabra y la acción se invierte. El texto recuerda una función sagrada, total, como origen de la improvisación. A su alrededor se concatenan los otros elementos. Los músicos trabajan de la misma forma. Tocan cuando sienten que deben hacerlo.

En largas tandas de improvisaciones, Andrés contempla, lo menos directivo posible, dejando que se manifiesten las fuerzas del texto. "Soy una especie de espectador privilegiado". Coge de su experiencia aquello que deberá perdurar, elimina el componente racional todo lo que puede. No busca sino que encuentra. Debe estar limpio frente a las propuestas que serán otras, siempre otras, por lo tanto siempre más ricas que lo que él siente que podía proponer.

Esta posición no directiva es una novedad en el trabajo actoral nuestro, así como la utilización de otras técnicas integradas de manera sorprendentemente armónica, dando como resultado un realce de la identidad propia más que un lenguaje que resultara ajeno.

Desconozco los futuros planes de esta exitosa troupe, pero sin duda acaparan el interés de nuestro medio fundamentalmente. Han reportado una serie de novedades, de las cuales las señaladas son sólo un aperitivo.

Como ejemplo, es muy interesante seguir la confección de la primera escena, lograda al final de los ensayos, donde Boris Quercia hacía ese memorable bailecito. Andrés decidió utilizar para ello el teatro de máscaras, esco-

giendo la de Arlequín. Se trataba de máscaras traídas de Francia, "cargadas", como él nos señaló, siendo usadas otrora por grandes figuras del escenario galo. Roberto sería Arlequín y la pregunta (la postura básica del director en este esquema es la del hombre que pregunta más que la de quién responde, muy oriental, claro) era ¿cómo iría Arlequín a la casa de su amada? El baile de hecho fue trabajado por todos los varones. Todos fueron Roberto-Arlequín y a retazos se fue escogiendo aquello que plasmó sobre el cuerpo de Boris Quercia, alter ego de Roberto Parra sobre las tablas. Así se definieron todos los personajes, su vestuario, su maquillaje, sus movimientos. Aportes de todos para todos, generosidad en su máxima potencia, anti narcisismo.

En las razones finales de su éxito creo que hay algo que no debemos olvidar: es un espectáculo que jamás fue pensado como éxito comercial. Estaba escrito para la medianía de la tabla, para sacar el empate y hacer un papel digno. Más que digno, espléndido el resultado.

De las críticas posibles sólo dos que más que observaciones a esta puesta son peligros crónicos de nuestro teatro. Uno, el amenazante cuello de una nueva retórica de la imagen donde todos terminemos hablando en una imitación Mnouchkine vía Pérez, tal como se sembró de zancos la vanguardia y cierto teatro contemporáneo sólo se entendió a partir de las sábanas, los tules y las viejas canciones de la izquierda. Dos, su dimensión a-trágica, desprovista de profundidad a la hora del gran

desafío a nuestro pueblo: su incapacidad para meterse a fondo con su dolor, a revisar sin ambages ni eufemismos sus catástrofes. Nos reímos demasiado de nosotros mismos, el humor negro se nos asoma por las axilas. La historia de Roberto Parra es una tragedia: la tragedia de Chile, la incapacidad de alcanzar lo sublime, la tendencia a auto-desbaratarnos, a autoenviarnos, a chaquetarnos a nosotros mismos y escapar siempre del amor al que le atribuímos garras.

Evadimos como podemos la gloria, nos pesa la camiseta, saltamos sólo a la historia sobre el hombro de nuestros mártires. Nuestra esencia es la derrota, nos aterra como a pocos pueblos el triunfo total y completo, el despliegue de nuestras capacidades. Debajo late la soberbia más fatal, la de los suicidas, la de los alcohólicos, la de los perversos. Roberto Parra cuenta una historia desgarrada y autodestructiva que Andrés Pérez hizo encantadora y divertida. Conmovió menos de lo que debió y, lamentablemente, el público aceptó el juego.

Si el teatro chileno debe hacerse cargo de algo en estos tiempos de prensa abierta y televisión que abre poco a poco los ojalos, es de revisar un duelo inmensamente pendiente, el de los sueños rotos de Chile, el que deberá quedar resuelto antes de enfrentar cualquier cosa parecida al futuro. Andrés nos ha dado nuevas posibilidades. Es nuestro turno cogerlas. No como Roberto Parra, el personaje. Aceptar el amor de esta **Negra Ester**. Crecer en él, aunque sea a un amor maldito. □

La Negra Ester, un arte de sentir

Fidel Sepúlveda U,
Profesor del Departamento de Estética U.C.

La **Negra Ester** es una historia de amor. Las historias de amor siguen teniendo una capacidad de convocatoria imprevisible.

Está escrita en verso (décimas espinelas), en el modo de expresión en que tradicionalmente se dice la poesía.

Hay un motivo doble de sorpresa con el éxito de **La Negra Ester**. Primero está lo del contenido. Lo sentimental. Esto ya en ciertos círculos ¿nuestros? está pasado de moda. "La historia de amor" ya no tiene ninguna vigencia, porque lo que viste ahora es otra cosa, que pasa por sacudirse "lo sentimental". Es como muy sólo latinoamericano. Y nosotros ya estamos en otra. ¿U.S.A., Europa, Asia? ¿Hacia dónde vamos? ¿O estamos parados y en qué parada estamos?

La Negra Ester nos dice que la historia de amor está vigente. El amor al estilo tradicional, de un hombre y una mujer. De un tipo de amor que sepulta o resucita a los amantes. Eros-Tanatos, vida-muerte, arrastrando tras de sí todo.

La Negra Ester muere de amor. Roberto, el chute, no se ha podido sacudir esa muerte. Lleva la llaga viva de



su condición de traidor, cobarde, mal agradecido, como se autodefine.

Una historia poco seria si consideramos que **La Negra Ester** es una prostituta: "Conocí a la Negra Ester en casa de Celedonio era hija del demonio donde ella se divertía su cuerpo al mundo vendía".

Una historia muy seria si reparamos en que sus acontecimientos están encarnados en palabras vivas, las de la tradición antigua (campesina) y reciente (coa de la marginalidad); sus personajes son habitantes del universo amplio, profano y sagrado; sus ambientes llegan con la presencia de lo vital nuestro de cada día; su sentido trasciende la contingencia, la transfigura. Dice lo que somos y no nos atrevemos a confesar(nos).

Cuando el decir es sentir y en el sentir está la vida, incluso cuando es sufrir.

La obra parte de un decir en décimas espinelas —como señalábamos— que se arman con las palabras de la tradición campesina de tiempo largo y la tradición urbana de estatuto provisorio. Entrevera lo dicho incluso ya lexi-

calizado con lo que está en trance de hacerse un lugar como decir. Desde su estructuración lingüística proyecta el metabolismo en que juega su permanencia el orden tradicional con la emergencia del "desorden" de los bajos fondos, siempre en busca de un ajuste imposible de cuentas.

La Negra Ester en este aspecto revela un hecho relevante: la productividad del decir tradicional y popular. Frente a la opinión generalizada de que ambos son decires desgastados, precariamente funcionales, la artesanía del decir, **La Negra Ester** evidencia que se trata de un estrato lingüístico de alta tensión expresiva, emotiva, sugestiva. Palabras, frases, versos, son símbolo en su discurso del acontecer de nuestra realidad popular, en apariencia tan desvalida, y sin embargo, cuando se la escucha, tan reveladora de humanidad honda.

Este acontecer verbal es una sinécdoque de un modo de ser chileno marcado por el síndrome de la Tierra de Jauja, que consiste en estar en lo que se está sin estar de verdad. Lo que dice el mito es que estamos sobre Jauja o la Ciudad de los Césares, pero no la vemos. Acá, en el universo verbal, también estamos, pero no nos enteramos de lo que dice el decir de nuestro pueblo. No lo oímos. Por eso no nos alumbramos.

La obra teatral logra hacernos oír. Desde el oír, ver. Desde el ver, imaginar. En el imaginar, descubrir lo del entorno (que ignoramos) y lo de nosotros (que descubrimos que es lo de **La Negra Ester** y del chute Roberto).

Entonces su decir se traduce a sentir como conmoción de la sensibilidad y como intuición de sentido. Este doble sentir cala hondo en la sociedad chilena que se las arregla para sufrir la vida celebrando sus derrotas, recordando sus desastres. Como que para vivir

hay que sufrir. "Lo importante es sufrir", "nací para sufrir", son sentencias nuestras que nos significan.

El decir de **La Negra Ester** me dice como chileno. Activa la reminiscencia. Me contacta con la comunidad que fui. Me rescata de la burbuja y me sumerge en el río de la coloquialidad.

Entonces ocurre el encuentro. Mi coloquialidad se encuentra. Al encontrarse me encuentra con mi identidad. Esta se siente dicha y significada en el decir del chute Roberto. Lo que pasa es que él no dice. No es el autor de ese decir.

Cuando el autor son los autores y los autores son el pueblo.

Uno se pregunta qué de las décimas de **La Negra Ester** no ha sido dicho y repetido. De tan repetido, olvidado. Todo eso... pero de original, poco. El vocabulario es de campesino ahora suburbanizado. La sintaxis está deshilachada de tanto uso en forma de dichos, refranes, sentencias, etc. La historia no se inventa, ocurre cada día, desde hace mucho. La ocurrencia genera ideas, actitudes, sentimientos. Con ellos se teje la cotidianidad.

Parece claro que la obra no es el texto de Roberto Parra. Hay muchos coautores, coautores de mucho, tanto que se puede hablar de muchos autores. Son los que avanzaron la virtualidad a realidad. El director, el escenógrafo, los músicos, los actores y el público. Hay una operación estética comunitaria. Pero ¿de dónde sacaron las "ideas estéticas" estos autores? ¿Qué o quién les insufló la vocación de convergencia para que parlamento, gesto, situación, aplauso, fueran con su tiempo, con su ritmo, con su aire, a modular un perfil?

Me parece que la obra nació del pueblo, y a la hora de acontecer sus valores potenciales, fue adonde el pueblo



Boris Quercia, María Izquierdo, María José Nuñez, Ximena Rivas. Foto: Antonio Quercia.

y éste "se puso" con su medo de sentir, y este modo de asumir su universo afectivo puso el toque para que los elementos cuajaran en obra viva.

Así, estos autores, gracias a que desarrollaron la capacidad de escucha, pudieron enhebrar las historias varias y hacerlas converger a una sola que encarna el sentimiento de vivir.

Es una historia a la que confluyen y de la que salen varias, la de cada uno de los múltiples espectadores. Espectadores que no son eso sino agonistas al lado, en lugar de los del escenario.

Lo que pasa es que aquí la participación crea el real texto, el tejido de la comunidad, por la comunidad. El texto de Roberto Parra desencadena la creatividad del teatro chileno, y ambos

van a desencadenar el encadenado modo de ser del público chileno. "El sufrido público chileno" es tal porque ha debido sufrir múltiples espectáculos deprimidos, en múltiples escenarios, de tragedia y comedia. En todos no ha tenido participación salvo pagarlos como paga Moya. En **La Negra Ester**, de pronto se ha sorprendido frente a una propuesta a sentirse él, a recordarse, a recomponerse en libre, en creativo. Sintiendo ser el que es. Asumiéndose. Y éste es el otro texto. Este es el auténtico texto. El escrito, bailado, interpretado por el público. Hacía tiempo que un texto no interpelaba al hueso, al contexto y de forma tan suelta de cuerpo. Con una pobreza de medios precisa para mostrar la riqueza de espíritu de autores, intérpretes, partícipes. Como

quien dice la participación al poder, o el poder de la participación.

Y está la obra como arte modular. La multiplicidad de actantes producida por unos cuantos actores, en este caso, encarna en la escena estética lo que "el maestro" hace en la escena de la vida. Ahí, por ejemplo, están los músicos y su versatilidad. En verdad, son todos los partícipes de la obra los que concurren con su plasticidad a la generación de módulos expresivos, simbólicos, desde donde significar la obra.

Escenificar aquí significa significar, hallar los significantes para los significados. Pero no estamos en la situación de la gran producción y su expedición por la vía de la demanda solvente. Acá unos pocos materiales disponibles deben alargar su disponibilidad, ser capaces de modularse en tantos significantes, cuantos necesite el significado para decirse. Esto cubre desde la escenografía, pasando por los actores, hasta las décimas del texto.

Como en la vida del pueblo donde "el maestro" arregla X artefactos con el clásico alambrito, donde todo es poli-funcional porque el presupuesto no da para subvenir cada necesidad con un producto específico, así acá.

Entonces un cerro hace de teatro; un terraza, de salas; unas casetas, de boleterías; unos materiales de demolición, de escenografía, y unos choclos cocidos avientan los productos plásticos plastificados del intermedio.

Todo esto es convincente, porque la Convocatoria es una historia construida con módulos expresivos convincentes para la memoria de nuestros huesos. Ahí está la historia de encuentros y desencuentros. Todo se arma so-

bre esta base. El material con que se modula esta historia es la vida del sentimiento, el sentimiento de la vida. Con estos módulos se significa el alma. El módulo esencial que se busca a lo largo de la vida es el encuentro en verdad, en integridad. Esto que se busca, se encuentra y se pierde en **La Negra Ester**.

Este encontramos en el acontecer del encuentro y en su desconstrucción convence, porque está armado con módulos léxicos, sintácticos, de alta expresividad. Ahí participan desde la base los materiales del folklore que duran, vigentes gracias a una reiterada prueba de eficiencia en poli funcionalidad.

Son palabras, frases, dichos "muy sufridos", que han vivido "pasando las mil y una" en la vida del pueblo, muchas veces de perro, que les ha tocado llevar. Nada de la univocidad de la sociedad de las palabras científicas y técnicas. Acá circula la analogía, el equívoco, la polisemia. Las palabras haciendo de todo, porque hay que vivir, porque así es la vida... de las "palabras duras" hechas de "materiales duros", ésos que les permiten perdurar en la memoria colectiva por cientos, por miles de años. Así duran los refranes, los motivos que reaparecen sin repetirse jamás, porque en cada vuelta de la espiral de la historia han reformulado su programa.

Esto es **La Negra Ester**. En esto se reconoce con nostalgia, la familia grande que fue Chile

que se quisiera
que aún fuera
ay, mi vida,
si la vida
quisiera.

Brindo por la Negra Ester
y por el pobre Roberto
que todavía anda muerto
de amor por esa mujer
Así suele suceder
en el jardín del honor
ella murió de dolor
al verse tan poca cosa
indigna de ser su esposa
y él se morirá de amor

Nicanor Parra

ROJAS MANUEL DIXIT

Yo creía que el genio de la familia
era Nicanor
hasta que conocí a la Violeta
claro que ahora me quedo con el León Roberto

Nicanor Parra



Nicanor Parra. Foto: Ramón López



Roberto Parra. Foto Guzmán, 1961.



Foto: gentileza de Nicanor Parra



Nicanor y Roberto Parra

Roberto Parra

La Negra Ester

de Don Roberto Parra

Adaptación para el teatro de Andrés Pérez



Roberto Parra



Andrés Pérez Araya

Una gran variedad

Roberto Parra, creador e intérprete de las celeberrimas cuecas choras "El Chute Alberto", "Las gaitas con permanente", "Tengo una mina en Mapocho" que hicieron furor en la década del 60, es hermano de Violeta y Nicanor. El menor de los tres, aunque sólo en edad. Con **La Negra Ester**, su único libro publicado hasta la fecha, Roberto se sitúa -cuando menos- a la altura de sus hermanos mayores. Lo que no es poco decir, ¿verdad?

Y una pequeña advertencia:

Violeta y Nicanor, representan el campo y la ciudad, respectivamente. La Viola, quedará como la expresión máxima de la poesía rural chilena. Y don Nica, como el señor Corales de la mafia de cuello y corbata ¿verdad? O no dicen ustedes... Pisándole los sabañones a Fiorcita Motuda.

Por su parte el tío Roberto, opera de hecho en los bajos fondos -en el barrio chino de la palabra hablada- al margen de toda convención policial o académica. Por favor no se le exija cédula de identidad ni RUT. Es un producto de San Pablo abajo. No tiene sus papeles en orden.

Adelante tío Roberto.

Nicanor Parra

De nacionalidad chilena, es actor, director, coreógrafo y autor teatral.

Algunas de sus más destacadas realizaciones son: • Dirige el teatro callejero TEUCO a fines de los 70. • Es actor y coreógrafo del Teatro Itinerante entre 1978 y 1980.

• Protagonizó Lautaro de Isidora Aguirre en 1980. • Es autor de *Las del otro lado del río*, *Un circo diferente*, *Aproximación de una Violeta*.

• Adapta, junto a Fernando González, a Peer Gynt en *Las tentaciones de Pedro*. • En 1985 se une al Teatro Du Soleil, dirigido por Arianne Mnouchkine en París. • Personifica a Mahatma Gandhi en *La Indiadá*, de Helene Cixous en el Teatro Du Soleil. • Dirige en 1988 en Chile *Todos estos años*, teatro callejero.

• Adapta, junto a Roberto Parra, el texto de *La Negra Ester*. • Dirige en 1987, *La Negra Ester*, creando la compañía Gran Circo Teatro.

238722

PRIMERA PARTE

ACTO PRIMERO

ESCENA 1

(Entra Roberto)

Roberto:

Conocí a la Negra Ester
aquí en casa e' Oña Berta
esta casa llena de puertah
me hizo conocer el querer
corazón sin enloquecer.
Un día por la mañana
anteh que rayara el sol
mah linda que un arrebol
fresquita como manzana
muy alegre muy ufana
venía la Negra Ester.

La Negra Ester cosquillosa
no aguanta la barretah
guen chanchito bonitah tetah
su carita como rosa
como espiga de orgullosa
pero no le vale nada
porque está muy deshojada
como la pana en Otoño
pero hay que bajarle el moño
a esta carta marcada.

Yo la miro de reajo
sin decir media palabra
si es tan re'linda la cabra
le hace mil patah al cojo
y saldré de mi antojo
pienso para mí adentro
No voy a contar el cuento
y saldré con mi porfía
La noche voy a hacer díah
juro por el firmamento.

Hasta cuando padecer
no aguanto ya loh tormentoh
me muero de sentimiento
si pierdo a la Negra Ester
me la quiero poseer
pero no me da casino
cola hacen loh marinoh
ella leh da guaraca
se ríe la maraca
alaga que no soy fino.

Me lo paso re' borracho
sin un cobre en loh bolsilloh
canto mah que toh los grilloh
pa'tomarme un medio cacho
triste la vida del huacho
por no ser correspondío
es tanto lo que he sufrido
sin esperanza ninguna
maldita es mi fortuna
hoy grito muy aflijío.

Pa'Leida me fuf un día
en busca de situación
era lindo el corazón
partí con mucha alegría
cantamos todoh los díah
con mi compadre chiquillo
se llamaba Peñalillo
actuamoh toa la semana
atracando a unah hermanah
huesudah como palilloh.

Llega entonces el día del pago
se nah corrió el empresario
duro fue el llamado Mario
mí rabia cómo la apago
sin plata ques lo que hago
en este mundo sin alma
cantor ya me dan las palmas
confianza otra vez deshecha
canción otra vez maltrecha
me duele de nuevo el alma.

Mi compadre Peñaillo
dice vámonoh al puerto
de San Antonio es un huerto
tengo familia potrillo
mi casa tiene un altillo
dormirenoh como humano
el hogar noh hará sanoh
nos hace falta un descanso
artistah somoh no gansos
salgamoh deste pantano.

A San Antonio llegamoh
la familia abrir la puerta
no quiso mujer alerta
te doje un ladrón no vamoh
de pobre hasta cuando andamoh
pagando cuenta de pilloh
date cuenta Peñaillo
cantas cantas otroh gnan
guevón tu arte ellos aplanan
harta estoy de los junquilloh.

Al fin le abrieron la puerta
yo me juí para la playa
sedoso como papaya
pensando en aquella huerta
y en la esperanza tan cierta
de loh añoñ de mi infancia
anteh que la vida rancia
me trajera la realidá
de loh artistah y su verdá
queriendo apagar mih ansiah.

Botao peor que un perro
en la playa'e San Antonio
alejando loh demonio
comiendo na'ni un berro
mi mirada al cielo eno
veo pasar Doña Berta
cantora viejs y despierta
lah puerta me abre todah
anda a mi bordel no jodah
cantarih estarih alerta.

(Entra Doña Berta)

ESCENA 2

Berta Manríquez:

Qué bueno verte Roberto
temprano venih llegando
cueca vamoh ensayando
que hagan ver hasta loh tuertoh
de fiesta se ponga el puerto
saltar hagan a loh cojoh
loh tristeh tengan antojoh
que se armen loh matrimonioh
en el Puerto de San Antonio
váyanse así loh enojoh.

Cambia, Roberto, esa cara
no cambieh no tui talentoh
elloh te dan sentimiento
del sufrir, cosa mah vana
la guitarra no es avara
yo sé que por el mucho amor
amor hermano del dolor
que a la Negra estai sintiendo
tu corazón lo estoy viendo
en el ritmo busca el calor.

Ya lah minah a levantarse
temprano llegó la canción
a ver si hacemoh el millón
vamoh todah a arreglarse
agua pa'despabilarse
la que no está a gusto se va
la que llegó a pata pelá
se acuerde no somoh monjah
afuera leh sacan lonjah
putah pero acaremelah.

Anoche mijitah richah
primero que losh clienteh
curah mah que toa la gente
lo hicieron pa'darme pica
se repite y hasta Arica
lah sigo por tonta lesah
no hay que perder la cabeza
negocio es éste no fiesta
pa'loh otros es una siesta
a cortar pueh la maleza.

(sale)

ESCENA 3

Roberto:

Llega aquí todah lah nocheh
con la guitarra en la mano
en invierno y en verano
y la Negra me arma boche
aguanto bien loh reprocheh
como estoy enamorado
me encuentro muy desgraciao
porque ella no me da bclá
paso rascando mi cola
porque ella no está a mi lao.

Lah palabrah tan amargah
qu'ella me ha dirijfo
tendré que se tu quero
le dije en su propiah barbah
yo no soy Jetulio Vargah
te pondré el caño algún día
voh vai a ser mi queria
ya perdí lah esperanza
con pena mucha añoranza
no la veo como seih díah.

(Entran las mujeres del "Luces del Puerto")

ESCENA 4

Margarita, la Japonesita:

Casi todos los días
llegan los hombres a este lugar
nos invitan a bailar
se sirven unos tragos
subimos a las piezas
y hacemos el amor...
luego nos pagan
y nos quedamos solas
hasta el próximo atardecer.
¿Qué les hable de las niñas?

Doña Berta, cabrona tierna y despierta
antes de conocer la regla
conoció la excepción
¿Su especialidad?
La iniciación.

María...

María es virgen
dicen que fue sirena

los marinos lo dicen
y que en medio de una ensañación
conoció la pasión.

María tiene la lista más larga
de clientes.

Zulema viene del Africa
es famosa por sus piernas
son tan largas
que parecen cuellos de jirafa.
Rosa...

¿qué puedo decir de Rosa
que ustedes no puedan ver?
Dicen que tiene los pechos
como alas de mariposa.
Rosa es hermosa, muy hermosa.

Esperanza...

Esperanza vivía en la verdulería de la
esquina
Un día fui a comprar y se me colgó del
kimono.
Esperanza, la macho, le da al "Luces del
Puerto"
un sabor a palacio.

¿Yo?

Yo no soy japonesita
yo me llamo Margarita
soy feliz aquí. Hago el amor a ciegas
amo mucho a los hombres
y soy peligrosa
cuando no me pagan.

ESCENA 5

Canción "Qué lejos estoy del puerto..."

Roberto:

¡Ester!

No estai Negra Ester dónde estai
tampoco estuviste anoche
con quién armaste tu boche
a quién hai besao ayayai
vuelve p'acá no te vayai
sabén quen "Luces del Puerto"
tu hogar tenih a Roberto
este pobre cantor hombre
cantor que a usted no le asombre
de amor por usted esta muerto.

Quizá cambiaste de vida
si es así estoy contento
aunque yo me quede hambriento
puedo saltar de alegría
quisiera haber sido el guía
el amante el amoroso
besar tu cuerpo oloroso
montarte en este cabaré
guelve ven ven yo te querré
lo pasaremos sabroso.

ESCENA 6

Antonio Fuentes:

Crean no soy alaraco
he sido y soy calderero
mi trabajo no es dinero
me llaman el macho flaco
lo mío cabe en un saco
también trabajé en el dique
por Valpo y allá en Iquique
siempre llego aquí empapado
me hayan o no trasladado
voy vengo me pego el pique.

Vengo aquí por la Negra Ester
mi nombre es Antonio Fuentes
arrástranme sus corrientes
queriendo quiero su querer
tempestá es mi padecer
navigo soy mástil fuerte
mares cruzo yo por verte
si no estái qué voy a hacer.

Roberto:

Parece se jué pal Norte
hace tiempo no se le ve
le aconsejo otro cabaré
gúenah minah gúen porte
mah baratah guen recorte.
La Negra Ester es re'cara
vaniosa se cree rara
yo creo se fue re lejos
ni que juera vino añejo
no había quién la aguantara.

Antonio Fuentes:

¿Otrah Negra otrah Esterah?
¿ha estado usted enamorado?

Si me voy me voy varado
yo no aguanto otroh querereh
suh pechoh amanecereh
son de mih ojoh cansadoh
náufrago me voy a nado
otrah mujereh no quiero
vuelvo a ser el caderero
sin ojoh abandonado.

Roberto:

No se me aflija compadre
suba lah velah marino
ahogue su pena en vino
puta era no hojadre
un perro habrá que le ladre
del barco su movimiento
rápido tendrá su aliento
del fuego de la caldera
calor tendrá si hay espera
de otro amor otro pimiento.

ESCENA 7

(Entra Esperanza)

Ahí viene la Negra Ester
más linda que una verbena
la bautizaron sirena
un ruso y un portugués.
Es tan linda esta mujer
dice su amiga Esperanza
voy a brindar con confianza
por su bonita llegada
aquí queda la cagada
se trae a dos cabras gansah.

Anda a buscarla, Roberto
yo me encargo del marinero
me lo guardo para ropero
volantín te vai pa'l cielo
nube ya te hacih aguita
llegando está la Estercita
suspiroh al macho flaco
le daré por alaraco
confie en su Estercita.

(sale Roberto)

ACTO SEGUNDO

ESCENA 1

Negra Ester:

No me hagan llorar chiquillah
traigo el corazón herido
no es mucho lo que leh pido
amigah guena semillah
son ustedeh maravillah
les traje de guenah ganah
maqui seco svellana
una chiu de enguindado
charquito bien salado
tortilla que hizo mi Juana.

Lleganoh esta mañana
con la Lily con la Gloria
si no pierdo la memoria
estah son miñ doh hermanah
llorando quedó la Juana
son conchitoh de loh viejoh
no le den maloh consejoh
no conocen el ambiente
que caigan a la corriente
a miñ hermanah no dejo.

ESCENA 2

(Entra Roberto)

Negra Ester:

Otra vez el guitarrero
estás en la lista negra
de qué te lah dai alega
so un puro huachuchero
el palo pa ser plumero
es lo que te está faltiendo
vamoh luego caminando
a voh te digo Roberto
no querench ni un concierto
oíste la voz de mando.

¿Qué pasa con el marino?
¿Esperando su sirena?
Para tí no soy la nena
te saliste del camino
yo no soy la flor del espino
para todoh tuh placereh

habiendo tantah mujereh
¿tenís que cargar conmigo?
t'estai pasando de vivo
enójate si tu quereh.

Soy la reina de la playah
por esto nadie se asombre
me gustan todoh loh hombreh
so ricoh de todah layah
pa'jugar a la payaya
loh portefioh y marinoh
me gustan loh santiaguinoh
canilano y mineroh
un abrazo al mundo entero
brindemoh con el gran vino.
En el puerto estoy de rosa
aquí yo no siento pena
se acabaron lah cadenah
a volar la mariposa
soy ardiente y cariñosa
quiero a Pedro, Juan y Diego
voy a decir hasta luego
esto ya no tiene nombre
mi cuerpo es pa'loh hombreh
con esto a nadie ruego.

Marinero Antonio Fuentes:

Yo creo que estoy soñando
digo con mucha esperanza
sufría esta añoranza
estoy contento mi Negra
estábamos en tí pensando
golondrina del verano
marinero y paisano
te recuerdan Negra Ester
no pensé volverte a ver
mi reina déme la mano.

Negra Ester:

Yo tengo otro cliente
me pasó la plata
ricachón y de corbata
se cayó de la pendiente
lo arrastró la corriente
a este zorzal nortino
y tú un pobre marino
dueño de na'buque o yate
tuh cuentoh son disparateh
me voy con el afuerino.

(sale la Negra Ester) (sale Antonio Fuentes)

ESCENA 3

(Entra María)

María:

El que sopla velas hincha
y tú vah a ser el dueño
con un poquito de empeño
no te quedih en la huincha
la Negra está que relincha
mi viejo cara de sueño
te voy a pasar un dato
si queri a la Negra Ester
me lo dijo anteayer
que no lo sepa ese fiato
me gusta hasta loh zapatoh
pero yo le doy mariana
porque canta "Escoria Humana"
yo lo tengo catigao
pero será perdonao
en el día de mañana.

Roberto:

Salgo dese purgatorio
ni questaba condenao
no viviré anodillao
como la flor en velorio
me saco el supositorio
que tanto me había urjio
alegre salgo del nío
a respirar viento fresco
me voy a botar a cuesco
sina, soy hombre perafío.

(sale)

ESCENA 4

(Entra Doña Berta)

Doña Berta:

Hay cumplo cincuenta y och...
¡Cincuenta Años!

(Canción "Las Mañanitas"
"Cumpleaños Feliz"
"Mambo")

(Encuentro Negra Ester y Roberto)

ESCENA 5

Ester

Roberto

Roberto:

No te dije ni una cosa
nos juimos para tu pieza
yo miraba tu belleza
a ti linda mariposa
te portabas carifiosa
quizá por la borrachera
bramabas como ternera
te tiraste a la cama
yo me pegué como escama
como polvo en la pradera.

Ester:

La noche quién la pagó.

Roberto:

No se enoje linda negra.

Ester:

Te corriste viejo'e mierda.

Roberto:

Y si usté me convidó
la guitarra no fornico
guelva a dejarla a su rincón.

Ester:

Voy a entregársela al cabrón
si no pagas la comía.

Roberto:

Con qué me gano la vía
démela riquito bombón

Son muchoh loh tropezones
que pasan toos loh pobren
malo el cuerpo sin ni cobre
tus palabras mcresonah
me partís en mil montones
ya te digo adioh mi negra
me enredaste como yedra
me voy sintiendo mucho horror
no te ríal deste cantor
cada risa es una piedra.

Yo ya he estado en tus orillas
te he besado con ternura
eres toda una hermosura
clorcito a maravilla
corcovitaba como ardilla
al ponerte la montura

erís potranca madura
te gustó la montá en pelo
me apretabas sobre el seno
doblabas la coyuntura.

Tú eres la rosa más linda
que yo he visto en mi jardín
tu cuerpo como un balancín
tus olores son de guinda
fuiste un momento mi quinta
el amanecer del mundo
fue como eres tú fecundo
sonrisa de mañanita
generito de sedita
erís mucho pa' este inmundo.

Ester:

No te acerquih a la puerta
corazón desespero
quién te quita lo bailao
no te hagai la mosca muerta
me pasa por boquiabierta
de pasar tan malos ratoh
venga paca mi torcuato
y no muestre las hilacha
me diste la pera huacha
te salvai como Pilatoh.

Deje de dar tanta guelta
míreme con regocijo
venga pacá no sea fijo
vuelvo a ser su linda huerta
repítamo la receta
antes que me pegue un tiro
vámonoh en un suspiro
siéntese en su carnelia
juntito a la flor más bella
como palomo en su nido.

ESCENA 6 "LA PLAYA"

Ester:

Vaya a comprar la cerveza
que me duele la cabeza
mi viejo no se me enoje
de pasá donde'On José
se trae me paren loh maleh
voy a quedar muy re'picha

vamoh a tomar chicha
adonde el guaso Morales.

Roberto:

Mi negra ya está despierta
con la garganta seca
ya me voy doña Rebeca.

Doña Rebeca:

Le da saludo a la Ester
esta reguena mujer
mejor que gallina clueca.

Roberto:

Por aquí llegué Negrita
traje todo lo encargado
ni una cosa de ha olvidado
todo para mi florcita.

Ester:

Esto es cosita rica
la saboreo con placer
luego voy a renacer
vamoh a dar unoh paseoh
a comer ricoh causeoh
le dice su negra Ester.

María:

Hicieron las paces luego
otra vez al reguelitjo
cantamos con regocijo
la negra está como juego
voy a decir hasta luego
y no pierdo la ocasión
la negra le dió un tirón
lo pescó de la chaqueta
él arrastró la chaqueta
noh juimos al molajón.

(Baile. Temblor)

María:

Un veinticuatro de enero
cuesta mucho relatarlo
muere Chillán y San Carlo
es pa sacarse el sombrero
caen médico y obrero
con este gran terremoto
qué susto para los roto
lo grito como testigo
me duele hasta el ombligo
con ese manso alboroto.

A las once de la noche hicieron zamba canuta que salgan todoh lah putah por favor no me reproche se meneaba como un coche esta tierra chillaneja así contaba la vieja de este gran terremoto con las dos mano en el pote como zumbido de abeja.

Así empezó el movimiento no hallo cómo relatar la tierra empeiza a temblar pasó todo en un momento lo digo con sentimiento la gente muere a granel como terminó Gardel en el año treinta y nueve quedó el manso descueve en esa noche tan infiel.

Así cuenta la Maruca fue algo muy espantoso como isla de leproso quedaron todoh lah ruca luego cantaron las diuca salí a dar un vistazo Chillán tan echo pedazo y me puse a sollozar mestá matando el pensar así fue el embarazo.

La María chillaneja de camino a Portezuelo nací bajo un lindo cielo así contaba la vieja el sufrimiento se aleja llegué cerca del andén heladita como el llantén yo lo digo por lo cierto testey contando Roberto pa luego tomar el tren.

Allá en la calle Libertá ahí quedaba la estación recuerdo bate el corazón fue como una tempestá ahí comenzó la amistad ahí conocí al Nano m'entusiasmaba el fulano

hicimoh el viaje juntoh por ahí comenzó el asunto con este lindo cristiano.

Nos virimoh en tercera en ese patah de fierro tiritando como penoh pero quera el amor era como yeguita esclera él me tomó de la mano un beso me dió el cristiano luego me quedé dormida con esta prenda querida este jué mi amigo Nano.

Roberto: *(borrachos)*
Qué tarde mah deliciosa noh, pasamoh en la playa de la noche a la mañana con mi linda mariposa todo era color de rosa contigo linda muchacha.

Ester:
Yo mencuentro muy borrucha.

Roberto:
Yo en lah mismah condicioneh.

Ester:
Juntemoh doh corazoneh con esta buena pachacha.

Roberto:
Me hai coimado de regaloh de anilloh y billetera eres guena taquillera entrasora por loh paloh.

Ester:
Te he encontrao medio raro porque un cliente estriló "un reló se me perdió y tiene que aparecer" le dijo a la Negra Ester "de aquí no me muevo yo". Mestaba haciendo la cucha abrí luego el velador relució como esplendor.

Roberto:
Lo encontraste mi pelusa.

Ester:

Toma viejo por la chucha
no vai a seguir cantando
vanoh luego caminando
porque va a llegar mi lacho
es tieso pa'loh coscachoh
"adioh que me voy volando".

Pal invierno muy lluvioso
te compré un par de zapatos
no se moleste mi fiato
que pasa algo curioso
ayer me quedé en reposo
con un piñe caballero
yo le churí el sombrero
échte una probaíta.

Roberto:

Me queda reñor mijita
falta el palo pa' plumero.
Debo anunciarle una ausencia
que me voy para Refinca
se dá allá mejor lah pagah
tenga usted hasta paciencia.

Ester:

No vengai con insolencia
piojillo resucitao
te recogí mah pelao
que un calabozo reseco
no teniah ni chaleco
pajarillo desplumao.

Roberto:

No m'achich mah maldiciones

Ester:

De mi boca ya salieron
quién lo ve y quíenoh lo vieron
y anda con sah pretensioneh
tendrá que comer majoneh
y andaroh mah animao
como el árbol desojao
que tiritá con el frío
tu lecho será sombrío
olvídate del paseo.

(sale Ester)

(sale Roberto)

ESCENA 7**Esperanza:**

Guevón que te hai creído
hacerle esto a la Negra Ester.

María:

No hay que burlarse del querer
si el amor te ha sorprendido
queriendo hacerte aguerrido.

Japonesita:

Sacarte de lah penurias
lucirte como bandurriah.

Doña Berta:

llenarte el alma destrellah
darte diah nocheh bellah.

Japonesita:

silencio hasta en lah tertuliah.

Zulema:

Hacerle esto a la Negra Ester
ella ques la que más te ama.
pa voz mono era su rama
tu fuiste pa ella el beber
bebida que calma el doler.

Esperanza:

El amor cabrón se acabó
la paciencia ya se agotó
no tuviste ni un respeto
mentira es tu parapeto
la cobardía te aspiró.

Japonesita:

Andate a la misma mierda
allí sabrih lo ques sufrir
prometer ir y no venir.

Doña Berta:

Que la espera allí te muerda
soledá tendrih por cuerda.

Esperanza:

Las nocheh loh ojos despiertoh
llorárs lo doy por cierto.

Zulema:

Haber tenido y no tener
te quisieron sin responder

María:

Te pasó por boquiabierto

(sale Roberto)

(Canción: "Guevón qué te hai creído")

SEGUNDA PARTE

ACTO TERCERO

ESCENA 1

*Pablo Puntilla
Juan Asafate
Ester*

Juan Asafate:

Oye Pablito Puntilla.

Pablo Puntilla:

Qué decís Juan Asafate.

Juan Asafate:

Vamoh a dejar un catre
de bronce y con perilla
donde lah linda chiquilla
con ruedita giratoria
recorriendo la memoria.

Pablo Puntilla:

En qué pieza lo dejamoh.

Juan Asafate:

Pero si con nadie hablamoh.

Pablo Puntilla:

Sin vela lah palmatoria.

Juan Asafate:

No se siente ningún ruido
estarán toa borracha
si le'am dado como caja
lah lachoh estarán dormido.

Pablo Puntilla:

Golpea fuerte te digo.

Juan Asafate:

No quieren abrir la puerta
estah putah boquiabiertah
maldito fue su destino
que por un trago de vino
con cualquiera se te acuesta

Podrida lah prostitutah
de lah pieh hasta lah manoh
enferman a loh cristiano
borrachah como cicuta
así son todah lah putah

le roban a loh clienteh
son falsah son indecente
como pescado podrido
no respetaron su nido
se lah llevó la corriente.

Pablo Puntilla:

Chántate Juan Asafate
no ofendah a lah mujereh
recuerda bien que son sereh
yo te dejo con el catre
diceh muchoh disparate
yo lah quiero con el alma
estoy perdiendo la calma
porque también tengo hijah
ajrieta bien lah clavjah
tenih mah coco que palma.

Negra Ester:

Yo, Negra, salgo al pasillo
a defender mi derecho
te crehs de pelo en pecho
arrastrado gusanillo
cagado hasta loh tobilloh
renacuajo pate'lana
no pos sapo no pos rama
proyecto pa ser viruta
si no respetai lah putah
meno respetay tu hermana.

Juan Asafate:

Perdone Negrita Ester
soy amigo de Roberto
lo digo con sentimiento
es muy difícil comprender
si usted me quiere entender
me dicen Juan Asafate
si usted me recibe el catre
le doy un dato correcto
yo sé donde está Roberto
botado en unes petate.

Ester:

Pasa luego pa'la pieza
no me hagah sufrir tanto
que ya no me queda llanto

toy perdiendo la cabeza
dice luego con firmeza.

Juan Asafate:

Te digo desta manera
debajo de la escalera
frente al Luceh del puerto
allí está tu Roberto
pensando en su ramera.

Pablo Puntilla:

Soy mujereh muy sincera
cuando queren lo dan todo
senamoran desde modo
como flor en primavera
yo pasé unas quimera
con lah minah mah preciosa
son muy lista muy celosa
no hay que torcerle el brazo
listo el cortaplumazo
y ganó la mariposa.

No es cosa del otro mundo
casarse con estas bellas
son igual que las estrellas
con sentimiento profundo
son como los iracundos
las chiquilla del anviente
lo juro que son decente
por que yo le e palpado
e vivido en esos lado
con cigarro y aguardiente.

ESCENA 2

Roberto:

Tiempo es el tiempo en el puerto
me enfermo en la borrachera
vivo bajo una escalera
es el ruco de Roberto
me pasa por boquiabierto
y por mal agradeció
estoy muy arrepentío
por las puras yo me quejo
cuando malaya está lejoh
La Negra me echó al olvío.

Corazón qué prueba dura
maldita es esa mujer
no viene la Negra Ester

grito yo con amargura
todo esto ya es locura
la tengo en el pensamiento
que venga por un momento
porque ya me voy cortao
quero tenerla a mi lao
y asf moriré contento.

Viene mi Negra quería
la vía es una partera
venga aquí a la escalera
siéntese amada mía.

Ester:

Perdíste de la partía
lo igo yo la Negra Ester
te vengo a dar a entender
si seguís con tu capricho
perdóname lo maldicho
es tan franca tu mujer.

Cómo te sienteh mi viejo
yo sé que hah sufrío mucho
me dijo tu amigo Lucho
que te diera unoh consejoh
no te pongo el aparejo
metah dando mucha pena
no cortemoh lah cadenah
te lo igo con carifio
como una madre a su niño
mi linda flor de verbena.

Roberto:

Se me viene el alma al cuerpo.

Ester:

En sueños me acariciabas.

Roberto:

Sí muchoh besoh te daba
con el ansia de loh muertoh

Ester:

Se va a mejorar Roberto
seguiremoh nueva vida

Roberto:

Perdóname mi querida
nunca te voy a dejar

Ester:

Mejor que me trague el mar
mi primavera florida.

Roberto:

Me repongo por encanto
estoy como maravilla

Ester:

La vida es muy sencilla
como la paja en loh campos
arrebózese en mi manto
bien apoyado en mi hombro.

Roberto:

Te toco huelo y me asombro

Ester:

Me querh un poco espero

Roberto:

Mucho mi suave velero

Ester:

Vámonoh d'estoh escombroh.

ESCENA 3

Don Abraham:

Qué le pasó tanto tiempo
lo estaba echando de meroñ
se enfermó el hombre gueno
lo digo con sentimiento
estamoh todoh contentoh
por su bonita llegá
squí no le falta ná
para usté y su mujer
que venga la Negra Ester
la encuentro muy apagá.

Doña Rosa:

Mijita pa'la comía
hicimoh cazuela de ave
con loco como usté sabe
questoy con mucha alegría
convidamoh a la María
también al amigo Nano
que se quieren como hermanoh
con el amigo Roberto
si el Abraham es correcto
su Rosa perfuma sanoh.

Roberto:

Muchas gracias doña Rosa
le agradezco sus abrazos

Doña Rosa:

De lah patah al gallinazo
ta'llena la cacerola

Don Abraham:

A mí me gusta la cola

Doña Rosa:

Abraham hable mah fino.

Don Abraham:

Reservao tengo el vino
picotiemoh aceitunoh
vamonoñ de una en una
cantemoh como loh chinoh.

(sale Don Abraham)

Roberto:

Guen olor a la cazuela
está saliendo de l'olla
le salió dura la polla
que no sirve la Carmela
hasta que no ardan lah velah
vamoh a bailar con gusto
por eso yo le pregunto
que cosah tiene la vía
que no sirven la comía
porque esto no tiene asunto.

(entra Carmela)

Carmela:

Por fin salió la cazuela
ya está listo el comedor
pasen luego por favor
les invita la Carmela
el que menoñ corre guela
el que no sale trotando
vamoh luego masticando
ya sonaron lah cucharah
hay ave hay ensalada
vamonoñ ya saboriando.

(salen todas) (entra Doña Rosa)

Doña Rosa:

La fiesta está macanúa
noñ curamoh hasta lah patah
la Ester como garrapata
la María como tagua
la dejaron sin enagua
yo no sé lo que ha pasao
loh gritah desesperaoh
son del Nano cualquierquincho
se paga mansoh relinchoh
de rabia el condena.

(sale Doña Rosa) (entra el Nano y Roberto)

Roberto:

Me aburri de la fiesta.

Nano:

No dejé a la Negra Ester
será mucho el padecer
desta pobre chimbiruca
seguro se vuelve loca
por culpa de ti maldito
te castigue Jesucristo
por vasa y por inhumano
erih pobre ser humano
que valih meno que un piti.

(entra Doña Rosa o Don Abraham)

Doña Rosa: *(o Don Abraham)*

Se pasará en la cantina
preguntando por Roberto
está vivo o está muerto
lo sabe bien tu vecina.

Roberto:

Ella forma trifunah
de mi pobre "Escoria Humana"

Doña Rosa: *(o Don Abraham)*

De la noche a la mañana
llorará todoh loh diah.

Nano:

Salete con tu porfia
mejor estarih en cans.

Roberto:

Yo me iré a la capital
me olvidé de la mujer.

Doña Rosa: *(o Don Abraham)*

la que te dió su querer
como cualquier animal
putah el rotito fatal
que cariño mal pagao.

Roberto:

Si soy un degenerao
no merezo su perdón.
me pasa por ser huevón.

Nano:

Deja de pensar malvao.

Roberto:

Seguiré la borrachera
sin pensar en San Antonio
ni en la hija del demonio
ni meno en suh caderah

estaré en la cuerera
como perejil sin hoja
aprovechate congoja
deste cantor ambulante
recordaré al restaurante
y al buen viejo Abraham Rojas
(y a doña Rosa de Rojas).

(sale Roberto)

(sale Nano)

(entra Ester)

Ester:

Dónde se metió Roberto.

Doña Rosa:

Se jué pa' la capital
borracho como espiral
se fue alejando del puerto
iba triste por lo cierto
lo que un hombre puede hacer
conquistar a una mujer
como podrán ser tan malo
merece una tanda'e paloh
dejar a la Negra Ester.

Escúchame calavera
un día de jovencita
de tristeza muy solita
me dió por pensar leserah
muerte invadió mi sesera
me juí camino a la mar
por hambre entré a un restorán
comida me dió alegría
me dijeron se le fia
el dueño era el Abraham.

(sale Doña Rosa)

Ester:

He andado en hartoh querereh
puta soy pa' que negarlo
plata amor cómo juntarloh
yo soy uno de esos seroh
mih comuneh que loh pereh
en loh hombreh su deseo
cacho al vuelo el torco
no lo niego soy distinta
quién me quiere en mi pinta
paisaje o hace estropeo.

La primera vez que amé
amando me fui a la cama
por qué se apagó esa llama
por qué se fue digna usted
sin decir na' harto lloré
qué importa entonces acostarse
con otros que sin quemarse
también se iván son ajeros
vienen buscando lo bueno
si pagan pueden quedarse.

Mañana será mañana
hoy basta de borrachera
la vida es buena cajera
la vida no es cosa vana
yo soy quien hace macanah
pierdo el seso en la pasión
mezclo amor y adoración
me enredo en la celosía
del amor yo guardaría
amor que abre la visión.

(vale Ester)

ACTO CUARTO

ESCENA 1

(Entran Nicanor, hermano mayor de Roberto, y Roberto)

Nicanor:
A bañarse Don Roberto
con jabón y agua caliente
vas a quedar transparente
basta ya de hacerte el muerto
no perdamos mah el tiempo.

Roberto:
Te agradezco la gauchada
voy a todah lah parada
contigo mi guen hermano

Nicanor:
Recuerde que usted es humano
no chicha ni limonada.

Roberto:
Muchah graciah Nicanor.

Nicanor:
No te voy a pedir cuentah

te acuerdah de la herramienta

Roberto:
Se perdió en un corredor
lo juro por el señor
lo juro por el divino
no la he cambiado por vino
ni por sanguche o cerveza
con qué corto lah malezah
que me comen el camino.

Nicanor:
Aparecieron de encanto
lah herramientas perdidas
es un florecer la vida
échese al hombro el quebranto
inventese un buen canto
y si la tristeza viene
musa tal vez la detiene
la vida es un guen trabajo
con la dama me barajo
ella llega cuando quiere.

Roberto:
Erih gueno Nicanor.

Nicanor:
Me he costaleado primero
colócate ese ternero

Roberto:
Es pa' mí ese terno flor
viene hasta con suspensor
es muy guena gabardina.

Nicanor:
La traje de l'Argentina
pensando en ti Roberto
lo mereces por lo cierto
vamos fuera de la tina.

Roberto:
Zapato y camisah finah
calzoncillo y calcetines

Nicanor:
Bote lejoh loh churrines

Roberto:
Qué pinta para lah minah
me saldré de mih rutinah
le igo a usted hermano padre

Nicanor:
ahora sí que entre la madre

*(entra Clara Sandoval,
madre de Roberto)*

Doña Clara:

ahora sí que te quiero
blanquito como salero
sano y gueno como el aire.

Caminemoh emperador
te falta el puro sombrero
guelve a ser el guen cuequero
no defraude a Nicanor
que te siga el guen olor
quentre ahora la familia
el amor que nos entibia
aumente con tuh hermanoh
tu seno se haga liviano
pierdah el color de jibia.

(entran los hermanos)

Violeta:

La Violeta y Barranca
ta feliz con su tenor

Roberto:

Me acompaña Nicanor

Nicanor:

Nos vinimoh en potranca

Doña Clara:

Se abrieron todah lah tranca

Roberto:

Llegamoh a las raíces
olvido las cicatrices

Doña Clara:

La mamita por encanto
ya no ay ningún quebranto
te perdono lo que hiciste.

Oscar:

Nicanor con la Violeta

Leío Hilda y Lautaro

podemos aser un aro

Hilda:

La mami está de fiesta
la curuca muy contenta
celebremos el encontrón

Violeta:

No perdamoh la ocasión

Oscar:

La Violeta en primera
que cante la jardínera
en su última canción.

(canción)

Doña Clara:

Agamos una cazuela
dice la mami contenta
por la ventana la puerta
hay que tirar la Carmela
asta que no ardan lah velah
vamoh a seguir la fiesta
la Hilda con la Violeta
lah guitarrah'tan trinando
y vamoh hago cantando
tonada valse y cueca.

(cueca que canta Roberto)

Roberto:

Hoy pensando en el regreso
de llegar al lindo puerto
soñando casi despierto
con este largo proceso
ahora yo me confieso
lo que un hombre puede ser
conquistar a una mujer

Violeta:

Si pensai desa manera
anda hermano correvuela
regresa a la Negra Ester.

Roberto:

Un día en el chaquetón
encontré un lindo pañuelo
celestito como el cielo
en la esquina un corazón
recuerdo de nuestro amor
decía en un monograma
me blanquiaron mah lah canah
me dió un sueño profundo
abajo se vino el mundo
con un ruido de campana.

Violeta:

Váyase luego mi hermano
muy contento con su traje
brillando como paisaje
como el río en el verano
muy contento muy ufano
recorra muchoh bolicheh
preguntarán por el pije
que parece caballero
sí anteh eras plumero
ahora nada te aflige.

(sale Roberto)

Nicanor:
Brindo dijo un pensamiento
por el Roberto y la Ester

Dofia Clara:
Brindemoh por el querer
gritaron loh cuatro vientos
Nicanor:

Dijo cristo en el desierto
voy a brindar sin demora

Dofia Clara:
Por Don Roberto el cantor
que mealegra con su canto

Nicanor:
Gloria al padre

Dofia Clara:
Gloria al hijo

Nicanor:
Gloria al espíritu santo.

(salen todos)

ESCENA 2

(entran Esperanza y La Japonesita)

Japonesita:
Cuéntame Esperancita
qué pasa en el fin terrestre

Esperanza:
Hambruna piojo y peste

Japonesita:
Di la firma a Margarita

Esperanza:
Los diarios nos dan la pista
de camiones asesino
con gases los malandrino
matan hombre y mujeres
pa'hitleriano placeres
relleno pa' los camino.

Japonesita:
La rutina desos sereh
matar sin ningún destino
hay que ser muy libertino

Esperanza:
Sin na' para los sertene
no ay papa sólo guarene

Japonesita:
Con esa guerra maldita
el corazón me tiriá

loh judioh en cadena
Esperanza:
Es pa morirse de pena
ver la muerte tan cerquita.

(entra Roberto)

Dofia Berta:
Sorpresa pal lindo puerto
un veinticuatro de enero
que pinta de caballero
que lleva el chute Roberto
lo digo con sentimiento

Roberto:
Vengo aquí al cabaré
buscando a la Negra Ester

Dofia Berta:
En brazoh de otro amante
con un lanzeta picante
voy a darte a conocer.

Roberto:
Mejor dígame mujer
señora Berta regenta
dónde está mi cenicienta
que se jué la Negra Ester
por favor deme a creer
lo digo con mucho apuro

Señora Berta:
Tá en ese cuarto seguro
arréglate bien los cachoh
ta durmiendo con su lacho
por mi madre te lo juro.

Guelve a irte por la puerta
y no hagah ningún ruido.

Roberto:
Toy triste toy afligido
empiezo a apretar lah tuercas

Dofia Berta:
El mundo tiene mah gueltah
que un caracol de vida
ya no es tu linda nifa
tú mismo erih el culpable
hai sfo tan miserable
más que un ave de rapia.

(entra Negra Ester)

Negra Ester:
Tus ojo no me hacen mella

si ya sé querih Julero
no juiste hombre sincero
y tengo mucha querella
se apagó pa'ti la estrella
que siempre estaba alumbrando
ahora estoy estrilando
tiraste passao el tejo
ya te puso el aparejo
que te pasa tay tamblando.

Roberto:

Reconozco la embarrada
empiezo mi gran relato
reconozco que fui ingrato

Negra Ester:

Fue una broma muy pesada
canción muy desentonada

Roberto:

Perdóname Negra Ester

Negra Ester:

Yo ya no soy tu mujer
ni la piedra de tropiezo
esto te pasa por lesa
le dí a otro mi querer.

Roberto:

Ya me voy disimulado
me voy con la mierda hirviendo
ella se queda riendo
arreglándose el peinado
(sale Ester) (entra María y Nano)
yo lo que mah he amao
todo lo encuentro distinto
al blanco lo encuentro tinto
al amarillo rosao
veo que estoy enamorado
de la Negra por lo visto.

Este cabaré lujoso
que encontrabo en el passo
lo hallo muy desolao
como isla de leproso
muy triste muy escabroso
enredao en la hiedra

María

Como el león en la selva
brillan tuh ojoh sangrientoh
ruges a los cuatro vientos

Roberto:

no contesta ni la piedra.

María:

Te cuento de copuchilla
quel bribón le salió malo
te la tiene a puroh paloh
te lanco ver candelilla
con loh ojoh en sombrilla
y loh senoh moretiao
malulo el dogenerao
cañiche de lah mujereh
nacieron tan maloh sereh
no morirse el desgraciado.

(entra Zulema)

Zulema:

Miren la gracia del choro
le pegó a la Negra Ester
un chuzaso a la mujer
en la cara le hizo un hoyo
el broiler s'echó este pollo
llamen a la policía
denle una tanda surtía
con represión a chortizo
sangre por el botaguiso
váyanse de nuestras vías.

(entra el Lacho)

Lacho:

A ti te paro loh carroh
aquí en esta casa alegre

Roberto:

Perro que ladra no muerde
te digo tronco cucarro
donde me cantan me paro
vamos al tiro a la pelea

Lacho:

La cosa se pondrá fea
yo no soy ningún jetón
saldrá arrancando el cagón
chorriando de pura mierda.

(pelea. Muere Esperanza)

Zulema:

Nunca mah te guelva a ver
ta'gueno de andar botada
si volví a la cargada
yo defenderé a la Ester

Ester:

tiene muy claro el saber

Zulema:
desengue/ve tus atah.

(salen todos menos Ester y Roberto).

ESCENA 3

Roberto:
Olvidemoh el pasado
no me tenga ni un rencor
vuelvo a ser tu nuevo amor
porque nunca te he olvidao.

Negra Ester:
Ya no será como anteh
no será el mismo cariño
yo pienso en el destino
que moh espera por delante

Roberto:
Se ha trinchado en un instante
este amor tan lisonjero
mejor lo paso soltero
me pego la retirada.

Negra Ester:
Quedo muy desesperada
mah humilde que cordero.

Roberto:
Oigame Negrita Ester
qué pasa si se buscara
alguien con quien se casara
le doy todo a conocer
no pierdah tiempo mujer
yo no me caso contigo
m'encuentro desvanecido
con todo lo que ha pasao
viviré desesperao
trata d'echarme al olvío.

Ester:
Hasta aquí nomah llegó
tendré que buscar consuelo
se acabaron loh señueloh
nuestro lago se secó
míreme como hago yo

Roberto:
Me anda penando un anhelo

Ester:
Defendamonoh del hielo

Roberto:
Yo te digo negra hermosa
de mi jardín soh mi rosa
fragante como el canelo.

Ester:
Tengo un amigo Roberto...

ESCENA 4

Ester:
Tengo un amigo Roberto
te lo digo entre solluzos
un viejo muy cariñoso
alegre y muy despierto
canoso y de respeto
un viudo con doh chiquilloh
sí acaso es tan sencillo
como tú lo estah contando
vamonh luego celebrando
señora traiga un potrillo.

Sigo este triste relato
te describo la persona
de apellido Barahona
te digo que es un mulato
te acuerdah de ese retrato
el que puse en la cartera
en una linda quimera
cuando le vendí mi amor
se anamoró con primor
y va corriendo en primera.

Roberto:
Ese hombre te conviene
es roto bien encachao
trabajador paletiao
y en el bolso mucha menta
tieneh que tomar en cuenta
que te vah envejeciendo
muy crudoh son loh inviernoh
yo arreglaré tu caserio
yo me quedo de tenorio
para mi ya no hay tormento.

(sale)

Ester:
Como te había contao
y lo repito al instante

yo ya quiero al nuevo amante
y que esté siempre a mi lado
yo respetaré el tratado
que me ponga condicioneh
para que Dios me perdone
quiero una vida tranquila
no me salgo de lah filah
yo no tengo pretensioneh.

(sale)

ACTO QUINTO

ESCENA 1

Roberto:

Barahona, ponga atención
yo sé que usted es caballero
le digo yo soy sincero
hablándole en esta pensión
no se pierda la ocasión
deme un apretón de mano
le voy a contar paisano
a usted le conviene mucho
como se ve hombre dacho
vamoh ligerito al grano.

Resulta que en la cantina
hablé con la Negra Ester
voy a darle a conocer
lo que acordé con la mina
ella con palabrah finah
me dijo tengo un amigo
que puede ser mi marido
yo mucho me interesé
y dígame pronto usted
¿la necesita en su nido?

Barahona:

Hombre, yo estoy muy contento
tirito entero de emoción
que lo bendiga el señor
si llo es de sentimiento
yo me casaré al momento
vamoh pronto a hablar con ella
es la mah linda polluela
que yo hubiera conocido
voy a ser un buen marido
le juro por lah estrellah.

Roberto:

Tomemoh entonceh unoh tragoh
hagamoh el compromiso
va a salir todo preciso
yo he cumplido mi encargoh
se lo digo sin embargo
es casamiento seguro
no lo haga con mucho apuro
yo voy a ser tu testigo
se lo digo como amigo
que no es ni un negocio oscuro.

Vayamoh donde la Ester
la saludamoh contentoh
ha llegado ya el momento
de hablar con esta mujer
(entra Ester)

Barahona:

Está triste al parecer
no noh mire así asustada
aquí no ha pasado nada

Roberto:

Empecemoh el relato

Ester:

No te hagai el mojigato

Barahona:

La pista se pone pesada.

Roberto:

Yo me dirijo primero
con palabrah muy sencillah
voy a decirte chiquilla
tomemoh unoh tragoh sinceroh
encontré lo que yo quiero
y lo que a ti te conviene
se acabaron loh placereh
echemoh todo al olvido
porque él será tu marido
y tú dírah si lo quiereh.

Ester:

Como te había contado
y que repito al instante
yo ya quiero al nuevo amante
y quete siempre a mi lado
yo respetaré el tratado
que me ponga condicioneh
para que dios me perdone
quiero una vida tranquila
no me salgo de lah filah
yo no tengo pretensioneh.

Barahona:

Voy a ser un buen marido
turo por loh estrellah
nuestra vida será bella
mi impaciencia se ha pulido
la viudez me ha corregido
yo la cuidaré Estercita
así será mi mijita
estoy curado despanto
la vida es un buen canto
estribillo guelta rica.

(salen Ester y Barahona)

Roberto:

Recuerdo lindoh recuerdoh
bengo de la Negra Ester
no encontraré otra mujer
no sé si me encuentro cuerdo
en mi mente yo me pierdo
me siento un fantasma en vida
yo pienso en la flor perdida
se fue y yo aún la veo
me convierto en mausoleo
perdido en la serranía.

Se quedaron por olvido
capato vestido viejo
oh meteré en mi pellejoh
formiré sobre ese nido
señor pa' siempre te pido
que ayudeh a la Negra Ester
sufríó tanto esa mujer
le tan buenoh sentimentoh
no contara yo este cuento
si volviérah a renacer.

(sale)

ESCENA 2

"MATRIMONIO"

Barahona:

Se acabaron mis dolores
salvaron nuestroh jio
Ego con regocijo
cambió mi vida señore
cambian hasta los colere
a me paré de la lona

ta feliz el Barahona
abrazado con la Ester
deme un besito mujer
muestre ques mi ratona.

Berta Manríquez:

Es el mejor casamiento
quiero que vivan felices
que agan guenas raíces
tengan un guen aposento
brindemo en este momento
por Ester y Barahona
salú dice la cabrona
por el nuevo matrimonio
y que viva San Antonio.

María:

Yo no quiero ser tu amante
te pido que nos casemos
tú eres mi hombre gueno
no quiero el estandarte
te lo pido al instante
yo te quiero mucho Nano
como eres guen cristiano
te lo pide tu maruca.

Nano:

Ante que canten las divaca
noh casamo este verano.

Dofia Berta:

Yo siendo puta corrida
dando cancha tiro y lado
envidio a los casado
la primavera florida
a la basura mi vida
parece que no hay casorio
perdí a mi Juan Tenorio
y me quedé solitaria
como sirena sin playa
más triste que un velorio.

Antonio Fuentes:

Me comporto en guen cristiano
toy llorando de contento
esto sí es casamiento
Barahona ya es mi hermano
membarco pa Talcagaano
a buscar nuevos amores
así son loh picaflores
que me vaya bien por cierto
un amor en cada puerto
toy fondiando mis dolores.

Roberto:

Adios mi negra queri
te dejo en muy guenah má
con este noble fulá
para el resto de tu ví
es muy triste la partí
compañera del ambién
estarás en mi presén
en todoh miñ malabá
en el cielo y en loh má
y en la estrela del orién.

Me dá guelta la cabé
no termino ni la frá
oscuro será mi via
entre ruinah y malé
voy perdiendo la certé
en este cuento sin rí
mestán pasando la lí
por debajo del celé
voo puroh buenoh né
la tumba que se me avrí.

(salen Ester y Barahona)

Gloria al Padre, Gloria al Hí
Gloria al Espíritu Sán
ya salí deste quebrán
lo digo con regoci
y se viene el amasí
el pan salió asponjá
partió con su fiel amá
a vivir a loh placé
el cerro que nunca mué
gloria pa' loh desgraciá.

(sale Roberto)

Hermana Gily:

Yo me voy al propio suelo
a la casa de mis padres
sin un perro que me ladre
no crean que me desvelo
ya veo el azul del cielo
con mi lindo sorzalito
es tan lindo mi nifito
comeremo otra fruta
dejo la vida de perta
cuidaré a Manuelito.

(sale)

(entra marinero Antonio Fuentes)

Antonio Fuentes:

Envadieron loh aliadoh
hicieron temblar al eje
quedan libreh loh franceseh
polacoh y refugiadoh
se libran loh condenadoh
y presoh en concentracioneh
cayeron estoh bufoneh
criminalah de la guerra
todo el mundo pa' su tierra
a chusquiar sin retencioneh.

(salen)

ESCENA 3

(Barahona, Roberto)

Barahona:

¡Qué bueno verte, Roberto!
al fin quisiste volver

Roberto:

¿dónde está la Negra Ester?

Barahona:

pasó al patio de loh muertoh
sucedió en Valparaíso puerto

Roberto:

má triste que un taracol
con miñ cachitoh al sol
iré esparramando baba
llero e tierra de lava
no me puedo el cascarón.

Barahona:

Esto te pasó por jil

Roberto:

también por mala sesera

Barahona:

cantao en la escupidera

Roberto:

fragante como alheli

Barahona:

má picante que el ají

ya no hay güelta que darle. ☐

Reportaje a Salmón - Vudú

Creación colectiva del grupo *De los que no estaban muertos*.
Estrenada en Agosto de 1988. Ganadora del III Festival de Teatro del
Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura.



Laura Pizarro



Jaime Lorca



Juan Carlos Zagal

El grupo **De los que no estaban muertos** está compuesto por Laura Pizarro Jaime Lorca y Juan Carlos Zagal, todos egresados de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile.

Su producción teatral a la fecha es la siguiente:

- **El santo patrono:** estrenada en octubre de 1987 en el Centro Cultural Mapocho. Participaron además: Miguel Pinto, Alejandra Rubio, Iger Marín y Luis Dubó.
- **Salmón-Vudú:** estrenada en agosto de 1988 y ganadora del III Festival de Teatro del Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura.
- **Rap del Quijote:** estrenada en mayo de 1989 en el Teatro de la Universidad Católica. Participan además: Hernán Lacalle, Rodrigo Núñez, Max Corvalán y Juan Cristóbal Meza como músico.

Todas son creaciones colectivas de Pizarro, Lorca, Zagal.

En la plástica e iluminación participa Rosaluz Pizarro.

Salmón-Vudú y la búsqueda un método Grupo De los que no estaban muertos

BREVE RESUMEN

Salmón-Vudú, en el primer acto, muestra una sucesión de hechos, circunstancias y personas, que en su conjunto dan la totalidad: seres que luchan por sobrevivir y que habitan una ciudad laberíntica; locos; N.N.; seres erráticos y extraños, pero reconocibles, que golpean puertas y deambulan tratando de darle algún sentido a sus vidas. El ambiente es de muerte, locura y violencia, teñido por un humor a veces grotesco y otras veces paródico.

El segundo acto modifica radicalmente la estética propuesta en el primero. Cambia la forma, pero no los temas o contenidos. En este acto se narran los pesares, miserias y alegrías de Pedro Fernández de Quiroz, un místico descubridor español de fines del siglo XVI, que dedica su vida a la búsqueda de un continente más grande que las Américas y que, según una leyenda inca, estaría en algún punto del gran Océano Pacífico. Y así, sin amilanarse ante los obstáculos humanos y naturales, don Pedro se hace a la mar tras su sueño, en un destartalado galeón.

ENTRANDO EN MATERIA

Para enfrentar la dramaturgia de **Salmón-Vudú**, decidimos hacerlo de acuerdo a la vertiginosidad e importancia de la imagen. Es así que la perspectiva que teníamos era la de quien cambia de canal en un gran televisor; se mantiene el aparato, pero varía la historia presentada. No necesitábamos conceptos generales como 'marginalidad', 'muerte', 'soledad', 'violencia', etc., sino historias humanas contadas por hombres anónimos. Ahora, sumadas y ordenadas, seleccionadas y aprobadas por lo que nosotros llamamos evidencia de acción, estas historias, que son terminales en sí mismas, nos dieron una verticalidad de la obra evidente. Las secuencias quedaron unidas por temas, colores y un ritmo; formalmente, el primero y segundo acto nada tienen que ver, pero ahí está el punto central del asunto: nadie se sorprende si en un canal de T.V. en el cual vemos un video-clip de rock, pasamos en seguida a un noticiero e inmediatamente a una vieja película de piratas. El control remoto del aparato hace que



Enrique Plazas, Jaime Lorca, Juan Carlos Zagal

...espectador de T.V. se adapte instantáneamente al cambio brutal de ambiente, época y sonido; es teletransportado en el tiempo y en el espacio. Esto nos motivó a usar más o menos dicho fenómeno, y la diferencia formal entre los dos actos no nos preocupa mayormente. Es intencional.

Bien, una de las preguntas fundamentales que nos planteamos es el cómo narrar el cuento, y hablamos de narrar el cuento, ya que ésta es una característica clara en la obra. Los dos actos

ignoran casi totalmente la cuarta pared. El actor simplemente actúa hacia y con el público; buscamos sus ojos, alguien particular a quien contarle; es como decirle 'oye, es a ti, a ti te hablo, mírame, no te vayas'.

Evitamos cerrarnos en nosotros mismos con diálogos demasiado extensos; dialogamos con la gente, le contamos historias, entramos y salimos. Esto nos parece natural, ya que para nosotros es básico considerar el teatro como un juego, un gran juego de adultos,

alegre, entretenido, vertiginoso, pero con un trasfondo bastante amargo en lo que a temas y contenidos se refiere.

Ahora, tomando como base que la capacidad de oír un texto ha disminuido, sobre todo en los jóvenes, es que nos preocupamos en gran medida de atraer la atención al quehacer del actor. En otras palabras, accionar el texto.

Pero vayamos por parte.

Lo primero es que el texto (entendiendo por esto lo que se dice, las palabras) sea un poderoso texto de imagen, que estimule las visiones y asociaciones mentales del espectador.

Recurrimos entonces a relatos con un marcado acento poético, un lenguaje poético urbano, agresivo, deliran-

te, violento, sordo. El cómo decir estos textos está muy ligado al ritmo total y sorpresivo de la obra. Se juega con variaciones, intensidades, timbres y velocidades como gancho auditivo (es casi pensar: "no se duerman, no se aburran"). Esto genera una musicalidad de texto constante, que está obviamente comprometida con las atmósferas y emociones propuestas por los contenidos de la obra.

Estas narraciones necesitan de mucha síntesis verbal, lo que no implica suprimir o restarle importancia a la palabra, sino que se le da un lugar específico dentro del espectáculo.

Se asemeja mucho a la dinámica del comic:

<p>COMIC</p>	<p>NARRACION Completa la historia a través de comentarios y apuntes de los pensamientos, emociones y sensaciones del personaje, y entrega datos del lugar, los otros personajes.</p>	<p>DIALOGO Personajes en sí.</p>	<p>DIBUJO Imagen visual objetiva que da lugar, tiempo, objetos y personajes precisos.</p>
<p>SALMON VUDU</p>	<p>NARRACION Completa la historia a través de comentarios y apuntes de los pensamientos, emociones y sensaciones del personaje que lleva la acción y entrega datos del lugar, los otros personajes, etc. Las hace el actor: interviene activamente ya sea como personaje o como actor.</p>	<p>DIALOGO Personajes en sí y con el público. También en ocasiones actor-actor.</p>	<p>ACCION Gancho visual objetivo, que tiende a ilustrar, hacer analogías, contraponerse al texto. Agiliza el cuento.</p>

Aquí aparece el concepto de narrar algún hecho o acontecimiento:

"Esta es la historia del guatón se-boso...", o "Pedro Fernández de Quiroz tenía una obsesión en su vida...", o

"Vi un crimen...", o "El macho con la hembra se fueron a casar...", etc., etc. Todos estos son inicios de algunas de las historias que contamos. Inmediatamente las ponemos en pasado, las dis-

tanciamos. Esto hace que los actores también las puedan ver de lejos, que nosotros al actuar no "sintamos" al personaje, sino que lo "mostramos", lo "hacemos", sin dejar de lado eso si la emoción correspondiente a la situación (más adelante profundizaremos en los personajes).

En general, la palabra apunta a lo mismo que las acciones: son un vehículo narrativo que hace avanzar nuestro cuento. Se desprende que nosotros nos dedicamos a contar historias, dándole gran importancia al cómo, que se manifiesta a través de la palabra y las acciones. Estas acciones son sorpresivas e instantáneas. No requieren preparación anterior, se manifiestan bruscamente. Son sintéticas y lo más efectiva posible, permitiendo que el cuento siga su transcurso vertiginosamente.

¿CUAL ES NUESTRO CONCEPTO DE LA ACCION?

Veamos una pequeña clasificación:

Acción ilustrativa: Se ejecuta una acción que grafique sintéticamente lo que se está narrando, que vaya en una misma línea. El actor da con su cuerpo ya sea el lugar, el estado, la atmósfera, la emoción, etc. O recurre a un elemento externo, utilizaría en este caso, que debe ser un gancho visual atractivo, que se aleje del realismo y nos acerque al juego. Ejemplo: El Papa le entrega una carta de presentación a Don Pedro... pero es de un metro cuadrado.

Acción asociativa: se usan imágenes clichés y/o se recurre a una especie de memoria histórica colectiva y memoria colectiva auditiva, para que el espectador complete la imagen.

Veamos ejemplos: se sabe que un Papa murió de hipo. Ese es el dato. No-

sotros incorporamos ese dato a nuestro Papa, asociamos dos Papas de épocas distintas para dar el personaje. Otro: toda la gente oye música en inglés, pero no todos sabemos inglés, entonces éste se nos transforma en meros sonidos vocales. Nosotros en la obra cantamos un rock imitando esos sonidos, y mucha gente creyó que realmente cantábamos en inglés. Hubo incluso traducciones.

Acción análoga o paralela: Persiguen que el actor o la historia salga del sentido literal del texto y entregue un juego de asociaciones que abran o den más luces sobre el personaje o el mundo que habita. Las usamos también como gancho visual.

Acción de contrapunto: Atacan el texto, pero tienden a develar las verdaderas o secretas intenciones de un personaje; desmitifican una imagen o concepto sobre algo que se está tratando.

Acción simbólica: Usamos gestos, símbolos, mitos y leyendas para darle una mayor profundidad y, en lo posible, universalidad al cuento presentado. En el segundo acto, en una isla paradisíaca, Bustamante, que es un marinero español de ojos turbios, viola a Evalope, reina de los isleños, provocando una guerra sin cuartel. Pedro y Evalope se amaban platónicamente.

PARAISO	ISLA PARADISIACA
ADAN	PEDRO I
EVA	EVALOPE
SERPIENTE	BUSTAMANTE
MANZANA	VIOLACION

Acción subliminal: Con las cuales el actor va narrando, a medida que transcurre la obra, signos o hilos que deja abiertos para cerrarlos después, o

que apuntan a contar historias que a simple vista pasan desapercibidas. Están ligadas a un juicio que el actor tiene de lo que hace y dice, y que llevan el nivel de lectura y comprensión de la obra a temas e ideas, en ningún caso enunciadas, pero que pertenecen a nuestro universo común. Esto produce en el actor una lucidez y conciencia del por qué hace lo que hace, y lo mantiene fiel a lo que se planteó como autor de la obra en la que actúa. Estas acciones y las simbólicas están estrechamente ligadas a los contenidos y simbología del trabajo.

Ilustremos con un ejemplo: "La increíble pero cierta historia del Guatón Seboso". Esta secuencia está en la mitad del primer acto. Es la historia de cómo un guatón desalmado, por medio de una predestinación, accede a la riqueza, protegido por un chupete de hueso que le sirve de amuleto, siempre y cuando no lo pierda, ya que si eso pasara, se iría a la "misma mierda". Al ser invulnerable se dedica a arrasar con todo y todos los que encuentra a su paso, adquiriendo más y más riquezas y creando en los otros el deseo de poseer

el chupete 'mágico'.

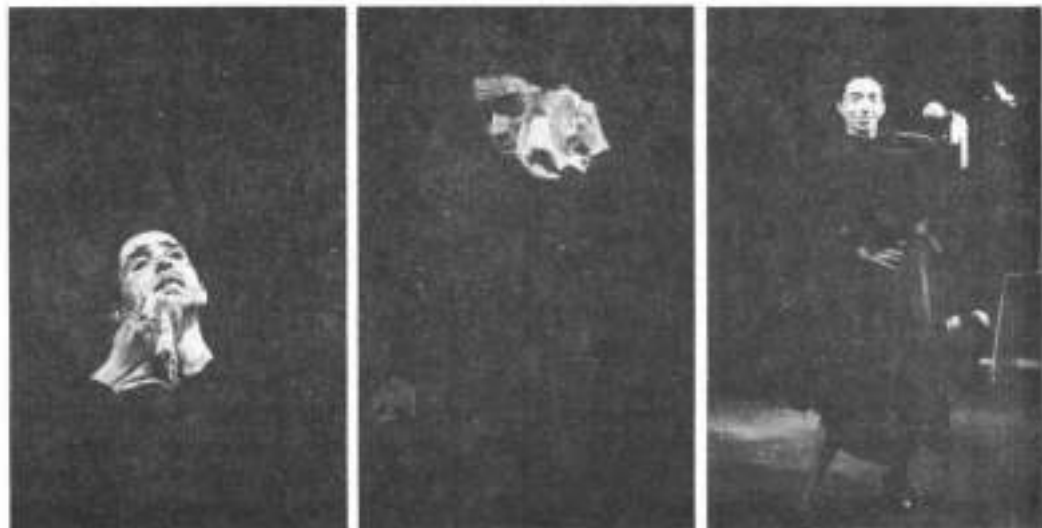
Pero un día... pierde el codiciado chupete el cual "se fue navegando por el río de aguas podridas que corre por las alcantarillas y el guatón, sacando la tapa, descendió al reino de la mierda", de donde sus temerosos conciudadanos no lo dejan salir, tapiándole todas las salidas posibles hasta que la ciudad entera es tapiada, saqueada, incendiada y abandonada, convirtiéndose en la cloaca del mundo a la cual "día y noche llegan los containers atestados de cagadera humana que navegan a la deriva en este mar de mierda que tranquilo nos baña".

Veamos cómo calzan nuestras acciones:

Acción ilustrativa: el texto es el protagonista y es narrado por dos hombres que se sientan frente al público. La acción es sencillamente sentarse a narrar un cuento.

Acción asociativa: se tiende, con la narración, a la fusión sonora de dos ritmos característicos provenientes de dos culturas distintas, lo que da una especie de 'cueca-rap'.

Acción análoga o paralela: al pro-



mediar el cuento, aparece una mujer vestida de blanco, con máscara blanca y trayendo dos rollos de papel higiénico blanco; comienza a enrollar con éstos desde los pies a los narradores. La intensidad del cuento crece a medida que el papel se los va tragando... se hunden al mismo tiempo en que el texto habla de alcantarillas de 'mierda'.

Acción de contrapunto: los personajes que narran este cuento lo hacen contentos, con energía, casi con placer; al leer el texto aparece negro y violento, al hacerlo en escena aparece gracioso y entretenido. De hecho, es uno de los pasajes más festejados de la obra. El cómo narramos en este caso se opone a lo violento de la imagen literal, haciéndola atractiva y humorística. Ocupamos mucho la reiteración, elemento principal de la risa.

Acción simbólica y subliminal: la mujer de blanco, los narradores vestidos uno de rojo y el otro de azul, nos dan el tricolor patrio. El texto termina aludiendo al himno nacional, o sea, apuntamos a Chile, no panfletariamente, sino a un sabor generacional de repugnancia. Al final, los narrado-

res son momias de papel higiénico, seres sin rostro, enajenados, rígidos, que deambulan como péndulos cantando un twist sordo, anacrónico, monocorde, apocalíptico.

DE LOS PERSONAJES

Las creaciones colectivas anteriores nos han llevado a que el actor trabaje con una gran conciencia de lo que está haciendo. Es piedra y escultor, va moldeándose a sí mismo, conversa, discute y juega con los otros actores, es responsable de sí, tiene a mano el libre albedrío, pero esto no implica que ponga el fin en sí mismo y en la creación de su personaje. Vamos, más bien, a la situación, al hecho o circunstancia que muestre un mensaje o contenido. El cuento va, como decimos, avanzando inexorablemente; no permite detenciones ni escapadas. Hay una partitura guiadora; el intérprete puede variar, alargar, relentar ínfimamente las notas, pero al próximo compás debe estar donde se le necesita. Esto no niega la improvisación, pero sí, la ubica y rige con determinadas leyes.





Laura Pizarro y Juan Carlos Zagal

Entonces, aparecen personajes típicos, situacionales, con características visibles y precisas que los identifican, con elementos-signos de vestuario que develen su rol o lugar dentro de la historia.

Pero estos personajes no están para mostrarse ellos, su historia, sus características, pensamientos, etc. Todo esto aparece, pero en relación estricta al cuento que se narra.

La gran particularidad la tiene el hecho narrado. Los personajes están ahí porque fueron llamados a contar una gran historia y no a engolosinarse con ellos mismos.

EL CAMINO POR RECORRER

Sería absurdo que, al final de un trabajo, uno pretendiera que todo se ha resuelto y que la fórmula está ahí para ser repetida. Al contrario, lo que queda es una vaga sensación de haberse adentrado en un camino lleno de obstáculos y trampas en el cual fácilmente se pierde el rumbo, y lo que creíamos seguro aquí, un paso más adelante ya no lo es.

Esta incertidumbre no nos detiene, sino que nos estimula a corregir los errores y a aprovechar y valorar los aciertos. □

Reportaje a La Vida Es Sueño

de Calderón de la Barca en adaptación de Héctor Noguera y Erto Pantoja.
Estrenada por el Teatro de la Universidad Católica de Chile
en el Campus Oriente de esta Universidad en diciembre de 1988.

Ficha Técnica

<i>Adaptación</i>	Héctor Noguera y Erto Pantoja
<i>Dirección</i>	Héctor Noguera y Erto Pantoja
<i>Director de Arte</i>	Carlos Leppe
<i>Vestuario</i>	Maya Mora
<i>Iluminación</i>	Ricardo Yáñez
<i>Producción General</i>	Sonia Fuchs

Reparto

Erto Pantoja	<i>Segismundo</i>
Héctor Noguera	<i>Rey Basilio</i>
Laura Pizarro	<i>Rosaura</i>
Agustín Moya	<i>Clotaldo</i>
Josefina Velasco	<i>Estrella</i>
Felipe Castro	<i>Astolfo</i>
Rodrigo Núñez	<i>Clarín</i>
Remigio Remedy	<i>Guardia de la torre</i>
Claudia Berger	<i>Ángel</i>

Apuntes sobre el montaje de La Vida Es Sueño

Héctor Noguera *1932*
Director y actor
Profesor Escuela Teatro U.C.



Siempre fue para nosotros la palabra el punto de partida, el lugar donde encontraríamos las claves de la historia que contaríamos, las claves de la actuación, de la totalidad del montaje. Así, nuestro proceso de ensayo estuvo centrado en gran parte en el manejo de esta palabra, buscando recuperar la energía que está depositada en ella, en su totalidad (forma y contenido), hasta llegar a transformarla en una segunda naturaleza del actor.

Comenzamos a buscar un camino de integración entre la palabra —elemento brillantemente resuelto por Calderón y atisbado por nosotros— y nuestros cuerpos en escena, ¿qué hacíamos con nosotros mismos entre ese texto y la representación? ¿qué cuerpo correspondía a esa palabra? Había que buscar una organicidad para el texto: un cuerpo adecuado a cada parlamento.

Nos ejercitamos en someternos a una condición corporal de conflicto y en contradicción hacia donde se creía

Erto Pantaja
Director y actor



que debería apuntar el texto, y así establecíamos un punto de tensión entre la palabra y la gráfica orgánica corporal, lo que comprometió a una diferente calidad en la emisión del texto.

De esta manera, el actor se ubica entre su cuerpo —sometido a una situación que lo revalora— y la palabra —ya incorporada como una naturaleza— y, entre estos dos polos, se establece una línea de tensión dentro de la cual la expresividad del actor es el punto medio en conflicto. De esta situación emergen un nuevo cuerpo y una nueva palabra, integrados en una organicidad que resuelve la imagen total de la actuación que buscamos.

En la siguiente etapa, el actor establece relaciones con los otros actores y con algunos elementos del espacio escénico que, con su definición material, establecen un nuevo punto de tensión, ahora entre este actor ya resuelto en su particularidad y su espacio exterior que comienza a arraigarlo a una historia.

El concepto visual está determinado por su materialidad; su significado es, en tanto, su existencia y no su figuración (apariencia). De aquí que los elementos del espacio escénico son objetos con un valor de realidad en sí y con una historia aparte de esta obra: ellos confluyen en el encuentro de esta representación al igual que los actores y el público. Todos nos encontramos en un momento determinado portando historias diversas y anteriores que permiten revalorar este encuentro.

Así también el lugar en que representamos es el patio de un viejo convento, grandes muros, desgastados ladrillos nos albergan y como cielo, la noche de nuestro país. A nuestros flancos longitudinales una fila de espectadores que, más que observarnos, nos acompaña desde el sitio que han elegido y que les permitirá conocer esta historia desde una perspectiva única y distinta para cada uno.

Este trabajo recorre las experiencias adquiridas en torno a la obra anteriormente realizada con el verso Calderoniano, tanto desde la perspectiva de la pedagogía, como de la actuación y de la dirección. Experiencia posible debido a la permanente inclusión de los clásicos en el repertorio del Teatro de esta Universidad, así como su consideración curricular en cursos especialmente dedicados a ello.

Una primera aproximación se realizó en el año 1987 con una investigación patrocinada por la Dirección de Investigación de la Universidad Católica, en la cual se recopiló y desarrolló el material proveniente de las distintas experiencias realizadas, y se propuso escénicamente un pre-proyecto de montaje de *La vida es sueño*. Ese primer trabajo fue el que dio la base a la investigación y al montaje que hemos realizado ahora, con el patrocinio del Instituto de Cooperación Iberoamericana. □

Rodrigo Núñez, Laura Pizaro, Felipe Castro, Efra Partoja, Josefina Velasco, Claudia Berger, Remigio Remedy.
Foto: Jaime Vilaseca.



La Vida Es Sueño donde la dramaturgia se instaura

De la adaptación a la dramaturgia
o de los sesenta a los ochenta

Ramón Griffero
Director teatral

Una de las fallas geológicas de la creación teatral chilena ha sido su no incorporación del trabajo de dramaturgia en los procesos de montajes. Falla tal, que hacían ver las puestas en escenas, si bien ordenadas y limpias, como una reiteración de un estilo heredado de puesta.

Ha habido excepciones de directores que, por intuición artística, imprimían un estilo propio, una cierta estilística al montaje. El uso de la adaptación no implicaba más que un recambio de la estructura¹ literaria, o de reinterpretaciones sobre las características psicológicas de los personajes.

Si bien la adaptación supone cambios o cortes en un texto, una ordenación literaria, ésta no tiene gran incidencia en la textura, el color, la visua-



lidad de la puesta, ya que genera más cambios de contenidos que de forma.

Una dramaturgia implica una propuesta global de forma y contenido, donde se privilegia la estructura formal que soportará a este contenido, la que generará la nueva visualidad que tendrá

el espectador frente al montaje.

Así, al abordar los montajes a través de una dramaturgia, sobre todo los clásicos, damos un salto cualitativo en la relectura de las obras y por ende en una reestructuración del lenguaje escénico.

Y un gran salto en el desarrollo teatral.

En *La vida es sueño* de Héctor No-guera y Erto Pantoja, veo insertarse este salto.

La vida es sueño no es ya tan sólo una dirección creativa, sino refleja un trabajo sobre un texto y la visualidad de éste, centrado obviamente en una sensibilidad frente a un proceso de

¹Cambio "Adónde vais", por "adónde vas"; "Es vuestro, su merced", por "es suyo, señor". Y a nivel de personajes, más acohólico, menos tuerco, tal vez coje.

creación que parte en la dramaturgia de **La vida es sueño** y que luego la dirección materializa.

Cuando vemos una dramaturgia-dirección acertada, sentimos que la obra, aun siendo reestructurada, se ancla con más fuerza en su espíritu primitivo.

La vida es sueño de Erto Pantoja y Héctor Noguera, en el patio de la Católica en 1989, era **La vida es sueño** de Calderón recaptada como por un radar a través de los siglos y plasmada sobre ese monasterio-réplica en medio de Ñuñoa.

La dirección así sostenida por este pilar de la dramaturgia, puede entrar en el juego de la libertad escénica.

Vemos así cómo lo onírico se estructura a través del fragmento: fragmentos de movimientos, fragmentos de dicción, fragmentos de personajes... el espacio fragmentado que, en su percepción fragmentada, nos impregnaban con lo onírico y metafísico de la obra, obteniendo aquel paso de la teatralidad que se cuenta a la teatralidad que se vive.

Así, entre pájaros embalsamados, carretas del medioevo, actores pictóricos y esa rectangularidad espacial, el texto profundizaba su contenido, conducido por una forma como por un tiempo musical.

Epílogo dramático... sobre la difusión.

Cuando aparecen formas particulares de la teatralidad, obligan a una difusión particular, ya que el anuncio de una obra clásica en un teatro universitario sólo genera una imagen de te-



Erto Pantoja, Remigio Remedy, Laura Pizarro.
Foto: Jaime Vilaseca.

dio u obligación cultural, reflejo normal por las imágenes de las obras donde dirección y dramaturgia están desligadas. El director trabaja sobre un texto en el cual un "dramaturgo" ya ha incorporado una propuesta escénica y, en las instituciones, éstas son más difíciles de cambiar, sobre todo cuando están adscritas a una tendencia teatral reiterada.

La vida es sueño debió ser un montaje de más larga proyección y de una difusión que develara la obra como algo diferente y único, no como un clásico más, entregado como deber a la comunidad.

Y un afiche estático en T.V. no podía dar cuenta de esta propuesta. Triste que este montaje no pudo ser un sueño para muchos, como lo fue para pocos... (Click.) □

La Vida Es Sueño desde una reflexión psicoanalítica

Omar Arrué

Psicólogo
Escuela de Psicología U.C.

Desde la experiencia psicoanalítica se siente con claridad la resonancia a algunos de los planteamientos de Calderón contenidos en la historia de Basilio y Segismundo. Entre muchos que la obra evoca, uno de ellos parece estar constituido por el conflicto entre la ignorancia destructiva del sí mismo que termina por saberse sabio, y aquella suerte de escasa, aunque noble, sabiduría que surge del conocimiento doloroso que logra el ser humano cuando se da cuenta de la destrucción que ha causado a consecuencia de su revestimiento de omnisciencia. Es esta confrontación, que no sólo adquiere sentido por la oposición de sus contenidos, la que considera el afán soberbio de verdad, justicia o cualquier valor, que no respeta límites ni vacila en costos, para contraponerlo a aquella otra experiencia de verdad; a aquella frente a la cual difícilmente querríamos reclamar derecho, pues cuando la logramos, precisamente es cuando sentimos que no nos queda más remedio que admitirla.



Además de señalar de paso que justamente una terapéutica más esencialmente psicoanalítica, en cierto sentido, no aspira a otra cosa que a contribuir al mencionado **remedio**, decía que no se plantea sólo una oposición de contenidos, sino también un problema de identidades. Se confronta ese sí mismo que se siente fuente de los ideales ("sí mismo narcisista" apenas diferenciado del narcisismo primario de acuerdo a Kohut, o la arrogancia propia del narcisismo destructivo descrito por la escuela de Melanie Klein) con aquel que, junto con tener la capacidad para reconocer y tolerar las bondades del objeto¹ necesitado, se reconoce también a sí mismo en el daño que a éste le ha causado. Me refiero a esa parte no hermosa sino envidiosa que refleja la fuente a Narciso en nosotros mis-

¹El término **objeto** se usa como concepto psicoanalítico, y muy a grosso modo se refiere a la existencia real, la representación mental o la representación premental del otro; del ser diferente del sujeto con el cual éste se relaciona.

mos. Planteo que la confrontación trae una importante problemática de identidades o de lugar, porque se descubre la básica necesidad de saber quién es quién para que alguien pueda tener la experiencia empática de "ponerse en el lugar del otro".

Poder reconocer y comprender el dolor del otro, poder compadecerse, implica en gran medida padecer en algún grado "como" el otro, pero como la conjunción pareciera claramente sugerirlo, al mismo tiempo "con" el otro; vale decir, sin dejar de ser uno mismo. La escisión proyectiva implica otro tipo de identificación, ya que en este caso el dolor, defensiva e inconcientemente, se inculca en el otro dejando de ser el propio (y muchas veces llevándose con él un sector importante de la mente); o la crueldad, proyectada y extrañada de nosotros mismos, al ser vista en el otro deja al sujeto con la falsa sensación de ser sólo "el bueno". Entre paréntesis, cuando alguien se siente sólo bueno, solamente justo, etc. no caben los relativos, necesariamente se está sintiendo en el reino de los absolutos; es decir, sintiéndose omnipotentemente bueno, justo, etc. "Ver cuanto yerro ha sido -dar crédito fácilmente- a los sucesos previstos", refiriéndose a las catástrofes que traería con su existencia su hijo Segismundo, duele a Basilio. Este es el dolor que lo moverá en un curso de encuentro con el insight. Sin embargo, como suele ocurrir en estas situaciones, el movimiento que lleva al encuentro y al establecimiento de vínculos en los procesos de la mente, al desarrollo del pensamiento, está muy determinado por la pulsión de vida y muy favorecido por la existencia externa real del objeto bueno.

En la obra, la llegada de Rosaura a Polonia parece dar inicio al proceso; a aquel proceso que encuentra su equi-

valente psicoanalítico en el movimiento que, desde el pseudo presente repetitivo transferencial del analizado, conduce hacia la transformación del pasado en experiencia, dando lugar a la comprensión del presente y a la esperanza de un futuro más real. Rosaura, que viene en busca de venganza por el amor deshonrado, no es precisamente quien a través de la agresión y la muerte vuelve al amor a su honroso lugar. Ella alimenta la pulsión de vida en Segismundo. Cuando la imagen de Rosaura aparece en su mente, surge la mortal, aunque no de muerte, experiencia de necesidad del objeto; surge el incontenible deseo de tenerlo, de beberlo dice, "ojos hidrónicos creo que mis ojos deben ser -pues cuando es muerte el beber- beber más y desta suerte- estoy muriendo por ver". Ella se presenta a la realización del buen objeto ya incluido en la preconcepción, en términos de Bion, cuando trae su intuitiva función de "reverie", como la madre que surge como continente para el incontenido dolor de hambre y de muerte que vive su criatura. "Segismundo: ¿Quién mis voces ha escuchado? ¿Es Clotaldo? Clarín: (A Rosaura) Di que sí./ Rosaura: No es sino un triste ¡Ay de mí! - que en estas bóvedas frías - oyó tus melancolías".

Basilio posee muchas buenas cualidades, pero de algún modo, las mismas parecieran haberle dado mayor magnitud a su exceso de omnisciencia, incluyendo la facilidad para aceptar el mal augurio, y de este modo justificar ante su conciencia el oculto deseo filicida. Tal facilidad no es otra cosa que la colusión entre la agresión, que termina en el confinamiento y en el torturante extrañamiento original y primario del hijo, y la proyección de la propia agresión en él. "En traje de fieras yace un hombre - de prisiones car-

gado". Sin embargo, al empezar a pensar en su error, se acerca a reconocer su propia agresión, dando lugar a una diferencia y a una especie de retorno. Empieza a dejar de ser, en lo destructivo, su hijo, para ser más él mismo. Sólo así puede moverse (conmoverse) hacia sentir compasión, responsabilidad y culpa; es decir, sólo así podrá ponerse en el lugar de otro, conservando su propia identidad. Siendo los lugares privilegiados de **La vida es sueño** el trono y la torre, es como para abrirse a pensar a qué aspectos de nosotros mismos les corresponde el trono y a cuáles la torre.

El proceso señalado se acompaña de la liberación del hijo. Sucede como si el **responsable** reconocimiento de nuestra agresión liberase a nuestro Segismundo interior, hasta ahora encarcelado por nuestras propias proyecciones e identificaciones patogénicas. Volviendo a articular con Narciso, digo **responsable** destacando la diferencia con la **respuesta** del **reflejo** del rostro que devuelve el agua, cuando se confunde una relación uno mismo-uno mismo con una relación con uno-otro; o del **eco** en la montaña, cuando se cree que se trata sólo de un reflejo de la propia voz, y no se advierte la presencia del objeto en la verdadera y real **Eco**.

Volviendo a lo anterior, habría que decir, sin embargo, que la liberación de este aspecto infantil, como muy sobrecogedoramente lo muestra la obra, no constituye el término del proceso, sino sólo el inicio de nuevos conflictos. En efecto, el aspecto primitivo, carente y ávido, aunque movido predominantemente por la pulsión de vida, se comporta en forma voraz, egoísta, perentorio en sus deseos, incompadecible e inmovible en su ciega convicción de omnipotencia. Así, paradójicamente, pareciera que para que el sí mismo infantil necesitado y depen-

diente, tal como lo piensa Rosenfeld, pueda tener un lugar para desarrollarse, debiera también ser liberado para ser nuevamente encarcelado. Me refiero a que la tolerancia que permite el amor de la buena madre no es suficientemente capaz, y recordando a Freud en sus *Dos Principios del Sucesor Psíquico*, actuará la realidad, incluyendo en ella la humana impotencia del adulto, poniendo sus límites también como muros y cadenas.

El dolor, venido ahora no de la agresión más pura, sino de la frustración más verdadera, se va paulatinamente traduciendo en desarrollo mental en Segismundo. Desde la añoranza de los objetos buenos que en sueño (mundo interno) o en realidad (mundo externo) tuvo y perdió, hasta el deseo de hacer el bien y la justicia como cristalizaciones últimas y tardías del amor humano, habrán de pasar diferentes estadios. En éstos no sólo los aspectos del Yo se ampliarán enriqueciendo sus capacidades con urdiembres de conocimientos tanto de la realidad de sí como la de los demás, sino también se acercará a las posibilidades de lograr un **Super Yo** más saludable y constructivo. Es esta última instancia la que permite al ser humano convivir y compartir en el mundo de los valores más elevados; pero al mismo tiempo, es esta estructura mental la que será más sólida y más coherente sólo en la medida que se esté dispuesto a reconocer y a hacerse responsable de lo más bajo del propio proceder.

Así como he señalado que los lugares destacados son el trono y la torre, comparto desde la expuesta perspectiva psicoanalítica de pensamiento, que los principales protagonistas en la obra de Calderón son los valores, sus relaciones y sus orígenes. Rosaura a Clotaldo: "Mi espada es ésta -que a ti sola



Rodrigo Núñez, Héctor Noguera, Agustín Moya, Felipe Castro. Foto: Jaime Villaseca.

mente ha de entregarse,— porque al fin de todos eres —el principal, y no sabiéndose a menos valor”. / Clarín: (a cualquier soldado): “La mía es tal — que puede darse al más ruin: tomadla vos”.

¡Ay mísero de mí! ¡Ay infelice!

*Apurar, cielos, pretendo,
ya que me tratáis así,
qué delito cometí
contra vosotros naciendo;
aunque si nací, ya entiendo
qué delito he cometido:
bastante causa ha tenido
vuestra justicia y rigor,
pues el delito mayor
del hombre es haber nacido.*

*Sólo quisiera saber,
para apurar mis desvelos
(dejando a una parte, cielos,
el delito de nacer),
¡qué más os pude ofender,
para castigarme más?
¡o nacieron los demás?
Pues si los demás nacieron*

*¿qué privilegios tuvieron
que yo no gocé jamás?*

*Nace el ave, y con las galas
que le dan belleza suma,
apenas es flor de pluma
o ramillete con alas,
cuando las etéreas salas
corta con velocidad,
negándose a la piedad
del nido que deja en calma:
y teniendo yo más alma
¿tengo menos libertad?*

Libertad, individuación, independencia y desarrollo en el hombre pasan por el camino que nace de la agresión y que con grandes dificultades conduce a la verdad; pero no a aquella verdad que se usa para hacer afirmaciones arrogantes, sino a aquella que se asocia con la culpa, y frente a la cual no hay salida de redención posible que no sea la aceptación de un sentimiento de gratitud frente a la bondad del ser que nos ama, a pesar del dolor que le causamos con nuestras ofensas. □

La evangelización de la cultura en La Vida Es Sueño

Consuelo Morel M.

Socióloga.
Profesora Escuela de Teatro U.C.

La vida es sueño de Calderón de la Barca es una gran meditación acerca de la vida humana, sus conflictos, la libertad, el poder. Es posible analizarla desde múltiples puntos de vista. Hoy pensamos hacerlo desde el tema de la Evangelización de la Cultura, propuesta de la Iglesia para nuestros tiempos, muy desarrollada y querida por S.S. Juan Pablo II.

En la obra de Calderón, Segismundo aparece desde el inicio encarcelado injustamente por el temor de su padre. Basilio, un rey sabio, de mucha cultura y conocimiento - a raíz de los cuales escrutó los designios de los astros- decidió encarcelar a Segismundo, su hijo, en una torre para evitar "desgracias mayores" a su reino. Segismundo, que no conoce a su madre, la que muere a raíz de su nacimiento y no ha conocido a mujer alguna hasta la llegada de Rosaura, se lamenta con gran dolor desde su prisión acerca de la injusta situación a la que ha sido sometido. Vive la soledad y la exclusión total del mundo, sólo recibiendo algu-



na instrucción de manos de Clotaldo, su carcelero. Es arrojado con violencia del sitio que le correspondía por derecho natural, privado de todo afecto paterno y de posibilidad de encuentro y contacto con los otros.

El Rey Basilio proyecta en Segismundo los temores (arquetípicos y universales) de ser destituido y derribado de su poder por este hijo que nacía con tan terribles presagios. Para salvarse de él, a quien teme y a cuyo nacimiento atribuye tantos peligros, decide encarcelarlo y semi-eliminarlo de partida. Mucho daría esta situación, sin duda, para realizar un análisis de las ansiedades de castración del padre con el nacimiento de un hijo varón que supone lo amenaza en su poder y le arrebató a la madre. Pero no nos detendremos en este punto por no ser la materia de este artículo.

La situación está plantada de este modo en el drama calderoniano y Segismundo se convierte por esta misma razón en "el hijo peligroso y temido" que su padre colaboró a crear. No tiene

experiencias de encuentro humano y por lo mismo no puede desarrollarse.

Con el tiempo surgen dudas y contradicciones en Basilio. No sabemos si por sabiduría, por edad u otros factores, éste empieza a cavilar y a reflexionar acerca de la infalibilidad del hecho, por lo tanto, acerca de la verdad y justicia de su decisión. A raíz de esta duda, decide reparar el hecho, poniendo a Segismundo en palacio como un modo de comprobar lo ajustado del designio a la realidad del comportamiento de Segismundo. La conducta de esta puesta en libertad demostraría, a juicio de Basilio, lo acertado y justo de su decisión, o de lo contrario, si por "prevenir males mayores" terminó haciéndolos él.

LA SALIDA DE SEGISMUNDO A PALACIO

Habiendo sido tratado Segismundo de ese modo, es evidente que en su primera salida a la vida y al palacio se comporta mal. Es cruel, caprichoso y agresivo. Su impulsividad y la primitividad de su estado mental lo llevan a realizar como primera acción la de dar muerte a otro, tal vez como devolviendo la muerte proyectada en él desde su inicio. Externaliza Segismundo, en su primer encuentro con los otros, todos sus impulsos destructivos (todo su "tánatos") muy bien descrito en la puesta en escena de Noguera y Pantoja en el TUC al incluir incluso un "espejo" (narcicista) en la cárcel y una tartamudez inicial de gran violencia con su padre. Pero a pesar de todas estas dificultades, ya había salido al mundo, condición de posibilidad de contacto con la realidad y de su futuro desarrollo personal. Tiene entonces una experiencia real, la que podrá luego ser "procesada" cuando vuelva nuevamente a la

prisión.

Segismundo en esta primera etapa, se encuentra en una posición defensiva, con un mundo de objetos que le son agresivos y atacantes. Todo lo que inicialmente se proyectó en él, aparece en este momento como "devuelto" y con violencia. No puede pensar, sólo actúa ciegamente, y su actuar es destructor. Volvemos a destacar en este punto la actuación de Erto Pantoja como Segismundo, expresando en forma extraordinaria, con elementos mínimos, este estado personal.

Esta conducta le vale la vuelta a la torre y la convicción de Basilio acerca de la justicia de la decisión de mantenerlo alejado. Sin embargo, en la cárcel, esta experiencia concreta se transformará en una "experiencia de autoconocimiento", de toma de conciencia, de "insight" acerca de quién es él y de qué es la vida misma.

Allí, al poder representar mentalmente su actuar y conocerlo "como en un sueño", Segismundo crece, madura y perdona. Relativiza sus acciones y las de su padre, y se conecta con un dolor que lo acerca al desasimiento de la vida. Deja de actuar de modo impulsivo e indiscriminado dando paso al pensar (que es conciente y también inconciente), al estado de contacto profundo consigo mismo. Se acerca así a la verdad y a la sabiduría que lo llevan a la trascendencia.

*... Es verdad, pues reprimamos
esta fiera condición,
esta furia, esta ambición,
por si alguna vez soñamos;
y si haremos, pues estamos
en mundo tan singular,
que el vivir sólo es soñar;
y la experiencia me enseña
que el hombre que vive sueña
lo que es hasta despertar...*

*... Yo sueño que estoy aquí
destas prisiones cargado,
y soñé que en otro estado
más lisonjero me vi.
¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño;
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son.*

EL RACIONALISMO EN EL REY BASILIO

Podemos decir, continuando este análisis, que el Rey Basilio conocía mucho de las ciencias, de los datos empíricos y del conocimiento, pero que su corazón o sus temores inconcientes no le permitían tener la necesaria modes-

tia frente a él. Previo a la pregunta por el valor y el misterio de la vida misma de Segismundo, Basilio ya se había contestado con toda suerte de argumentos lógicos y racionales acerca de lo que sería esa vida. Una especie de omnisciencia y omnipotencia que le da a la razón argumentos capaces de eliminar a otro. Es ésta una razón que actúa como un discurso lógico, pero que no se atiene a los límites superiores que la deben guiar y que, por lo tanto, se aleja de la verdad. El error de Basilio fue contestarse todas las preguntas acerca de quién era su hijo, sin dejar espacio de apertura, de oscilación entre lo que sabe y lo que no se sabe, ni tolerancia a lo nuevo ni al estado de duda necesario en torno a todo conocimiento. El supone su conocer como autónomo y absolu-

Foto Panloja, Rodrigo Núñez, Felipe Castro, Agustín Moya, Claudia Berger, Josefina Velasco, Remigio Remedy.



to, a pesar de que dice regirse por la ley cristiana.

Creemos que Calderón toca fuerte el problema de la confianza y abandono en la Providencia en oposición a algo controlado, seguro, racionalista, y que no "deja ser" a los otros. ("Fijaos en los lirios del campo cómo no hilan ni tejen y yo os digo que ni Salomón en todo su gloria se vistió como uno de ellos"..., Sn. Lucas 12, 22).

Basilio no aceptó la ignorancia posible de su juicio, fue intolerante con la realidad. Le dio a su conocimiento racional poder para decidir acerca del destino de su hijo, poder de eliminarlo argumentando un bien mayor: la defensa de su reino. Pensamos que, toda vez que no se tolera el misterio de la vida, se puede caer, aun con argumentos de bien como era en este caso, en la máxima crueldad y arrogancia. Se presenta entonces, en este conflicto teatral, el problema del "control" racional de la vida autoreferente y todo poderoso versus la aceptación del misterio, la tolerancia y la flexibilidad ante la variedad y ante lo nuevo. Una visión predestinada, en oposición a una perspectiva de confianza y de sentido de la providencia tan propio de lo cristiano, es argumentada esta vez por Basilio incluso a nombre de la fe católica.

El que confía, permite ser al otro en lo que es y tal como es, y a su vez se permite a sí mismo "recibir lo bueno del otro". Pensamos que Basilio, hasta el final de la obra, no se había permitido recibir las cosas buenas que traía Segismundo ni vivir una relación con él que lo transformaría. Está aferrado y aterrado en el poder, queriendo "controlar" toda amenaza supuesta, rígido frente a una situación nueva llena de posibilidades de crecimiento y de fecundidad, como es una relación padre-hijo.

La variedad de la existencia, la aceptación de los "grises", de lo distinto de nosotros mismos, de que sabemos poco, de que conocemos a medias, es lo que permite que la vida surja y se desarrolle. La arrogancia de nuestros propios conocimientos nos puede llevar a destruirla.

*... Yo, acudiendo a mis estudios,
en ellos y en todo miro
que Segismundo sería
el hombre más atrevido,
el príncipe más cruel
y el monarca más impío
por quien su reino vendría
a ser parcial y dividido,
escuela de las traiciones
y academia de los vicios;
y él, de su furor llevado,
entre asombros y delitos,
había de poner en mí
las plantas, y yo, rendido
a sus pies me había de ver
(¡con qué vergüenza lo digo!),
siendo alfombra de sus plantas
las canas del rostro mío.
¿Quién no da crédito al daño,
y más al daño que ha visto
en su estudio, donde hace
el amor propio su oficio?
Pues dando crédito yo
a los hados, que, divinos,
me pronosticaban daños
en fatales vaticinios,
determiné de encerrar
la fiera que había nacido,
por ver si el sabio tenía
en las estrellas dominio.
Publicóse que el infante
nació muerto, y prevenido
hice labrar una torre
entre las peñas y riscos
de esos montes, donde apenas
la luz ha hallado camino,
por defenderle la entrada
sus rústicos obeliscos...*

LA EVANGELIZACION DE LA CULTURA EN LA OBRA DE CALDERON

De ahí que la pregunta esencial de esta obra sea la pregunta por el valor de la vida humana, no sujeta a parámetros racionales puros ni menos a datos considerados científicos, y es ésta la que a nuestro juicio vincula esencialmente a *La vida es sueño* con la propuesta de Evangelización de la Cultura.

La palabra "cultura", de acuerdo a P. Morandé¹, se plantea en esta proposición como "el intento ininterrumpido del hombre por formular y dar respuesta a las interrogantes que le plantea su propia condición humana, especialmente el carácter contingente de su presencia en el universo, como también el sentido que puede tener una existencia acosada permanentemente por la muerte".

Según el mismo autor, éste es el núcleo al que quiere llegar la Iglesia con la Evangelización de la Cultura, permitiendo que dicha pregunta acerca del valor de lo humano sea referida a la trascendencia, a lo infinito y en definitiva a Cristo como única respuesta total acerca del misterio de la condición humana. Ese es el núcleo de la cultura: el problema de la valorización y de la verdad de la vida humana en sí misma, y no relativa a otras condiciones de ninguna especie. Esa es la buena noticia que la Iglesia querría anunciar en todos los grupos humanos y hacerla llegar a las distintas culturas pa-

ra revelarles "el misterio de amor y libertad que hace al hombre un ser único e irrepetible", permitiéndole la valoración de su dignidad y del sentido de su presencia en el mundo.

De acuerdo a lo anterior, se pretende con este concepto renovar la presencia evangelizadora de la Iglesia a fines de Siglo XX con una proposición que tiene sus raíces en el Concilio Vaticano II. Dada la variedad de interpretaciones de los sucesos del mundo y de la historia, la Iglesia se vería obligada a reafirmar la lectura que de ellos se hace, desde su propia identidad. Hacer presencia del Don de Dios, del Amor infinito de éste para cada hombre, y convocar la libertad humana a recibirlo, sería la misión central que la Iglesia

Héctor Noguera, Felipe Castro,
Josefina Velasco. Foto: Jaime Vilaseca



¹Pedro Morandé: Revista Universitaria, pág. 61, Nº 20, 1987.

P. Morandé es profesor de la U.C., Doctor en Sociología, y con vasta trayectoria en investigación en Sociología de la Cultura. Ha realizado profundas reflexiones en torno al tema de la Evangelización de la Cultura.

quiere realizar en esta proposición de Evangelizar la Cultura. Esta propuesta parte de un diagnóstico muy certero de la crisis del mundo moderno y pretende ser una orientación válida para todos los hombres (no sólo los creyentes) y un camino que permita un mejor vivir a la humanidad en este tiempo y en el siglo venidero.

Si bien este concepto es propio del Siglo XX, creemos se aplica y se ilumina claramente en los sucesos ocurridos en la corte de Polonia con el nacimiento de Segismundo y los hechos que posteriormente acaecieron. Se juegan en ellos, especialmente en la primera parte de la obra, las evidencias de una cultura no evangelizada, guiada por un cierto "iluminismo" en oposición a un final que sí permite la presencia del don divino de la reconciliación y del perdón. Como la obra teatral no es un mero discurso lingüístico, sino una "vida encarnada", un acontecimiento, se da en ella testimonio de este conflicto, se lo vive y se lo sufre. Ese es el mérito de Héctor Noguera al volver a mostrarnos la vida que allí ocurrió con los elementos mínimos, esenciales y tan creativos de su puesta en escena. Con ellos fuimos testigos, (no solo oímos), sino que re-vivimos el dolor de Segismundo y la tremenda contradicción de su padre. Esa es la grandeza del arte teatral, puesto aquí en toda su magnitud: ser un decir y un actuar, representando en esa unidad indisoluble la esencia de la vida humana.

Mucho habría que reflexionar para comprender cabalmente esta propuesta eclesial, pero creemos que sin duda se vivió una coyuntura semejante en la corte de Polonia en la dramática situación de Segismundo.

Al realizar Basilio un discurso, una teoría, acerca de la realidad de Segismundo, que se alejaba de lo que él

era, pues lo había condenado irremisiblemente desde su nacimiento, no estamos, sin duda, en una cultura evangelizada. Más bien por el contrario, se vivía allí en esa corte una negación del don de Dios manifestado en el castigo injusto a Segismundo.

No se dejó el espacio necesario para descubrir la verdad. Esto ocurrió y, por lo tanto, no se permitió a Segismundo vivir y hacerse sujeto de su propio destino. Sólo podemos pensar que al final de la obra se Evangeliza la Cultura cuando Segismundo sale por segunda vez de la torre, y después de tanto conflicto y guerra, surge la reconciliación, el perdón y el reconocimiento final.

*¿Qué os admira? ¿Qué os espanta,
si fué mi maestro el sueño,
y estoy temiendo en mis ansias
que he de despertar y hallarme
otra vez en mi cerrada
prisión? Y cuando no sea,
el soñarlo sólo basta;
pues así llegué a saber
que toda la dicha humana,
en fin, pasa como un sueño,
y quiero hoy aprovecharla
el tiempo que me durare:
pidiendo de nuestras faltas
perdón, pues de pechos nobles
es tan propio el perdonarlas.*

En ese "perdonar" a los otros, en ese reconocer nuestros propios errores (más que los ajenos) y nuestras limitaciones, se abre un espacio donde se permite la llegada de lo divino y de la gracia de "amarnos los unos a los otros", origen de un "hombre nuevo y de una tierra nueva", horizonte hacia el cual se proyecta toda la vida cultural. Ese, creemos, es el gran llamado de esta representación teatral hoy en nuestro país. □

Investigación teatral

La tensión entre lo transitorio y lo trascendental en La Vida Es Sueño*

Héctor Noguera
Director y actor, Profesor
Escuela Teatro U.C.



Erto Pantoja
Director y actor

CONCEPCION DE LA EXISTENCIA HUMANA EN SUS OBRAS

Calderón establece en sus obras una interrelación entre la vida humana y la divina, en la que una se explica con la otra y ambas son parte de una totalidad, de un sistema en que la presencia de Dios y el Hombre juegan los roles fundamentales. Creador y Criatura, esta última a imagen y semejanza del primero, pero puesta en la dicotomía de la elección del bien o el mal, entre el deber ser y la provocación de las circunstancias de este mundo. Estas

deben ser experimentadas por el hombre en su camino hacia el encuentro con su Creador o hacia su separación definitiva.

En sus obras queda establecido que el paso del hombre por este mundo es trascendental, a pesar de ser una "ilusión, una sombra, una ficción". Este paso, en que el ser humano está sólo premunido de Potencias y Sentidos, es

*Reproducimos fragmentos seleccionados de la investigación en torno a la obra de Calderón realizada por Héctor Noguera y Erto Pantoja en vistas a su adaptación y montaje de *La vida es sueño*.

nico e irreplicable. Todos sus actos se proyectan hacia una existencia que se atribuye ser la definitiva, pero que depende de ésta, transitoria y sólo sombra de la verdadera. Esta tensión entre lo transitorio y lo definitivo, constituye la vida del hombre.

El verdadero despertar de Segismundo es el darse cuenta que quizás es soñando y que puede "despertar" en una instancia muy diferente.

Estar alerta y despierto en el sueño de esta vida es la difícil tarea del hombre en este mundo, en que "el mayor bien es pequeño" y en el que incluso se sueña que se sueña.

La relación del Hombre con su creador pasa por esta experiencia precaria, dicotómica y conflictiva. La historia del Rey Basilio y su hijo Segismundo refleja esta relación, aun cuando ambos se sitúan en el plano de lo humano. Es Segismundo quien debe experimentar las circunstancias, adentrarse en el conflicto de vivir y luego enfrentar las consecuencias. Es en el conflicto donde aprende, es la lucha consigo mismo, con los demás y con el cielo que le hace pertenecer a este mundo por tanto al otro, lo que le da sentido a la vida.

En el Autosacramental **La vida es sueño**, Calderón ubica la existencia humana como el propósito de la Creación, fin primero y último. En **La comedia famosa**, la vida es una ilusión y en **El gran teatro del mundo** la vida humana es un tránsito.

Consideramos que el problema de la Creación y la existencia está presente en estas tres importantes obras de Calderón como su tema fundamental. En ellas, por distintos caminos busca sentido para la vida humana, y a la vez la relativiza como tránsito, ilusión y sueño.

LA PRESENCIA DE ROSAURA

Rosaura representa la fuerza del Amor que irrumpe en el espacio que controla Basilio el que, a su vez, representa el Poder y la Sabiduría (personajes del Autosacramental). Rosaura es la fuerza del Amor que entra a escena y potencia el nacimiento de Segismundo; pero su llegada también involucra a Basilio. Este, que hasta ahora había reaccionado como Poder, con la irrupción del Amor le despierta la Sabiduría y decide poner a prueba el presagio por el cual tiene encerrado a su hijo. Entra el Amor a las tierras de Polonia, la fuerza de la vida, y completa a los otros personajes, los integra.

El nuevo orden que provoca Rosaura apunta a la consideración del Amor, junto al Poder y la Sabiduría, como factor activo que pone en conflicto a los otros factores que completan la tríada. En esta nueva configuración, el Amor introduce una categoría que tiende a equilibrar los otros dos factores, produciendo un nuevo orden más justo y natural, pero no por eso menos conflictivo.

La tríada Poder, Sabiduría y Amor del **Auto** representa a Dios, a lo Divino, al Autor de **El gran teatro del mundo**. Esta misma tríada es la que conforma el personaje de Basilio en la **Comedia**. A diferencia de **El gran teatro** y del **Auto**, en **La Comedia**, Basilio (el Autor) saca a Segismundo de la preexistencia de la cárcel y lo pone a prueba en el teatro del mundo; pero aquí, este autor se involucra en la representación, como hombre es derrotado y en su rol es desplazado por Segismundo, quien como rey, a diferencia de Basilio, humaniza el Poder, la Sabiduría y el Amor.

Segismundo toma conciencia de ser humano con la llegada de Rosaura.

ra; antes sólo tiene conciencia de pertenecer a los seres vivos, y por eso, en su soliloquio, se compara sólo con éstos. Al no tener conciencia de ser humano, la Ley Católica, en la que ha sido instruido por Clotaldo (mandato del rey), no tiene sentido para Segismundo. El ha sido informado de que todo hombre nace en el pecado original; esto le hace pensar: "el delito mayor del hombre es haber nacido", pero también le lleva a la pregunta: "¿no nacieron los demás? Pues si los demás nacieron ¿qué privilegios tuvieron que yo no gocé jamás?". Aquí no concuerdan para él la Ley y la Naturaleza. Lo que Segismundo no sabe es que él, además de un ser vivo, es un ser humano, lo que implica estar sujeto a las cadenas y a la cárcel del pensamiento. Es a este lugar al que llegan Rosaura y Clarín, es a la tierra secreta y misteriosa del pensamiento, de la pre-existencia. Segismundo toma conciencia de su humanidad al mirar a los ojos por primera vez a otro ser humano: Rosaura. A partir de este punto, empieza la historia de Segismundo como ser humano, trasponiendo la primitiva condición de ser vivo. Clotaldo es sólo el guardián de esta prisión y el transmisor de una ley que sólo podrá tener sentido en el ejercicio humano con otros seres igualmente humanos.

Rosaura accede a las tierras de Polonia en el momento preciso en que los mundos de Segismundo y de Basilio están en una situación límite, cada uno de ellos dentro de su propia particularidad.

Basilio se siente poseedor de la Verdad, se mueve en el mundo de los absolutos. Segismundo se mueve en el mundo de las preguntas. Basilio funciona en un plano de conceptos abstractos sobre la vida humana; su conocimiento proviniendo de las grandes abstracciones como las matemáticas y la

astronomía es el que utiliza para organizar su propia vida y la de su reino, de manera abstracta y conceptual. Contrariamente a esto Segismundo no tiene nada resuelto y su conducta se determina en base a la constatación permanente de su existencia en relación a lo que le está sucediendo.

Rosaura invade y perturba los espacios que transgrede, impone su desorden, su caos, en los lugares y seres a los cuales tiene acceso. El desequilibrio de su condición interfiere en el mundo al cual llega. Bajo esta perspectiva es posible entender la acción de Basilio, en cuanto a que se decide a exponer el problema de su hijo ante la corte como un problema de Estado y ética, en un tiempo coincidente con la aparición de Rosaura en Polonia. Rosaura provoca directa o indirectamente los acontecimientos de la obra. Rosaura, en comparación con Estrella, es diferente. Estrella es esencialmente la mujer, y Rosaura aparece como un ser transexualizado en ámbitos distintos.

El universo de Segismundo es perturbado por la aparición de este ser, perturbación que desata en él cambios fundamentales que influyen en su comportamiento posterior. Segismundo en la Corte, sin haber pasado por la experiencia de Rosaura, hubiese tenido un comportamiento menos autónomo: porque es ella la que le proporciona la clave de la identidad al compartir el mismo tránsito de Segismundo, y convertirse así en la clave de realidad que le permite unificar y relativizar todas sus existencias.

LOS CUATRO ELEMENTOS

En el *Autosacramental* primero aparecen los Cuatro Elementos, luego las Facultades: el Entendimiento y el Albedrío, quedando todos a disposición



Eito Pantoja, Laura Pizarro. Foto: Jaime Vilaseca.

del Hombre.

El Hombre (Segismundo) está siempre acompañado de la materia (los Cuatro Elementos) y el Autor (Basilio) de los conceptos (Poder, Sabiduría y Amor)

Los Elementos en el **Autosacramental** son los vasallos de **La Comedia**, a cuyos gritos de desesperación por la muerte del Soldado-Entendimiento acuden Basilio en **La Comedia** y Poder, Sabiduría y Amor en el **Auto**. Los elementos-vasallos se descontrolan

sin el Entendimiento, rompen su orden, su equilibrio.

Desde el nacimiento del Hombre en la tierra existen dos fuerzas: las del Bien y las del Mal, las de la Luz y las de la Oscuridad, la Gracia y el Príncipe de las tinieblas. En el **Auto**, estas fuerzas que estaban en "interior enemistad" ahora van a estar en una "enemistad peor"; ahora ambos tienen un objeto de lucha, que es ganarse al Hombre, al heredero de la tierra.

En el **Auto**, la Sombra tendrá los

rasgos de la Culpa, y por intermedio de ésta, sometería al Hombre adjudicándole el calvario del pecado. Así la Luz tendrá los rasgos de la Gracia y por intermedio de esta cualidad se liberará de su carcel.

El equilibrio se desprende al final de **La Comedia**, se presenta en forma precaria: Segismundo asume su rol de monarca, ordena los amores, dispensa premios y castigos, perdones y labores, pero fundamentalmente se hace cargo de lo relativo a su situación de monarca, e intentará ser justo porque en cualquier momento puede volver a la torre. Es decir que la precariedad del orden establecido corresponde tan sólo a la precariedad de la vida humana, en donde todo es mutable y perecedero. Si bien Segismundo como rey ordena su patria en base a los matrimonios, condenas y perdones, este orden está determinado por la relatividad de la materia de sus ejecutantes, de los involucrados en este orden, y está caminando a evolucionar hacia donde la voluntad o involuntad de estos seres se inclinan. En una palabra, Segismundo se transforma en un nuevo Autor que, al igual que el de **El gran teatro del mundo**, reparte los roles.

La representación de la vida humana es echada a andar nuevamente con una clara conciencia que este mundo es sólo representación ("Sueña el rey que es rey, y vive/ con este engaño mandando..."). Sólo que este Autor está involucrado en la relatividad de los hombres; el poder del cual él está revestido es un poder terreno y por tanto está expuesto a las vicisitudes humanas. En este caso, Segismundo es un Autor humano que sufre en carne propia lo que sufre el hombre, sus incertidumbres, sus pecados, sus condenas y como tal, también sufrirá su fin. Segismundo no es el Padre, es el Hijo que baja.

LOS ESPACIOS EN LA OBRA

Se presentan tres espacios o tres dimensiones en la obra, dentro de las cuales se ubican los personajes. La unidimensionalidad de la carcel de Segismundo, la prisión, la restricción del conocimiento. La bidimensionalidad del espacio de la Corte, en cuanto se tiene conocimiento de la existencia de la dimensionalidad (Segismundo) pero, a su vez, se tiene limitación con respecto al conocimiento de la tri o polidimensionalidad que es el nivel de acceso al conocimiento integral. Basilio posee sólo la bidimensionalidad, ya que no es posible que relacione su propia dimensión con la dimensión de los astros y la de Segismundo a un mismo tiempo, y su visión de la realidad, por tanto, va a estar condicionada por este nivel de acceso. Segismundo, cuando accede a la bidimensionalidad de la Corte y regresa a su primera dimensión, las sobrepasa y logra una apertura que le permite pensar en la posibilidad de la existencia de otras dimensiones más allá incluso del alcance de su conocimiento actual, planteamiento al cual no tienen acceso los demás personajes. Así, el acceso al Poder se plantea como un medio de conocimiento, siendo el conocimiento lo prohibido. La prohibición del Poder se transforma en una negación de la facultad de conocer, o de la facultad a la opción de conocer. Aquí comienza la Rebeldía de Segismundo.

El juego de los espacios se plantea entre Basilio, Segismundo y Rosaura, siendo esta última la que atraviesa todas las dimensiones y espacios sin arraigarse en ninguno, hasta el final en que vuelve a ser mujer. El resto de los personajes se mantienen en una de las dimensiones, con excepción de Clarín, quien involuntariamente va de

una a otra, siendo el único que finalmente alcanza la dimensión de la muerte.

En la comedia terminan ordenándose los personajes y sus relaciones, o sea, termina ordenándose el Mundo al igual que en el **Auto** los Cuatro Elementos.

LA LIBERTAD DE SEGISMUNDO

Segismundo no tiene opción al Libre Albedrío en la medida que está bajo el control de Basilio. Segismundo sólo se libera de su destino en el último momento de la obra, en el que distribuye castigos y premios a los habitantes de su reino, incluyendo a su padre. Esta última escena no estaba escrita en los astros, sino que la escribe Segismundo, el Hombre, en un acto de propia determinación. El gana su opción al Libre Albedrío en este acto, después de haber razonado y conjugado una serie de elementos experienciales del último tiempo, tanto de su etapa de prisión como de palacio; elementos que se le han escapado a Basilio, elementos ajenos al destino, elementos con Libre Albedrío, elementos puramente humanos; dentro de los cuales el que cobra mayor significación es sin duda el triple encuentro entre Segismundo y Rosaura, en la prisión como hombre, en el palacio como dama, en la batalla como un compuesto determinado por sus propias y particulares pasiones. Esta visión tan concreta de la relatividad de las cosas y de, a la vez, tan estrecha relación de todos los mundos de este mundo, llevan finalmente a Segismundo a actuar con una visión más globalizadora y con un criterio más experiencial que le permite ponerse en duda en todo momento y no responder a verdades absolutas que niegan las diversas realidades. Le permite reflexionar sobre cada

nuevo acto, y resolver cada nuevo paso suyo en la vida como una situación de la cual dependerán muchas otras que lo volverán a involucrar a él también. Se convierte en un sujeto que no tiene pre-conceptos por los cuales actuar, sino que tiene que elaborar permanentemente su propia conducta, que tiene que autodeterminarse.

"Y así, quien vencer aguarda a su fortuna, ha de ser con cordura y con templanza, no antes de venir el daño se reserva ni se guarda quien le previene; que aunque puede humilde (cosa es clara) reservarse dél, no es sino después que se halla en la ocasión, porque aquesta no hay camino de estorbarla".

Con la llegada de Rosaura se abre una comunicación entre los dos antes aislados espacios de la obra: la Corte y la prisión. Hasta antes de la impetuosa llegada de Rosaura, cada uno de estos espacios funcionaba autónomamente, cada uno se refería a sí mismo. Desde ahora, en cambio, se conocen, se consideran, se relacionan y se condicionan los unos a los otros. Vale decir, Basilio se decide a mirar a su hijo y a darlo a conocer a su pueblo; Segismundo conoce su reino, obtiene un padre, y el pueblo, un príncipe.

Segismundo se mueve en dos planos al interior de la obra: el plano de la reflexión y el plano de la representación. Este último término lo empleamos en el sentido que se le da en **El gran teatro del mundo**, es decir, aquella instancia en que los hombres juegan un rol que se les ha atribuido y del que deben dar cuenta.

El espacio de la representación es aquél en el que se juegan las pasiones humanas, el de la reflexión es el de la conciencia. □

Teatro y cultura latinoamericana

Pedro Morandé

Sociólogo. Director del Instituto
de Sociología U.C.

A pesar de que el concepto de cultura es frecuentemente usado en ciencias sociales, no existe sobre él un consenso sustantivo. Es necesario buscar un denominador común entre las distintas perspectivas teóricas para descubrir su núcleo problemático fundamental. Por ello, no se puede partir asumiendo una definición ya hecha, sino que es necesario elaborarla desde el horizonte teórico de la investigación y desde la intencionalidad del trabajo a desarrollar.

En la perspectiva que yo utilizo, hay un punto que me acerca a la gente de teatro, y es que el concepto de cultura denota fundamentalmente un fenómeno de representación. Se aplica análogamente al "cultivo de un sujeto" la palabra que, primeramente, se usaba en el ámbito de la producción agrícola, en la "agricultura". Sobre la base de la idea de que el hombre nace, crece y se desarrolla del mismo modo que las plantas, el cuidado prodigado a la naturaleza debía extenderse también al crecimiento y desarrollo de la vida humana. Así, el concepto de cultura está referido a alguien que crece, que se desarrolla, que lee las circunstancias de



su medio ambiente y las interpreta desde el punto de vista de su autodespliegue como sujeto en el mundo.

Para todos es claro que hay una relación entre cultura y sujeto. Eso no se discute. Pero este consenso se resquebraja ante la pregunta de si existen sujetos a nivel colectivo. Que haya sujeto a nivel individual es algo que todos aceptan; la duda es si puede hablarse de un pueblo, de una nación, de una clase social, etc., como se habla de un sujeto. Cuando se lo hace, ¿se trata sólo de una personificación de un ente que en sí mismo no lo es? La respuesta a esta pregunta es muy compleja y trae aparejada la dificultad de encontrar un referente objetivo para aquello que llamamos cultura a nivel social. Cualquiera sea la noción de sujeto que tengamos en el plano individual, siempre podemos encontrar un punto de referencia real, objetivo, en nuestra propia corporeidad. Entonces, se puede usar la noción de sujeto para referirse a la dimensión interior, o la dimensión espiritual de esta corporeidad o la dimensión de sentido de nuestra propia existencia corporal. Pero ¿qué referencia tenemos al hablar, en general, de la hu-

238742

manidad o de un pueblo, si esa corporeidad no existe?. Esto plantea un problema bien serio, porque normalmente, en la reflexión científica pensamos sobre objetos, y si no hay objeto de referencia ¿qué propiedades se le puede atribuir?, ¿qué características? Esta dificultad nos remite a la pregunta de cómo se constituye el fenómeno cultural, de cuál es su naturaleza.

A mí me parece que la cultura surge de un acto de diferenciación de la sociedad frente a la naturaleza, y por lo tanto, el tema central de la cultura es esta diferencia. Ella surge de la pregunta que el hombre hace acerca de su propia especificidad, es decir, de la cualidad diferencial de lo humano respecto de aquello que no lo es. Aunque posteriormente se formule a nivel del lenguaje racional, esta pregunta viene planteada primeramente desde el horizonte precategorial. El punto básico que quisiera destacar a este respecto podría sintetizarse en la siguiente afirmación: no es la naturaleza la que diferencia al hombre, sino que es el hombre el que se diferencia de la naturaleza. La naturaleza es muda o indiferente frente a esta pregunta por lo específicamente humano. Por ello, la única manera de poder formularse es representando socialmente la diferencia entre el hombre y la naturaleza. El núcleo de toda cultura es, en consecuencia, una representación.

No es por acaso que la sociología, y en general todas las ciencias sociales, desde su mismo nacimiento han usado el símil del teatro para conceptualizar su objeto de estudio. Así, ella

habla de escenarios sociales, de roles, de actores, de guiones. Todavía más. El concepto clave y más determinante de toda la cultura occidental, que es el concepto de persona, surge también del teatro. Ello es así porque el núcleo de toda cultura está constituido por la representación de una obra, sólo que en ella el público está también arriba del escenario, es decir, la representa la sociedad en su conjunto. El tema de esta representación es la diferencia del hombre y de la naturaleza, y ella se hace posible por medio del símbolo. El símbolo surge del mismo acto representacional, y por eso es que si se puede identificar el momento del salto de la naturaleza a la cultura, ese salto tendría que haberse producido por la representación simbólica, por la realización de un ritual. No existe ninguna otra posibilidad racional de comprender ese salto a lo humano. Esto significa que la cultura, como toda representación, está referida al hombre como tal y en cada representación lo que se juega es la imagen diferencial del hombre frente a la naturaleza.

En el plano de la vida social, esta representación se produce diferenciando internamente la sociedad en naturaleza y cultura. Piénsese, por ejemplo, en el significado que ha tenido por siglos la diferenciación de los sexos. La femineidad ha representado el polo de la naturaleza, la procreación, la fecundidad, el origen, la madre tierra, lo dado, el polo pasivo; la masculinidad, en cambio, el polo activo, la cultura, la creatividad, el trascender la naturaleza, la razón. También se ha representa-

Así, el concepto de cultura está referido a alguien que crece, que se desarrolla, que lee las circunstancias de su medio ambiente y las interpreta desde el punto de vista de su autodespliegue como sujeto en el mundo.

do socialmente la diferencia entre naturaleza y cultura a través de la estratificación. El estamento alto siempre fue considerado el estamento culto, diferenciado del resto de la población, menos refinada y más cercana a la vida natural. Otro de los elementos que a mi juicio ha sido fundamental para la representación social de esta diferencia, es la distinción entre trabajo intelectual y trabajo manual, donde el trabajo manual es puro gasto de energía y, por lo tanto, pura naturaleza, en tanto el trabajo intelectual es directamente social, valor agregado. En consecuencia, puede afirmarse que la vida social al mismo tiempo que tiene la dimensión práctica de la satisfacción de necesidades de reproducción de la vida, que podríamos llamar su función "natural", tiene también una función representacional que establece la diferencia con la naturaleza y que da origen al espacio de la cultura.

En este sentido, me parece que el teatro es una representación de la representación, una actividad reflexiva de la cultura respecto de sí misma. La representación basada en un guión está referida a una representación primera, anterior, que es la que ejecuta cada pueblo, cada sociedad, escenificando a través de su vida cotidiana la diferencia que pudiese existir entre lo específicamente humano y la naturaleza. Pienso que sólo a partir de estas consideraciones es posible plantear el tema del sujeto de una cultura y el tema de su identidad. La identidad cultural no está referida a una propiedad, como sucede con cualquier objeto, y no puede ser comprendida por medio de la clasificación por género próximo y diferencia específica. En el caso del ser humano ello no es posible, a menos que seamos clasificados por otros que, desde fuera de nosotros, tengan la capacidad

de observarnos como objetos. Pero desde nosotros mismos, no tenemos esa posibilidad, y por lo tanto, la identidad está necesariamente referida al acto ritual, a la representación que nosotros socialmente actuamos. Somos parte de esa representación, y nuestra identidad está vinculada a la manera como representamos nuestra diferencia con la naturaleza.

Pienso que en la constitución de la cultura mestiza latinoamericana se puede observar, de una manera casi transparente, la naturaleza de este acto de representación. El mundo indígena no tenía desarrollado, al momento de la llegada de españoles y portugueses, un sistema filosófico racional o su equivalente, a pesar de contar con una rica y vastísima mitología. Su lenguaje era representacional, no discursivo. Debido a ello, la manera en que comprendió la presencia de los españoles fue, presumiblemente, desde el horizonte del rito. Octavio Paz se refiere a esto en una frase famosa de *Post-Data*: "Si para los españoles la conquista fue una hazaña, para los indígenas fue un rito". Pienso que no está lejos de la verdad en lo referido al mundo indígena. Pongo en duda su afirmación, sin embargo, en lo que respecta al mundo español porque, en cierta medida, para ellos fue también un rito, sólo que con otras variantes, con otros guiones, con otras justificaciones, pero en esencia fue lo mismo.

Ahora bien, desde esta comprensión ritual del encuentro entre pueblos antes desconocidos entre sí, las diferencias entre naturaleza y cultura se representaron en los términos que mencionaba precedentemente. La diferenciación por sexos, por ejemplo, tuvo un marcado carácter ritual ya en la cultura indígena, donde la mujer representaba la naturaleza. Todos los ri-

tuales agrícolas de fertilidad que se conocían eran rituales femeninos. Como se sabe, la primera migración europea fue sólo de varones. Así, el mestizaje fue del varón español con la mujer indígena; la mujer se comprendía socialmente desde una imagen ritual, en que la sexualidad estaba asociada a la representación de los ciclos productivos de la naturaleza.

Pero también se representó esta diferenciación entre naturaleza y cultura en el ámbito de la estratificación social, que tuvo carácter estamental. En este plano se produjo un conflicto bastante serio, porque para el mundo indígena sólo era imaginable la superioridad estamental de ellos mismos, es decir, ellos no podían aceptar que un extranjero estuviera situado en un estrato superior. El extranjero era por definición inferior. En el caso del mundo andino, que funcionaba incluso topográficamente con las categorías de alto y bajo ("hannan" y "hurin"), lo alto estuvo siempre representado por el mundo indígena y lo bajo por el extranjero. La llegada de los españoles puso un gran signo de interrogación sobre esta representación.

La Crónica de Huaman Poma de Ayala es muy interesante a este respecto, puesto que es una carta dirigida por un representante indígena al Rey de España, considerado ahora como el nuevo Inca. En ella le expresa su angustia porque el mundo se dio vuelta al

revés al ocupar los españoles la categoría de "lo alto", reservada al mundo indígena, y éstos el lugar de "lo bajo", reservada al extranjero, y solicita al rey que, como nuevo inca, lo vuelva a poner sobre sus pies. Esta es la razón por la que el mundo indígena de la zona andina se negó en un comienzo a aceptar el mestizaje. En las mismas Crónicas de Huaman Poma se muestra una descalificación total del mestizaje, y se acusa de traición a su pueblo a las mujeres indígenas que voluntaria o forzosamente entraron en contacto con el español. Desde el punto de vista de España, en cambio, el mestizaje no fue condenado. La Iglesia aceptó el mestizaje como remedio frente al amanecimiento y la homosexualidad. En una empresa de puros varones lo que más le preocupaba era la sodomía. Sólo comienza un proceso de distanciamiento frente al mestizaje cuando la sociedad está en condiciones de establecer el matrimonio regular, según el modelo del catolicismo.

No es por acaso que la sociología, y en general todas las ciencias sociales, desde su mismo nacimiento han usado el símil del teatro para conceptualizar su objeto de estudio. Así, ella habla de escenarios sociales, de roles, de actores, de guiones. Todavía más. El concepto clave y más determinante de toda la cultura occidental, que es el concepto de persona, surge también del teatro.

Así, desde el punto de vista de la estratificación social, aparece el mestizo como aquel fruto no deseado, pero real, del encuentro entre los pueblos y que representa el polo de la naturaleza. El es hijo de la naturaleza, en tanto el deseo es más fuerte y universal que las diferenciaciones culturales. Pero, al mismo tiempo, es hijo de la cultura, puesto que, aunque ilegítimo, reconocía en su padre la tradición de España.

En algunos períodos históricos se hizo un intento serio de incorporar al mestizo a la educación, a las universidades, y desvincularlo de la representación del polo naturaleza. Pero, en general, eso no resultó. Incluso, prefirieron antes enseñar y llevar a las escuelas a los caciques y a los hijos de los caciques que a los mestizos. Es decir, el mestizo fue, de alguna manera, el elemento sacrificado en esta representación de la relación entre naturaleza y cultura, tal vez por el hecho de su ilegitimidad.

Pero el punto que quizás sea más decisivo para definir las características de la representación cultural latinoamericana, es la herencia indígena de pensar la sociedad según el modelo de la naturaleza. Esto pudo haber tenido en su origen una razón práctica, puesto que se trataba de sociedades agrícolas, y por lo tanto, dependían de los ciclos naturales. Pero sus efectos son mucho más que prácticos, puesto que definen aspectos esenciales de la cultura. El modelo de la temporalidad se identifica con el ciclo estacional y el modelo de la espacialidad con la distribución de los cultivos. La naturaleza, representaba el espejo de su propia vida social. Toda la organización indígena se estructura por imitación de lo que ellos observaban era el comportamiento de la naturaleza. Los españoles, en

cambio, aportaron principios distintos, mucho más abstractos desde el punto de vista de la representación, puesto que para ellos la representación estaba basada en un concepto de historia y, específicamente, de historia de la salvación. Un acontecimiento ocurrido

quince siglos antes en Palestina era el eje que había cambiado la interpretación de la historia y la representación de la historia. Y el gran problema que se produce entonces con el mundo indígena, es cómo pueden ellos asimilar una interpretación de la historia que se funda en un acontecimiento que no les es propio. Para lograrlo desarrollaron toda la imagineria simbólica de que eran capaces, identificando personajes indígenas con misioneros cristianos para demostrar que desde siempre el mundo americano estaba considerado en la venida de Jesucristo.

Sin embargo, hasta el día de hoy es éste un punto no enteramente resuelto. En el plano de las creencias, no ha habido ningún problema en América Latina en aceptar que Cristo es un

gran santo, un poder espiritual fuerte. Pero la historia no está referida al acontecimiento de su aparición en el mundo. Vivimos todavía más cerca de la temporalidad de los ciclos naturales, de la vida agrícola. A pesar de la gran industrialización y urbaniza-

...me parece que el teatro es una representación de la representación, una actividad reflexiva de la cultura respecto de sí misma. La representación basada en un guión está referida a una representación primera, anterior, que es la que ejecuta cada pueblo, cada sociedad, escenificando a través de su vida cotidiana la diferencia que pudiese existir entre lo específicamente humano y la naturaleza.

ción de este siglo, todavía tenemos una temporalidad que es propia de la representación social que tiene a la naturaleza como su espejo. Tenemos todavía la temporalidad de los ciclos agrícolas porque en el fondo no ha cambiado sustancialmente la representación de la diferencia entre naturaleza y humanidad que existía al momento del encuentro. Esto tiene dimensiones muy interesantes de analizar también para la psicología profunda porque, de alguna manera, pensamos todavía que el origen de lo humano viene de la tierra. Tenemos un modelo vegetal de la aparición de lo humano, y en varias de las mitologías nuestras eso todavía se conserva.

Es muy paradójico, por ejemplo, observar que uno de los grandes aportes de las migraciones recientes a América Latina es el pensamiento ideológico, y sería razonable esperar que en los lugares en que ella se ha producido con intensidad, se ha logrado cambiar la concepción latinoamericana tradicional de lo humano por la visión ideológica. Sin embargo, curiosamente en

Argentina, que es uno de los lugares más fuertes de migración italiana de comienzos de siglo, es donde las ideologías tienen aparentemente menos arraigo. Se aceptó mucho más rápidamente el ritualismo de la cultura americana que el pensamiento ideológico europeo. Así, no es difícil dar ejemplos

de movimientos políticos o culturales que si se analizan desde el punto de vista ideológico, son incoherentes. Son sistemas hechos a retazos de muchas cosas y, sin embargo, ocurren en sociedades de alta migración moderna. Por ello ha constituido una permanente dificultad para nuestros intelectuales entender la naturaleza ritual de la sociedad en que viven, porque la interpretan con esquemas y modelos ideológicos que no tienen arraigo en la manera de razonar y en la manera de pensarse que tiene nuestra sociedad. Suelen imputar a los actores sociales determinadas conductas, intereses, objetivos y comportamientos, como si ellos razonaran ideológicamente. No obstante, la estructura ritual de la convivencia sigue manteniendo su vigencia en América Latina.

Es importante ver qué significa la modernización desde este punto de vista. La modernización, especialmente vinculada a la filosofía de la Ilustración, es un intento de cambiar la representación por el discurso; en ello reside el

núcleo de la ideología. Se trata de hablar de la representación pero sin representar. Tal intento entra en contradicción con las necesidades que tiene la gente de constituir la cultura, ese espacio interno de humanidad en la naturaleza, como un acto de representación. Y en ese sentido parece que la filosofía

Toda la organización indígena se estructura por imitación de lo que ellos observaban era el comportamiento de la naturaleza. Los españoles, en cambio, aportaron principios distintos, mucho más abstractos desde el punto de vista de la representación, puesto que para ellos la representación estaba basada en un concepto de historia y, específicamente, de la historia de la salvación.

de la Ilustración, lejos de presentar una alternativa cultural, inició un proceso de deculturización de la sociedad, porque pensó que era posible transformar el rito en un discurso. Pero para la gente sigue siendo importante únicamente el momento de la eficacia simbólica. Interesa menos el discurso que la representación de los efectos deseados.

En el esquema ideológico de la Ilustración, lo accesorio es el símbolo y lo principal es el discurso. Este fenómeno se puede observar en casi todas las manifestaciones de la vida cultural, y comienzan poco a poco a ser discursos autorreferidos. En la educación, por ejemplo, se le explica al alumno cuáles son las líneas pedagógicas fundamentales que deberían realizarse para lograr una buena educación, en lugar de hacerlo. Se piensa que educar es traspasar el discurso de la pedagogía, en lugar de transmitir la experiencia de aprender. En casi todas las áreas se está produciendo algo parecido.

La generación de los años sesenta representa claramente un intento de recuperación de la ilustración en su espíritu original. Se trató de un esfuerzo de "neo-ilustración": un neomarxismo, neoliberalismo, neoconservadurismo, neoestructuralismo, etc. Fue la reacción, tal vez tardía, de recuperar el espíritu de la Ilustración, tan profundamente cuestionado por la segunda guerra mundial. Había que volver a las fuentes, a Kant. Debía haber una respuesta al totalitarismo desde la misma cultura ilustrada, puesto que no se quería entender a éste como un hijo de aquella. Pero, sin embargo, la neo-ilustración no es capaz de explicar ni de resolver el fracaso de este modelo cultural, desembocando en una dialéctica puramente negativa. Véase, por ejemplo, ese gran libro, escrito sin pau-

sa, que es *La Dialéctica del Iluminismo* de Adorno y Horkheimer. Ellos llegan a la conclusión, o a la paradoja, de que la razón, que quería ser superación del mito, se transforma ella misma en un mito, y la única manera que tiene de poder afirmarse es a expensas del mito. Porque la razón se concibe a sí misma por su diferencia frente al mito y, por lo tanto, solamente puede existir si existe un mito frente al cual diferenciarse. Así, en lo más profundo y novedoso que tenía la Ilustración, que era la búsqueda de una razón sin presupuestos para construir enciclopédicamente toda interpretación acerca del mundo, descubre el neo iluminismo que fracasó la Ilustración. Por ello, la generación de los años sesenta representa, en mi opinión, un gran himno a la derrota y, en este sentido, desarrolla una visión escéptica y negativa. Cuando Poulantzas, insigne neoiluminista de la Politología se lanza al vacío desde la altura con sus libros, para que no lo sobrevivan, escenifica en un acto dramático la insuficiencia de la modernidad para comprender la dimensión representativa de toda experiencia cultural.

En el caso de América Latina también se han desarrollado tendencias neoiluministas, pero hasta el momento, no han logrado cambiar la estructura ritual de nuestra cultura. Sin embargo, la sola existencia de este escepticismo frente a la razón, pone al ritual latinoamericano frente a un desafío que antes no tenía. Ahora, es necesario constituir una razón del rito. No puede seguir el rito operando como si la razón o el discurso no lo afectara. No es por acaso que las reflexiones actuales acerca de la cultura nacen, precisamente, del desencantamiento producido por la impotencia de la generación de los sesenta. La irracionalidad de la

racionalidad no tiene ya más explicación en la lógica del pensamiento ilustrado. La vuelta a las raíces no representa en nuestro caso un regreso a Kant, sino una exigencia de comprensión de la dimensión ritual de nuestra cultura. Persiste como problema, no obstante, el lograr que la intelectualidad desencantada y escéptica logre abrir su horizonte de comprensión hacia esta perspectiva.

¿Por qué se produce este fracaso de la Ilustración? Pienso que hay una razón profunda. La Ilustración se propuso organizar el espacio público sobre la base del intercambio, y partiendo del hecho cierto de que no existe la corporeidad de lo social sino sólo del individuo, relegó todo aquello que no es susceptible de expresarse en intercambio de bienes al ámbito del espacio privado. Como consecuencia, todo tipo de diferenciación entre naturaleza y cultura, que superara el intercambio o fuera más allá del mismo, quedó reducido al ámbito privado, con lo que se negó el carácter representacional que tiene la cultura. En efecto, la representación es pública por definición. Se puede internalizar ciertamente la representación de la vida humana, pero esa represen-

tación tiene que existir objetivamente para todos. Y ahí es donde fracasó el proyecto de la ilustración. La sociedad no puede entenderse a partir de un pacto de individuos privados, porque la diferencia entre naturaleza y cultura no está sujeta a pacto. Basta que alguien formule la pregunta por la diferencia con la naturaleza, para que en ese mismo acto genere la cultura como asunto público. No se puede responder a la pregunta del hombre por su propia especificidad diciendo que esta respuesta es privada porque la pregunta es también privada. La pregunta que genera la cultura es pública y por lo tanto la respuesta también tiene que ser pública. En mi opinión, el error de la Ilustración fue intentar una respuesta privada a una pregunta que es pública, lo que transforma el discurso racional en una suerte de monólogo, y no en un acto de comunicación fundante del espacio social.

En este equívoco reside la causa del escepticismo frente a la razón, como también del dualismo, de que la racionalidad en el ámbito privado no sea la misma que la racionalidad social. El intercambio tiene como única racionalidad el aumento constante de su eficiencia. No hay verdad en el intercam-

La modernización, especialmente vinculada a la filosofía de la Ilustración, es un intento de cambiar la representación por el discurso; en ello reside el núcleo de la ideología. Se trata de hablar de la representación pero sin representar. Tal intento entra en contradicción con las necesidades que tiene la gente de constituir la cultura, ese espacio interno de humanidad en la naturaleza, como un acto de representación. Y en ese sentido parece que la filosofía de la Ilustración, lejos de presentar una alternativa cultural, inició un proceso de deculturización de la sociedad, porque pensó que era posible transformar el rito en un discurso.

bio, sino sólo circularidad. La razón del intercambio es formal. Pero la cultura no surge de una razón formal y, por lo tanto, siempre existe una pregunta o un deseo, la necesidad de un criterio de verdad que esté por encima de la eficacia o de la circularidad. Y eso es lo que la Ilustración se negó a aceptar, porque le parecía que todo criterio sustantivo y no formal provenía del mito, y ella quería superar al mito. No se equivocaba en el diagnóstico porque, en realidad, todo criterio sustantivo pertenece al mito, a la representación. Pero se equivocaba respecto de la consecuencia, o en el querer superar el mito. La razón contra el mito no es otra cosa que la razón contra la cultura, es decir, contra el valor de lo específicamente humano.

Este mismo conflicto viven nuestros países cuando sus élites y grupos dirigentes intentan definir la modernidad contra la tradición. A mi juicio, el problema actual no es si hay o no modernidad, si se está en contra o a favor de la modernización, porque la modernización es un proceso irreversible sobre el cual no se puede estar en contra. El punto crítico es que muchos intelectuales entienden la modernidad como olvido o contestación de la tradición y, cuando ello ocurre, reproducimos el mismo fracaso de los neoiluminismos europeos de los años sesenta, es decir, de los neomarxismos, neoliberalismos, neoconservadurismos, etc., al pensar que la razón debe concebirse a sí misma en oposición a la cultura. Es una falsa disyuntiva optar por la razón o por el mito. La verdadera alternativa es concebir una razón que comprende que en el núcleo de la cultura habita siempre la representación del destino humano y que, por lo tanto, se necesita del símbolo y de su constante interpretación y reinterpretación.

La cultura es el término incomprendido y olvidado en el debate acerca de la modernización. Cuando ello ocurre, el mito necesariamente se caricaturiza, se vuelve un títere de paja que la razón clava y pincha para afirmar que se basta a sí misma, que no lo necesita. Hay algunos, pienso en los neomodernistas, para los que el problema de la cultura es pura cuestión de escenario, de publicidad, de disponibilidad de dinero para invertir en ella. Es decir, otra vez la razón se vale instrumentalmente de la cultura y del mito, del destino humano.

Pienso, en cambio, que la adecuada comprensión de la cultura es la única posibilidad de salir del escepticismo de la razón, porque el problema de nuestra época es, en el fondo, el de reestablecer la proporción entre razón y mito, entre razón y cultura. Eso es lo que está pasando con la revolución epistemológica que viven las ciencias, porque ellas sí han comenzado a descubrir la presencia de la cultura en sus propias proposiciones. La mayoría de las proposiciones científicas hoy día ya no tienen esa pretensión de globalidad y de absolutez que tenían en el siglo pasado. Saben que toda propuesta científica es una construcción interpretativa sobre la base de presupuestos que son, en última instancia, culturales. La ciencia se descubre, cada vez más, como una hermenéutica, como la interpretación posible de un observador, frente a una realidad compleja y diferenciada por él mismo. La experiencia cultural ha sabido desde siempre que ella está referida a un sujeto, al sujeto que interpreta, al sujeto que pregunta.

En nuestro caso, la mentalidad neoiluminista no nos permitió, durante la década del sesenta reencontrarnos con la cultura mestiza latinoamericana. Del 68 surgieron muchas procla-

mas, muchos textos. Todos ellos eran antisistema, pero ninguno demandaba la recuperación de la historia latinoamericana. Y cuando circunstancialmente se planteó alguna pequeña referencia a ella, fue más bien de negación de esa historia. En la Iglesia Católica pasó algo similar. El tema de discusión no fue la inserción histórica real de las iglesias nacionales en cada uno de los países, sino que la cuestión disputada fue si acaso sus orientaciones eran progresistas, o revolucionarias o antisistema. Aunque la demanda del movimiento juvenil del 68 era cultural, la respuesta se dió a nivel del sistema, de la eficiencia, de la organización y no de los estilos alternativos de vida que son propios de la cultura. Hay constantemente búsquedas culturales, pero las respuestas que se ofrecen no son culturales, y entonces no queda más que someterse, resignadamente, a las reglas del sistema.

La Ilustración llegó a la conclusión de que la razón no tiene otros presupuestos más que ella misma, y que solamente ella puede ser universal y necesaria. Por ello, todo lo que no es universal y necesario, tiene una cuota de irracionalidad. ¿Por qué se contraponen entonces la razón y el mito? Porque el mito es siempre particular, el mito es una estructura de representación que es interpretada y toda interpretación es siempre particular. No existe el mito universal y necesario, y los estructuralistas han hecho una gran contribución para mostrar esta realidad. Lévi-Strauss llega a decir que la inter-

pretación que hace Freud de Edipo es una nueva versión de Edipo, puesto que una interpretación sólo genera una nueva interpretación, que es siempre particular. Así, lo que contrapuso razón y mito es la relación entre lo particular y lo universal. Las grandes filosofías de la historia surgidas de la Ilustración, y entre ellas la más completa fue la de Hegel, establecen que lo particular sólo puede ser entendido como un momento de lo universal. Ese es el fundamento de lo que Hegel llamó la "astucia de la razón", puesto que ella, a pesar de los caprichos individuales, se las arregla, misteriosamente, para provocar la vigencia de lo universal y necesario.

Después de la guerra, lo que entra en cuestión es, justamente, el valor de lo particular. El holocausto de seis millones de judíos, el lanzamiento de la bomba atómica sobre una población indefensa y tantas otras atrocidades de la guerra y de los regímenes totalitarios clamaban por el reconocimiento universal

de los derechos humanos. La declaración respectiva de las Naciones Unidas es un elocuente testimonio de la preocupación por evitar en el futuro la justificación ideológica de la guerra. Había que reforzar el valor universal de la vida humana. Pero la violación de los derechos humanos no es un acto universal sino que es un acto particular; no se violan los derechos humanos en general, sino los derechos de este, y de este otro. Sin la valorización de lo particular, lo universal se transforma en letra muerta, en retórica.

La verdadera alternativa es concebir una razón que comprende que en el núcleo de la cultura habita siempre la representación del destino humano y que, por lo tanto, se necesita del símbolo y de su constante interpretación y reinterpretación.

La herencia ilustrada nos ha dejado entonces la pregunta: ¿cómo se puede compatibilizar el valor de lo particular, que ha sido una de las grandes tradiciones morales del cristianismo representada en el concepto de persona, desde una razón que sólo se entiende a sí misma como universal y necesaria? Ese es el conflicto aún no resuelto entre razón y cultura. Volver la atención sobre el mito no puede significar, en consecuencia, subordinar el mito a la razón, sino más bien liberar a la razón de una abstracta y desencarnada pretensión de universalidad y necesidad, para ponerla en el contexto de las culturas particulares donde ella se ejerce. El mito no encarna frente a la razón la confrontación de lo irracional con lo racional. El mito es perfectamente racional. Sólo que es una estructura de interpretación para un horizonte particular, como lo es toda interpretación, y que no ha nacido del argumento, sino de la memoria común de la tradición oral.

La Iglesia, que no se funda en un argumento sino en un acontecimiento, ha sido siempre

muy sensible a la valoración de la memoria cultural de los pueblos. Pero, al mismo tiempo, nunca ha entendido esta actitud como descalificación de la razón. Toda la filosofía cristiana es una prueba de su permanente preocupación

por armonizar razón y fe. Sólo que "el corazón tiene razones que la razón no conoce". Es decir, el argumento universal debe considerar también su propio límite frente al testimonio de cada sujeto particular, de una comunidad o de un pueblo. Por esta razón, San Agustín

introdujo la distinción entre "ciencia" y "sapiencia" (sabiduría), reservando el primer término para el conocimiento instrumental, cuyo objetivo es el dominio o control de un objeto determinado y, el segundo, para el conocimiento que el hombre tiene de sí mismo, de su propia historia, del valor de su particularidad y de su identidad, que se trasmite de generación a generación, de persona a persona. La equilibrada relación entre ambos conceptos permite comprender el argumento en el horizonte de la vida real de los pueblos, desapareciendo toda irreconciliable contradicción entre el valor particular del sujeto y el horizonte universal del raciocinio.

En el caso de la Iglesia latinoamericana, que vivió también profundamente toda la crisis neoluminista de los años sesenta la Confe-

rencia Episcopal de Puebla, celebrada en 1979, jugó un papel histórico en cuanto a la restitución del equilibrio entre el universalismo de la razón y el particularismo de la identidad cultural de nuestros pueblos. Por primera vez un

**"La Iglesia es la única institución que puede reconstruir la historia de América Latina reconstruyendo su propia historia".
No hay ninguna otra institución que pueda hacer esto, ni el estado, ni los partidos políticos, ni algún grupo o clase social. La Iglesia es portadora de una clave hermenéutica, de una clave de interpretación de la memoria histórica de América Latina que, naturalmente, no sólo tiene validez para los católicos, o para los creyentes, sino para todos.**

documento magisterial de alcance continental periodiza expresamente la historia latinoamericana, desde el punto de vista de la presencia de la Iglesia como sujeto histórico en ella. Se habla de un primer momento que se le llama evangelización constituyente; de un segundo momento, identificado con la crisis de identidad generada por la Ilustración y el proceso de constitución de los estados nacionales; y de un tercer momento, relacionado con los desafíos de la cultura adveniente, que corresponden al debatido problema de la modernidad y post modernidad. Desde la perspectiva de esta autoconciencia, Puebla hace esa para algunos polémica afirmación de que la cultura latinoamericana tiene un real "sustrato católico" y revaloriza la religiosidad y sabiduría popular. Es decir, más que una discusión ideológica sobre el papel de la Iglesia en la sociedad, Puebla reflexiona desde la experiencia histórico-cultural de su presencia en medio de los pueblos de este continente.

En algunos artículos, he escrito una frase provocativa, pero que me parece justa: "La Iglesia es la única institución que puede reconstruir la historia de América Latina reconstruyendo su propia historia". No hay ninguna otra institución que pueda hacer esto, ni el estado, ni los partidos políticos, ni

algún grupo o clase social. La Iglesia es portadora de una clave hermenéutica, de una clave de interpretación de la memoria histórica de América Latina que, naturalmente, no sólo tiene validez para los católicos, o para los creyentes, sino para todos. Pero ¿cómo podríamos tener acceso a esta clave de interpretación, si la propia Iglesia, su portadora, no reconocía su historicidad en medio de los pueblos latinoamericanos? El haber asumido concientemente esta responsabilidad es uno de los más grandes méritos de la Conferencia Episcopal de Puebla, que ya comienza a dar frutos, aunque de manera más lenta de lo que podría haberse esperado. La próxima celebración del V centenario de América Latina, podría ser una ocasión propicia para potenciar esta conciencia histórica y cultural.

La recuperación del tema de la cultura y, con él, de la memoria histórica de América Latina parece ser una vía cierta para superar la crisis neoluminista que heredamos de la segunda mitad de los sesenta. Pero no se trata sólo de un desafío intelectual o especulativo, sino del destino de un sujeto histórico que, desde la valorización de su identidad particular, sea capaz de proyectarse universalmente en un mundo caracterizado por la interdependencia entre los pueblos. □

La crítica teatral en Chile 1890 Y 1910

Consuelo Morel
Socióloga
Profesora Escuela de Teatro U.C.

PRESENTACION Y CONTEXTO SOCIAL

A comienzo del siglo y en la mitad de cada año, El Mercurio y otros diarios y revistas de la época, mostraban la preocupación del público y de los empresarios porque se abrían los abonos para la nueva temporada lírica en el Teatro Municipal de Santiago.

El Teatro Municipal, la Compañía Lírica Italiana y el público abonado a este espectáculo, conforman un importante circuito de producción y circulación de bienes artísticos diferente respecto a otros circuitos culturales de la sociedad santiaguina de esa época.

El Mercurio y el Diario Ilustrado forman parte de ese circuito y durante todo este período colaborarán muy incondicionalmente en promover el espectáculo más apreciado por los sectores altos de la sociedad: la Lírica. En este sentido, la crítica que aparece en ellos privilegia la música, los conciertos y la ópera. La dramaturgia, adormecida, despierta algunas veces con la llegada de compañías españolas y con



la representación del moderno teatro europeo y las grandes tragedias y clásicos universales que incluían muchas veces la presencia en nuestro país de actores o actrices de renombre. **Don Juan, Hamlet, La Dama de las Camelias y Casa de Muñecas,**

eran obras de gran recepción en el público de Santiago.

Sin embargo, la zarzuela y las "tandas" constituyen el espectáculo masivo más relevante de la época y prácticamente no existe día en que no estén presentes en los teatros comerciales o de barrio o en las funciones de beneficencia, y en torno a ellos casi no existe —de acuerdo a estos datos— crítica o comentario en los diarios. Sólo aparecen anunciados o avisados y en algunas contadas ocasiones algún comentario algo más extenso, pero nunca comparable con la lírica o lo musical.

El teatro chileno aún marcado por el costumbrismo, que sin embargo tenía gran éxito de público, tiene escasa presencia en la crítica. Esta se da en algunos teatros de barrio como el Erasmo Escala, Independencia o Arturo Prat.

Esta situación de infraestructura de salas se ampliará a comienzos de siglo; agregánsese nuevas salas, se agrega Unión Central (1901), el Nuevo Politeama con capacidad para 3.000 espectadores (1909), el edén y Apolo, dedicados estos últimos al género "chico" español, los cuales unidos al Municipal, El Santiago, El Variedades y el Santa Lucía, conforman espacios teatrales de importancia.

También comienza en este período el biógrafo y las primeras "vistas" de cine, el que es combinado con la zarzuela, recibiendo el mismo tratamiento ya mencionado. Sólo aparecen dos críticas completas y una alta información en torno a la obra chilena Don Lucas Gómez, de Mateo Martínez Quevedo, la cual fue representada, de acuerdo a estos datos, en 29 oportunidades entre 1900 y 1910.

Santiago vive en contexto del gobierno de Balmaceda y la guerra civil donde crecen las ciudades, aumentan el desarrollo industrial y existe en lo político un fuerte parlamentarismo. Comienza la emergencia de un sector social y político significativo y la población urbana crece de 38,6% en 1895 a un 46,6 en 1920. También aumenta la población obrera: de 200.000 obreros en 1890 se llega a 940.000 en 1907, de un total de población activa de 1.200 personas¹.

El clima intelectual dice relación con un fuerte espíritu laico en oposición a las visiones más conservadoras y religiosas precedentes, adquiriendo un creciente prestigio el hombre de ciencia y las orientaciones positivistas y pragmáticas. Sus bases culturales son herencia de la Ilustración y del Liberalismo, donde se produce un nue-

vo intelectual que propugna la secularización de las instituciones y la consolidación del parlamentarismo como oposición a lo autoritario y a lo tradicional, con graves consecuencias —a nuestro juicio— para la identidad cultural futura.

El cultivo del arte sigue estando principalmente en la adopción del modelo y las formas de lo europeo y de algunas corrientes de vanguardia. Se cultiva lo artístico como manifestaciones de vida "refinada" y se considera al arte como algo autónomo, "brillante" y proveniente de las más altas formas europeas, con menosprecio por la cultura popular chilena.

Esto no significa la inexistencia de otros sistemas de valores emergentes en ese momento, especialmente por el surgimiento de la "cuestión social", que estará en pugna con las metas políticas y económicas del espíritu liberal en torno a las cuales también existirá algún tipo de actividad artística.

Sin embargo, los datos que tenemos no dan cuenta de ello y sólo podemos inferirlo por otro tipo de análisis histórico. Por esta razón y en este contexto, entregamos las características de la crítica de este período, consignando todo aquello que aparece en los diarios de Santiago y las Revistas especializadas de Teatro, únicos datos directos del período, los cuales fueron revisados día a día.

CRITICA SUBJETIVA O CRONICA SOCIAL

Lo que encontramos en los diarios y revistas es una crítica de impresiones que podemos denominar "impresionista", subjetiva, donde se presentan las manifestaciones artísticas, en general, como puro espectáculo: los actores venidos del extranjero, las compa-

¹ Investigación "El Espacio social en Chile 1890-1910", Giselke Munizaga, Anne Bravo. Escuela de Teatro U.C.



Saón de lectura de la Biblioteca Nacional. Fotografía anónima, hacia 1915.

nías de éxito, las estrellas, los vestuarios, las salas llenas de público, la elegancia de los asistentes, etc. El valor intrínseco del arte es pocas veces analizado. Parece tener una sola tonalidad, siendo posible asimilarla más bien a una "crónica" o comentario de marcado sello social. Cuando se da cuenta de la obra o del autor, se habla con extrema sencillez y con un énfasis en lo contenidista. Pareciera que el público pide lo que ya conoce y el crítico lo confirma en esos gustos; no hay labor formativa o informativa de importancia. La comprensión del arte es en cuanto a sus datos más directos y no existe una "creación" crítica propia nacional.

En este período no se encuentran críticos especializados, es una tarea realizada por los periodistas encargados del sector social del diario. La crítica hace parte de la sección "Vida Social", donde también se informa de matrimonios, defunciones, etc., y en ella se da cuenta del panorama general de la vida artística o del espectáculo. Salvo una o dos excepciones, escriben allí in-

telectuales de la época, que le dan un marco más profundo al análisis artístico. No existe en este período un cuerpo de pensamientos que enfrente la creación artística con rigor, donde se dé el ámbito de la obra, sus resonancias o el campo de sus posibilidades de significación. Se podría hablar de una deficiencia técnica de la crítica, que se verá reducida al solo factor de la impresión personal o al contenido más aparente del espectáculo.

Es una crítica que "califica" los esfuerzos, los logros y fracasos del teatro de su época, teniendo tras sí un criterio fuertemente europeizante de lo ya valorado en Europa. Destacan, en general, aspectos anexos a la obra misma, como los vestuarios del público, las familias asistentes, los aplausos al actor, etc.

En cuanto a los antecedentes, esta crítica ofrece muy pocos: sólo el nombre del autor y datos del contenido e interpretación de la obra y siempre referido a lo social. El autor es famoso o no, conocido o no, en referencia a los grupos sociales que lo valoran.

La obra no es vista, por lo tanto, como producto de una actividad o situación social; no hay concepto de historicidad presente en este modo de hacer crítica. Las funciones de comprensión valoración y vinculación de la obra en el sistema de Arte y del Lenguaje del cual hace parte, son inexistentes y se refieren, como se ha dicho, a vinculaciones directas e inmediatas acerca del "brillo" del espectáculo, y al cómo lo re-

cibió el público asistente a esa determinada función.

Si se acepta que la interpretación supone la comprensión del contexto histórico y del hecho teatral mismo, esta crítica lo incluye en forma limitada y reiterativa. Hay presente un código estético correspondiente a la que se podría denominar "élites" dentro de lo nacional e internacional. Este código se impone al público que lo recibe. Por eso no se consigna aquí otro tipo de crítica más marginal o hacia otros espectáculos que circulaban en otros circuitos sociales.

Esta crítica se supone a sí misma objetiva, no se ubica como producto de ningún contexto, sino en relación al "deber ser" del arte. Así las obras "son" buenas, mediocres o malas. Los actores son calificados de excelentes o discretos, lo mismo ocurre con la escenografía, lo vestuario, etc.

"Si tenemos a la Guerrero en Chile nuestro público habría visto por primera vez lo que es una obra dramática puesta en escena con absoluta propiedad, con riqueza de detalles, en el ambiente riguroso de la pieza. La bella, elegante y hábil actriz despertaría sin duda entre nosotros un poco de vida, intelectual, de arte, de verdadero teatro, que tanto tiempo nos falta" (El Mercurio, 1908).

Se enjuicia o se lee de acuerdo a la idea del "buen teatro" o de la excelente interpretación, presentándose como el "arte de todos los tiempos" lo "universal". No hay ninguna valoración de lo latinoamericano, salvo escasas referencias al costumbrismo. Eso más bien se debe a la importancia asignada al "autor" más que a la obra misma, ya que se acepta la inclusión de lo nacional y lo popular, de un autor determinado, por ser parte de un grupo de intelectuales o periodistas o ensayistas ya va-

lorados con anterioridad. Es una crítica "rectora" del buen gusto teatral de la sociedad santiaguina de la época.

Algunos intelectuales que opinan acerca de la finalidad del Teatro, reclaman la presencia de buenos actores extranjeros o de buenas obras en caso de lo chileno. La valoración de ciertos actores que visitan Chile es de alta importancia en esta crítica. Así como la concurrencia del público y las características de la sala donde es presentado el espectáculo (no es lo mismo una obra presentada en el Municipal que en otra sala).

EL CRITICO, UNA VOZ CALIFICADA SOCIALMENTE

Esta crítica no pretende constituirse en un espacio para enfrentar en forma propia o específica una obra dramática desde las necesidades que genere la obra misma, sino constituirse en un patrón bastante rígido con el que se evalúa cualquier obra. Cumple, así, una función informativa y anticipadora de las obras, compañías y actores que las integran ("Parecerá mentira, ya que somos críticos teatrales y gacetilleros sociales...", El Mercurio, 19 de diciembre de 1906).

El crítico, en síntesis, se siente una voz calificada socialmente más que artísticamente y utiliza para ello un "patrón rígido" que lo considera válido para cualquier obra.

Como es una crítica de impresiones que busca relacionar al espectáculo con el público que irá a verlo, estas impresiones muchas veces son "previas" a la obra misma, pues antes de llegar la compañía o realizarse el estreno, la prensa ya lo ha valorado de determinada manera.

La crítica de este período va mostrando el desaliento cuando las salas es-

tán vacías o la alegría cuando presentan espléndido aspecto; va dando cuenta de los éxitos o fracasos de las obras en el público y buscando razones para ello. Comenta y consigna en forma descriptiva las escenas dramáticas de mayor dolor que sobrecogen al público y las de mayor hilaridad que obtienen risas o aplausos espontáneos.

La verdad o exactitud de los sentimientos entregados por músicos, cantantes o actores y las impresiones del público son comentarios frecuentes: "La compañía ha conquistado al público", "salva de aplausos y lluvia de flores recibió la actriz al final de la función", son frases muy reiteradas para encabezar o terminar el comentario crítico.

Unido a esto, una marcada inclinación por resaltar el tipo de público asistente; "los palcos y la platea han sido tomados por las familias más distinguidas y por personalidades literarias y sociales". (El Mercurio, 1909).

ESTRUCTURA DE LA CRITICA

Pensamos en síntesis que la crítica de este período informa de los espectáculos haciendo énfasis en su aspecto estético más formal y aparente y en sus primeros actores y el público.

Es una crítica "descriptiva" que se asemeja a una crónica social y que enumera casi siempre los elementos del lenguaje teatral:

- El tema.
- La Acción.
- La estructura de la obra (su división en actos y escenas).
- La actuación.
- La escenografía y decorados.
- La voz y dicción de los actores (en caso de haber música, la música).
- La calidad del lenguaje literario.

Junto a esto, consigna todo aque-

llo que hace concurrir al público a la sala, desde las entradas rebajadas, las rifas, los premios, hasta la calidad del espectáculo en cuestión. Es una crítica que informa acerca del entorno del acto teatral mismo: el contexto teatral, el por qué se trae o no a una determinada compañía, el éxito de los actores en Europa, pasando por la ubicación de las salas y el comportamiento del público en ellas. El actor es visto como un ejecutante que debe ser de gran perfección y su relación con el público en la función comentada aparece central de ser informada.

La crítica está constituida en torno al eje: COMPañIA-OBRA-PUBLICO-SALA. Este es el que organiza el discurso crítico que acabamos de describir. Es en torno a estos cuatro términos que se realiza la crítica, la cual pondrá énfasis diferencial o preponderante en cada uno de estos elementos según sea el espectáculo de que se trate.

De este modo habrán artículos centrados en:

- a) La compañía.
- b) En la obra.
- c) En las características y/o actitudes del público receptor.
- d) En la sala en la cual se exhibió el espectáculo con todas sus condicionantes.

Se centran los críticos en uno de estos elementos o en una combinación variable de los mismos.

Esta situación es estable desde 1890 a 1910, no presentándose variaciones significativas ni innovándose en la incorporación de nuevos elementos o vocabulario analítico de la crítica. Es un modo estable de recibir y analizar el arte teatral y de informar a los lectores de la misma, que da cuenta, como hemos visto, de una particular visión del arte teatral y de la cultura en una sociedad.

CONCLUSION

La crítica es un acto comunicacional entre un emisor que produce el discurso crítico y el receptor. Supone por tanto un código común que permita la accesibilidad al mismo por parte del emisor y la posibilidad de ser descifrada por el receptor. Así pensado, no nos cabe duda que en este período el código era descifrado y existía una comunicación lograda entre el crítico y el público al cual se la destinaba. Más aún, pensamos que existía una gran comunidad valorica que hacía que no existieran grandes aportes o innovaciones por parte de los críticos. Es una escritura que lleva implícito los valores del destinatario y es desde allí donde se toma posición frente al arte dramático.

No se da cuenta de variedades de estilo teatral en la creación dramática nacional, ya sea porque no existía o porque fuera considerada marginal y no "verdadero" teatro. Tampoco sus autores son ubicados en distintas tendencias estilísticas, grupos sociales, o tipos de lenguaje, son simplemente los autores de esas determinadas obras y analizadas como tales en forma individual.

Se trata de un discurso crítico más bien práctico, destinado a hacer una reseña o comentario del estreno con los elementos que ya hemos consignado.

No existe, por lo tanto, un análisis más interpretativo y contextualizado o un discurso metateatral que incluya reflexio-

nes teóricas propias acerca de la creación teatral internacional o nacional.

El teatro no está relacionado —desde esta crítica— a ningún sistema más amplio de transformaciones sociales, históricas o estéticas, ni existe un análisis relevante en cuanto a la dimensión del lenguaje, de los signos o configuraciones de sentido que allí puedan existir.

Todo esto nos permite concluir que la base lingüística de este período debe ser consignada en un análisis de tipo más evolutivo, para indagar cómo ella conserva presencia o tiende a diluirse en el lenguaje crítico de los períodos posteriores.

Aún así, nos parece de importancia el reconocimiento de esta realidad, pues ellos son parte del modo de construir el lenguaje y el conjunto de símbolos acerca de la recepción del Teatro en nuestros países. Son, por lo tanto, representativos e influyentes en el desarrollo de nuestra cultura teatral. □

Plaza de San Bernardo.
Fotografía atribuida a Juan M. Sepúlveda, hacia 1910.



Pedagogía teatral

El desarrollo del actor

Raúl Osorio

Director y actor
Profesor Escuela Teatro U.C.
Director del Taller de Investigación
Teatral I.I.T.

En nuestra profesión del teatro, es necesario conocer y diferenciar los universos creativos del escritor de obras, del actor y del director teatral. Cada uno posee sus particulares leyes de existencia y, por lo tanto, métodos de acercarse al objeto en creación, diferentes el uno del otro, conformando entre todos un solo cuerpo que es capaz de dar origen al teatro. Por eso es importante crear la geografía del actor en el espectáculo en relación con las otras materias teatrales y muy especialmente con el texto escrito, para que éste no se evada, reduzca o elimine, sino para que actor, texto y palabra coexistan en el espacio escénico, superando mitos y academicismos que se han creado al respecto.

Todos sabemos de la existencia de textos que han cruzado las épocas por su calidad literaria y dramática. También sabemos de la calidad de nuestros autores y directores, pero todo esto aún no constituye el teatro, en su concepto



de espectáculo. Es el actor con su presencia, con su capacidad de ser sujeto de la acción dramática que, estableciendo contacto con el espectador a través de su pulso orgánico, propone y produce la comunicación. Es decir, la posibilidad de un encuentro.

Emisores de textos -resultado literario- cuya significación se entienda al sonido de la palabra -ni antes ni después-,

El cuerpo estorba, el gesto estorba, y todo aquello que cohabita con la palabra, interfiere, y la propia palabra interfiere al organismo que la emite.

Separación de las partes que no se interrelacionan y que no se transmiten sus particulares energías para potencializar la expresión.

Las motivaciones de buscar un desarrollo particular del actor, obedece a una necesidad de exploración en este campo.

Demasiadas fórmulas y principios que formalizan cualquier intento de búsqueda obligó a "partir de cero", y a "inventar" una manera de iniciar el trabajo con jóvenes actores.

Hemos tomado de muchas partes conceptos, ideas, ejercicios, pero siempre han sido las propias experiencias como pequeños e importantes impulsos lo que nos ha permitido deslizarnos hacia una particular manera de enfrentar nuestro problema. Nuestro propio y particular problema en nuestro medio teatral.

LOS INICIOS

En el trabajo emprendido hace algunos años atrás intentamos re-elaborar aquellas materias propias del actor y que constituían —a nuestro juicio— lo específico de este oficio.

Nos tocó participar en un momento de la historia del país en que la riqueza ambiental —por decirlo de alguna manera— era sorprendente, cambiante y llena de posibilidades de poder generar una cultura, y particularmente un teatro, al ritmo de los sucesos. Un teatro con la capacidad de captar el movimiento subterráneo, profundo de los acontecimientos, poniendo la atención principalmente en la cotidianidad —muchas veces no valorada— de los hombres y mujeres que protagonizaban esa historia.

Los nuevos espacios mentales y espirituales conquistados y los que aún quedaban por conquistar —al igual que los espacios sociales— nos parecían un desafío en donde, con el teatro y muy particularmente a través del oficio del actor, era posible estar presente.

En ese momento se crea la Escuela de Artes de la Comunicación¹ (E.A.C.). David Benavente, como Director de la E.A.C., propone una nueva

manera de interrelacionar el teatro, el cine, la televisión y las ciencias sociales buscando repotencializar la creación, e impulsando ideas renovadoras con respecto a los problemas pedagógicos.

A su vez, el teatro venía de una reciente y positiva experiencia dirigida por Fernando Colina y Enrique Noisvander, creadores del Taller de Experimentación Teatral, quienes, junto a un grupo de actores, habían investigado sobre el escenario, tratando de establecer un espacio y un nuevo rol para el actor, tanto en el aspecto creativo y de participación, como en la presencia que éste debía tener dentro del espectáculo.

De esta manera la E.A.C. aparece como un lugar que acoge nuestras inquietudes. Encontramos en su interior, junto a otros profesores, el espacio apropiado para arriesgar, factor indispensable si se quiere realizar un proceso de investigación, cuyos resultados siempre inciertos no surgen sino a partir de la rigurosidad y capacidad personal de mantenerse en la decisión de descubrir.

Re-elaborar algunas ideas, planteando algunas preguntas que problematicen e impulsen a una búsqueda de posibles respuestas sobre el oficio del actor, no necesariamente intenta descalificar o declarar insensibles las ya existentes. Este concepto de búsqueda no es otra cosa que la necesidad de indagar en un lenguaje que sólo se recupera y se vuelve más vivo a partir de las nuevas maneras de percibir el mundo, en un proceso que se gesta de adentro hacia afuera, a partir de las

¹Ver: M. L. Hurtado y G. Munizaga, "Testimonios del Teatro. 35 años de teatro en la Universidad Católica", Ediciones Nueva Universidad, 1980.

propias experiencias, que rechaza el formalismo y que existe sólo si se es capaz de disentir de uno mismo, de eludir verdades terminales y rigurosas.

Quizás en ningún otro oficio, la experiencia personal con la materia teatral, que implica evolución y cambio, se hace tan necesaria como en el trabajo del actor. Hay muchos que podrían explicar los factores que hacen posible la fluidez de la energía en el movimiento físico del actor, pero únicamente realizando la experiencia se entenderá en su real dimensión no sólo *lo que es*, sino que principalmente se harán presentes en el organismo una serie de impulsos que conllevan el *saber algo* con lo cual se puede *hacer algo*.

A través de la experiencia se ha ido conformando una metodología de trabajo que evolucionó desde el encuentro con algunas maneras de facilitar e impulsar el trabajo del actor sobre el escenario, hasta llegar a emplear la metodología con el fin de crear algunas obras de teatro. Durante estos últimos años he realizado talleres para actores profesionales, clases en la Escuela de Teatro de la Universidad Católica, talleres para aficionados, y he empleado el método de trabajo en la creación de **Los payasos de la esperanza**¹; **Tres Marías y una Rosa**², en colaboración con David Benavente; **No +** inspirada en la obra de Peter Handke, **El pupilo quiere ser tutor** y otra serie de trabajos que no vieron la luz pública o que se presentaron en forma privada para algunos espectadores.

Este ha sido un largo proceso, y es posible que esta necesidad de escribir y de intentar ordenar la experiencia, obedezca a que muchas preguntas fueron

contestadas con otras preguntas, y que hoy —así lo creo— deben ser las interrogantes y los desafíos que nos proponamos en la presente etapa.

ALGUNOS PRINCIPIOS METODOLOGICOS

Esta metodología de trabajo no pretende establecer leyes universales o terminales, que den respuesta al "cómo llegar a ser un buen actor", sino que pretende dar algunas indicaciones útiles que permitan la exploración —en desarrollo— del arte del actor.

Descubrir algunos sistemas del comportamiento corporal del actor en la etapa pre-creativa, es un primer paso importante para su formación. Sistemas de comportamientos que posteriormente, si no son re-elaborados, interferirán el flujo natural del acto creativo.

Parte importante de la formación del actor consiste en des-aprender estructuras de comportamiento que limitan, bloquean, interfieren, engañan y desvían su trabajo.

Algo que parece obvio cuando se dice, es que el actor, con sus capacidades orgánicas, se contacta, se comunica y se interrelaciona con el mundo que lo rodea. Pero deja de ser obvio cuando descubrimos que en su organismo, dueño de una particular biografía, existen factores que tienden a desactivar, a interferir o a bloquear la correcta o sana relación entre sus percepciones y el mundo exterior.

Es importante poner énfasis en que las primeras tareas o problemas a solucionar por el actor no corresponden a aprender algo que está fuera de él, ya sean ideas, elementos técnicos o algo parecido, sino que, mediante una serie de ejercicios básicos, simplemente

¹ En Revista APUNTES N° 84, de la Escuela de Teatro U.C., diciembre 1978.

² Ediciones Chile América, CESOC, 1989.



Foto: Jorge Aceituno

te ha de trabajar consigo mismo, para iniciar el proceso de desprenderse de hábitos corporales que se han ido incorporando a lo largo de su biografía. Hábitos que tienden a interferir la libre fluidez de la energía y, por consiguiente, del movimiento. Estos hábitos bloqueadores no sólo toman presencia cuando el actor necesita realizar una acción física, sino que también los vemos aparecer en el fenómeno de la acción perceptiva.

En este punto se valoriza aún más el hecho de reconocer los elementos bloqueadores, ya que el acto de percibir y el pensamiento se encuentran entrecruzados, siendo inseparables. Se puede decir entonces que el actor, al realizar su tarea escénica, en donde está contemplada la percepción, piensa a través de sus sentidos.

Educar al cuerpo, es educar los sentidos para disponerlo a la relación.

La percepción, como intenta aplicarse en nuestro trabajo, pretende definir un *acto de conocimiento* realizado a través de nuestros sentidos, verificado en la conciencia. Es importante destacar que el *acto perceptivo* supera el universo de las sensaciones en donde *puede no existir conciencia y reaparece en nuestro organismo como un conocimiento*. El otro elemento importante a tener en cuenta es que la *experiencia* surge a partir del dato *físico* posible de identificar con nuestros sentidos y que actúa como *estímulo* provocando *resonancias* en nuestro organismo, *resonancias* que obligan a re-ajustar nuestra actitud primera frente al mismo fenómeno. Esto está significando un *constante* desarrollo en el descubrimiento de nuestro mundo interior y exterior.

La percepción enfocada desde la perspectiva del desarrollo del actor pretende potencializar su capacidad de

darse cuenta no solamente de los componentes de los mundos interior y exterior, sino que además del *cómo* se producen en el universo de las *relaciones humanas*, dado que nuestro trabajo apunta principalmente a desarrollar la capacidad del darse cuenta de *lo dramático*, en donde la presencia del hombre es fundamental.

Ahora, el actor se expresa a sí mismo o a los demás a través del conocimiento que posee. Incluso su llamada fantasía o inspiración fantástica surgen a partir de "lo real", de aquello que posee en su *memoria*. A partir de este *conocimiento* el actor podrá deducir, relacionar, asociar, desprender o suponer universos existidos, existentes o por existir. Debemos aclarar que este *conocimiento* no es solamente de tipo "mental". Hablamos de un conocimiento que ha pasado a formar parte de él mismo a través de la *experiencia*. Es decir, el actor ha capturado elementos que constituyen el mundo, permitiéndose la *resonancia* de los mismos en una manera de incorporarlos a su propio universo de *conocimiento*.

Es con este tipo de *saber* que el actor puede crear el gesto, y es con este tipo de saber que el actor se encamina a descubrir en su propio organismo —y no como algo que se adhiere desde afuera— la esencia de lo dramático.

EL METODO DE LA OBSERVACION

El método de la observación le permite al actor desarrollar una conciencia más profunda a partir del conocimiento de su mundo exterior. Este conocimiento, a su vez, invita a profundizar en las relaciones con su mundo interior, estableciendo un universo de resonancias que enriquecen y estimulan la capacidad de pensamiento activo, es-

to es, pensamiento que se expresa en la *acción de los ejercicios*, en donde se verifica dicho conocimiento.

Este universo observado no se le presenta al actor sólo como una serie de datos de información, sino como un conocimiento incorporado a su mundo interior. Conocimiento que lo re-ade-cúa, lo orienta y guía en sus impulsos creativos.

- Esta incorporación de datos se realiza a través de acciones presentes en los ejercicios.
- El ejercicio es una acción que permite *conocer*.
- El ejercicio siempre tiene un propósito.

HACIA UNA CONCIENCIA NO COTIDIANA

A través de la ejercitación se propone una búsqueda que permite al actor incorporar una conciencia más profunda de su realidad corporal, considerándola como una verdadera unidad existente entre su mundo exterior y su mundo interior.

Invita a profundizar un conocimiento de sí mismo, ampliando su *conciencia cotidiana*.

EJERCITACION BASICA

- El ejercicio es un problema a resolver.
- Las dificultades del ejercicio permiten hacer ver al actor sus deficiencias. Una vez realizado el ejercicio, ya no sirve para crear destrezas; debe elaborarse continuamente para que permita al actor seguir descubriendo.
- La reiteración de un ejercicio "que ya se sabe" produce fijaciones y "modos" en el actor.
- La ejercitación es pre-creativa. Es

nuestra preparación para entrar en la zona creativa.

- El ejercicio permite "liberar" modalidades-facultades del actor, y acuar deficiencias.
- Un ejercicio bien realizado (un problema bien enfrentado) supone resultados negativos y positivos. Pero hay que decir que el mejor ejercicio realizado es aquel que nos permite ver las carencias. Lo negativo que hay en el organismo. Es lo que nos permite avanzar hacia las zonas oscuras. Cuando se realiza el ejercicio en un 100%, generalmente no hay comentarios. Simplemente hay que pasar a otra cosa. Una otra cosa sería poner en juego lo descubierto en una etapa creativa, entrando en el terreno de la elaboración.

¿ADIESTRAMIENTO- AMAESTRAMIENTO?

Hay una notoria diferencia —pedagógicamente hablando— entre el "amaestramiento" y lo que comúnmente llamamos el "adiestramiento". A un animal no racional se le amaestra y se le pueden crear hábitos de respuestas que en definitiva son las que nosotros deseamos que dicho animal tenga y no las que libertaria y espontáneamente el animal tendría.

¿Podría ocurrir que no diferenciáramos entre estos dos conceptos al enfrentar la tarea del desarrollo del actor?

Si pensamos —y creemos— que el actor debe descubrir su propia identidad, significa proponerle una tarea por delante; ayudarlo a conocerse a sí mismo y al mundo que lo rodea, estimular en el descubrimiento de sí, de las potencialidades y talentos que le permitirán como actor estar presente y conectado con su tiempo.

Esta necesidad de que el proceso de desarrollo del actor actúe como liberador de sus propias facultades, en el sentido que "permita ser", es un lugar común a cualquier sociedad, a cualquier grupo humano que enfrente el problema de la educación.

"Aprender a leer y a escribir —dice Paulo Freire— debería ser una oportunidad para que el hombre supiera cuál es el verdadero significado de "hablar la palabra: *Un acto humano que implica reflexión y acción*".

Según las palabras de Freire, podemos deducir entonces que en el acto mismo del aprendizaje de destrezas básicas, debería existir la posibilidad de que el actor descubriera el significado profundo de expresarse. Una acción que implica dos operaciones básicas: *reflexionar y actuar*, posiblemente dos componentes importantísimos de la capacidad del ser creativo.

Los ejercicios presentados a continuación son elementales, en el sentido que desde estas proposiciones, el actor puede proponer elaboraciones más complejas a resolver.

El origen de los ejercicios se debe a la experiencia de nuestro propio trabajo, si bien hay algunos ejercicios que corresponden originalmente a artistas como Tony Cots, Enrique Noisvander, Victoria Santa Cruz, Fernando Colina, Peter Schuman, Eugenio Barba, entre otros.

EJERCICIOS DE OBSERVACION

Observar a un personaje-persona en la realidad, para extraer un material que esté basado en sus actitudes básicas, gestos básicos y acciones físicas básicas. Es importante la descripción física del lugar y la descripción de los objetos que se encuentran en su interior, tanto aquellos que manipula el

personaje-persona como los que determinan el carácter del espacio.

Trabajo sobre el material básico observado.

Descubrir con el personaje —en situación— combinando los elementos que el actor maneja, dejando fluir los datos durante el ejercicio, y permitiendo sus interrelaciones. Es una manera de sumergirse en las zonas oscuras a partir de las iluminadas. De lo contrario, el actor no manejará sino formalmente los datos pre-descubiertos en la observación, en una suerte de composición. Sin embargo, estos datos deben servirle no para construir, ya que rigidiza su propio acto, sino para avanzar en el conocimiento, buscando, *dispuesto a encontrarse* con significaciones desconocidas.

DISTANCIAMIENTO AFECTIVO OBSERVACION DE PERSONAS

La relación con el modelo de la realidad le permite al actor establecer afectos que entorpecen la mayoría de las veces la observación. Hablamos de un distanciamiento afectivo para no escribir lo que el actor siente en relación al personaje, sino cómo el personaje resuena con sus afectos en sus propios universos de relación.

Lo formal en lo general

La particularidad del gesto cobra significación en la generalidad del universo en donde se produce, es decir, en la situación que lo determina.

Lógica interna en la improvisación

Para encontrar los movimientos corporales, el actor crea una red de estímulos externos, a los que reacciona con acciones físicas.

Sumergido en las tareas escénicas básicas, previamente establecidas, e incorporado al espacio visualizado a través de sus percepciones y corporizado a través de sus acciones, el actor "deambula", guiado por la secuencia anárquica de sus imágenes mentales que lo hacen saltar de un lugar a otro, aparentemente sin ninguna lógica, pero que en verdad cobra sentido en la lógica interna de sus propios impulsos.

El gesto realizado con propiedad permite un acto de conocimiento. El gesto le devuelve al actor un dato, una significación: es el gesto básico o la actitud básica observada. El conocimiento se produce en el cuerpo del actor al realizar el gesto. No necesita tener un conocimiento decodificado del gesto, saber su significación. Al actor le basta con la experiencia del gesto. Esta actitud o disposición al gesto, debería acompañar al actor no solamente en el ejercicio de búsqueda, sino también en la representación reiterada.

Las acciones físicas al ser particularizadas se transforman en un gesto, en un movimiento corporal con valor y significación dramática.

Las claves que se van encontrando a través de los ejercicios para construir un personaje, deben ser reiteradas, puestas a prueba en nuevas composiciones de relación, con el fin de descubrir nuevas claves que enriquecerán, alimentando, la escritura del personaje en el espacio del "podría ser".

LA REITERACION COMO METODO DE CONOCIMIENTO

La reiteración de un gesto o de una clave, puede convertirse en una formalidad, es decir, en una forma

con escasa o casi ningún poder de comunicación. La reiteración debe entenderse no con el fin de "fijar" (como dicen algunos actores profesionales), sino con el fin de "alumbrar" las zonas oscuras del personaje.

OBSERVACION DE ANIMALES EN EL ZOOLOGICO

Ejercicio:

Ir al zoológico a observar las conductas de los animales. Con las mismas materias con que se observó a un sujeto, se debe observar un animal. El sujeto/animal también tiene una personalidad, que tiene correspondencia con su sonido y su sistema de relaciones.

Indicaciones:

- Al animal se le deben observar la *respiración, lo físico, motores, ritmo, mirada, texturas*. Estos elementos ayudan a descubrir la personali-

dad del animal. Se deben descubrir las potencialidades dramáticas del sujeto.

- Lo observamos porque es un sujeto sin defensas, un modelo vivo. Es útil mirarlo. Si agudizamos el ojo en sus conductas primarias, descubriremos las conductas que están escondidas bajo lo que está a simple vista. Pasar más allá de la superficie de lo observado, puede conducirnos a las zonas oscuras y ocultas de "su verdad". Es el principio de la curiosidad.
- El ejercicio debe servir de experiencia. No consiste en "hacer" el animal, sino que en "buscar" el animal.

No es lo periférico del animal lo que interesa observar; es a partir de lo periférico el que yo pueda vivenciarlo.

Que el ejercicio permita volver inteligente la perceptividad propia. No es sólo descubrir la ejecución física.

La atención debe estar sobre: pe-

Foto: Jorge Aceituno



so, volúmen, dinámica, tonicidad muscular, respiración, centros motores, su habitat, actividades y gestos.

La *forma periférica* del animal, el acercarme físicamente a él, me permite "pensarlo" orgánicamente de manera diferente a si sólo lo pienso mentalmente.

El ejercicio es un "discurrir" *hacia y con* el animal.

Con el sonido pasa algo parecido. El primer sonido es la respiración y ella implica: actitud, tonicidad muscular, composición.

Realización:

Todas las personas se deben situar formando un círculo, en una posición cómoda. Ir recordando en el propio cuerpo las actitudes físicas, la respiración, y el sonido de cada animal que observó. Se comienza con la imagen de actitudes físicas básicas o gestos básicos. El ejercicio es primero con uno mismo y luego se relaciona con el resto.

El sonido se debe ir buscando con todo el cuerpo.

Observaciones:

En algunos se producen procesos muy cortos o intermitentes, por falta de una buena concentración. Esto se traduce en que uno se distancia del ejercicio. Se producen interferencias. Hay auto-observación y censura durante la ejecución del ejercicio. Esto impide descubrir cosas *más allá* de la observación. Es una falta de *sentido lúdico* que impide progresar en el juego y por lo tanto, tampoco hay descubrimientos de secuencias dramáticas.

Lo que se consigue con el ejercicio, no es una imitación sino que una *readecuación* lo más cercana posible, a un organismo diferente. Se parte de la base de que *no se es igual*. Es una

suerte de cercanía con la realidad, no la realidad misma.

En el ejercicio hay una *selección* y una *síntesis*. Las percepciones son particulares.

Por ser el animal muy diferente a mí, tengo la posibilidad de un acercamiento lúdico más gozoso y rico. No se busca un juego mimético. No se busca "transformarse en". Ese no es el concepto de este tipo de ejercicio.

Nos interesa *aprehender* al animal. Todo lo orgánico es un medio que nos permite pensar, discurrir, penetrar en la interioridad del animal. Se comienza a intuir cosas sobre su interioridad.

Se dice que el ejercicio es anecdótico cuando sólo es formal. Sin embargo, no hay otra manera de mostrar sino a través de lo formal.

PARA LA OBSERVACION DE PERSONAS

Cualquier ser humano, desde el punto de vista físico, se parece más a mí que un animal. Se debe atacar el problema de acercamiento igual que con el animal. Primero lo físico, lo orgánico. Luego, empiezo a intuir lo que hay "detrás de los ojos" del personaje. El acto creativo, en este caso, es un acto investigativo.

El ejercicio sirve para mostrar una habilidad y una destreza, pero ese no es el fin, es sólo el medio para expresar algo, develar la realidad mínima. En las acciones físicas es importante la *particularidad*, si no, la memoria va llenando los espacios con generalidades.

El *modelo* es lo más importante en el ejercicio, de tal manera de poder mirarlo con afecto y con profundo *respeto*.

La *forma* del animal es *imposi-*

ble. En el fondo, el ejercicio es siempre un problema. Evidentemente, uno no tiene nada del animal (respiración, musculatura, osamenta). Sin embargo hay una *percepción*, y el cuerpo se readecúa a este estímulo. Se requiere de flexibilidad. Cuando hay flexibilidad, el cuerpo reacciona y se readecúa. La flexibilidad es una capacidad relacionada con la sensibilidad corporal.

En general, cuando se produce el cansancio, es por un tipo de concentración rígida que agota. Esa es una mala concentración; no es creativa. Hay otro tipo de concentración con la que se avanza: la concentración está en los estímulos que las imágenes me provocan y en las deducciones que haga. Esta concentración activa, ayuda a no cansarse. Con ella se fluye en el ejercicio.

Un ejecutor concentrado puede penetrar en zonas lúdicas del ejercicio, que van más allá de la formalidad de imitar un animal. Para ello se necesita gran seriedad y respeto por la ética del ejercicio. Los ejercicios tienen dos posibilidades: descubrir zonas lúdicas del ejercicio, o retroceder inhibido por el pudor y los prejuicios que se manifiestan en risas, distanciamiento y comentarios.

La primera fase del ejercicio es *imitar*, la segunda es *encontrarse con el sujeto*, y la tercera es *ser creativo*. Son los mismos pasos de un investigador que primero *descubre*, luego *comprueba* y por último *elabora*. Esta última etapa es la creativa: el creador no inventa, deduce a partir de las etapas anteriores. El ejercicio es una investigación.

Los principios que se establecen no son el ejercicio, son el vehículo para descubrir las relaciones. Se empieza a asociar y a relacionar.

No se debe manipular el ejercicio. Hay que dejar que los estímulos

vengan a uno, incluso los sociales que serán orgánicamente rechazados. Hay que dejar fluir los procesos. La creación es un proceso. El proceso no es una línea continua. Va variando en un trayecto discontinuo.

El cuerpo debe "darse cuenta" en forma más total. Hay partes del cuerpo de uno que están "muertas". El cuerpo tiene un poder, una capacidad de vida que requiere de una destreza orgánica más total. La concentración es dinámica, varía según las tareas escénicas a realizar. Se tiende a confundir la tensión con la energía.

Cuando se habla de energía, nos referimos a la presencia de una fuerza interior. Hablamos de un cuerpo físico. No es solo un problema muscular de fuerza física; hay una persona pensando que también despliega una energía. Es el resultado de la presencia, de "estar presente aquí y ahora". Es la concentración puesta en las tareas escénicas. "Debo hacer tal cosa, por lo tanto yo me concentro en tal cosa". *Hay una voluntad en la acción que implica un grado de inteligencia.*

Otra ejecución: todos sentados en el suelo formando un gran círculo. Recordar la sonoridad general del zoológico. Animales, gentes, vendedores, niños. Impresiones sonoras del lugar. No nos basamos en el sonido del animal propio, sino que en el sonido total.

- El ejercicio no se ejecuta solo, sino que con el resto del grupo. A medida que yo proponga un sonido, lo voy haciendo en relación al de los demás.
- El ejercicio va evolucionando, desarrollándose.

Cuando se haya creado una totalidad, van saliendo de a uno al centro y toman el animal propio y luego vuelven a su lugar.

Deben procurar poner la atención sobre la totalidad y la particularidad. □

Paul Zimet

Director artístico de
The Talking Band

Trabajando con poetas, músicos, dramaturgos y actores, el Talking Band ha creado un conjunto de obras que han sido presentadas a través de los Estados Unidos, Europa y Sudamérica.

Anterior a la creación de Talking Band, Paul Zimet trabajó durante 7 años en el Open Theater, grupo teatral dirigido por Joseph Chaiking. Participó como actor y en la creación de **The Serpent**, **Terminal**, **The mutation show** y **Nightwalk**. Con la obra **Tourist and Refugees** representó a Estados Unidos en el Quinto Festival Internacional de Teatro de Caracas, Venezuela.

Otras producciones con Chaiking son **El Dibbuk**, en el The New York Shakespeare Festival, **The Fable**, de Jean-Claude Van Italic y **Electra**.

En 1986 dirige **Ardiente paciencia** de Antonio Skármeta en el INTAR, en la ciudad de New York y actuó en la obra **Furies**, basadas en **La Orestíada** de Esquilo, en una co-producción entre The Talking Band y The Roy Hart Theater de Francia.

Ha recibido tres veces el Village Voice Obie Award por su trabajo en el teatro.

Es profesor de teatro en la Universidad de Princeton desde 1974. Además, es profesor en la Universidad del Estado de New York en Stonybrook, en la Universidad de Kansas, Williams College, The Naropa Institute y ha realizado numerosos talleres para profesionales del teatro en la ciudad de New York. Uno de sus últimos estrenos es **New Cities**, basado en la experiencia de un taller que realizó junto a un grupo de actores chilenos en la Escuela de Teatro de la U.C.

Es de este taller que nos da testimonio una de las actrices participantes, Loreto Valenzuela.



Paul Zimet (a la izquierda), dialogando con los participantes del taller.
Foto: José Ibáñez.

Actualidad teatral

Paul Zimet: experiencias de un taller

Loreto Valenzuela

Actriz

La Revista Apuntes, o más específicamente María de la Luz Hurtado (la idéntico para que sepan que ella es la culpable), me ha pedido que escriba sobre lo que fue la experiencia con Paul Zimet. La verdad es que después de haberle dicho que sí, que lo haría, me empecé a dar cuenta del lío en que me había metido, ¿por dónde empezar? ¿qué decir?. Es tan difícil poner en palabras los procesos internos del actor. Además, es tan distinta la experiencia para cada uno de los que participan en un proceso creativo, que se hace difícil generalizar o ser "objetiva".

Después de varios borradores fallidos, llegué a la conclusión que sólo podía hablar desde mi experiencia personal y absolutamente subjetiva, que obviamente es distinta a la de los otros que participaron en este taller.

Y aquí voy.

Al igual que otros actores, recibí una invitación de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica para participar en un taller con Paul Zimet, un conocido director norteamericano, que junto con su esposa Helen Maddow darían un taller de aproximadamente un



mes para actores, escritores y músicos. La Escuela no nos pedía nada, sólo asistencia a todas las sesiones y hacer una muestra al final de nuestro trabajo. Es decir, "el sueño del pibe".

Para un actor profesional, tener la posibilidad de hacer un trabajo de este tipo es un verdadero privilegio. En nuestro país no existe este tipo de instancias de perfeccionamiento. Al salir de las escuelas y comenzar la vida profesional, ya no hay posibilidad de hacer una revisión seria de nuestros mecanismos creativos. Nosotros no tenemos un "Actor's Studio" donde poder ir a que un maestro te exija y te guíe otra vez. Idealmente, esto debería producirse en cada montaje, pero todos sabemos que la urgencia del tiempo, la presión de todo tipo que se cierne sobre el equipo, hace que se trabaje más en pos de un resultado que atendiendo al proceso. Tanto actores como director tienen que "producir" lo más rápida y efectivamente posible. Aun los trabajos que se plantean como investigación o taller, llega un momento en que tienen que apretar la marcha y "tirar pa'elante no más".

238753

Bueno, entonces el taller con Paul Zimet era una oportunidad de compartir con colegas un espacio de revisión y aprendizaje en lo que es nuestro oficio.

Las sesiones constaban de dos partes. Comenzábamos a las 9.00 A.M. con training físico y vocal que duraba hasta las 11.00, un pequeño recreo para seguir luego hasta las 13.00 en lo que era específicamente el montaje de lo que mostraríamos al público. Obviamente, no eran dos cosas separadas e independientes. Los ejercicios de la primera parte estaban destinados a "ponernos en onda" con lo que sería nuestro "montaje".

Habían ejercicios extraordinariamente simples, como, por ejemplo, mirar la caminata de uno de los compañeros y luego imitarla lo más exactamente posible. Pero esto nos obligaba a una observación detallada de peso, ritmo, posición corporal para que luego la imitación fuera lo más precisa posible.

Quiero detenerme en esto de la precisión, porque al menos para mí fue una de las claves del taller. Distintos ejercicios la abordaban desde diferentes partes. Uno de los ejercicios era manifestar una emoción —por ejemplo el miedo— con un sonido. Una persona encontraba un sonido que le parecía que mostraba esa emoción, entonces todos hacíamos exactamente ese sonido, que obviamente nos provocaba una sensación determinada. Luego, otra persona hacía otro sonido que también manifestaba el miedo, y al hacerlo descubríamos otra sensación, y así sucesivamente. Esto permitía percibir los distintos tonos y registros que puede tener una misma emoción, cómo no da lo mismo un sonido que otro. Nos dábamos cuenta al hacerlo, al experimentarlo en el cuerpo, de la importancia de la precisión y cómo sólo a través de la precisión del gesto se llega a la sutileza de

lo particular, que es lo que hace rico y sugerente el trabajo del actor.

Solamente el gesto preciso y consciente puede ser repetido, y el arte del actor no es sólo de inspiración y creación, sino también de repetición. Y esto es uno de los problemas del actor, la repetición. Una vez descubierto un gesto, que en su momento pudo ser preciso, elocuente, sintético, sin darnos cuenta lo vamos adornando, agrandando y desvirtuando hasta que muchas veces pierde su significado, tanto para nosotros como para el público, y uno se siente perdido sin saber qué pasó, ni en qué momento pasó.

Un actor consciente de sus gestos puede estar alerta y es más difícil que se pierda en la nebulosa de la ambigüedad. Si sabe qué hizo exactamente, es difícil que lo pierda o lo olvide.

El montaje se abordó de un modo parecido. Paul nos pidió buscar una foto o cuadro de un músico con su instrumento. El primer ejercicio fue reproducir corporalmente la actitud de nuestro modelo de la manera más exacta posible, no importaba cuánto tiempo tomara el llegar a ella. Paul se comprometía en este proceso; la búsqueda no era sólo del actor que hacía el ejercicio. El también participaba ayudando, guiando, hasta que se llegaba al gesto preciso, ése que parecía contener "el alma" de nuestro modelo. Es decir, partíamos desde afuera, desde algo —aparentemente— externo que nos llevaba a acceder a registros internos (digo aparentemente, ya que obviamente el gesto externo es resultado de la interioridad del personaje). Probablemente muchos de nosotros ya conocíamos este método, pero el taller con Paul nos dio la oportunidad de recordar, profundizar o tal vez entender desde una parte distinta algo ya conocido.

Otra cosa fascinante para todos

fue descubrir que somos capaces de escribir. Paul nos dió una "tarea". Con un pie forzado tan simple como la frase "en el pueblo donde nací", cada uno debía escribir algo de eso, del pueblo donde nació. Y nos sorprendimos nosotros mismos; de nuestros recuerdos, del mundo que cada uno llevó en su poema, ¡de que éramos poetas!, que con una motivación adecuada el resorte funciona, la creatividad se desata, y hacemos algo que no habíamos soñado hacer. De la misma manera, bajo la conducción de Paul o Helen, fuimos capaces de cantar y hacer complicados ejercicios de ritmo y afinación, aun aquellos que juraban que eran totalmente incapaces de entonar una nota.

Como decía antes, el punto de partida fue llevar una imagen de un músico. De esta manera se formaron distin-

tos grupos musicales: un grupo de música clásica, otro de jazz, otro de música antigua o "las estéticas" y un cantante callejero solitario.

La obra consistía en la llegada del grupo al teatro, ensayo, luego un momento privado en el hotel, nuevamente en el teatro un momento de aburrimiento, otro de encierro y luego finalmente la representación, que era ante distintos públicos y en distintos lugares físicos. Todo esto obviamente dado solamente con la actuación, prácticamente sin ningún texto. Los únicos textos que se dijeron fueron los de "el pueblo donde nací" y otros pequeños textos que escribimos del mismo modo, pero ningún diálogo explicativo. Por eso era tan necesaria la precisión del gesto. Todo era expresado por el actor: lugar, temperatura, tipo de público, esta-

"La Muestra" del Taller de Paul Zimet en el Teatro U.C.



do interior. No había lugar para vaguedades ni imprecisiones.

Por supuesto, al igual que en un montaje tradicional, hubo un momento en que sólo se trabajaba para "la muestra", lo cual puso la nota de stress (inevitable al parecer!). Claro que aparentemente este stress era sólo para los actores, porque la tranquilidad y amabilidad de Paul y Helen nunca sufrieron alteración, o al menos no la demostraron.

Con todos los nervios y la inseguridad del caso la muestra se hizo. Fue mucha gente de teatro, tal vez percibieron algo, tal vez no. Pero no hay que olvidar que un trabajo de taller es algo absolutamente personal, que tiene que ver con procesos y preguntas individuales, y la verdad de la milanese es que a uno no le importa demasiado lo que opine "el público".

Hubo muchos otros ejercicios que se hicieron en el taller. Fue un mes de trabajo intenso, en el cual nos dimos cuenta de lo amplia, precisa y contundente que puede y debe ser una proposición actoral. El actor debería ser un profesional capaz de hacer proposiciones nítidas al director y no estar tan supeditado a las indicaciones de éste. Pero para ello hay que saber cómo trabajar solo.

En suma, con Paul Zimet hubo una excelente oportunidad de re-entrenarse, revisarse y aprender (y darnos cuenta de lo importante que son este tipo de instancias de perfeccionamiento).

Le estoy tremendamente agradecida a la Universidad Católica por haberme dado esta oportunidad y a la María de la Luz por obligarme a pensar en ella, lápiz en mano, seis meses después de la experiencia.

Y en venganza quiero incluir el poema que escribí en el taller. □

En el pueblo donde nací

En el pueblo donde nací
si tienes suerte
puedes ver el mar desde tu ventana
y las gaviotas cantar
en el patio de tu casa.
El aire es frío y oloroso
y en las noches de niebla
se oye el lamento de las boyas.
En el pueblo donde nací
se va a misa los domingos
y los padres compran barquillos
a la salida de la iglesia.
Llegan los gitanos
y llenan las calles con sus faldas de colores
y los niños se esconden
para que no se los roben.
En el pueblo donde nací
hubo una novia
que era reina de la primavera
y que tenía un novio
que era de otro pueblo.
Y en el día de su matrimonio
-al que estaba invitado todo
/el pueblo donde nací-
el novio no llegó
y las flores se pusieron mustias
y las ensaladas también
y hubo que devolver los regalos
y esconder la pena, la humillación
y a la novia
de las miradas,
las risas y la compasión
del pueblo donde nací.

En el pueblo donde nací
las esposas esperan a sus maridos
/en sus casas
algunas las engañan
y ellas callan.
En el pueblo donde nací
las mujeres que amamantan
se toman una malta en la mañana
para tener más leche
y se toman una y dos y tres
y la malta les hace olvidar
que lo único que quieren es irse
del pueblo donde nací.

Teatro de Cámara: Diez años de una compañía

Eduardo Guerrero del Río

Subdirector
Escuela de Teatro U.C.

En 1978, inicia su trabajo la Compañía "Teatro de Cámara". Diez años han pasado, situación "casi" insólita por los problemas inherentes al desarrollo del teatro independiente en nuestro país. Pero, así y todo, con sala propia incluida, siguen trabajando en beneficio de un público santiaguino que los sigue con atención e interés.

Sin lugar a dudas, la más indicada para hablarnos del "Teatro de Cámara" es Ana María Palma, fundadora de la Compañía (junto a Paz Yrarrázaval), actriz en la mayoría de sus montajes e incansable promotora de sus actividades.

POSTULADOS INICIALES

Para la Compañía "Teatro de Cámara", cuatro son los postulados que sintetizan una "necesidad de hacer lo que uno quiere hacer":

1. Hacer un teatro de arte.
2. Presentar obras de autores vivos, nacionales o extranjeros, seleccionadas éstas entre las no estrenadas anteriormente en Chile. Y que ellas per-



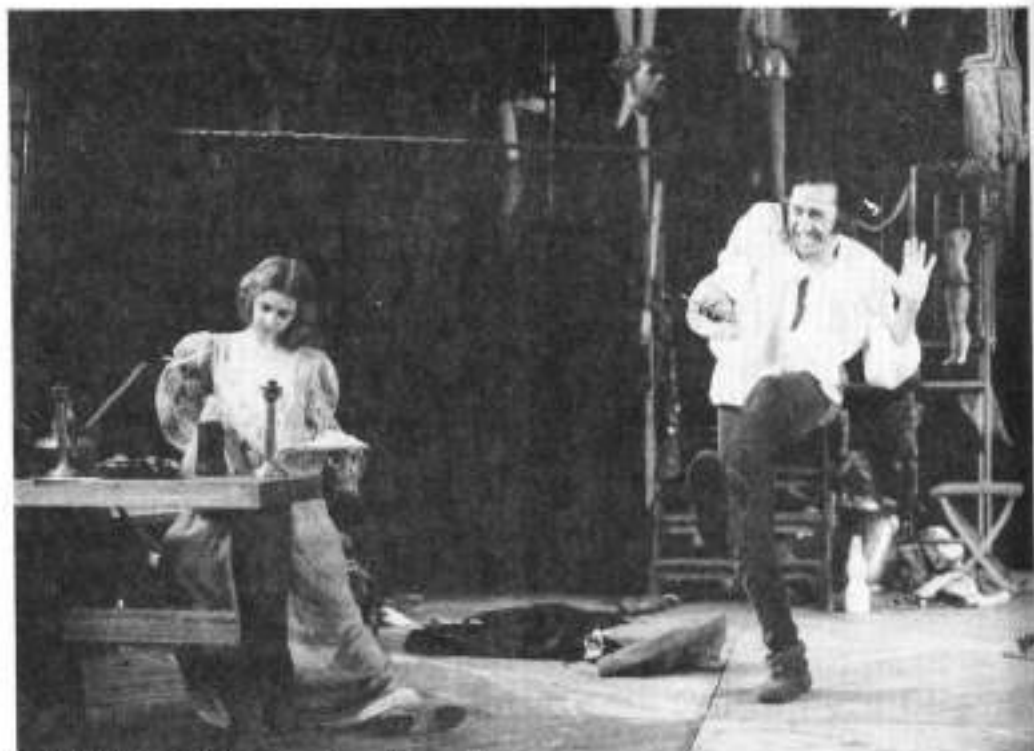
mitieran un verdadero desarrollo actoral.

3. Hacer un Teatro de Cámara, es decir, de intimidad, eliminando elementos decorativos al espectáculo, para darle real importancia al trabajo del actor.

4. Presentar obras que fueran un reflejo del mundo que estamos viviendo. Pero que tuvieran, en esencia y sin excepción, valores humanistas que plantearan una alternativa positiva frente a la vida, cuyo resultado final fuese la reflexión.

En definitiva, una opción: "o uno opta por un camino de crear una propia fuente de trabajo o está al servicio de otros, en un país donde las ofertas son mínimas". Además, se dio una coyuntura positiva: "se dieron las circunstancias de que pudimos partir en el Salón Filarmónico del Municipal, que estaba desocupado. Es decir, con una cierta dignidad como Compañía y con una producción de un buen nivel. A esto se agregó el apoyo de personas a quienes "seduje" y el apoyo de empresas privadas".

La primera obra fue *El buen doc-*



Ana María Palma y Mario Lorca en "Y...era la abonda".

tor (Neil Simon), dirigida por Alejandro Castillo y actuada por Jorge Alvarez, Mario Lorca ("con quienes seguimos trabajando bastantes años"), las dos actrices mencionadas anteriormente y Nelson Brodt, actor invitado. De ahí en adelante, "durante todos estos años, las obras han estado de acuerdo con los postulados de la Compañía de Teatro de Cámara".

UBICACION EN EL CONTEXTO

"Teatro de Cámara", al crearse, también es una respuesta a la situación política y cultural de los últimos años. "En ese momento, existía la más gigantesca autocensura de la gente de teatro, motivada por el temor. Nosotros optamos por rescatar al autor que se

atreve a escribir en Chile lo que sentía y lo que pensaba, al autor que escribía sobre Latinoamérica y sobre el mundo actual".

Egon Wolff, Fernando Josseau y Gregory Cohen son los tres dramaturgos chilenos estrenados por "Teatro de Cámara": "A Egon Wolff lo estrenamos con una de las obras más importantes de este tiempo, *José*, la primera obra que indagaba sobre cómo nos estaban trastocando los valores". Esta preocupación por la dramaturgia no es casual: "Compartíamos la idea de que las obras son más trascendentes cuando no son creación colectiva. Ahora, creo que el espectáculo mismo es una creación de mucha gente, pero el texto, la propuesta central, es más importante cuando es del dramaturgo".

BALANCE DE DIEZ AÑOS

Una mirada retrospectiva permite asegurar que "los postulados se han cumplido cabalmente. Hemos hecho un Teatro de Arte, un teatro contemporáneo, obras que son reflejo del mundo actual, obras que conllevan un sentido de reflexión positivo, reivindicación de la persona humana".

Esto no quiere decir, en todo caso, que no hayan existido dificultades: "Lo lamentable fue el problema de mantener el mismo grupo de gente. Vino un periodo de desajuste cuando en 1983 salimos del Municipal, ya que debíamos buscar sala. Al final, se pudo adquirir un espacio propio, el Teatro Abril". Por lo tanto, apunta Ana María Palma, "hay que hablar de la Compañía Teatro de Cámara-Abril".

Un balance positivo: "Es bien notable hacer ver que en diez años no hemos parado de producir. Siempre hemos estado prácticamente arriba del escenario con alguna obra. No es muy común ver una Compañía de Teatro en Chile que tenga diez años continuos de trabajo".

TEATRO MAS EXPERIMENTAL QUE COMERCIAL

La Compañía "Teatro de Cámara-Abril" ha tenido una línea, un estilo de teatro: "es esencialmente lo que el público necesita, quiere. Se siente interpretado. Es un teatro más experimental que comercial, pero no experimental con un lenguaje difícil de entender. Son obras que llegan al grueso público sin ofrecerles ninguna vulgaridad. Lo importante es el "olfato" en una producción teatral: saber qué conviene dar y en qué momento. Interpretar las necesidades del público. Hacer teatro para un grupito de gente no inte-

resa; son lujos que se puede dar gente que no tiene interés de comunicar".

PROYECTOS

El próximo estreno de la Compañía es **Pantaleón y las visitadoras**, una adaptación teatral de la novela de Mario Vargas Llosa.

"Consideré más oportuno estrenar Pantaleón... que meterme en otra obra. Es una profunda crítica a la mentalidad militar de la obediencia absoluta y el fetichismo religioso. Es una sátira, con elementos importantísimos de humor". La dirige José Andrés Peña y el Pantaleón lo hace José Soza.

Además, dentro de los proyectos, "hay una obra norteamericana contemporánea y espero que nuestros dramaturgos jóvenes sigan escribiendo".

Un pasado, un presente y un futuro. Todo un esfuerzo desplegado y, más que nada, una gran vocación de hacer un Teatro de Arte en Chile. □

Estrenos Compañía "Teatro de Cámara-Abril":

- 1979: **El buen doctor** (Neil Simon)
- 1980: **José** (Egon Wolff)
- Y...¿era la alondra?** (Efraim Kishon)
- 1981: **Alamos en la azotea** (Egon Wolff)
- Los encantos de la culpa**
(Calderón de la Barca)
- 1982: **Su excelencia, el embajador**
(Fernando Josseau)
- La asamblea de los pájaros**
(Peter Brook)
- 1983: **Demencial Party** (Fernando Josseau)
- 1984: **La nona** (Roberto Cossa)
- 1986: **Los compadritos** (Roberto Cossa)
- 1988: **La cantante calva**
(Eugenio Ionesco)
- A fuego lento** (Gregory Cohen)

Noticias segundo semestre 1988

1. El dramaturgo argentino Eduardo Pavlovsky, durante el evento CHILE CREA, presentó dos obras en la Sala La Comedia (mes de Julio): **Pablo y Potestad**.
2. Un grupo de actores de la "Comedia Francesa", en una breve visita a nuestro país (16 al 18 de Agosto), estrenaron **El Cid** de Corneille, en el Teatro A. Varas.
3. La compañía "Die Klappe", bajo la dirección de su creador Ben Vornholt, mostró un espectáculo de marionetas alemanas, titulado **Aforismos mecánicos** (Agosto).
4. A los 71 años, falleció Juan de Rosa Ventura, actor, escritor y director de Teatro (Julio).
5. Se le otorga a la actriz Silvia Piñeiro el Premio Nacional de Arte 1988 (Agosto), entre otras consideraciones, por "su amplia versatilidad como actriz en todos los planos del género teatral".
6. El "Hip Pocket Theater" estrena, en Williamstown (Massachussetts), la primera obra teatral del escritor chileno Ariel Dorfman: **Viudas** (Agosto).
7. Durante un mes (Agosto), cinco obras participaron en el III Festival de Teatro organizado por el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura: **Trilogía de la calle, Salmón Vudú, Blues de la gata llorona, Warhol y La historia del zoo**. El premio del Festival (un mes de actuación, durante Octubre, en el Instituto) lo obtuvo la creación colectiva **Salmón Vudú**.
8. El Taller Teatro Dos estrena **Marengo, bocetos sobre una muerte** (Mauricio Pesutic) en el X Festival de Manizales, Colombia (Septiembre).
9. **Ardiente Paciencia** (Antonio Skármeta) fue estrenada en Viena (Austria) por la Compañía Drachengasse (Septiembre).
10. En Milwaukee, se estrenaron dos obras chilenas: **Ardiente Paciencia** y **El Abanderado**. Sus directores, invitados especialmente por el director norteamericano John Dillon, fueron Héctor Noguera y Willy Semler, respectivamente (Septiembre).
11. Se reestrena en Suecia la obra **Flores de Papel** (Egon Wolff). La dirección estuvo a cargo del chileno, radicado en Suecia, Igor Cantillana (Octubre).

12. En el Teatro Municipal San Martín, de Buenos Aires, se estrena **Ulf** del argentino Juan Carlos Gené. Claudio di Girolamo dirige el montaje, además de hacerse cargo del diseño de iluminación, espacio escénico y vestuario. Los papeles protagónicos son interpretados por el propio Gené y por la actriz chilena, radicada en Venezuela, Verónica Oddó (Octubre).
13. **Infieles**, del dramaturgo Marco Antonio de la Parra, es invitada oficialmente a representar a Chile en el Festival Iberoamericano de Cádiz (Octubre).
14. La "Actors Touring Company", de Gran Bretaña, estrenó -en el Teatro de la Universidad Católica- una versión en inglés de **Hamlet**, de William Shakespeare (Noviembre). Hay que destacar que el Círculo de Críticos de Arte le otorgó el premio al mejor conjunto extranjero, "por su enfoque novedoso de Hamlet".
15. En el Instituto Chileno de Cultura Hispánica, la compañía Guiñol estrena una **Mariana Pineda** (Federico García Lorca) en marionetas (Noviembre).
16. Un hondo pesar causa en el ambiente teatral el deceso del director Eugenio Guzmán, a los 63 años de edad (Noviembre).
17. El actor Carlos Muñoz, de la Comedia Nacional Uruguaya, presenta en el Teatro Providencia el espectáculo unipersonal **La noche de Oscar Wilde** (Diciembre).
18. Durante dos semanas, visita nuestro país el "Odin Teatret", dirigido por Eugenio Barba. Aparte de numerosas actividades, presentaron en Santiago cinco espectáculos teatrales: **Judith, Talabot, Denis, El matrimonio con Dios y El país de Nod** (Diciembre).
19. En la mención teatro nacional, José Pineda obtiene el premio otorgado por el Círculo de Críticos de Arte, "por el rumbo que, como director, imprimió al Teatro Nacional de la Universidad de Chile" (Diciembre).

E.G.



Silvia Piñeiro, Premio Nacional de Arte 1988.

"Hamlet", estrenada por el Actors Touring Company en el Teatro U.C.



Estrenos nacionales segundo semestre 1988

Recopilación E. Guerrero

OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC./ESC. ILUM./VEST.	MES ESTRENO
Oscuro vuelo compartido*	J. Díaz	Teatro U. C.	Teatro U. C.	J. Vadell S. Barnchil R. López M. Mora	Julio
A fuego lento*	G. Cohen	Cia. Teatro de Cámara	Sala Abril	G. Semler	Julio
Santiago tour '88*	A. Marín	Teatro del Alma	Buspor calles de Santiago	C. Cristi	Agosto
Fotosíntesis por No a la rosa*	R. Griffero		El Bulitzer	R. Griffero	Septiembre
Me salió gente al camino*	B. Morgado		Alejandro Flores	J. Boudon	Septiembre
Salmón Vudú*	Creación colectiva	Los que no estaban muertos	Inst. Norteam. de Cultura	Colectiva	Octubre
La contienda humana*	J. Rodríguez		El Ángel	J. E. González J. González	Octubre
Diálogo de fin de siglo*	Creación colectiva (basada en la obra de L. Aguirre)	ictus	La Comedia	D. Guzmán C. Gamdo P. Núñez	Octubre
Noche de póker*	J. Torres		El Conventillo	L. Wgdorsky	Noviembre
La negra Ester*	R. Parra	Gran Circo Teatro	Plaza O'Higgins de Puente Alto	A. Pérez	Diciembre

*Primer montaje

Estrenos Internacionales segundo semestre 1988

Recopilación E. Guerrero

OBRAS	AUTOR	GRUPO	SALA	DIRECC./ESC. ILUM./VEST.	MES ESTRENO
Desvístase por favor*	J. Orton	Cia. Tomás Vidiella	El Conventillo	T. Vidiella E. Fernández D. Palma	Julio
El manifiesto*	B. Clark	Teatro Arte Cámara Negra	Cámara Negra	J.A. Peña R. Fuenzalida	Julio
La isla*	A. Fugard	Mascarón	La Batuta	N. Hernández	Julio
Nurnancia*	M. de Cervantes	Egresados Club de Teatro F. González	Centro Cultural Los Andes	A. Castro P. Núñez	Agosto
El hombre en la jaula dorada*	M. Schmid		Instituto Goethe	R. Ahumada A. Cels	Agosto
Los reyes*	J. Cortázar	¡Ay!	Apoquindo	J.D. Goretón M. Infante P. Guzmán	Agosto
El alma buena	B. Brecht	DAR. U. de Chile	Antonio Varas	A. Carrizo	Agosto
Crónica de una muerte anunciada*	G. García Márquez		La Batuta	J.M. Iribarren G. Ganga	Agosto
El diario de Ana Frank	F. Goodrich, A. Hackett (adapt.)	Alumnos E. Teatro U. Católica	Teatro U. Católica	R. Núñez R. López	Septiembre
Los Negros*	J. Genet	T. Nacional chileno	Antonio Varas	M. Altias P. Núñez G. Ganga R. Campusano	Septiembre
Oro Loco*	S. Giovannetti	TESI	Estadio Italiano	A. Prozzi	Septiembre

21-28/59

OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC./ESC. ILUM./VEST.	MES ESTRENO
La casa de Bernarda Alba	F. García Lorca	Inst. Cultural Banco del Estado	Inst. Cultural Banco del Estado	F. Martí	Septiembre
La importancia de llamarse Ernesto	O. Wilde	Santiago Stage	T. del Colegio Grange	P. Schwarz	Septiembre
Sueños de un seductor	W. Allen	Cía. Profes. de Teatro	La Mascarada	O. Hernández	Octubre
El balcón*	J. Genet		Centro Arayán	B. Bodenhofer M. Correa	Octubre
El amante	H. Pinter	Facetas	Escuela Moderna de Música	F. Rojas	Octubre
Historia del soldado	Stravinsky	Cía. Naisvander	La Batuta	E. Naisvander	Noviembre
El boxeador*	F. Cabal		B Burlitzer	F. Gallardo	Noviembre
El mal de la muerte*	M. Duras		B Salvador 1265	A. Castilla	Noviembre
El contrato de matrimonio*	E. Kishón	Cía. Teatro Ana Frank	Estadio Israelita	C. Puelier G. Ganga	Noviembre
Delirio a dúo*	E. Ionesco		Arte Cámara Negra	C. Peltier J. González	Noviembre
Medea*	F. Grillparzer		Antiteatro Griego de Farellones	P. von Kieseling	Diciembre
Esquina peligrosa*	J. Priestley	DAR, U. de Chile	Antonio Varas	A. Corzo	Diciembre
Violines y trompetas*	S. Moncada		El Conventillo	T. Videla E. Sáenz E. Fernández	Diciembre
La vida es sueño	P. Calderón de la Barca	Teatro U. Católica	Campus Oriente	H. Noguera/ E. Pantoja C. Leppe	Diciembre
Frankie y Johnny en el claro de luna*	T. McNally	Nuevo Grupo	El Galpón de Los Leones	J. Poltitzer J.C. Castillo C. Leppe	Diciembre

Revista de libros

Escenarios de dos mundos: Inventario Teatral de Iberoamérica

Concebida como una obra colectiva de investigadores, críticos, ensayistas y teatristas de América y España, **Escenarios de dos mundos** reúne en cuatro tomos de 400 páginas cada uno, una visión panorámica del teatro del siglo XX en 23 países, incluido Estados Unidos y Portugal. La obra —única en su naturaleza y publicada hace unos meses por el Ministerio de Cultura español— constituye una aproximación distinta al quehacer teatral: no se ciñe a los tradicionales patrones que privilegian sólo la dramaturgia y los autores estrenados para referirse a la historia del teatro.

Aunque el esquema para cada país tiene algunas variaciones de acuerdo a sus particulares modalidades, en la mayoría de ellos se incluye una síntesis histórica entre 1900 y 1980; una reseña de los espectáculos más significativos en los últimos 20 años; un resumen de los festivales, encuentros y muestras de cada región; la exposición de sus modos habituales de producción; la información de las instituciones y las personalidades más relevantes de las escenas nacionales —incluidas sus direcciones— y la recopilación de una completa bibliografía teatral. Así, a través de estas páginas desfilan los directores, las obras, los dramaturgos, las opciones estéticas, el trasfondo histórico de cada país, los espectáculos parateatrales (las escuelas de samba, por ejemplo), los tipos de público, las iniciativas privadas y estatales, los crecimientos históricos y las crisis respectivas, como una suerte de mosaico de la

mayoría de los aspectos que han rodeado al teatro durante el presente siglo.

De esta forma, **Escenarios de dos mundos** es la reconstitución histórica de una cultura muchas veces fragmentada u olvidada, ya que tradicionalmente no ha sido fácil referirse a los aspectos huidizos del teatro, aquellos que no quedan en la escritura: los estilos de dirección, las corrientes actorales, los movimientos generacionales o los experimentos escénicos, cuya esencia se desarrolla más sobre el escenario que en la página impresa. A ello contribuye un abundante material gráfico y fotográfico —fundamental para conocer el teatro—, en gran medida dedicado a mostrar montajes señeros en la historia de cada país.

Para Moisés Pérez Coterillo, director de la publicación, en el **Inventario de dos mundos** "predomina una voluntad documental, testimonial. Se enuncian situaciones y se describen los diferentes fenómenos, pero no se traslada a estas páginas la polémica o el enfrentamiento, lícitos en otros lugares, ni mucho menos la descalificación (...). No hemos pretendido decir la última palabra, sino abrir las puertas a un conocimiento que no debe detenerse en el umbral de estos cuatro tomos".

Los volúmenes deben solicitarse al Centro de Documentación Teatral del Instituto Nacional de Artes Escénicas y la Música, Capitán Haya 44, 28020, Madrid, España.

Juan Andrés Piña
Periodista y crítico

238426

Cantos

Rostock, 30 de Abril de 1989

María de la Luz Hurtado
Directora de APUNTES
Escuela de Teatro U.C.

Querida María de la Luz,

Estas líneas son para agradecerle el envío de la magnífica revista que usted dirige. Estoy seguro, APUNTES es un motivo de orgullo no sólo de la Escuela de Teatro de la UC, sino del teatro nacional chileno en su conjunto.

No tuve la suerte de ver **Pachamama** en su montaje ñuñoíno, pero los artículos —de dulce y de grasa— aparecidos en APUNTES al respecto, han sido una enorme ayuda para mi ilustración y también para objetivar mi propio trabajo y el de mis honorables, estimados colegas.

Por todo esto le ruego aceptar mis agradecimientos y compartirlos con todos los colaboradores de APUNTES, a la que le deseo una todavía mucho más longeva vida.

Le saluda muy afectuosamente,

OMAR SAAVEDRA SANTIS

La Escena Latinoamericana



Foto: Macnaima de Antunes Filho

La Escena Latinoamericana

- la actualidad teatral latinoamericana
- entrevistas
- análisis de la puesta en escena
- tendencias de la práctica teatral
- teoría de la puesta en escena
- estudios especializados

Revista Cuatrimestral

Redacción:
Fernando de Toro, Director
Comparative Literature
Carleton University
Ottawa, Ont. Canadá K1S 5B

Pedidos:
Editorial Galema
Charcas 3741
1425 Buenos Aires
Argentina
Tel. (0) 71 17 39

**EMPRESA
CONSTRUCTORA**

DESCO S.A.

desde 1938

al servicio de la construcción en Chile



M O R E N O V I A L L T D A .

LOURDES 1681 • FONOS 733483 - 734898 • SANTIAGO - CHILE

Agradecemos la colaboración de FINCARD a esta publicación

Próximo número
Primavera-Verano 1989

Apuntes de Teatro N° 99

- L. A. Heiremans: A 25 años de su muerte.
- Eugenio Barba y el Odin Teatret en Chile.
- La dramaturgia chilena en la revolución del 91.
- Reportajes a: **Arlequín, Servidor de dos patrones**,
con la dirección de R. Griffiero y
a **Cartas de Jenny** del Teatro Imagen.
 - Pedagogía teatral.
 - Actualidad teatral en Santiago.

Cruz Blanca lo hizo...

SALUD VITALICIA



CRUZ BLANCA introduce su nuevo Contrato Vitalicio de Salud, haciendo realidad lo que Ud. siempre esperó de una Isapre: Contar con un Contrato de Salud Previsional que lo cubra para toda la Vida... en las duras y en las maduras.

¿Qué significa esto?

- Cuando su Contrato alcance una vigencia ininterrumpida de 25 meses a partir del 1° de Junio de 1989...
- CRUZ BLANCA se compromete a renovar vitaliciamente su cobertura en los planes, tarifas y condiciones generales que rijan para la incorporación de nuevos afiliados, al momento de hacerse efectiva la renovación.

**VENGASE A
CRUZ BLANCA:**
Su mejor compañía.



CRUZ BLANCA
Salud-Vida-Renta Vitalicia