



## Gemelos: un prodigio de La Troppa

MARÍA DE LA LUZ HURTADO  
UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

Hay obras que conmueven hondamente al espectador y **Gemelos** de La Troppa es una de ellas. Pocas veces ha habido tal consenso en el medio teatral y en el público chileno y de variadas latitudes de que se está ante una obra plena de contenidos, de magia, de belleza en el sentido más profundo del término. Durante las funciones, la concentración fascinada de los espectadores acompaña a los actores por un camino dramático intensificado por prodigiosos mecanismos escénicos que enriquecen la construcción de la ficción.

Esta obra se fundamenta en una poética y en una metodología desarrollada por La Troppa a través de trece incansables años y, sin duda, representa el punto más alto y consistente de su trayectoria jalonada por espectáculos memorables como **El rap del Quijote**, 1989; **Pinocchio**, 1990; **Lobo**, 1994 y **Viaje al centro de la tierra**, 1995. Como vemos, La Troppa basa su teatro en la adaptación de novelas o cuentos (**Lobo** se inspira en uno del francés Boris Vian), y **Gemelos** no escapa a la regla: es una versión libre de **El gran cuaderno**, novela de la húngara Agota Kristof.

Alta ha sido la vara que se ha puesto La Troppa al enfrentarse a textos y autores que, a través de las aventuras de sus personajes, auténticos íconos de la cultura occidental, exploran la complejidad humana en todas sus dimensiones. Agota Kristof, en este sentido, es también un desafío. Su prosa escueta, seca, rotunda, despojada de artificios, cala con brutalidad en la experiencia no sólo de sobrevivir sino también de crecer en un mundo refractario al ideario humanista y a las utopías de la modernidad.

Quien vaya a una obra de La Troppa para encontrar una ilustración de alguna de estas novelas o cuentos quedará perplejo. Ellos no aprovechan historias bien estructuradas para suplir dramaturgias menos potentes y asegurarse la confiabilidad del público, como suele hacerlo la industria del espectáculo. Su diálogo creativo con los relatos literarios se orienta rigurosamente por el universo simbólico de los miembros del grupo, por sus profundas necesidades de autoexpresión y superación psicosocial y artística, y por su concepción de lo teatral, generando un sistema expresivo original para cada obra. Su trayectoria ha ido hilando cada vez más finamente un proyecto central, del cual cada obra es una variación que retroalimenta un todo que posee ya una fuerte impronta autoral. Han creado un modo de hacer y pensar el teatro: el de La Troppa.

Exploraré aquí en los pilares creativos de La Troppa<sup>1</sup> para perspectivar **Gemelos** y relevar sus claves, las energías que mueven la obra e impactan en el imaginario y la sensibilidad del espectador. Este impacto es probablemente no menor del que genera la lectura de la novela de A. Kristof, pero sin duda diferente. Y esta diferencia es la que nos revela a una

1. Un trabajo mío anterior en torno a La Troppa es: *Recorrido a través de La Troppa*, publicado en Revista Apuntes N° 109, 1995, págs. 55-68, realizado en ocasión de **Viaje al centro de la tierra**. También vale la pena consultar el texto escrito por el propio grupo *Salmón Vudú y la búsqueda de un método*, publicada en Revista Apuntes N° 98, 1989.

**GEMELOS** fue estrenada en el Teatro Casa Amarilla del Centro Cultural Estación Mapocho, Santiago, el 15 de enero de 1999. Recibió aportes de FONDART.

Participó en el programa de Teatro Itinerante del MINEDUC en la V Región-Chile. Sus giras internacionales incluyen Buenos Aires, Lisboa, Avignon, Madrid, Cádiz, Guadalajara, Normandía.

#### Ficha Técnica

Autor : Versión libre de Jaime Lorca, Laura Pizarro y Juan Carlos Zagal (La Troppa) inspirada en la novela *El Gran Cuaderno* de Agota Kristof.

Dramaturgia : La Troppa  
 Dirección : La Troppa  
 Escenografía : Eduardo Jiménez  
 Rodrigo Bazaes  
 La Troppa

#### Artefactos, utilerías y

miniaturas : Eduardo Jiménez  
 Rodrigo Bazaes  
 La Troppa

Música original : Juan Carlos Zagal

#### Diseño de vestuario y

máscaras : Rodrigo Bazaes  
 Eduardo Jiménez  
 La Troppa

Realización de vestuario : Marco López  
 Marco Antonio López

Asistente de diseño : David Coydán

Ayudantes Plásticos : Enrique Gómez  
 Loreto Monsalve  
 Isabel Pizarro

Sonido : José Luis Fuentes  
 Eduardo Jiménez

#### Masterización banda

de sonido : Jorge Figueroa

Luminotecnia : Cristóbal Castillo

Producción : La Troppa

#### Reparto

La Abuela, Labio Leporino : Laura Pizarro  
 Gemelo : Jaime Lorca  
 Gemelo : Juan Carlos Zagal

Troppa profundamente enraizada en su historia personal y en la de su generación, y no por ello menos universal. Así lo confirma la entusiasta receptividad de **Pinocchio**, **Viaje al centro de la tierra** y ahora también **Gemeos** en sus frecuentes giras a América y Europa.

## I. LOS ORÍGENES: DEFINIENDO UNA ESTÉTICA PROPIA

Son pocos los grupos en Chile —y en el mundo— que han logrado el nivel de afiatamiento y calidad integral de La Troppa.<sup>2</sup> Su núcleo permanente de miembros —Juan Carlos Zagal, Laura Pizarro y Jaime Lorca<sup>3</sup>— comparten una devoción total a su oficio, un alto nivel de autoexigencia, capacidad de trabajo y versatilidad creativa.

Cada obra de La Troppa lleva grabada a fuego la idea del teatro que sustentan, así como el momento de sus vidas en que se gestó. Compañeros de curso en la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile a principios de la década del 80, tras su egreso ya en 1987 formaron “Los que No Estaban Muertos”, refiriéndose a la generación de mediados de los 80, empantanada con la opresividad cultural de la dictadura militar, que hablaba mucho y hacía poco en medio de un clima de muerte. Con ironía, ellos se hacen parte pero también contrarrestan este contexto: se propusieron responsabilizarse de sí y de su creación y trabajar duro para hacer *el mejor teatro del mundo*.<sup>4</sup>

2. En nuestro medio, sólo podemos evocar a los teatros universitarios —de la Chile y de la Católica— en la década del 50 y 60, en tiempos de elencos estables de actores, directores y diseñadores, lo que generaba un estilo particular y de alto nivel. Igual logro tuvieron el Ictus en la década del 70 y el 80, el Teatro Fin de Siglo de Griffiero entre 1984 y 1987 y el de la Memoria conducido por Alfredo Castro a principios de los 90.
3. Ha colaborado en el diseño de sus obras Jorge González, y recientemente, Eduardo Jiménez y Rodrigo Bazaes.
4. *Queríamos ser protagonistas, jóvenes con ímpetu, con toda la energía puesta en el teatro. Era un desperdicio hacer roles sin importancia en uno u otro montaje. En un momento nosotros tres decidimos trabajar solos y seguir solos, sin director. Fue como hacerse*



Max Corvalán, Jaime Lorca y Laura Pizarro en *El rap del Quijote*, de La Troppa, TEUC, 1989.

La creación colectiva **El santo patrono** (1987) constituyó un aprendizaje por negación. Sin escenografía corpórea, manejan como todo elemento una escalera y unos cubos negros: se sintieron sin apoyo como actores, sin capacidad de proveer imágenes a pesar de ser jóvenes de la era audiovisual. A raíz de eso se rebelaron contra un mal entendido *teatro pobre* inculcado en la Escuela y se declararon *sin maestros*: se propusieron autoformarse en un teatro imaginativo, que nos guste, nos emocione, nos apasione, nos divierta<sup>5</sup>.

En **Salmón-Vudú** (1988), también creación colectiva, narran la historia de un místico español que busca un continente perdido donde está el paraíso. El diseño de una gran silla mecedora, a modo de un galeón que surca los mares tempestuosos entre Europa y América, bamboleándose locamente, fue para ellos un hito: su accionar daba riqueza visual al espectáculo y obligaba al actor a una expresividad viva, con

riesgo corporal, que lo relacionaba lúdicamente con el espectador.

En 1989 con **El rap del Quijote**, producido por el Teatro de la Universidad Católica, inician su fructífera conexión con la novela. La Troppa enfatizó el recorrido aventurero del Quijote, cuya mirada diferente de la realidad lo va enaltecendo a medida que los demás lo ridiculizan y descargan su violencia en él. Fue un montaje vital, desenfadado. La música de J. C. Meza

---

*cargo de uno mismo, hemos crecido así. Eso ha sido lo que más nos ha dado seguridad, es una actitud de vida: tomamos la decisión, nos arriesgamos nosotros y salimos adelante con plena conciencia de lo que se está haciendo. No queremos que nadie nos dé nada, que nadie maneje nuestro tiempo.* J. C. Zagal, julio de 1999. Encuentro de La Troppa con alumnos del curso Teatro Chileno Contemporáneo, en la Escuela de Teatro de la Universidad Católica del cual soy profesora, inédito. Transcripción: Francisco Albornoz.

5. J.C. Zagal, 1999, op. cit.

dotó a la acción de una vibración interna que mezclaba una emotividad dolida, aunque irónica, con el lenguaje de los jóvenes marginales. Los personajes mantenían un equilibrio entre la época del relato y la actual, mientras artefactos anacrónicos como unos veloces gokart transmitían, a ritmo de comic, una peligrosidad vertiginosa pero candorosamente juguetona.

En los 90 y ya en democracia, acusan el cambio de contexto con su nuevo nombre, La Troppa, con el que expresan su contradictoria ligazón con el gobierno militar en el que transcurrió su niñez y juventud. De él surgen con la disciplina de un grupo cohesionado y solidario, dispuesto a todas las tareas del oficio y a recorrer el país y el mundo como guerreros, *porque hacer teatro es una guerra espiritual*.<sup>6</sup> En **Pinocchio** (1990), **Lobo** (1994) y **Viaje al centro de la tierra** (1995) continúan desarrollando los fundamentos que sustentarán **Gemelos**:

## II. ELEMENTOS DE UN PROYECTO CREATIVO INTEGRAL

La Troppa tiene plena conciencia que lo teatral se juega en la conjunción entre el descubrimiento de la forma y la exploración del sentido, y es en el trabajo donde se resuelve esta tensión. Algunas de sus orientaciones básicas son:

- **Responsabilizarse y participar en todas y cada una de las instancias de creación del guión y su escenificación**, elaborando un todo fuertemente coherente, a la medida de ellos mismos, tanto de su corporalidad y destrezas como de su imaginario y visión de mundo.

*Hacemos los guiones, la escenografía, todo a nuestra medida: traje de sastre. La música que hace Zagal la hace pensando en cada momento dramático y cobra un vuelo mucho mayor. Y ese vuelo también nos impregna al momento de definir las acciones para esa escena, bajo el influjo de esa música.* (Lorca, 1999).

6. La Troppa, citado por Jean-Louis Perrier, *Il était une fois, La Troppa*, Francia,

- **No trabajar con textos ya escritos para teatro**, que tienen implícito un estilo teatral. Prefieren partir de una narración, ya sea cuento, novela o un enunciado del leit-motif de un personaje<sup>7</sup>.

*En una obra de teatro, el autor se transforma en un dios y el texto en una biblia. Eso para nosotros no existe: nuestros personajes hacen y dicen lo que nosotros queremos. Este procedimiento nos da la libertad de investigar, de desarrollar nuestras imágenes interiores, nuestros talentos o nuestros sueños.* (Zagal, 1999).

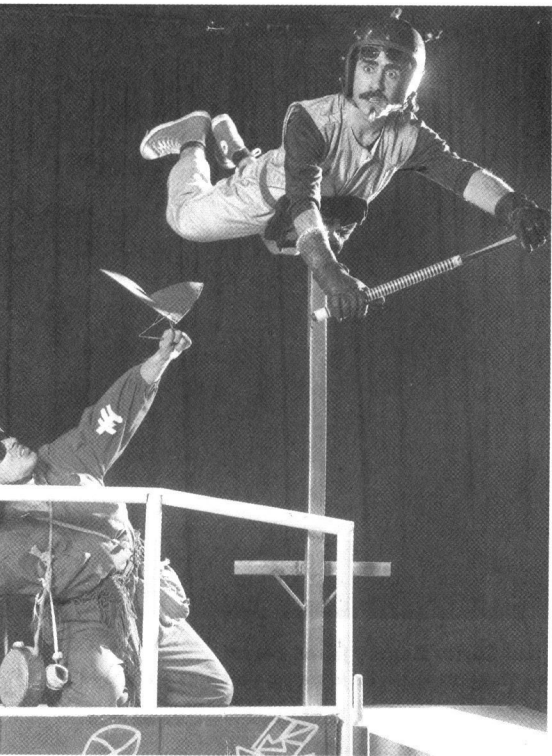
- **Desentrañar la simbología profunda de la obra y encontrar una forma de narrar** que articule y contenga ese nivel simbólico.

*Al escribir el guión, hacemos un trabajo de dirección colectiva; ahí desentrañamos los símbolos, aquello de lo que vamos a hablar realmente. No pensamos en una "planta de movimiento" sino en cómo se narra esa historia. Después, como resultado, eso da una planta de movimiento, una lectura, precisamente porque estamos ligados a todas las ideas personales y a nuestra manera de enfrentar la historia.* (Zagal, 1999).

- **Involucrarse intensamente en la experiencia creativa y generar un estado de magnetismo espiritual** conectado a una memoria cósmica.<sup>8</sup> Durante los ensayos, confían en sus intuiciones creativas

7. En **Salmón-Vudú**, por ejemplo, enunciábamos pequeños cuentos, y armamos la narración partiendo de una frase como "La historia del guatón sebo que a sangre y fuego forja un imperio". Zagal, 1999, op. cit.

8. Dicen experimentar momentos de sintonía con una simbología profunda de la obra que trabajan, más allá de cualquier conexión racional. Por ejemplo, cuando llegan a la idea del perro o pinza de ropa en **Pinocchio** como base de la escultura-objeto, vinculado al tiburón que traga a Gepetto y lo lleva al mundo de la muerte en una especie de útero para su re-nacimiento, encuentran el modelo de perro de ropa que buscan... cuya marca es **Tiburón**. En **Viaje al centro...** deben atravesar unas antiguas y estrechas calles de Santiago para ir al lugar de ensayo. Un día desdiferencian un deslavado letrero: es la Calle de los Rosacruz, a los cuales vinculan los estudios herméticos que guían a sus personajes. Reciente-



Max Corvalán y Jaime Lorca  
en *El rap del Quijote*, de La Troppa, TEUC, 1989.

y en la gran calidad comunicativa alcanzada entre ellos, ya que con gestos e indicaciones muy precisas se transmiten lo que buscan y lo prueban en el escenario.

• **La poesía de las acciones** en el momento de la puesta en escena simboliza una faceta profunda de la experiencial dramática.

*Escogemos las acciones que sean lo menos obvias posibles, acciones simbólicas que hablen un discurso hermético, iniciático, de la historia oculta de cualquier cuento.* (Zagal, 1999).

mente, en **Gemelos**, una de las imágenes más poéticas que anuncian la ocupación-liberación militar del país es una lluvia de paracaídas. Cuando la hija de A. Kristof la vio, se emocionó hasta las lágrimas: era la que reiteradamente su madre le relataba en sus recuerdos de la guerra, pero no estaba incluida en **El gran cuaderno**.

• **La emotividad** es otro rasgo de la estética de La Troppa. En la medida que adhieren al recorrido existencial del o los protagonistas, dotan a los personajes de un carácter trágico, de una dramaticidad esencial que captura el ánimo de los actores, transmitiéndolo al espectador.<sup>9</sup> La música, la mayoría de las veces compuesta por Zagal, estimula también estos estados emotivos no sólo en los espectadores sino en los propios actores, quienes están abiertos a impregnarse de ella y actuar en consonancia.

*El criterio con que nosotros decidimos qué acción o qué elemento permanece es si eso nos emociona profundamente. Si no, queda como pequeño gag que puede ser factible de hacer, muy ligado a la risa, a la alegría. Esos son los dos parámetros.* (Zagal, 1998)<sup>10</sup>

• **El ludismo** es una actitud vital de La Troppa. El relato suele tener un tono paródico, recurrir a los gags y al humor agudo. Pero este ludismo es más integral: es constitutivo de su estética, gozan no sólo con emplear sino con exhibir sus recursos actorales y mecanismos escénicos, sorprendiendo al público y permitiéndole un disfrute del teatro en cuanto espacio de simulación imaginativa.

*Nos gusta mantener al espectador prendado, que no se escape, que siempre tenga algo interesante que mirar: siempre va a ser sorprendido por algo.* (Zagal, 1999)

• La Troppa propone una imaginario al espectador y en él es primordial **el dispositivo escénico que sintetiza la metáfora básica de la obra** el

9. En **Salmón-Vudú** nos quedó patente que la actuación es un juego. Uno puede seguir la línea dramática —había una situación grave, porque los españoles violan a la princesa de la isla— pero el modo en que nosotros la narrábamos provocaba carcajadas en el público. Y eso nos descolocaba. Ahí entendimos que cuando lográramos un equilibrio en nuestra actuación del relato, íbamos a provocar no la risa sino la emoción. J. C. Zagal, 1999: encuentro con alumnos UC, op. cit.

10. Zagal, J. C. 1998. Ponencia en el I Congreso de Directores Teatrales de Chile, inédito. Transcripción: Violeta Espinoza.



que, a la vez, constituye el espacio que da unidad y diversidad a la acción, preñándola del sentido poético global de la obra.

En **El rap del Quijote**, éste era una cama elástica que obligaba a los personajes a un rebotar constante: el Quijote no tenía reposo, pero también, disfrutaba del vértigo apasionante de la acrobacia, de sentir un cuerpo etéreo que rompía la condena a la fuerza de gravedad y le permitía proseguir en la aventura, pareciendo no resentirse por los golpes de cada nueva caída.

Igual acierto fue convertir una gigantesca pinza o perro de ropa en el eje de **Pinocchio**, pinza que se abre y cierra como fauces de tiburón, y que en su declive obliga a los actores a un equilibrio siempre inestable, que les permite deslizarse en su pendiente o esconderse tras su monumentalidad. Ese perro simboliza para ellos la agresividad reinante en los suburbios de la ciudad, a veces seductora o a veces represora, incluso en la figura de Gepetto en su fase de padre castigador o normativo. **Viaje al centro de la tierra**, por su parte, tiene por espacio una bella locomotora, llena de puertas, ventanas, agujeros y doble cámaras, hecha en materiales nobles (madera y bronce). Cual un *transformer*, es capaz de convertirse, tras hábiles manipulaciones, en barco, oficina, globo aéreo, carruaje, entrañas de la tierra, etc. Es el símbolo de la energía desbordante y utópica de la revolución industrial, de esa era que prometía a la civilización occidental la conquista de todos los saberes y lugares recónditos del cosmos.<sup>11</sup>



Juan Carlos Zagal y Jaime Lorca  
en *Viaje al centro de la tierra*, de La Troppa, 1995.

• La participación activa de los actores en la construcción de la escenografía y la utilería (para lo cual han aprendido las técnicas de la tramoya) es una manera de seguir elaborando los modos de la narración, de adecuar su cuerpo a la materialidad de la escena, de asegurar un ritmo:

*Es super concreto el trabajo. Después del trabajo de mesa, donde las ideas bailan con la música, que también compongo a medida de la escritura, empieza el baile de las herramientas, donde todos trabajamos. Nosotros armamos mundos ideales al escribir el texto dramático, pero después comenzamos a armar este mundo ideal pero corpóreo. Es ahí donde se mezclan la acumulación de información y la experiencia real. Dedicamos mucho tiempo a equivocarnos y perfeccionar. Si hay que subirse a la locomotora por un lugar imprevisto, alguien corta un pedal de una máquina de coser y se lo pega, pasa otro y le agrega un soporte de madera y así. Todos pasa-*

11. No siempre hemos tenido la escenografía lista a la par de la escritura del guión. En **Viaje al centro de la tierra** tuvimos esa capacidad de sintetizar rápidamente dónde podía transcurrir la historia, y escribimos el texto con una locomotora de juguete—del hijo de Jaime—y la dábamos vuelta y movíamos anticipando la puesta. Pero en el momento que se descubre esa escultura-símbolo y llega la primera maqueta, la clave es que nosotros nos incorporamos a su construcción. La escalera de fierro, la puerta, el boquete se va definiendo en base a los actores que somos. Todos construimos, todos trabajamos con todas las máquinas, todos sabemos cómo se arma y desarma. Zagal, 1999, op. cit.

# Gemejos



*mos por cada elemento, lo sentimos propio y lo conocemos a fondo. (Zagal, 1999).*

• **La extrema síntesis en sus modos del relato aprovecha los hallazgos del comic y del lenguaje cinematográfico** en cuanto al uso de diversos planos en las tomas (el close-up, el plano medio) y en especial, el corte y la edición. Evitan reiteraciones, prefieren que la acción avance a saltos, en sus núcleos dramáticos, y que el espectador complete en su mente lo ocurrido entre las secuencias.

La Troppa dedica mucho tiempo a solucionar los enlaces de las escenas, integrando consideraciones dramáticas y prácticas.

*Nos gusta contar cuentos y llevarlos a distintas situaciones, y para eso hay que crear variados "settings", y enfocarlos en diferentes perspectivas, como tomas generales o close-ups. (L. Pizarro, 1999).*

*Hay descubrimientos del lenguaje cinematográfico que nos estimulan y exigen una capacidad de síntesis narrativa. En vez de completar un gesto, lo cortamos y vamos a otra cosa: cambio de toma, cambio de plano, apoyados por la luz, la música,*

*un cambio de bastidor. Cambiamos en vivo, sin dejar cabos sueltos. Los enlaces tienen que ser simples pero efectivos: hay que estar muy lúcidos para hacer fluir el relato, para no irlo truncando. En eso el cine nos da pautas de cómo narrar. Pero no hay que confundir: nosotros hacemos teatro, con todo el riesgo de la presencia del actor ante el público, desarrollando paso a paso la narración en un espacio real (Zagal, 1999).*

También, varían los planos de focalización de los personajes y de su entorno mediante muñecos de diversos tamaños que representan a los personajes que ellos encarnan, a personajes secundarios o a objetos que los simbolizan dramáticamente, lo que estimula al espectador a descifrar las cambiantes claves. Ese mecanismo supone un punto de vista acerca de la construcción de la realidad: ésta no está siempre a una misma escala, con corporizaciones estables dentro de un entorno fijo, sino es dinámica, móvil: se transforma al ritmo de la experiencia interna de los personajes de ese mundo en estado de crisis dramática. Tras el ludismo de esta forma del relato hay una posición filosófica acerca del ser en el mundo.

• El afiatamiento y control total de los elementos de la escena le permite a La Troppa realizar **espectáculos con un ritmo vertiginoso y una precisión de relojería**. Ellos ejecutan los cambios escenográficos y dan vida a los diversos muñecos y objetos. Así, cuando al término de la función son sólo dos o tres actores los que salen a saludar, se oye un murmullo de admiración en la sala: ¡eran sólo tres! y han sido capaces de animar un mundo de encantamiento pletórico de elementos y personajes.

*Los diseños están hechos a la medida, pero cómo se mueven, quién los mueve, cuánto tiempo demora el movimiento. Todo depende del ritmo interno de la narración y de cómo nos movemos nosotros para llegar a la próxima entrada. Cuando hemos hecho funciones con otra gente atrás la obra pierde fuerza; al mover cualquier cosa del escenario se está interpretando, aunque sea cerrar una cortina; eso es parte de la obra. (Zagal, 1999).*

• Su amor por el espectáculo y el juego teatral se entronca con el goce medieval de los auto-sacramentales, con las mascaradas y la feria popular, con el sensualismo operático Wagneriano. Sin embargo, no se apoyan en grandes presupuestos (a pesar de todos sus logros artísticos, no cuentan con subvención estable ni con sala propia) sino que suplen su precariedad con imaginación y trabajo, reciclando materiales de desecho y construyendo complicados juegos mediante mecánicas ingeniosas. No desdeñan la tecnología si su estética lo requiere: micrófonos inalámbricos, sintetizadores acústicos, proyecciones audiovisuales, etc. y no se restringen, al momento de idear una puesta, a criterios previos de factibilidad escénica o económica. Confían en su capacidad de materializar sus sueños: de **hacer que el actor habite el palacio.**

*Creo que el actor solo en el escenario está muy desnudo, muy indefenso. Nosotros lo hacemos habitar ojalá el palacio. Que donde viva este rey sea lo más intrincado, lo más desarrollado posible, porque es ahí donde se ve el grado de inteligencia, de trabajo, de profundidad en lo que se está haciendo.* (Zagal, 1998).

### III. MOTIVACIONES PARA LA CREACIÓN: COMPENSAR LAS PÉRDIDAS

Este involucramiento total de La Troppa en lo teatral atraviesa su mundo interno, porque para ellos, el teatro es ante todo un camino de conocimiento y desarrollo personal que comparten y ofrecen a sus espectadores. En ese sentido, participan de los fundamentos sagrados del rito, al re-ligarse a los demás en la exploración de núcleos problemáticos de la existencia.

*Cada uno de los miembros del grupo tiene la oportunidad de desarrollarse a través de las obras, esto es lo interesante para nosotros. Esta búsqueda implica que algo no tuvimos.* (Zagal, 1995).<sup>12</sup>

Ese algo que no tuvimos, ese sentimiento de carencia fundamental, es al que responden, desde dife-

rentes ángulos, en sus creaciones. Sentimiento que se retrotrae al duelo no resuelto de la pérdida del acogimiento materno y/o paterno vivido intensamente en la infancia, ése que proveía de afectos positivos y alegría de vivir.

*Lo que nosotros andamos buscando, al hacer teatro, es rescatar esa esencia de cuando éramos niños, esa felicidad de estar vivos y que el lugar donde tú estás es tu paraíso.*

*Yo tengo super clara la sensación cuando entré a la escuela, a 1° Básico. Ahí se acabó para mí la felicidad, porque antes de eso era tal la atmósfera que había en el hogar: estaba la madre, los hermanos, el padre, etc. Esa era la armonía. Quizás es eso lo que andamos buscando en todas nuestras obras.* (Zagal, 1998).<sup>13</sup>

Esta, que podría parecer una vivencia personalísima, está a la base de la experiencia psíquica de todo ser humano. El Congreso Mundial de Psicoanálisis realizado en Chile en 1999 tomó por tema el de los afectos, considerado el eje del crecimiento mental y de la integración de la personalidad. Los afectos, justamente, se vinculan en parte a cómo cada ser humano elabora el desapego o la pérdida de la relación primaria con las personas u objetos que lo alimentan.

*La teoría del apego atraviesa todo el trabajo clínico en el psicoanálisis, porque es muy importante la manera como uno se vincula y se separa de las personas, lo que implica la capacidad de hacer duelos. La vida es una sucesión de duelos y mientras más capacidad tenga la persona de elaborarlos, mejor será su existencia. La guagua vive un duelo al separarse de la madre, luego al independizarse de los padres. En la adolescencia se vuelve a separar de ellos para luego, en la adultez, separarse de los hijos, después del trabajo, más tarde de la salud, de la belleza, de la pareja y finalmente de la vida.*<sup>14</sup>

12. Zagal, en M. L. Hurtado, 1995, op. cit, pág. 58.

13. También, ver texto de Jaime Lorca a propósito de Gemelos en esta misma revista Apuntes N° 116, pg. 3.

14. Emde, Robert: Apego. El Mercurio, Santiago, 24/7/1999, pág. A 14.



Este sentimiento de quiebre de la infancia al salir del hogar se suma en La Troppa al de la pérdida del padre.<sup>15</sup> Este déficit de la presencia paterna es una característica ya devenida en antropológica en la cultura chilena. El llamado *huachismo* de la constitución mestiza (española-india) chilena tendría, como la otra cara de la moneda, la función compensatoria de las figuras políticas autoritarias.<sup>16</sup> A La Troppa le tocó vivir durante su juventud uno de estos momentos históricos con la fuerte figura de Pinochet, circunstancia macrosocial que se reprodujo al interior de las familias, escuelas, modo de vivir la ciudad, la amistad, etc.

*En lo personal, algo importante se perdió. Por ejemplo, yo perdí a mi padre a los siete años y mi madre tuvo que salir a trabajar. Luego perdí a mi her-mano que tuvo que exiliarse, mientras todos los de las generaciones mayores nos decían que la vida antes del Golpe era fantástica, que ya no se podía vivir esa ma-ravilla perdida. A eso se sumaba la falta de maestros verdaderos; no me refiero a los profesores del sistema occidental sino a ese guía interno. Tampoco creíamos en Dios. Entonces, me crié con esa sensación de andar siempre deambulando por ahí, deambulando sin alcanzar lo perdido. (Zagal, 1995).<sup>17</sup>*

15. El padre constituye simbólicamente, según Jung, el principio activo, la combinación de forma y energía. Es lo que organiza la vida, la experiencia, pero también quien aporta el movimiento en su origen.

16. Este síndrome del *huachismo* está asociado a la unión sexual desigual, de dominio, del español sobre la mujer indígena y su posterior abandono de ella y su cría, que crece sin padre. También, las instituciones del amancebamiento y la barraganía seguían el patrón de la mujer que procrea y cría sus hijos en la relativa ausencia del padre. Como compensación cultural a esta carencia, hay una historia política con intermitentes apariciones de figuras masculinas fuertes. Estas representan al padre autoritario, paternalista, dualista, que educa mediante el castigo violento y premia el heroísmo guerrero y el orgullo patrio, al cual se subordina la satisfacción del deseo. Mecanismo que usurpa la responsabilidad individual, infantilizando de esa manera a la sociedad. Ver Sonia Montecino, *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno*. Ed. Sudamericana, Santiago, 1996, 176 págs.

17. Zagal, cita en Hurtado, María de la Luz. 1995. op. cit., pág. 58.



## Sobre Gemelos

JAIME VADELL  
ACTOR Y DIRECTOR

Imaginación, rigor, magia, artesanía, pasión por el teatro, cosas que por repetidas o por calladas, se olvidan y que abundan en el espectáculo de La Troppa.

¿De qué porte son el dormitorio?, ¿la casa? Y, las personas, ¿de qué porte son? ¿El cartero y los mismos gemelos? La mirada infantil del que inventa y deforma, como la de Alicia.

Esa narración tan estricta, esa maquinaria tan precisa y, a la vez, esa libertad que sólo el rigor puede lograr y transmitir. Un agrado en este país, que nos tiene acostumbrados a realizar a machetazos.

Creo que la palabra *magia* es de las más sobajeadas y desprestigiadas de los últimos tiempos. Pero no hay otra para señalar lo que es capaz de hacer infinito un escenario: milagrosa la escena de la pesca.

Artesanía sin la que no existe arte verdadero, la dramaturgia perfectamente engranada con la relojería escénica, o al revés, da la mismo.

Tiempos son en que alumnos de primer año pasan a velocidad diarreica a estrella de la tele; frente a eso, la pasión teatral, el trabajo paciente y profundo de La Troppa, nos hace quitarnos el sombrero.

Tengo entendido que viajan mucho por Chile y fuera de Chile. Que han ido incluso al centro de la Tierra. Ojalá lo sigan haciendo. Sin esa oxigenación se me hacen imposibles estos gemelos.



Laura Pizarro y Jaime Lorca en *Pinocchio*, de La Troppa, 1990.

Pareciera que en este final de siglo afloró no sólo en La Troppa sino a nivel colectivo, este síndrome de orfandad y huachismo. Las investigaciones de Sonia Montecino lo revelan a nivel antropológico, mientras que Rodrigo Cánovas constata que este sentimiento inunda la narrativa chilena joven.<sup>18</sup> A nivel de la dramaturgia, es una exploración reiterada de las nuevas generaciones alrededor y posterior a la década del 90: el Teatro de la Memoria de Alfredo Castro<sup>19</sup>, el de las jóvenes dramaturgas<sup>20</sup>, el de autores muy nóveles como Cristián Soto en su **Nemesio Pelao, ¿que es lo que te ha pasado?**, que aborda el proceso de conformación de una identidad masculina en un joven campesino sin padre, arrojado a la vida siendo casi un niño.

18. Montecino, Sonia, op. cit. y Cánovas, Rodrigo: *Novela chilena, nuevas generaciones. El abordaje de los huérfanos*. Ed. Universidad Católica de Chile, 1997, 207 págs.

19. Ver Rötger, Katty: *Cuerpos destrozados: recuerdos a una nación en «La historia de la sangre» del Teatro La Memoria*. Apuntes N° 112, 1997, págs. 115-127.

20. Ver: Hurtado, María de la Luz: *La experimentación de formas dramáticas en las escrituras femeninas/escrituras de la mujer*. LATHR 31/2, spring 1998, Kansas, págs. 41-43.

La variedad de modos de responder a esta grieta existencial de la sociedad chilena y de esta generación de *hijos de Pinochet* es diversísima. La de La Troppa es muy peculiar ya que, en vez de una melancólica nostalgia del paraíso perdido o la autoconmiseración y degradación quejumbrosa del presente, se nutren de energías universales para enfrentar sus pérdidas y así alcanzar una integración superior del espíritu y una renovada esperanza: *El ideal que nosotros tenemos es ver la luz: estamos aburridos de oscurantismos.* (Zagal, 1998).

#### IV. TRAVESÍAS DE INICIACIÓN: UN CONSTANTE RECORRIDO DRAMÁTICO

Hay elementos dramáticos recurrentes en las obras de La Troppa, engarzados con esta opción de compensar las pérdidas de crecer sin padres, de recuperar el juego de la infancia, de procesar las condiciones históricas hostiles en que debieron desarrollarse. Estos elementos gravitan consciente o inconscientemente al seleccionar un relato-base a teatralizar, pero también son incorporados al momento de la adaptación textual y escénica.

• Los relatos están situados a una **distancia temporal y geográfica de su contingencia**, lo que acentúa su cualidad de metáfora. Hay sí un juego de equivalencias, asociaciones y transparencias con el presente: por ejemplo, aunque **Pinocchio** y **Lobo** se desenvuelven en un espacio fantástico, La Troppa los acerca a Chile mediante referencias en la escenografía –Cordillera de los Andes, Plaza Italia en *Lobo*–, lingüísticas –giros y pronunciación prototípica de la juventud chilena marginal, de conductas y personajes arquetípicos en **Pinocchio**, o el personaje del *pulento* en **Lobo**, etc.

• **Los protagonistas suelen ser sujetos excéntricos a su medio**. Una posibilidad es que posean una naturaleza no resuelta entre lo natural y lo humano: Pinocchio, chico de madera; Lobo, un hombre-lobo. En ambos, su gestación envuelta en la lejanía del mito distancia y perturba la presencia de la madre y/o del padre.

Otra alternativa es que el personaje esté poseído de una inquietud mística que lo hace vivir en oposición a la cotidianeidad o vinculado a cifras secretas que mantienen encendidos sus ideales (el explorador en Salmón *Vudú*, deseoso de evangelizar en ultramar; Quijote, imbuido de los ideales de la caballería andante; el tío y el sobrino científicos y alquimistas de **Viaje al centro de la tierra**).

El desarraigo también se manifiesta en que los personajes más niños (Pinocchio, Lobo, el sobrino de **Viaje...**) carecen de un ambiente familiar y del padre o la madre, y en que los adultos no tienen pares que armonicen en un mismo sentido con sus pulsiones.

• **Estos personajes emprenden un viaje aquejados por un desasosiego fundamental** que les revela su incompletud presente, estimulados por la promesa de un tesoro o de un premio fabuloso.

Inician el viaje en condiciones precarias y sufren pruebas que los comprometen física y psicológicamente, al enfrentar los laberintos de la naturaleza (tormentas, terremotos, cataclismos), la exacerbación de la competitividad y avidez de posesiones y placeres (de un

ello desbordado) y soportar la represión normativa (de un super-yo exigente). Así, los afectos básicos de la libido y agresión se activan en ellos de modo desintegrado<sup>21</sup>.

• **Las pruebas los contactan con sus flaquezas y carencias físicas y psíquicas**, sufriendo soledad, dolor y desamparo: peligra dramáticamente su propia vida y exponen la de sus seres queridos. Encuentran en el camino diversas fuentes de ayuda, de dones (mágicos algunos) que desarrollan sus fuerzas y valores más recónditos, pudiendo salir ellos mismos de los aprietos o ayudar a seres queridos que lo requieran.

• Finalmente, **logran salvar del abismo destructivo y/o conquistar el tesoro que los había impedido a la búsqueda**. Emergen con una nueva vida, envueltos en luz y humanidad enaltecida, aunque sea al momento de su muerte física, como en el caso del Quijote.

Este recorrido de hecho corresponde al de los **ritos de iniciación**, en el cual los personajes sufren intensamente experiencias que les permiten conocer y armonizar sus pulsiones desintegradas, manejar y acrecentar sus dominios internos para mejor convivir y actuar con los demás y en el entorno, para adentrarse en *los secretos de la tribu* y llegar a un estado de sabiduría que los conecte con fuerzas espirituales superiores.

21. Según el psicoanalista Otto Kernberg, presidente de la Asociación Psicoanalítica Internacional, *Las motivaciones inconscientes de libido y agresión y su nivel de cohesión determinan el grado de profundidad de las relaciones de los seres humanos consigo mismo y con los demás, y son esenciales en la estructura del aparato mental. Actualmente, por libido se entiende el conjunto de todas las relaciones afectivas, amorosas, de dependencia y sexuales, y por agresión, el conjunto de todas las relaciones de rabia, desprecio, temor, desconfianza o disgusto. La agresión y la libido son la integración jerárquicamente supraordenada de los afectos que lo componen. Los afectos, a su vez, son estructuras que vienen de la biología y se organizan en forma puramente psicológica, determinando las relaciones humanas.* En Oscar Contardo, *El superyó y la biología*. El Mercurio de Santiago, Artes y Letras 25-7-1999, pág. E 8.

Como todo rito, el recorrido está jalonado de acciones concretas que ponen a prueba cada dimensión física, psicológica y cognitiva que concurre al desarrollo integral de las capacidades en las que se está iniciando el personaje, las que transforman integralmente a quienes participan de ellas. A la vez, estos ritos iniciáticos han sido elaborados de generación en generación, ligándose a lo arcaico que los alimenta desde niveles inconscientes.

La elección de La Troppa de recrear teatralmente **El gran cuaderno** en este fin de siglo se comprende mejor en este contexto. Sin embargo, en muchos niveles la novela desafía estos postulados. Creo justamente que la resolución de esta tensión los empujó a dar un salto cualitativo en su propuesta, permitiéndoles re-significar su obra anterior en la medida que se apropiaban autoralmente de la novela de Agota Kristof.<sup>22</sup>

## V. EL GRAN CUADERNO:

### RITO DE INICIACIÓN EN ESTADO DE GUERRA

Sin duda, Agota Kristof es una autora que proyecta una visión de mundo dura, desencantada, preñada de muerte. Nació en 1935 en Hungría en una familia de ancestro judío y dice haber vivido una infancia feliz, a pesar que su país sufrió muy directamente la Primera Guerra Mundial y la disolución del Imperio Austro-Húngaro, y durante la Segunda Guerra, soportó sucesivas invasiones de alemanes y rusos y el genocidio de etnias como judíos y gitanos. La infancia de Agota Kristof concluye abruptamente cuando a los 14 años se rompe la familia al ser separada de sus padres y su hermano mayor. En 1956, año del sangriento aplastamiento por las tropas soviéticas de la insurrección contra el régimen estalinista imperante, Agota huye clandestinamente de su país con su marido e hija de cuatro meses, sin poder prevenir a sus familiares. Se instala en Suiza don-de realiza diversos oficios para

22. Recogí comentarios de personas que habían seguido las puestas en escena de La Troppa disfrutándolas como acompañantes de sus hijos, pero que, tras su experiencia con **Gemelos**, redescubrieron la estética del grupo y su valor universal.



sobrevivir en fábricas y otras entidades. Publica **El gran cuaderno** en 1986 en francés en Editions du Seuil, conformando luego una trilogía con **La prueba** (1988) y **La tercera mentira**.<sup>23</sup>

Desde niña fue aficionada al teatro: escribió pequeñas obras en el colegio e incluso las actuó ella misma. Dice tener un sentido muy especial del diálogo, y que sus novelas son tributarias de este género. Dos de sus obras teatrales han sido estrenadas en Francia: **La epidemia** y **Una rata que pasa**. Ambas, recurren a la farsa, el grotesco, el absurdo. La realidad se representa a través de su inverso: jóvenes hacen los

23. Programa del estreno de estas obras por la Comedie de Caen 92/93, Francia.



Los gemelos (Jaime Lorca y Juan Carlos Zagal) y la abuela (Laura Pizarro) en *Gemelos* de La Troppa, 1999.

roles de los viejos y viceversa, los poetas malditos se convierten en jueces sanguinarios y no hay en las ciudades ni niños ni árboles. En *La epidemia*, todo un pueblo se ha suicidado salvo unos pocos y, en *La rata...*, no sabemos si acompañamos el último día de un condenado, si es el juez en su ambiente burgués quien recrea en su mente al condenado o si él mismo está en prisión, pero también vemos al juez imaginar el encuentro entre el personaje que cree ser y el que cree haber sido, mientras todo es observado por la mirada insensible y crítica de una rata.

La opinión que he podido recoger de estas obras confirman y refuerzan mi interpretación de *El gran*

**cuaderno**: Esta ubica a la dramaturgia de A. Kristof como heredera de una tradición romántica, en la que *ya no existe más refugio para el ser humano que portar errante sobre la tierra su risible condición de víctima del mundo*. Agota Kristof *da a este reir un poder destructivo tal que llega a destruir no sólo cualquier fenómeno negativo sino la totalidad concreta y aún más, absurda, del mundo*. (...) Su humor grotesco *no relanza una cierta confianza en el devenir del mundo, es ante todo un principio de muerte!*<sup>24</sup>

El crítico René Fix contextualiza este espíritu y opción de A. Kristof dentro de un movimiento de creadores de Europa del Este que desafían la estética oficial del realismo socialista mediante un realismo grotesco que *amplifica las fuerzas hostiles al ser humano*, y lo convierten a menudo en una marioneta a la que *sólo se le concede la conciencia de su condición puramente mecánica*. De eso resulta una fuerte sensación de malestar que *termina siempre en la locura*.<sup>25</sup>

Salta a la vista las analogías y las diferencias de este contexto biográfico y de la estética de A. Kristof con el de la Troppa. La violenta pérdida del hogar y la sensación de paraíso perdido parece ser una marca intensa en la Kristof al igual que en La Troppa. La experiencia de una infancia en guerra y de sus secuelas psicológicas y morales también les son comunes. Y, en especial en este fin de siglo y de milenio, la Segunda Guerra Mundial (evocada en *El gran cuaderno*) pesa fuertemente en la conciencia de Occidente a la hora de hacer un recuento, y la guerra serbia-croata-albanesa-kosovar y ahora la de Timor Oriental, Chechenia, etc. está en la mente impactada del receptor actual como repetición de esa tragedia. En el caso específico de Chile y el Cono Sur, las dictaduras militares están envueltas en la misma lógica confrontacional fascismo/marxismo y guerra fría de esa guerra mundial. La adaptación de La Troppa mantiene esta ambigüedad y trabaja las transparencias entre una y otra evocación.

**El gran cuaderno** de Agota Kristof, tiene por protagonistas a personajes comparables a Pinocchio,

24. René Fix, en *Comedie de Caen* 92-93, pág. 5.

25. *Ibid*, pág. 6.



Lobo o Axel Lidenbruck (de **Viaje al centro...**): son dos niños que enfrentan duras circunstancias en un viaje que pone a prueba sus capacidades y emociones, a través de las cuales van ya sea perdiéndose o conquistándose a sí mismos.

En el caso de estos gemelos, el entorno de guerra en que viven es brutal, el genocidio se desarrolla ante sus ojos. Pero no hay refugio en ninguna parte: la guerra los ha separado de sus padres y arrojado en casa de una abuela que los humilla y maltrata brutalmente; la amenaza de muerte los envuelve y los niños se plantean un solo objetivo: sobrevivir, al precio que sea. Y lo logran, disciplinándose a sí mismos y desarrollando su astucia, pero entre tanto se han convertido en seres deshumanizados, para quienes *todo vale* en función de la sobrevivencia.

Los gemelos crean con el tiempo un vínculo de cierta complicidad con la abuela, quien arrastra sus propios dolores y soledades, y ésta les traspasa algo de su experiencia de sobrevivir en guerra. Pero éste vínculo nunca deja de estar cargado de agresividad.

Todos alrededor de los gemelos huyen, mueren o ellos mismos los matan. Su convivencia con la muerte es tal que su sola compañía en la habitación de la pobre casa de la abuela llega a ser el esqueleto de la madre y del hermanito, muertos ante sus ojos por la explosión de una bomba, y cuyos huesos ellos han desenterrado y pulido prolijamente. Su mayor terror ha llegado a ser la invalidez, la incapacidad de asegurar la vida: al final de la obra, a petición de éstas, una abandonada y la otra enferma, matan a la madre de su amiga vecina y a la propia abuela. Luego, envían fríamente a la muerte a su propio padre para salvarse a sí mismos, para que al menos uno de ellos pueda atravesar la frontera minada. El otro quedará en sus tierras ancestrales a enfrentar lo que venga, ya preparado a jugarla siempre a ganador.

Queda cada gemelo en la más total soledad... pero vivos. Han salvado su cuerpo de seres humanos a través de una cultura desarraigada de todo otro valor, sin sentido de pertenencia a ningún grupo humano, salvo en ocasiones dando auxilio (en sus propios términos) a los que consideran más necesitados que ellos.

Agota Kristof se aproxima, entonces, a este mundo desde la mirada de estos gemelos dotados de condiciones extraordinarias (el padre dice de ellos: *saben demasiadas cosas para su edad*). Son niños-hombres un poco monstruosos por su permanente conciencia vigilante, exacerbada por la sensación de amenaza total que experimentan (similar al niño del **Tambor de hojalata** de Gunter Grass, que a la inversa, se niega a crecer en medio de la guerra). En sus ojos, en sus oídos, en sus cuerpos, en sus mentes van quedando registradas en sus mínimos detalles cada una de las experiencias de confrontación con la vida degradada de esos tiempos, cuando dentro y fuera del hogar afloraron sin control las pulsiones agresivas.

Ellos asimilan estas experiencias mediante su registro escueto y preciso en el *gran cuaderno*, el que, más que diario de vida, es una bitácora descarnada de lo que les pasa. Lo que escriben allí —semejante a la Biblia— lo revisan hasta el cansancio para asegurarse de su verdad: sólo pueden dar fe de lo observable y del transcurso tangible de los acontecimientos. Del mundo de los afectos, los valores y los sentimientos ya no responden, aunque para el receptor del relato, esta omisión obsesiva es una manifestación conmovedora de lo insoportable que les resulta su carencia. Ese lenguaje pretendidamente objetivo pero cruelmente grotesco evidencia el quiebre de la facultad del sujeto de la posguerra de la autorreflexión moral y afectiva sobre sí mismo y los otros.<sup>26</sup>

26. Los personajes surgen de la auscultación, la descripción cruelmente precisa que realiza el narrador (dos niños gemelos) de la apariencia, conducta, acciones y entorno de los seres que los afectan y de sus propias acciones y pensamientos en torno a dichas situaciones y hechos. Este mecanismo lingüístico de voluntario repliegue del narrador al terreno del acontecer constituye una potente manifestación de la incapacidad del ejercicio moral o afectivo en medio del caos de la sociedad y la cultura en el siglo XX, asolada por las guerras. El *gran cuaderno* exuda con fuerza el dolor de la represión de una dimensión propia de la novela y que se había considerado en la era moderna consustancial a lo humano: la de la experiencia del sujeto que conoce, experimenta, anticipa, juzga, valoriza y propone su recorrido personal dentro del mundo. El *gran*



El padre (Jaime Lorca), aún con su traje de novio, se incorpora a la guerra.

Este viaje que emprenden los gemelos, en que distintos episodios les revelan aspectos desconocidos de sí mismos, de la naturaleza y de la sociedad, les va dando acceso a los secretos de la sobrevivencia al transitar de la niñez a la vida adulta, constituyendo en este sentido un verdadero rito de iniciación. Este rito, conducido en parte por la abuela y en parte por ellos mismos, a falta de padres o maestros que faciliten el proceso, no pretende integrarlos a las pautas vigentes

cuaderno no llega a los límites de enajenación del yo de un Robe Grillet, pero genera una sensación de vacío, despojo, soledad y horror por la ausencia del ejercicio cultural del comentario o la transposición afectiva y valórica que, a través del lenguaje mismo, trascienda e interprete la experiencia, tranquilizando con ello nuestra angustia frente a la falta de sentido de lo vivido.

sino mantener su condición extraordinaria, necesaria para sobrevivir en esa situación límite.

**El gran cuaderno** postula este recorrido de aprendizaje de la crueldad por la crueldad como el camino de salvación final de esas vidas, exhibiendo un pesimismo histórico muy fuerte en su autora. Expresa la desintegración de la experiencia humana a través de la ruptura total del lazo originario esencial que da forma a la vida: el de la madre, lazo que muy pocas culturas se han atrevido a disolver.

Siendo el símbolo básico de lo materno el nutrir, satisfacer el hambre corporal y el de los afectos en el niño, en **El gran cuaderno** el principal sufrimiento proviene de la pulsión de muerte insoportable que brota de esa abuela-madre aislada en un doloroso narcisismo, sin reconocer necesidades propias ni proveer las ajenas, teniendo conductas no sólo pasivas sino activamente contrarias a las de su rol materno.

El doloroso caos afectivo en que se ven sumidos los gemelos es contrarrestado por ellos por el ejercicio de una razón instrumental, en la que por una parte se autoasignan una función justiciera y por otra viven todas las experiencias como si tuvieran un mismo rango moral y emocional. Insensibilizar el dolor propio y ajeno tiene para ellos el costo de confundir los afectos libidinales con los agresivos, de tener una conciencia tan dividida de sí mismos que observan la propia acción y experiencia como si fuera la de un otro. Sólo les importa que ese ser inmerso en las pulsiones de muerte sobreviva. Aún a costa del asesinato del padre y de convivir con el esqueleto de la madre como solo acompañamiento.

En **El gran cuaderno**, si bien hay un atemperamiento de la agresividad y narcisismo total de la abuela a medida que se va estableciendo una relación dialogal con los gemelos, hasta crear una cierta complicidad y confianza mutua, este acercamiento no logra generar un clima afectivo realmente integrado, subsistiendo hasta el final la distancia corporal y verbal entre madre-abuela e hijos-nietos. Es decir, la abuela y los gemelos siguen inhibiendo la expresión de sus afectos libidinales y dando curso, ahora en relación a los otros—salvo a los que sufren más que ellos, las víctimas del holo-

causto— sus afectos agresivos, aunque no los reconozcan como tales.

Lo que aparecía al principio de la novela como regresión a lo primitivo en el orden material, afectivo y cultural, representado por el mundo de la abuela, se revela luego como un paso necesario hacia la sobrevivencia. Sólo ella podía ser la maestra en tiempos de la subversión total del ideario ilustrado y humanista que representa esa guerra exterminadora. En el planteamiento de la autora, ésta es la verdadera cultura de la humanidad; la otra, la de los últimos siglos para una cierta clase o grupo social privilegiado, es superflua a la hora de las grandes catástrofes que la modernidad misma desata.

Este desencanto total de la novela respecto a la cultura moderna, expresado en la experiencia de crecer con una anti-madre y con un padre ausente en medio de la destrucción que vive la ciudad y el mundo conocido, sembrando el dolor, la muerte y el hartazgo de los sentidos por doquier, expresa un tal nivel de disolución que rompe con la capacidad de regeneración cultural y psíquica que proveía por ejemplo la tragedia clásica. Si vamos a **Medea**, obra muy revisitada últimamente, el conflicto reside justamente en haber sido una madre buena para sus hijos hasta ese momento, y el acto de sacrificarlos se funda en su venganza y rabia contra el principio activo de esa forma, el padre de ellos, aquel que la convirtió a ella en madre.



## VI. GEMELOS: LA VERSIÓN DE LA TROPPIA

El horror y conmoción que provoca su acto antimadre de asesinar a los hijos reafirma la vigencia del principio fundamental de la maternidad, no lo niega. Y con ello, tiende a restablecer una base fundante de la sociedad y de la cultura humana en cuanto tal.

**El gran cuaderno** no provee la posibilidad de la catarsis; Agota Kristof trabaja una estética de la crueldad, entierra la daga a fondo en la carne y el sentimiento de sus protagonistas y lectores. Golpea como el shock de un accidente brutal, en el que uno es capaz de mirar el espanto de su cuerpo desgarrado de modo distanciado, como si fuera el de otra persona, bloqueada la relación con el propio dolor. Rasgo que también caracteriza a otros autores de postguerra de la órbita alemana y soviética, como el mismo Grass, Heiner Müller, Tabori o Peter Handke.

Frente a **El gran cuaderno**, el lector puede o compartir el nihilismo y el sentimiento de disolución del yo como única estrategia posible de sobrevivencia que proponen los protagonistas del relato o, en una fuerte reacción, reafirmar la convicción contraria, afectados por el testimonio de dolor que exuda esta obra. Esta última fue la actitud de La Troppa en su adaptación: **Gemejos**. Con ella, se suman a una corriente revulsiva al principio de muerte y deshumanización que impregna este fin de siglo al decir de la teórica búlgara Julia Kristeva en *Sentido y sinsentido de la revuelta*, en que focaliza principalmente al arte y la literatura de este siglo:

*El tema que quiero tratar —desde una óptica, aunque no desprovista de resonancias sociales, preocupada siempre por la vida íntima, la vida psíquica, el arte y la literatura— es el de la necesidad de una cultura-revuelta en una sociedad que vive, progresa y no se estanca. Si esa cultura no existiera en nuestra vida, ello equivaldría a dejar que esta vida se transforme en una vida de muerte, es decir, de violencia física y moral, de barbarie... Frente a los atolladeros políticos y religiosos de nuestra época, hoy podemos preguntarnos si no sería una experiencia de revuelta la única capaz de salvarnos de la robotización de la humanidad que nos amenaza.*<sup>27</sup>

### Del espanto al dolor: un rito de iniciación a través del cuento fantástico

Como veíamos en el testimonio de J.C Zagal y en la interpretación de **Gemejos** realizada por J. Lorca en esta revista, esa sensación de paraíso perdido, de orfandad y disolución de la familia en medio de un ambiente hostil y violento es el que acuñó el mundo de las nostalgias y ansiedades de los miembros de La Troppa. La vitalidad creadora del grupo se alimenta de la necesidad profunda de remontar esa pérdida, de suplir la falta de maestro y guía que permita el crecimiento personal.

Creo que básicamente la diferencia con la respuesta cruelmente grotesca de A. Kristof está en que La Troppa ha manifestado que necesita un teatro luminoso, en el que los personajes realicen un tránsito hacia una vivencia y una existencia superior, más plena y sabia. En los términos de la Kristeva, quieren apoyar el sentido revulsivo de la cultura, no su sinsentido.

Es curiosa la coincidencia existente en el medio teatral chileno al enfrentar textos europeos de este tipo. El director Rodrigo Pérez lo expresa, refiriéndose a su dirección y luego actuación en diferentes obras de H. Müller: *la visión nuestra de la guerra es tremendamente distinta a la que tiene el pueblo alemán de la guerra (...). De ahí la diferencia entre el espanto (en ellos) y el dolor (en nosotros). Por eso, la no distancia en nuestras puestas en escena de Müller y sí la emotividad.*<sup>28</sup>

27. Kristeva, Julia: *Sentido y sinsentido de la rebeldía*. Cuarto Propio, Santiago, 1999.

28. *Nuestra guerra, que también la hemos tenido y bastante dolorosa, es de otro modo. A pesar, o paralelamente al dolor, había un idealismo brutal. También es cierto que los muertos estaban más escondidos, no nos bombardeaban la casa. Hubo grupos particulares que sufrieron en forma muy violenta la persecución. (...) Una periodista alemana me preguntaba: ¿y dónde está la destrucción? Creo que al otro lado del océano está la destrucción, acá no fueron muchas las casas que se rompieron; La Moneda, que es bastante importante (la casa de gobierno), pero más que eso no. ¿Dónde están los escombros? A eso me refiero con la diferencia entre el espanto y el dolor. Por eso la no distancia y sí la emotividad.* Pérez, Rodrigo,

J. Lorca también emplea la oposición entre espanto y emoción al comentar las disyuntivas surgidas al adaptar **El gran cuaderno**:

*Ya era espantoso el cuento y la manera en que estaba narrado en la novela lo hacía más pesado, terrible de digerir. Nos preguntábamos cómo cambiar esa dosis de cosas sórdidas, muy descarnadas, muy crueles, para que la gente no terminara completamente destrozada, para que no provocara el espanto sino la emoción —lo que a nosotros también nos provocaba al leerla. (J. Lorca, 1999).*

La Troppa enfrentó este desafío adoptando una posición fuertemente autoral en la elaboración del guión y la escenificación de **Gemelos**, resultando en una obra que combina la emoción con el juego, el dolor con la luz.<sup>29</sup> Privilegiaron como línea estructurante del relato el carácter de rito de iniciación de ese viaje, de crecimiento humano en una diversidad de planos. Si bien hay varios episodios y textos idénticos a la novela-fuente, la selección es conducida con decisión al incluir algunos personajes y desechar otros, al eliminar muchos episodios, incluso del propio desenlace de la novela. Los obvios requerimientos prácticos (tiempo y límites para el doblaje o representación de los personajes) están subordinados a esta lógica interna. Y, en aquellos episodios que conservaron, hay cambios de tono en la caracterización y relaciones e inclusión de ciertas reiteraciones claves que van hilando sus opciones. A medida que avanza la obra, los cambios introducidos les permite modificaciones aún más totales.

En la escenificación hay una propuesta igualmente radical: transmutan el realismo grotesco, seco, despojado de la novela a los códigos del cuento fantástico o de hadas, códigos que subyacían en **Lobo y Viaje al centro de la tierra** pero por sobre todo en **Pinoc-**

**chio**. La escultura-símbolo es en esta oportunidad un teatrillo de guignol, un espacio de ilusión que se alimenta del imaginario infantil, de la fiesta en la plaza popular. Lugar donde se cuentan cuentos a través de las aventuras de muñecos arquetípicos, cuyas características y accionar son reconocibles por el público pero que también lo sorprenden y le abren luces en el desenvolvimiento de la intriga.

Esta solución escénica fue descubierta con posterioridad a la adaptación del texto, pero estaba incluida como posibilidad desde el inicio justamente por constituir una de las formas más clásicas de relatos de iniciación y de integración de la identidad tras el duelo de desapego de los progenitores.<sup>30</sup>

*Los héroes y las heroínas de los cuentos de hadas libran una batalla comparable a los ritos de iniciación que un principiante, ingenuo e ignorante, debe llevar a cabo y que le permitirá alcanzar un nivel superior de existencia que ni siquiera podía soñar al principio de este viaje sagrado. (Bettelheim, 388).<sup>31</sup>*

No es de extrañar que La Troppa se haya ido acercando cada vez más al cuento o a la novela fantástica como base de su dramaturgia. Conocidos son los estudios de los formalistas rusos (Propp) y de los

en *Sobre la dirección de Quarteto*. Revista Apuntes N° 112, 1997, pág. 61-62.

29. La Troppa no es el primero en llevar esta novela al teatro: el director francés Michel Raskin lo hizo hace algunos años, adoptando un estilo realista. Probablemente con ello, enfatizaba el nivel socio-histórico del relato, su concreción brutal.

30. Muchos de los arquetipos canónicos de los cuentos fantásticos se encuentran en este relato: los héroes son niños, gemelos (hay decenas de cuentos en que los protagonistas son o gemelos, o dos hermanos o tres hermanos, etc., de igual o diferente sexo, inteligencia, generosidad, etc.), son abandonados o deben abandonar al padre, la madre y el hogar en busca del sustento o la aventura, están a cargo de una madrastra (usurpadora del rol de la madre), ya sea una vieja, una abuela o una bruja, están sometidos a castigos crueles y necesidades corporales apremiantes, deben sufrir, presenciar y enmendar injusticias, pasar pruebas para probar y fortalecer su temple, etc. En fin, son elementos típicos de dichos cuentos la exacerbación de las características síquicas de los personajes en arquetipos polares, disociados fuertemente en sus pulsiones básicas de libido y agresión, y lo excesivo de los avatares que sufren en dicho viaje en su afán ejemplificador de las crisis de desarrollo para convertirse en adultos integrales.

31. Ver Bettelheim, Bruno. 1977. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Ed. Crítica, Barcelona. 461 págs.





El descubrimiento de la casa de la abuela-bruja.

estructuralistas franceses (Greimas y Bremond) sobre este tipo de cuentos y mitos, que develan las constantes relativas al héroe y su recorrido actancial. Estos cuentos condensan la comprensión y orientación en el mundo de las sociedades que los crean, recrean y transmiten y responden a modelos profundamente enclavados en la mente y elaborados en el tiempo largo de la cultura.<sup>32</sup> Lo mismo ocurre con los cuentos de hadas que, según la interpretación psicoanalítica realizada por Bruno Bettelheim

describen los estados internos de la mente mediante imágenes y acciones. (...) Ofrecen sugerencias sutiles sobre cómo utilizar, de manera constructiva, estas experiencias internas. El cuento de hadas transmite al niño una comprensión intuitiva e inconsciente de su propia naturaleza y de lo que puede ser su futuro si llega a desarrollar sus potenciales positivos. Capta, gracias a los cuentos, que ser persona en este mundo significa tener que aceptar difíciles pruebas pero también pasar por maravillosas aventuras (219).

**Gemelos** (pero no **El gran cuaderno**) cumple con los elementos propios de un cuento fantástico a nivel de los procesos psicológicos y sociales que elabora sin dejar paralelamente de historificarlos de modo muy concreto.

2. Ver: Propp, V.: *Las transformaciones de los cuentos fantásticos*. En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Ed. Signos, Buenos Aires, 1970, pp. 177-198; Greimas, A. J.: *Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico* y Bremond, Claude: *La lógica de los posibles narrativos*, ambos, en *Análisis estructural del relato*, Ed. Tiempo Contemporáneo, Bs. As., 1970.

### Claves de la adaptación del relato

Si entendemos a **Gemelos** como un rito de iniciación, descubrimos que La Troppa centró el eje dramático de los protagonistas en dos aspectos claves de su proceso de crecimiento humano: en su individuación o conquista de sí mismos como sujetos íntegros y en la recuperación de la abuela-bruja en madre verdadera, restaurando su vínculo a la cadena filial. El desafío último del relato es que cada gemelo conquiste la calidad de sujeto individual, que logre integrar sus dimensiones psíquicas, físicas y sociales para desenvolverse con autonomía en la plenitud de lo humano. Para ello, deben superar el síndrome patológico de la orfandad, el sentimiento exacerbado de abandono y carencia respecto a la madre, de vivir en estado de amenaza de muerte (de guerra). De la experiencia desintegradora con una abuela-madre no nutricia deben transitar al establecimiento de vínculos maternos reales con ella y con la tradición familiar, y elaborar desde allí su propia identidad, conciliando su mundo interno con el mundo exterior.

**Gemelos** establece cuatro momentos de prueba en el viaje de iniciación de estos niños, que corresponden a las constantes de los cuentos fantásticos: primero, la expulsión del hogar y vivencia de la amenaza extrema; segundo, el aprendizaje del dominio de la naturaleza y de las propias pulsiones; tercero, el desafío de salir de sí mismos y relacionarse con otros, en especial, con el otro sexo y con los más necesitados. Logrado lo anterior, se concluye con la conquista del tesoro que fueron a buscar al emprender el viaje, recuperando el hogar (a los padres y la tradición) y/o saliendo al mundo de modo seguro y gozoso, alcanzada la propia identidad.

*Al principio del cuento, el héroe está a merced de los que lo desprecian, lo maltratan e incluso amenazan con destruirlo, como la reina malvada de Blancanieves. A medida que avanza la historia, el héroe se ve forzado a depender de otros seres que lo ayudan (...) Al final del cuento, el héroe ha vencido en todas las pruebas que se le han presentado, se ha mantenido fiel a sí mismo y, gracias a estas victorias, ha alcanzado su verdadera*

*identidad. (...) se ha convertido en una persona realmente autónoma y no en un dictador respecto a los demás. En los cuentos de hadas, a diferencia de los mitos, no se vence a otras personas sino a uno mismo y a la maldad (que es principalmente la del propio héroe proyectada a su antagonista). (Bettelheim, 182).*

### La conquista de sí mismo: convertirse en sujeto integral

Es importante en **Gemelos** su inicio y desenlace diferentes a los de la novela, ya que allí define La Troppa al proceso de individuación como el núcleo dramático de la obra.

**El gran cuaderno** comienza con los gemelos y la madre en viaje a casa de la abuela, con el dolor y el cansancio de abandonar su hogar y de separarse para sobrevivir a la guerra. Al quedar los gemelos en manos



de la abuela, ésta deja en claro que se acabaron los afectos y regalías; con una risa amenazante los increpa: *Yo os enseñaré a vivir, ya veréis*. Es decir, el eje se pone en la pérdida irreparable de la madre y en soportar/resistir los duros caminos de la abuela.

En cambio, **Gemelos** se abre con una rápida síntesis mimada de un ciclo vital: una mujer joven en edad del amor, un hombre en similar situación, su matrimonio feliz y esperanzado y el nacimiento de uno... no, de dos niños. Las primeras palabras que se escuchan en escena provienen del padre. Sentencia: *tendrán que separarse*. La madre se resiste: *no lo soportarán: son una misma y única persona*, pero el



¡Yo les enseñaré a vivir, nietecitos!

padre replica: *Viven en un mundo aparte, sólo para ellos. Cada individuo debe tener su propia vida.*

Estos gemelos son hijos del amor y son recibidos en un hogar feliz. Pero el padre no acepta que permanezcan en ese núcleo protegido. El durísimo rito de iniciación que realizan es justamente para convertirse en un ser individual, autónomo, separado de sus padres como única fuente nutricia y de sí mismos como única fuente de exigencias. Los gemelos, que siempre hablan en plural, deben contrarrestar su carácter de tales, de espejo narcisístico dual, y aceptar las relaciones triádicas que exige la realidad social. (Puede, incluso, plantearse que son una única persona necesitada de su doble para compartir la soledad y el dolor de convertirse en ser autónomo). Por cierto, el precio para conseguirlo es soportar y superar las pruebas que integran la inteligencia, la psiquis y el cuerpo.

Es un recurso habitual en los cuentos fantásticos el que el proceso de individuación e integración del yo se realice por experiencias comparadas de hermanos, muchas veces, gemelos. Pero en el caso de **El gran cuaderno** y de **Geme los**, la equivalencia en todo de estos mellizos recarga de dramatismo la obra: están obligados a sufrir todas las pruebas en carne propia. En su calidad de héroes del relato, deben vencer todas las pruebas por sí mismos, con o sin ayuda de elementos mágicos.



¡Trabajo, trabajo!

## • Primera parte:

### La pérdida del hogar y la caída en la casa de la bruja

Sólo tras establecer el mandato del padre de que los gemelos lleguen a tener su propia vida en el mundo, **Geme los** incorpora la escena inicial de la novela: el viaje de abandono del hogar, la llegada a un lugar inhóspito, agresivo: el anti-hogar de la casa de la abuela, y la pérdida de la madre: el abandono.

Este viaje les cambia completamente su entorno vital, siendo muchos de sus aprendizajes previos inoperantes o hasta inhabilitantes en las nuevas condiciones, aunque la figura materna y paterna introyectada suele ser la base de sus fuerzas, así como ciertas habilidades (lecto-escritura).

El viaje desde la gran ciudad, desde sus hábitos y nivel de vida burgués a la pobreza, precariedad y aislamiento de la casa campesina de la abuela es percibido como regresivo por los gemelos, ya que implica un movimiento inverso al que condujo por siglos las migraciones del campo a la ciudad, concentrando en la segunda la promesa de la modernidad, el progreso y una calidad de vida excitante y placentera.

Esta regresión hacia lo primitivo lo es también en la experiencia psíquica: de una relación de afectos entre los gemelos y su madre preñada de amor, confianza y acogimiento pleno se transita a la agresión permanente en casa de la abuela, donde ésta sólo

aparece operando desde la rabia, el resentimiento, los celos y el narcisismo. Esto retrotrae a los gemelos a un mundo interior de temor, pena, y desamparo, acrecentado por el dolor físico de sus cuerpos castigados por los golpes, el hambre, el frío, la suciedad, el mal dormir. Están en una situación homóloga al de los bebés abandonados por la madre, que no encuentran ninguna receptividad a sus necesidades básicas, percibiendo el entorno como puramente agresivo y despertando en ellos intensas pulsiones de ese mismo tipo, enfrentados al terror de la muerte.

Se produce así una bipolaridad excluyente: en la gran ciudad, con la madre, gozaban los gemelos de seguridad afectiva pero no corporal; en el campo con la abuela, podrán al menos tener algo de seguridad física (en relación a las bombas y al alimento) pero no seguridad afectiva. Han adquirido la condición de huérfanos: son entregados a una extraña que no los reconoce como nietos y a quien ellos nunca han conocido como su abuela, pero que, no obstante, comparte algo único con ellos: su consanguinidad materna.

Es ésta pérdida la culminación de una pérdida anterior, la del padre —corresponsal de guerra— el que ya los había abandonado parcialmente al querer separarlos entre sí. La abuela, por su parte, también resiente ácidamente el desapego del hogar de su propia hija y descarga en los gemelos el odio y el rencor de ese abandono. Los gemelos son el último eslabón en esta cadena de abandonos y afectos desintegrados, e intensifican su unión para soportar dicha agresividad, fortaleciendo la voz plural (nosotros) desde la cual procesan los acontecimientos. La otra posibilidad que tienen es... llorar.

Podemos encontrar equivalencias de esta angustiosa situación de los gemelos en muchos cuentos fantásticos, por ejemplo, en **Los dos hermanitos** de los Hnos. Grimm:

*La autorrealización requiere del abandono del universo familiar, experiencia enormemente peligrosa (...). Este proceso evolutivo es inevitable y el dolor que provoca se simboliza con la desventura de los niños que se ven obligados a abandonar el hogar. Los riesgos psicológicos de este proceso,*

*como en todos los cuentos, están representados por los peligros que el héroe encuentra en sus aventuras. (...) El cuento no deja ninguna duda de que el dolor tiene que soportarse y tienen que correrse todos los riesgos, puesto que uno tiene que llegar a su propia identidad personal. (Bettelheim, 112-113).*

Si bien sabemos que el desafío psicológico de los gemelos es su individuación, la que han de realizar dentro en cualquier contexto, en *Gemelos* las circunstancias adversas se exacerban hasta el paroxismo, confirmando las peores fantasías de cualquier niño: primero, pierden al padre y luego a la madre:

*Nada nos parece más terrible que la posibilidad de ser abandonados, de que nos dejen completamente solos. El psicoanálisis la ha denominado —el temor más importante de toda persona— angustia de separación; y cuanto más pequeño somos, más acuciante es la ansiedad que sentimos al ser abandonados, puesto que el niño puede morir si no recibe la protección y los cuidados suficientes. (Bettelheim, 207).*

Este dolor inaguantable saturado de pulsión de muerte está luego acentuado en la novela y en **Gemelos** por un momento histórico del mismo signo tanático: el de la Gran Guerra. El padre se enrola en el ejército, lucha por una causa del espacio público que no es el hogar, y se le da por muerto. La madre, abandonada por el padre, no es capaz de brindarles protección y sobrevivencia en ese caos y los delega a su vez. Así, es la guerra la que confirma la expulsión solitaria de los niños a un mundo agresivo.

Este proceso de expulsión del hogar por un padre ausente y una madre que los delega para caer en manos de la *bruja* corresponde plenamente al imaginario del cuento de hadas, que simboliza las fantasías ansiosas en que se debate la mente de un niño en su proceso de individuación respecto a los padres.

La abuela, aunque de su sangre, es peor para los gemelos que un extraño. No hay nada en ella que tenga los rasgos de la madre. Es la anti-madre, es la confirmación de la madre perdida, la que se desapega de los hijos de modo brutal por causa del padre, según la



La abuela sostiene a la muñeca-madre.

percepción de ellos, a modo de una madrastra. Los niños se sienten solos, sin ninguna defensa ni facilitación del aprendizaje de la sobrevivencia, lejos de la seguridad afectiva y material del hogar o del reino de la madre pre-edípica.

En **Gemelos** es clarísimo esta disociación violenta entre la madre que provee afecto inconmensurable (los defiende ante el padre, los besa, llora por la partida) y bienestar físico (maleta con sábanas y camisas limpias, frazadas y zapatos brillantes de charol) y la madre sustituta (la abuela) que los rechaza, insulta y despoja. En casa de esta otra madre, jamás reciben palabras o gestos de afecto: ella los llama *hijos de perra* y les lanza una retahíla de insultos y golpes. Se apropia ávidamente de lo que representa la herencia y cariño maternos. Todo lo disponible es sólo para ella: habitar la casa y sus diferentes dependencias, la comida, el dinero y el tesoro acumulado.

En **El gran cuaderno**, A. Kristof menciona que en el pueblo a la abuela la llaman *la bruja*. Este elemento es clave en el montaje de *La Troppa*: acorde con su estética de guignol, el personaje de la abuela está caracterizado como una bruja (vieja, rostro tosco de gran nariz, pelo pajoso que sobresale desordenadamente de un gorro, vestido oscuro con falda larga acinturada con ruedo, zapatos) y, en un momento de la obra, reproduce el ícono clásico de *la bruja* (volando con la escoba).

*La bruja —más que cualquier creación de nuestra imaginación a la que hayamos investido de poderes mágicos, como el hada o el hechicero— es, por sus aspectos opuestos, una reencarnación de la madre buena de la infancia y una madrastra despreciable que todo lo exige. (...) En estos relatos, la bruja semeja la manera en que la madre pre-edípica se presenta al niño: (...) El niño que ha depositado toda su confianza en esta mujer y ha atado su destino a ella —o por lo menos así lo siente—, experimenta ahora un enorme desencanto; lo que le ha dado el pan se ha convertido en piedra. (Bettelheim, 134-135).*

En **El gran cuaderno** hay otros personajes relevantes como el oficial extranjero y su asistente, que también habitan en la casa de la abuela y que no tienen con los gemelos una oposición inicial tan frontal sino alivian en parte sus carencias, estableciendo una tortuosa relación sexual, política y económica. La opción de *La Troppa* de no incluir estos personajes es significativo de su interés por reforzar el eje de conflicto central entre los gemelos en tanto héroes del relato y su madre-bruja.

El segundo gran desafío del rito iniciático para los gemelos es, entonces, superar la confrontación de bloques comunicables, de idealización (la madre) vs. negación (la bruja). Sólo cuando la bruja adquiera verdaderamente la calidad de madre habrán podido los gemelos conquistar su autonomía e integralidad, de cada uno como adultos y no como hijos-carentes. Esto será posible cuando la oposición bruja abandonadora y castigadora/niños solos y amenazados derive en un lazo de confianza e intercambio amoroso.



Es éste el aporte medular de la adaptación de La Troppa: en este paso de la crueldad al dolor, seguramente el público agradece la humanización que se deriva de la recuperación de la figura de la madre. Pero necesita de una justificación dramática coherente, que haga necesaria y verosímil dicha transformación. Willy Semler en estas páginas de **Apuntes** se pregunta: ¿cómo hace La Troppa para que a esa abuela maldita de repente uno la mire con afecto? En verdad, ¿es posible que esos niños tan maltratado psicológicamente puedan integrar sus pulsiones libidinales con las agresivas? Más aún, ¿puede la abuela quebrar ese narcisismo paranoico igualmente psicótico y dejar fluir sus afectos amorosos? ¿Quién apoya a quién en este proceso, de qué fuentes se alimentan?

En las modificaciones en la historia y en la manera de relatarla en escena **Gemelos** acepta este desafío.

## • Segunda parte:

### Iniciación en el dominio de la (y su) naturaleza: las pruebas

*Todas las historias (de cuentos de hadas) que se han discutido hasta el momento afirman que se ha de pasar por un camino lleno de dificultades si se ha de alcanzar la propia y firme identidad y llegar a una integridad total: es necesario afrontar enormes peligros, sufrir penalidades y salir victorioso de todo ello. (Bethelheim, 125).*

Los gemelos sufren las pruebas en una penosa escala de gradaciones hacia su autodomínio y apertura al mundo. Van forjando su personalidad y sus condiciones de vida en ese entorno amenazante, pasando de ser objetos del poder de otros a controlar las situaciones en que se ven involucrados.

Las pruebas son duras y las asumen con tesón y rigor, autoinfligiéndose las en términos más radicales de lo que les exige su realidad inmediata, para poder salvarlas cuando las condiciones se extremen. Todo, en pos de asegurar un mandato básico ancestral que les lega la madre: sobrevivir a la guerra. Exorcizar, dominar el principio de muerte.

La crueldad con que son tratados es la misma

que se autoaplican para endurecer su sensibilidad y sobrevivir sin sufrir: aprenden a autosustentarse materialmente (agricultura, pesca, caza) dominando la debilidad corporal frente al hostigamiento de la naturaleza (sol, cansancio, hambre). Dominan su espíritu, para enfrentar la agresividad y denigramiento de la abuela brutal y de los habitantes del pueblo. Estos los ofenden por ser de la estirpe de la bruja, sucios y malolientes. La bruja hasta ahora les lega sólo su estigma.

Su temor aumenta al constatar que el estado de desamparo no sólo afecta a los niños: descubren a un soldado quebrado física y psicológicamente, un adulto que llora y teme, expuesto a ser asesinado por no seguir matando. El desertor quiere salir del mundo y regresar al hogar, como ellos al inicio del viaje. Reaccionan extremando sus ejercicios para erradicar de sí su compasión por el sufrimiento ajeno: aprenden a pegar antes que les peguen, a matar antes de ser asesinados, a resistir el hambre hasta la fatiga. Se entrenan castigando sus cuerpos, el de los insectos y los animales.

La Troppa reitera la frase de los gemelos *esto no duele, esto no duele* durante sus diferentes ejercicios de endurecimiento, frase que en la novela dicen sólo en un ejercicio. Con ella, simultáneamente reconocen el dolor vivo que sienten y su esfuerzo por dominarlo. El autocastigo de los gemelos es casi tan duro de resistir para el espectador como el que otros les infligen a los niños. ¿Estamos ante lo que anticipan los temores orwellianos o los de la Kristeva, de una robotización del ser humano en el cambio de milenio?

Esta primera etapa de las pruebas de los gemelos transcurre en su espacio primario: la casa de la abuela, el campo y el bosque aledaño. En este tiempo, la abuela es la bruja en toda su crueldad, pero también se nos revela como un ser sufriente; trabaja incansablemente en una autoexigencia inagotable a costa de su viejo cuerpo, y en las noches llora solitaria con hondos gemidos mientras recuerda sus propias humillaciones y agravios, como también su paraíso perdido de la infancia invocado a través de una lengua extraña. Pero no reconoce vínculo alguno. La Troppa le da un texto que refuerza este sentimiento: *Yo no tengo hijos, no tengo nietos, soy sola. Aquí se hace lo que yo quiero.*

Tampoco tiene marido: va a su tumba a insultarlo, se rumorea que lo asesinó. Tiene la sensación que la vida la ha castigado: sólo sabe de trabajos, sin acceso a disfrutes ni amores.

Esta segunda etapa de conquista de la capacidad de los gemelos de autosustentarse materialmente y de dominar su sensibilidad, culmina con su poder para controlar la agresividad y autorreferencia de la abuela. El ejercicio de ayuno realizado tras el encuentro con el desertor lloroso es el pivote: siendo el más duro, la abuela lo hace aún más cruel, al cocinar un pollo y comerlo delante de ellos. La Troppa completa esta escena haciendo que la abuela, al verlos al límite de la fatiga por inanición, les da sólo un brebaje asqueroso. En estado de rabia y necesidad, un gemelo le agarra el brazo fuertemente y detiene el golpe que la abuela le dirige. Enlazan esto con otro episodio de la novela: mientras, el otro gemelo mata un pollo para cocinarlo. Es la primera vez que ellos se imponen a la abuela, rompiendo su abusivo dominio.

Los gemelos consuelan al desertor.



Desde entonces, se abre un segundo período de confluencia entre los gemelos y la abuela; ésta, aunque obligada, consiente en cocinarles el pollo. También, ya aprueba sus razones ante el ejercicio de crueldad: *Tienen razón. Hay que saber matar cuando es necesario.* Obligarán luego a la abuela a reconocer la existencia de la madre y de su afecto, quitándole los envíos que ella les hace y la abuela esconde.

#### • Tercera parte:

##### **Contacto con el dolor de los otros:**

##### **dominio del mundo exterior y ofrenda de sí**

*Al final de la historia (Los dos hermanos) se combinan dos líneas de pensamiento: la integración de los elementos dispares de nuestra personalidad sólo puede conseguirse después de eliminar los elementos asociales, destructivos e injustos, cosa que no se logra sino hasta llegar a la plena madurez(...) Lo que nos devuelve nuestra humanidad es la atención que prestemos a nuestros seres queridos. (Bettelheim, 117).*

En esta tercera etapa, en que los gemelos ya tienen avanzado el dominio en el hogar y en la naturaleza, se abren a la relación con el vecindario y la ciudad. (En la novela, esta división no es tan clara y progresiva: los gemelos han tenido a estas alturas varias incursiones a la ciudad y contactos con extranjeros en el poder —oficiales alemanes— y no sólo con derrotados, como el desertor).

El mundo exterior tampoco compensa ni auxilia a los gemelos: en guerra, la pobreza, el despilfarro insolente, la opresión, la violencia, el aturdimiento y abuso de la sensualidad, el hambre y la injusticia con olor a muerte, son mone-

da corriente. Hay un intercambio de bienes y servicios entre los más poderosos y los más desprovistos, incluyendo el tráfico de influencias, de dinero y objetos en el mercado negro, el tráfico sexual, e incluso, el tráfico de cuerpos (judíos). Los gemelos son capaces también de desenvolverse con astucia y rigor aquí. La prueba consiste (en la versión de *La Troppa*) en mantener su integridad en este medio, y reconocerse solidariamente con las víctimas que comparten su situación de amenaza de muerte (física y afectiva).

La principal relación establecida con el mundo exterior es con la joven vecina, Labio Leporino. La auxilian de la abusividad de los niños *matones* de la ciudad que la humillan y abusan sexualmente. Por medio de ella, tienen su iniciación sexual, pero mediante la observación de su conducta primaria (animalismo y masturbación) más que por experiencia directa. Les preocupa sobre todo asegurar el techo, comida y abrigo de Labio, ante el abandono que sufre de su madre. Pero lo que Labio reclama, como todos los desamparados con que se han topado, es afecto, no sólo protección física.

El invierno es el símbolo de la exacerbación de la carencia, como ocurre en la mayoría de los cuentos de hadas. La abuela se retira al desván, casi como un oso hibernando, y los gemelos deben autoabastecerse. Cuando la naturaleza ya no es pródiga, sólo es posible descansar en la sociedad y su cultura.

Aquella salida de su dolor para contactarse con el del otro en el que reconocen el propio ya doblegado, iniciada con el desertor, es la tónica de esta tercera parte. Labio y su madre están en peores condiciones: las salvan de morir congeladas. Tres son los recursos que emplean en la ciudad para lograr sus objetivos justicieros: el chantaje al cura para provisionar a Labio Leporino, la amenaza al cartero para que les entregue los envíos de la madre, y la presión al zapatero para que les venda un par de botas y les fie otro. Ofrecen trueques: llevar leña, pagar en cuotas, no quieren ser deudores. El cura les ofrece desayuno y el zapatero les regala las botas y zapatos para Labio.

Hay en este momento una historicación del mal: se reconocen en la Gran Guerra los elementos del



**Gemelo 2 (Jaime Lorca) auxilia a Labio Leporino y a su madre.**

fascismo antisemita, del holocausto, del militarismo abusivo. El zapatero es judío, tiene su vitrina marcada y espera su apresamiento para ser enviado a la muerte. Al igual que con el desertor, los gemelos contrastan la bondad pacífica de la víctima con la violencia de los victimarios. Su actitud cambia; de no querer dar las gracias, las ofrecen reiteradamente al retirarse de ese cenáculo del hombre bueno condenado. Según la interpretación de *La Troppa*, este episodio les devuelve a los gemelos, que han operado como ángeles

justicieros, confianza en la posible redención del género humano: en medio de la Sodoma y Gomorra de esa ciudad, han encontrado al menos a un hombre justo.

Están también los trenes cargados de presos y las filas de prisioneros que marchan sin esperanza, con hambre y cansancio. La criada del cura se mofa de ellos frente a los gemelos, quitándoles el pan de la boca. En la versión de La Troppa, esta escena no se muestra sino que los niños la relatan a la abuela, e introducen una serie de cambios fundamentales en apoyar la reconversión de la bruja en madre: por vez primera, la abuela comparte la indignación de los niños por este acto de inhumanidad. Luego, insertan como un diálogo entre la abuela y los gemelos la petición de ésta de que olviden el episodio y ellos contestan: *Nosotros no olvidamos nunca nada*, y la abuela los confirma: *Tienen razón. No hay que olvidar*. La Troppa resalta así un aspecto relevante en este siglo respecto a las violaciones de los derechos humanos; la necesidad de la memoria para evitar la repetición del holocausto y para poder reconocer los signos de su advenimiento.

Luego, también por primera vez, la abuela sale de sí misma espontáneamente y ofrece a los presos sus manzanas, su capacidad nutricia, en un acto mucho más explícito de lo que aparece en la novela. Esta común conmoción solidaria entre los gemelos y la abuela con las víctimas del genocidio es la que sella su encuentro definitivo. Cuando los gemelos castigan justicieramente a la criada con crueldad, son tomados presos y salvajemente torturados por la policía. Sus ejercicios de endurecimiento ahora se justifican: sobreviven a la tortura. En la versión de La Troppa, nuevamente, hay una variación que fortalece este lazo que va creándose entre ellos: es la abuela quien los rescata a través de un cuantioso soborno y quien los acuna por primera vez para mitigar su dolor.

El único acto de violencia mayor de los gemelos que se mantiene en la versión de La Troppa es el castigo a la criada, acción que ocurre a continuación de haber experimentado la humildad frente al buen zapatero judío. Los cuentos de hadas no suelen escatimar la violencia en el castigo al mal. Bettelheim cuestiona la eliminación de este tipo de pasajes en las versiones

contemporáneas de los cuentos fantásticos, puesto que estarían impidiendo la realización de un proceso necesario a la tolerancia mental de la idea del mal, y a la posibilidad de su superación. Serían las malas intenciones de las personas malvadas las que las conducen a su propia perdición.

Otro momento clave es la participación de los gemelos en el mundo de la noche en la ciudad, sin perderse en él: en su recorrido por teatros y cabarets, los gemelos sintetizan en una canción el impacto colectivo de la pérdida del hogar por la guerra. Es su propia historia, la del desertor y la de los soldados derrotados. Esta canción también es elaboración de La Troppa y nos permite apreciar su acento en el dolor por el quiebre del hogar y la pérdida de los padres:

*La madre cariñosa cría a sus hijos con esmero/Les enseña con amor lo que es malo y lo que es bueno (...)/ Son toda mi vida, mi sueño y mi alegría/Pero llegó el bombardero con sus cargas y morteros/Y a la mierda, y a la mierda, y a la mierda, y a la mierda el amor. /El esposo observa orgulloso y embobado/ Como crecen sanos, fuertes, los retoños adorados./ Pero llegó el bombardero con sus cargas y morteros/ y a la mierda, y a la mierda, y a la mierda y a la mierda el amor./ Madre, madre/Grita el soldado reventado/Madre, madre/ Grita el piloto incendiado/madre, madre/ grita el grumete fusilado.*

El grito por la madre sigue manifestando el angustioso dolor irresuelto en la mente y el afecto de los gemelos por su pérdida y por la del padre, es decir del hogar, paraíso perdido del cobijo amoroso anterior que se opone al presente de los cuerpos destruidos por la guerra.

#### • Cuarta parte:

##### Regreso al hogar y a la madre

La cuarta parte de la obra es la culminación positiva de las dos líneas de acción dramáticas principales —la individuación de cada gemelo y la transformación de la abuela-bruja en madre verdadera— en el contexto de la exacerbación de la amenaza externa: la llegada directa de la guerra a la ciudad.

La abuela posee una experiencia y un temple

sólido para manejarse en esta situación de violencia extrema. Ante el pillaje del ejército derrotado, la invasión de los nuevos conquistadores y la huida de gran parte del pueblo, la abuela establece: *nosotros no tenemos nada que temer, aquí no hay nada que coger y yo sé hablarles*. Por primera vez, la abuela habla en plural, integrándose en éste a sí misma y a los gemelos. Ahora sí les traspasa conscientemente su sabiduría de subsistencia: asume su función de iniciadora y maestra, en definitiva, de madre. Y La Troppa agrega este texto de la abuela: *Nosotros nos quedaremos aquí. / No estaremos mejor en ningún sitio*, y los gemelos repiten, aceptando su lección: *Sí, abuela. En ningún sitio, abuela*. Ya es común la lucha por la subsistencia en ese sitio que se valora como el mejor en que se puede estar: es el hogar recuperado.

En esta etapa, se supera la competencia y añoranza paralizante que la madre idealizada representaba para la abuela y los niños. La madre idealizada vuelve a buscarlos por temor a la invasión. Pero es otra: ha abandonado la memoria del padre al ligarse con un oficial extranjero, por tanto extraño y opresor. También los ha suplantado por otro hijo que no es consanguíneo de los gemelos. Cuando intentan llevarlos a la fuerza, se resisten con un texto que no está en la novela: *Tú no eres nuestro padre*. Implican que los recién llegados no son su familia ni el lugar donde los lleven, su hogar. Esa madre muere frente a ellos explotando con una bomba: la guerra termina de aniquilarla. Pero La Troppa agrega una escena también básica de reconciliación de la cadena materna, ya que la abuela mece el cuerpo muerto de la hija como si fuera nuevamente su bebé al que ella ama y protege. La entierra en su propio suelo: se ha reintegrado al hogar y permanecerá allí para siempre, porque La Troppa tampoco desentierra el cuerpo de la madre como ocurre en la novela.

Los gemelos, en este episodio, toman conciencia que ya tienen un lugar de pertenencia y una relación fructífera con la abuela-madre. Han logrado equilibrar frente a ella las pulsiones de la libido con las agresivas, y la abuela ya no es totalmente *mala* con ellos ni aquella madre idealizada totalmente *buena*.

El hogar de los gemelos se salva gracias a la abuela, pero los invasores cobran las vidas de los más frágiles y desamparados. Un gemelo reacciona cuando la abuela explica que los soldados buscarán armas, oro... y mujeres, pero ya es tarde. Labio, esta niña-mujer en quien habían volcado su afecto protector y que los había iniciado en el sexo, ha muerto violada junto a su madre. La fragilidad de Labio deriva de una madre que nunca la inició en nada, dejándola en una aparente libertad (con un ello desbordado y ningún referente de super-yo) lo que fue más amenazante a su vida que la experiencia opuesta de rigor exigente de los gemelos en la etapa de la abuela-bruja.

Si bien antes los gemelos habían quemado el cuerpo de la sirvienta con explosivos para hacer justicia a su manera y defender la dignidad de las víctimas del holocausto con la inspiración de *no hay que olvidar*, —genocidio que ahora confirman personalmente, recorriendo los incendiados campos de concentración— en contrapunto, en este estadio de mayor madurez, cubren y luego queman como purificación los cuerpos ya sin vida de Labio y su madre. Estos gemelos de La Troppa, a diferencia de los de la novela, respetan el rito de paso de los muertos, asegurando que sus cuerpos sean sepultados dignamente (como no lo fueron, por ejemplo, los de los detenidos-desaparecidos).

Una prueba del vínculo amoroso creado con la abuela es la abnegación con que la cuidan los gemelos durante su enfermedad inhabilitante: se invierten los roles, y ella es como un bebé en el que todas sus funciones vitales dependen de sus descendientes. Los gemelos son capaces de doblegar sus necesidades al cuidar la vulnerabilidad de la abuela: se han convertido en adultos integrales. En esta calidad, la abuela luego sella su reconocimiento de la filiación de los nietos revelándoles su secreto más guardado (que los gemelos ya habían descubierto): la clave del tesoro. Esto manifiesta también la maduración de la abuela; pone en común con sus herederos los valores que atesoraba con avaricia a modo de venganza solitaria.

También los vincula con sus ancestros enseñándoles su lengua materna, que es la de los nuevos



# Gemelos



El policía interroga y tortura a los gemelos-muñecos.

invasores; les traspasa así toda una visión de mundo y una nueva arma de sobrevivencia (lengua que uno supone es el ruso, que delata en la abuela probablemente a una rusa-judía).

La escena que manifiesta que la complicidad entre gemelos y abuela-madre es completa, y que su relación más que un terreno de lucha es ahora uno de juego y ludicidad, es el de su estrategia para evitar que los jóvenes vayan a la escuela. Ya sabemos que para los gemelos y para La Troppa la escuela simboliza un quiebre de los lazos del hogar, más aún, al contextualizarla como una escuela de los invasores para indoc-

trinar, domesticar y borrar la tradición y lealtades locales. Los gemelos se saben iniciados: no necesitan ese tipo de escuela.

La Troppa, de manera muy hábil, cambia el sentido de la escena en que abuela y gemelos evitan cumplir la orden de ir a la escuela. En vez de realizar en presente el despliegue de la estratagema ideada por uno de ellos de aparentar ser uno sordo y el otro ciego frente al inspector, La Troppa trabaja la escena como un ensayo general en el que los personajes van jugando a inventar las respuestas, actitudes y subterfugios, dándole un dramatismo tal (no lejano a las vivencias de horror y muerte que realmente vivieron) que les permite descargar catárticamente su dolor y angustia. Mediante este teatro dentro del teatro, expresan sus vivencias durante la guerra, y dan nombre a los sentimientos y relaciones añoradas de madre-hijos, esas que ya existen en el sustrato de su relación. En el clímax de este juego, los gemelos le piden cada vez más ansiosamente a la abuela que lllore por ellos. La emoción generada, que ya supera la resistencia de la abuela, se quiebra por un comentario cómico: *Efectivamente lloró cuando vino el inspector. Pero no fue muy creíble. Le faltó música.*

Agregan también en la adaptación una escena que expande una idea esbozada en la novela. En ésta, el inspector le da la mano a la abuela y le dice: *Es usted una mujer muy valiente.* En **Gemelos**, se prefiere incorporarla como culminación de una cadena de símbolos asociados a las cartas. En la segunda parte de la obra (etapa de abuela-bruja) las cartas que enviaba la madre a la abuela la llenaban de rabia y resentimiento: no sabía leer y pensaba que iban dirigida a los niños, sus rivales en el cariño de su hija. En su dolor, impedía a los niños leérselas y las usaba como papel higiénico y también, con impotencia... se las había comido. Luego, los gemelos se imponen al cartero, exigen su derecho sobre las cartas maternas y enrostran a la abuela la privación del bienestar material y afectivo que representan. Pero en esta última etapa es la abuela quien les entrega voluntariamente las cartas que los amenazan desde el exterior, con la advertencia y luego la conminación a que envíe los niños a la escuela.

Tras su representación frente al inspector, llega una tercera carta. Esta sella el triunfo de la complicidad de los tres frente al poder y además, en ella la felicitan por ser una mujer íntegra. Tal cual los gemelos han llegado a conquistar su integridad, también lo ha hecho la abuela. La abuela toma la carta con emoción: *Esta carta no se rompe, no se rompe, no se rompe*. Ha dejado de ser una paria social: recibe un reconocimiento público de su amor filial. No es más la bruja asesina del esposo y de su descendencia. Se ha restablecido su dignidad y autoestima con un documento palpable.

La Troppa incluye a continuación otra secuencia original para amarrar los lazos madre-hijos: la abuela abraza a cada gemelo (por primera vez, de cuerpo entero, vivo, adulto: antes lo había hecho a los peque-

Otra omisión persistente en esta adaptación es un aspecto privilegiado en la novela: la iniciación de los gemelos en el aprendizaje intelectual o racional, sustentado en la palabra escrita, en los libros y cuadernos. Los gemelos en **El gran cuaderno** acarrear y cuidan el diccionario del padre, compran con esfuerzo cuadernos y lápices y hacen sus propios estudios y tareas, escriben y corrigen su cuaderno biográfico, piden y aceptan los libros de la biblioteca del cura, leen la biblia.

Pienso que la pertenencia de la Troppa a un fin de siglo que sospecha de la eficacia de la razón como orientadora de la experiencia personal e histórica y apuesta más a la cultura oral, a la acción poética, al aprendizaje vivencial, a la expresión audiovisual, explica el que desestimen este aspecto también esencial de la integración personal de los gemelos a una cadena cultural de aprendizaje y tradición. Sospecho que para A. Kristof, quien se expresa mediante el dominio de la palabra escrita, la que le dio en Occidente un lugar de identidad como literata tras la salida de su país natal, este aspecto de su sobrevivencia no era en absoluto prescindible.

ños muñecos que los representaban). Sólo les dice: *vayan a hacer la siembra* tras lo cual se desploma; ya puede morir, ha redimido su propia vida y sabe que los gemelos harán fructificar su herencia. El ritual y emotivo entierro de la abuela por los gemelos y la toma de posesión de su tesoro como corolario de dicho ritual acrecienta el engarce de esa cadena humana, esencial para cerrar este ciclo de filiación conquistada.

En síntesis, en este proceso de transformación mutua abuela-gemelos hacia una integración equilibrada de los afectos, se brindan unos a otros la vida: la abuela los salva de la muerte de la prisión y de la escuela, ellos la salvan de la muerte en su enfermedad. Esa re-nacer a una nueva vida íntegra los eslabones de los lazos maternos: la abuela acuna a la hija muerta y la entierra en su hogar, transmite a los niños la lengua materna y los abraza como acogida y despedida, al tiempo que les encarga que reproduzcan la vida (siembra) en el solar familiar. A su vez ellos, tras la muerte de la abuela, la devuelven amorosamente a su tierra en el panteón del abuelo, sacando de ese lugar de filiación el tesoro: el legado de la sabiduría ancestral y la conquista del propio autoconocimiento, que les permitirá una sobrevivencia más venturosa y rica.<sup>33</sup>

En **Gemelos**, el padre permanece ausente como una pérdida no resuelta, pero en definitiva, al lograr en la última escena completar su proceso de integración personal, los hermanos han cumplido con la voluntad y sentencia inicial del padre, que les legó el mandato que sostiene todo su viaje de iniciación: *Son una misma y única persona. Todo se arreglará si se separan. Cada individuo debe tener su propia vida*.

Es absolutamente coherente, en esta línea de recuperación de los lazos de filiación, el que La Troppa no haya incluido en su versión la venta final de las tierras productivas de la abuela a los invasores; en ellas radica el vínculo restablecido de los gemelos con sus

33. Según Bettelheim, en la resolución de los cuentos fantásticos que constituyen ritos de iniciación de integración de la personalidad, el protagonista podrá ser rey o reina, es decir, gobernar su cuerpo y su psiquis en respeto y armonía consigo y los otros, y por consecuencia, conquistar la felicidad representada por el tesoro.



Llegada de la madre con su nuevo hijo y un oficial extranjero.

ancestros y con lo primario. Tampoco desentierran a la madre y al pequeño hermano ni incluyen el retorno del padre, su nuevo alejamiento y su posterior envío maquiavélico a la muerte, ni menos aún se explicita que los gemelos maten a la abuela por eutanasia.

• **Culminación del viaje:  
hacia una sobrevivencia iluminada**

El desenlace de **Gemelos** consolida la individuación de cada uno: ya pueden soportar la prueba más difícil, su propia separación. Durante ella, cada uno retiene consigo parte del tesoro conquistado por sí mismo y legado por la abuela-madre: es su identidad y patrimonio. La capacidad de ese (o esos) sujeto iniciado es ahora doble, puede desenvolverse en el hogar ancestral (tradicción) o salir al mundo exterior a sobrepasar nuevas pruebas. El segundo gemelo cruza

la frontera minada y vigilada de su tierra natal con una posibilidad de morir en siete (al revés que en la novela, que le daba al padre la proporción inversa: una de sobrevivir y seis de morir). Estas dos opciones son también clásicos finales de los cuentos fantásticos.

Si, por otra parte, nos remitimos a la lectura histórica de la obra, los gemelos tienen la capacidad tanto de desenvolverse dentro de una dictadura (el que envejece en ese pueblo dominado férreamente por el invasor) como de hacerlo en el exilio. En este caso, con la connotación de conquistar una libertad cívica al cruzar la Cortina de Hierro hacia Occidente.

**Gemelos** de La Troppa tiene así un desenlace esperanzador: tras la separación no sin cierto dolor de los gemelos (*esto no duele*), comprobamos su sobrevivencia hasta la vejez. Una sobrevivencia iluminada como la de todos los héroes de La Troppa, que reciben

la luz al traspasar por fin el umbral de salida del laberinto.

## VII. IMAGINERÍA POÉTICA EN LA ESCENIFICACIÓN DE *GEMELOS*

La Troppa tiene muy claro que el teatro se juega finalmente en el escenario, y que la adaptación dramática encuentra su auténtica expresividad en él. La compenetración tan total que durante la adaptación del texto logran con la obra, junto a un dominio de los fundamentos del tipo de teatro que quieren y saben hacer, les permite encontrar una coherencia final sobre el escenario. Es esa imbricación texto-escena, desde los fundamentos teatrales de La Troppa, lo que exploraré a continuación. Especialmente, cómo logran su apuesta central: hacer de **Gemelos** una obra iniciática, donde el héroe recomponga en especial la ruptura con la abuela-madre y transforme el paraíso perdido en un futuro esperanzador.

### Del espanto al dolor: la cualidad expresiva del relato

Sin duda, la forma de enunciación del relato de A. Kristof posee una gran belleza dentro de su crudeza

total: la palabra justa y rotunda, la limpieza del relato armado en cortos episodios, la descripción apegada a los datos de la observación del mundo de los gemelos provistos por la vista y el oído, sin entrar en interpretaciones subjetivas ni en adjetivaciones, pero sin ahorrar detalles de su brutalidad grotesca, a lo más, salpicado de humor negro. El camino para el lector, aunque no exento de emoción, es siempre duro.

Esta vez, le fue especialmente difícil a La Troppa encontrar el tono expresivo y la metáfora escénica central que concentrara su propuesta escénica de **Gemelos**. ¿Cómo ser verdaderos respecto al espíritu de la obra y a su estética teatral? Una primera tentación fue mantener una cierta contigüidad con la desolación y parquedad que inunda a **El gran cuaderno**. Pensaron así en situar la obra en una casa bombardeada, donde ya todos están muertos o desaparecidos. Sólo quedan botados, rotos, los juguetes de los niños; los personajes irían armando la historia a partir de estos juguetes. Consideraron luego que esta situación era cruel de entrada y que ese tono aplastaba la historia.

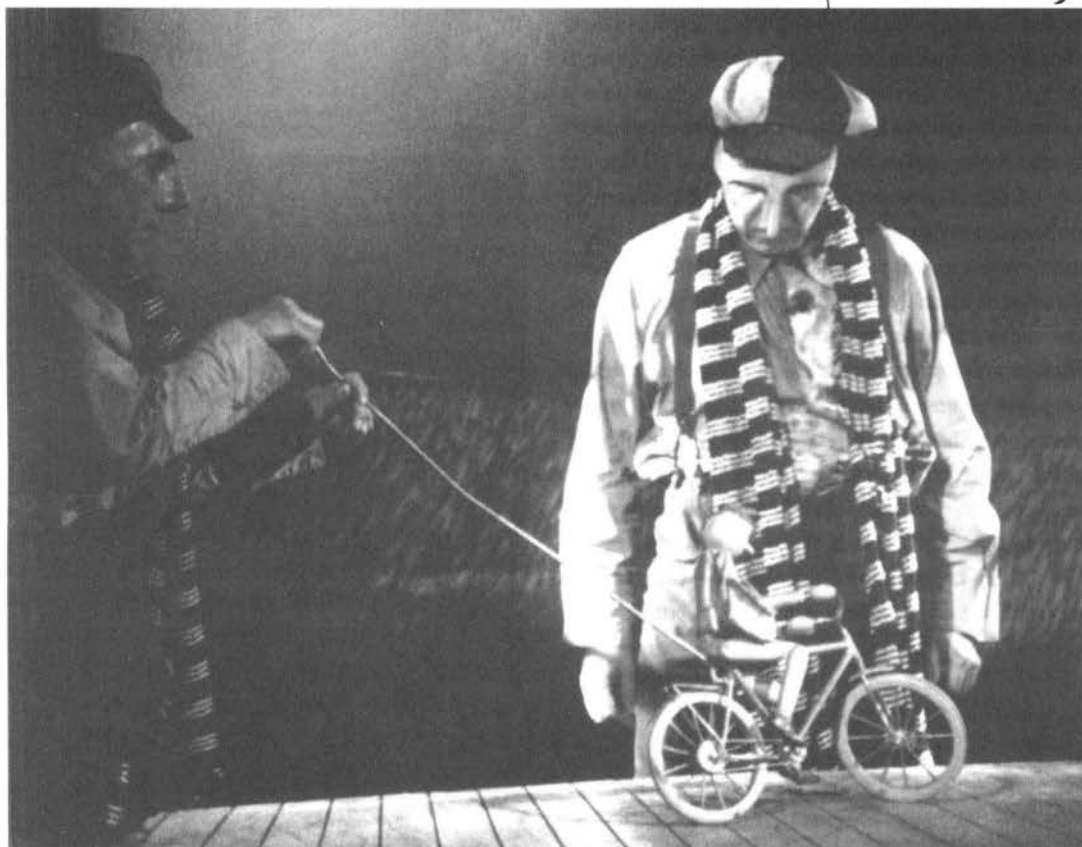
En contrapunto, prefirieron una vez más *habitar el palacio* y apostar a la *poesía de la acción*; asociar elementos que parecen disociados pero que desplazan la mirada para renovarla y que, al hacerlo, provocan

## LA MÚSICA EN *GEMELOS*: UN COMPONENTE PRIMORDIAL

Un componente central de las escenificaciones de la Troppa es la música. Sabemos que son composiciones de Juan C. Zagal, por lo tanto, están impregnadas del espíritu de la obra y de cada escena. Los treinta y cuatro temas musicales de **Gemelos** se interpretan con teclado eléctrico acompañado en ocasiones con otros instrumentos, y sus ritmos y tonos a veces evocan temas musicales prototípicos de ciertos ambientes (cajita de música en tiempos de alegría de la familia, vales tradicionales populares en las noches de bar en la ciudad). Sin embargo, priman los temas con acordes disonantes, de tonos nítidos, desolados a veces, solitarios, en otros, en armonías, preñados

fuertemente de emoción. Recuerdan los de **Lobo**, personaje también solitario y perdido en una ciudad inhóspita, donde inconscientemente busca a la madre.

En **Gemelos**, la cúspide dramática de cada escena, aquel momento de sorpresa o de viraje de la acción, el rápido cambio hacia una nueva situación y ambiente se generan y/o refuerzan mediante la música. Esta, ya presente durante los ensayos, interactuó con los actores envolviéndolos en sus estados emotivos, sus ritmos, sus pulsaciones. En el espectador, esta amalgama es fundamental en acompañar estos mismos ritmos y profundizar en la percepción de la poesía de la acción.



La magia de los muñecos-actores y muñecos objetos: el cartero trae las cartas de la madre.

una emoción profunda. Volvieron a situarse de lleno en la mirada de la infancia maravillada que descubre lúdicamente el mundo, aunque descubra así también su lado más oscuro. Y desarrollar al máximo el criterio de selección de las propuestas escénicas según (les) provoquen una auténtica emoción. O también, en casos justificados, alegría.

### La magia del teatro de guiñol: puerta de entrada a lo esencial

Fue así como un teatro de títeres se convirtió en el dispositivo escénico que define la estética básica de **Gemelos**. Este, con sus cortinas rojas, nos ubica de inmediato en un plano de ilusión arcaico, fundido con los todavía fantásticos de la era audiovisual: al abrirse las cortinas, un diafragma estrecha la visión y la proyecta en profundidad, como una antigua cámara foto-

gráfica de fuelle o el foco de una de cine, provocando el asombro encantado del público.

**Gemelos** acrecienta la ductilidad escénica maravillosa de obras como **Viaje al centro de la tierra** y **Pinocchio**, la que fue lograda con los aportes en el diseño de Eduardo Jiménez y Rodrigo Bazaes. El espacio base es la habitación central de la casa de la abuela, que en ocasiones se amplía a un atillo superior, copado por la gran cama de la abuela. La muralla izquierda se abre convirtiéndose en la de Labio Leporino y, en la derecha, se abre la tumba del abuelo. Cambiando paneles, nos encontramos en las bucólicas lomas verdes con un molino de viento del exterior de la casa, en la iglesia del cura con su campanario y vitraux, en la aldea con su hilera de casitas amontonadas, etc. Pero el campo lo podemos ver también a través de la ventana de la casa de la abuela, donde



asoma un molino más pequeño, y la misma casa de la abuela parece en momentos un gran molino. El juego de La Troppa de cambio rápido del lugar, ángulo y escala de la acción a través de mecanismos fantásticos se desarrolla aquí en plenitud.

La estética corresponde a los dibujos de cuentos de hadas, con figuras y colorido que ya son íconos en este imaginario. Los personajes principales son los dos gemelos, la abuela y Labio Leporino (los dos últimos, realizados por la misma actriz). Como en el guignol, los actores asemejan marionetas, con una cierta rigidez corporal y movimientos cortados. Sus máscaras y vestuario refuerzan su esencialidad arquetípica: la abuela, según ya comentamos, evoca el estereotipo de una bruja; los gemelos, el de niños-muñecos de principios de siglo.

Labio Leporino en **Gemelos** es el contrapunto de la abuela: es la muñeca soñada. Si *la bruja* camina encorvada, con trancos toscos y tiene una voz potente, grosera, áspera, inmisericorde, Labio camina como sostenida por un hilo, en forma leve y con pasitos cortos, y su timbre vocal es altísimo, componiendo las palabras musicalmente, con un *cantito* de niña entre mimada e inocente. El colorido de la abuela en sus ropajes y piel es oscuro, el de Labio, por el contrario, es marmórea como una muñeca de porcelana. Los ropajes de la abuela opacos y pesados contrastan con los bellas sedas y rasos en tonos rosados de Labio. Su caracterización es todo lo contrario a la sordidez repulsiva de su descripción en la novela, que indica *tiene un labio partido, bizquea, lleva mocos en la nariz y, en la esquina de sus ojos encarnados, unas porquerías amarillas. Sus piernas y sus brazos están cubiertas de pústulas.* (p. 32).

El trabajo vocal es notable, ya que los actores logran un difícil equilibrio entre el prototipo y la subjetividad. Los gemelos, un tanto monocordes, nos acercan a su intimidad al parecer reflexionar en voz alta, compartir sus pensamientos en secreto entre ellos (y con nosotros), en una coordinación perfecta en su tono y modulación. Al inicio, en su etapa de un *nosotros* cerrado, la simultaneidad o complementariedad entre ellos es total. A medida que avanza su



Labio Leporino (Laura Pizarro).

proceso de individuación, van conquistando una diferenciación expresiva y conductual.<sup>34</sup> Pero siempre captamos una sutil emoción en sus voces, de angustia, de dolor, de espanto, de complicidad, de ironía, al relatar sus vivencias o las de quienes captan como testigos. Ejemplar es la transformación de la actitud y tono en la escena del zapatero, en la que el inicial orgullo de los gemelos y exasperación del zapatero (interpretado por un actor corpóreo) deriva en una corriente emotiva de calidez humana. También, en

34. Es claro en el caso del gemelo que se acerca más a Labio Leporino, a quien ella acaricia y busca sexualmente, y el cual murmura su nombre cuando toma conciencia que ella está en peligro frente a los invasores: corre a su casa, constata su muerte, cubre su cuerpo y el de su madre y luego se tapa la cara en señal de impacto y dolor.

algunas oportunidades hacen lo contrario que los gemelos de la novela: abren la boca que enmudece las palabras y se tapan el rostro en gesto de conmoción para no seguir viendo el espanto de esa guerra.

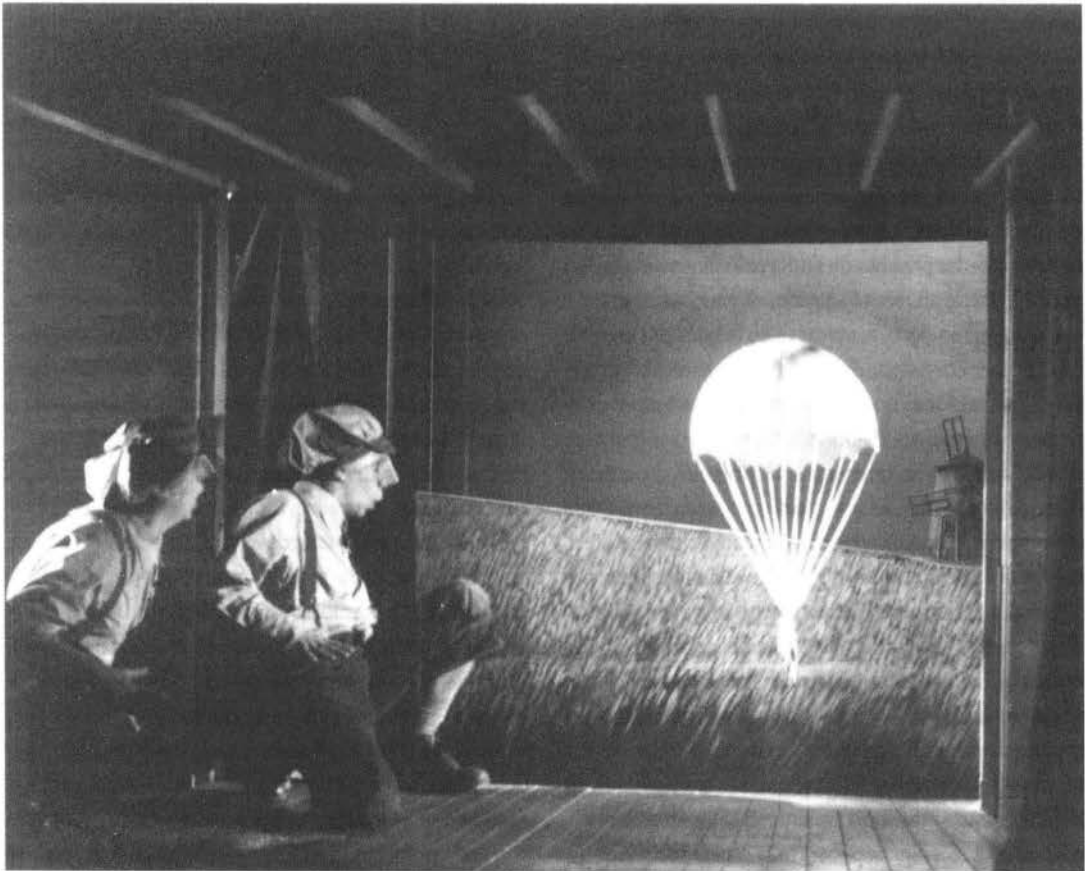
## **Poesía de la acción:**

### **develamiento de los afectos profundos**

Otros muchos personajes son caracterizados mediante muñecos y los mismos personajes principales en ocasiones son reproducidos por muñecos de diferentes tamaños, dándonos claros ejemplos de *poesía de la acción*. Escenas violentas son así sustraídas del ámbito de la crueldad directa para llegar a su esencialidad, no menos impactante pero sí más poética que una solución realista. Es el caso de la tortura de los gemelos por el policía, en que éstos son representados

por dos pequeñas cabezas que el policía, un actor real con una gran máscara grotesca y vestuario de charreteras como de palitroque, golpea y zarandea con furioso descontrol. Luego, son estas mismas pequeñas cabezas las que la abuela coge con ternura y acaricia, contrastando con su tosquedad, volviendo a su tiempo de maternidad aún no endurecida, o aún antes, cuando en su niñez acunaba amorosamente a sus muñecas.

Similar efecto se produce cuando la madre de los gemelos, en su vestido blanco con encajes primero de fiesta y luego de novia, copa en totalidad, en un agigantado primer plano focalizado por el diafragma, la visión del espectador. Es su tiempo de plenitud, de alegría, de grandeza. Pero cuando al siguiente cuadro y tras conducir a los gemelos a casa de la abuela en tiempos de guerra, ya sin marido, debe enfrentar la



brutalidad de la abuela, esa madre caída en desgracia, la que debe renunciar a su ejercicio materno, se nos presenta como una pequeña muñeca. Es la misma que, cuando viene la invasión del nuevo ejército, llega a buscar a los gemelos en una motocicleta de juguete, articulada, junto a otro muñeco, un oficial derrotado, y muere por la explosión de una bomba al ser incapaz de convocar el amor de los gemelos.

La abuela ahora también acuna entre sus faldas desplegadas ese pequeñito cuerpo muerto, reconociéndola como la misma hija pequeña y desvalida de la madre olvidada que ella fue algún día, aquella hija que salió de sus entrañas y se apoyó en su regazo. Entierra a la hija, luego, escondiéndola entre sus faldas, en la acción inversa del parto, mientras los gemelos realizan un movimiento similar de acunamiento y de repetición mecánica (reflejando su impacto emocional) al mecerse en una silla de balanza. El espacio de la acción de los gemelos es la habitación de la abuela, el lugar íntimo de ella, antes vedado para los gemelos y el que ahora los acoge en su dolor.

En fin, cada etapa psicológica e histórica del relato va siendo expresada visual y acústicamente de manera metafórica. Por ejemplo, en la primera etapa del abandono del hogar y enfrentamiento con la abuela-bruja y de las pruebas de endurecimiento del cuerpo y el espíritu, la abuela se agiganta en muchas oportunidades como un ogro, al ubicarse en la boca del teatrillo cuya altura corresponde casi a la de este personaje. Hay otras acciones que expresan un deseo inconsciente de los personajes: en momentos que los gemelos sufren con mayor intensidad la violencia psíquica y física de la abuela, una gran hacha se levanta y se deja caer sobre la cama donde recién yacía la abuela, mientras se oye un fuerte grito de ella. El espectador supone un intento de asesinato o de venganza rotunda de parte de los gemelos. Pero, al ampliarse la visión de la escena, constatamos que es una hacha que corta leña y que la abuela grita porque dirige el ritmo intenso del trabajo físico de los gemelos, a punta de látigo.

Igualmente, hay elementos reiterados que, en sus variaciones, realizan una síntesis dramática. Una de ellas es el acto esencial del comer, el nutrirse, referido

a la pulsión de muerte en que viven esos niños con una madre radicalmente no-nutricia y la evolución de la relación hacia el nutrir. La total privación que sienten los gemelos en la primera parte se expresa en una secuencia en que éstos la miran a través de la ventana comer groseramente. Al verlos, arroja displicente unas cucharadas en un plato... que deposita en el suelo, fuera de la casa. Los gemelos comen ávidos en cuatro patas, como perros. Más adelante, comerán los tres sentados en torno a una mesa, aunque con tensión y en silencio. Luego, les ofrecerá comida apetitosa no para nutrirlos sino para doblegarlos, ellos vomitarán la comida asquerosa con que ella se venga y finalmente, vemos a la abuela preparando (aunque a regañadientes) con su mejor técnica culinaria un pollo. La abuela también, al inicio, expresa su dolor y frustración por su propio desamparo no sólo con gritos y llantos sino... comiéndose la carta que le envía la hija y que no sabe leer.

### **Emociones encontradas: entre la ludicidad y la violencia**

Es también destacable la capacidad de **Gemelos** de mantener abierta una corriente emotiva de ludicidad, alegría, juego, mientras simultáneamente da paso a la confrontación dolorosa con los excesos crueles del relato.

Teniendo la mayoría de estos íconos visuales la distancia temporal, geográfica y de irrealidad que provee la imaginería del guignol y los cuentos fantásticos, la concreción histórica aparece al particularizar a la guerra como la Segunda Guerra Mundial: la estrella de David en la vitrina del zapatero, los vagones de tren que trasladan los presos, los cascos militares y bayonetas, el uniforme militar de camuflaje del piloto muerto, etc. Algunas de estas imágenes provocan escalofríos en el espectador que las asocia con la magnitud del holocausto, pero aún así, la exhibición del mecanismo ingenuo empleado en su confección y funcionamiento (los carritos de tren bajando articuladamente al final del riel como ocurría con los trenes de juguete de nuestra infancia) mezclan esta sensación angustiosa con la de una emoción alegre y nostálgica de reencuentro con una memoria personal.



Laura Pizarro preparándose para entrar a escena los muñecos clones de los gemelos.

También es ilustrativo el tratamiento escénico del cura, que representa el poder en forma ambigua, entre la hipocresía y la conmiseración. Durante el duro diálogo que establecen en su primer encuentro, en que los niños lo extorsionan y el cura los rehuye, es mostrado o sólo en sus extremidades inferiores o en su tronco superior, subiendo y bajando mientras toca la campana. El gag visual opera en contrapunto al diálogo tenso. Igualmente, cuando Labio Leporino es sorprendida por los gemelos en actos de animalismo con el perro, éste no se muestra directamente sino que un gemelo mima la acción que relata con una bella muñequita que representa a Labio. Igual, su asedio sexual y amoroso a los gemelos se representa por la muñequita que se refriega en una insinuada masturbación contra el brazo de uno de ellos, lo que culmina con un gag: enuncia su gusto por los gemelos como un

disco rayado de esas muñecas que se les apreta el estómago o se tira un cordelito para que hablen: *uds. son lindos, uds. son lindos, uds. son lindos...*, lo que aburre al gemelo, que no quiere sexo de esa forma, el que la deja hablando sola.

La Troppa introduce ocasionalmente momentos de reposo y ternura visuales, que distienden el ánimo del espectador: sobresale el frescor de la desnudez de las piernas y manos de los gemelos en un gran espacio azul, el río, y los contorneos alegres del pez. Esta libertad gozosa con la naturaleza termina con el contrapunto de la pesca del pez y de los estertores de su muerte fuera del agua, y luego, con el encargo económicamente interesado de la abuela de que pesquen cuanto puedan.

Hay asimismo *poesía de la acción* cuando, hacia el final de la obra, la contemplación tranquila del paisaje une en una corriente íntima a la abuela y un gemelo, paisaje de lomas verdes y molino embellecido con la caída primero de algunos y luego de decenas de paracaídas abiertos, salpicando el firmamento azul como en un festival de demostración de acrobacias aéreas. Pero esta paz cambia de significación cuando la abuela le advierte al gemelo los horrores que esos pequeños cuerpos que caen del cielo, que ahora sabemos son de los soldados invasores, cometerán contra la gente del pueblo... concretamente, descubre él, contra Labio.

### Simbología hermética

Nunca falta en las obras de La Troppa aquellos íconos de lo sagrado, de una espiritualidad que se proyecta a la trascendencia, a lo suprahumano, que promete y alienta la purificación. Cuando los gemelos ya han alcanzado un desarrollo humano, su gestualidad los une a quienes expían con su sacrificio el dolor de la humanidad: la Pietá de María con Cristo muerto en su regazo, que vimos en los vitraux de la iglesia del cura, es la misma figura que ellos adoptan al sostener a la abuela, inanimada entre las sábanas blancas, tras la hemorragia cerebral. Ellos le leen entonces a la abuela literatura mística (*historietas sin fin*, de quienes tienen cuerpos inmortales: los ángeles) y el espíritu de la

abuela vuelve al cuerpo que había abandonado. Resucita purificada.

También están las figuras de los dos querubines gemelos que presiden la casa de la abuela y que, focalizados por un rayo de luz al inicio de la obra, representan la potencialidad a desarrollar por los niños en su viaje de iniciación. En la primera etapa de abandono total, esos ángeles tocados por los gemelos eran la varita mágica para ingresar al mundo clausurado de la abuela. Más adelante, su identificación con ellos es clara cuando toman la pose de ángeles al espiar a la abuela en el cementerio. El áureo destello final de estos querubines de la cenefa, tras el recorrido de los gemelos por todos los laberintos de su existencia, refuerza su paso por el umbral de los iniciados, alcanzado lo esencial.

Este juego, entonces, de acercamiento y distanciamiento a la emoción y a la ludicidad, abre el camino a la percepción de los contenidos más profundos de la obra. Es la base de la propuesta original de adaptación escénica y textual de **El gran cuaderno** para convertirlo en ese **Gemelos** no del espanto sino doloroso y luminoso. Ese que, no obstante estar situado en la pocilga maloliente de la abuela, nos permite *habitar el palacio* y acompañar, con una dosis de esperanza, esa travesía de iniciación de dos niños amenazados por una cultura de muerte.

## VIII. LA TROPPIA: LARGO VIAJE DE INICIACIÓN A TRAVÉS DEL TEATRO

La Troppa ha cosechado muchos éxitos y satisfacciones durante la exhibición de sus obras, especialmente con **Gemelos** (ver opiniones del público y críticas en sus giras internacionales). Sin embargo, aún les pesa la dificultad dentro de Chile de afianzar una situación más estable. La falta de sala propia es un impedimento muy grande para su labor, así como la ausencia de un respaldo económico permanente. Han forjado su posición actual con gran esfuerzo y perseverancia. Han crecido teatral y humanamente como los gemelos: sin padres, sin maestros, en guerra, apretando los dientes y diciéndose unos a otros: *esto no duele...*

*Históricamente, fuimos un grupo muy marginal y todavía lo seguimos siendo dentro de la institucionalidad; somos desconocidos a nivel masivo. Todavía puede venir un escritor y decir en el diario: "¿Habían ustedes oído hablar del grupo La Troppa?" Y llevamos doce años. El no tener absolutamente a nadie detrás, estar demasiado solos, nos ha hecho darle mucho valor a que el grupo se mantenga férreamente unido. Nos ha hecho vivir como en ghettos. Esta unión monolítica del grupo hizo que soportáramos sufrimientos inimaginables para un actor. Hemos hecho cosas terribles para sobrevivir, que ahora se nos revuelve el estómago al recordar. También hemos hecho cosas loables y muy bellas, que todavía nos emocionan. (Zagal, 1999).*

Su apuesta por el teatro es y ha sido total, no obstante. No hay apocalipsis de nuevo milenio que los haga dudar de su necesidad para la sobrevivencia de la cultura humana:

*El teatro es vida, independiente a cualquier contingencia. El teatro se tiene que hacer porque es locura pura: si él no es verdad, nada es verdad. Queremos creer que es verdad. Todos tenemos un grado de locura blanca, una locura bella. Pueden pasar veinte mil bombas atómicas y puede aún ahí haber dos tipos a veinte metros haciendo teatro, abajo, en un bunker. Por eso el teatro no va a morir. (J. C. Zagal, 1998).*

