



UNA CATEDRAL ILUMINADA POR EL TALENTO

Luis VAISMAN A.

Depto. de Literatura, Universidad de Chile

En la Europa Medieval los cristianos devotos —con el ojo espiritual enfocado hacia la vida eterna— emprendían largas, difíciles y peligrosas peregrinaciones hacia lugares particularmente cargados de santidad y presencia de lo divino. Muchos eran los que partían; muchos también los que morían o eran muertos por el camino, o capturados y vendidos como esclavos por los moros; y no faltaban los que eran atraídos lejos de su laudable propósito inicial para sumarse a las bandas de truhanes, forajidos y mujeres de airado vivir que trashumaban en abundancia por esas tierras (¿abandonadas?) de Dios.

La historia de **La catedral de la luz** tiene la estructura de una peregrinación, sólo que en este caso el derrotero —la salida del desierto— nadie sabe dónde está. También en ella hay muertos, algunos que se entusiasman con el camino perdiendo de vista la meta, otros que no llegan nunca, y uno que logra salir. La anécdota es muy simple: un grupo de cinco personas queda varado en medio del desierto al acabarse el combustible del vehículo en que viajan. Ya que cualquier dirección es tan buena o tan mala como cualquiera otra —no saben dónde están ni dónde termina el desierto—, se separan tomando diversos caminos; al cabo de veintidós años de deambular, sólo uno de ellos encuentra la salida. En este peregrinar sin rumbo cierto se encuentran y desencuentran entre ellos y se topan, además —con mejor o peor suerte— con variopintos y generalmente estrafalarios habitantes del desierto.

En esta obra, los personajes *nacen* en la situación inicial; carecen de biografía; no son nada antes de

aparecer por primera vez en escena; sólo cuatro hombres (Lucio, Roque, Bruno y Daniel) y una mujer (Emilia) que irán definiéndose —unos más y otros menos— según las situaciones en que se encuentren comprometidos. En rigor, serán lo que su enfrentamiento con el desierto y sus habitantes les revele —a ellos mismos y a los espectadores— que son. Desde este punto de vista, **La catedral de la luz** pertenece a ese *teatro de situaciones* —preconizado por Jean-Paul Sartre—, el más famoso exponente de la literatura dramática existencialista y aparece como una variante, probablemente involuntaria, de **A puerta cerrada**, quizá la obra más famosa de ese autor.

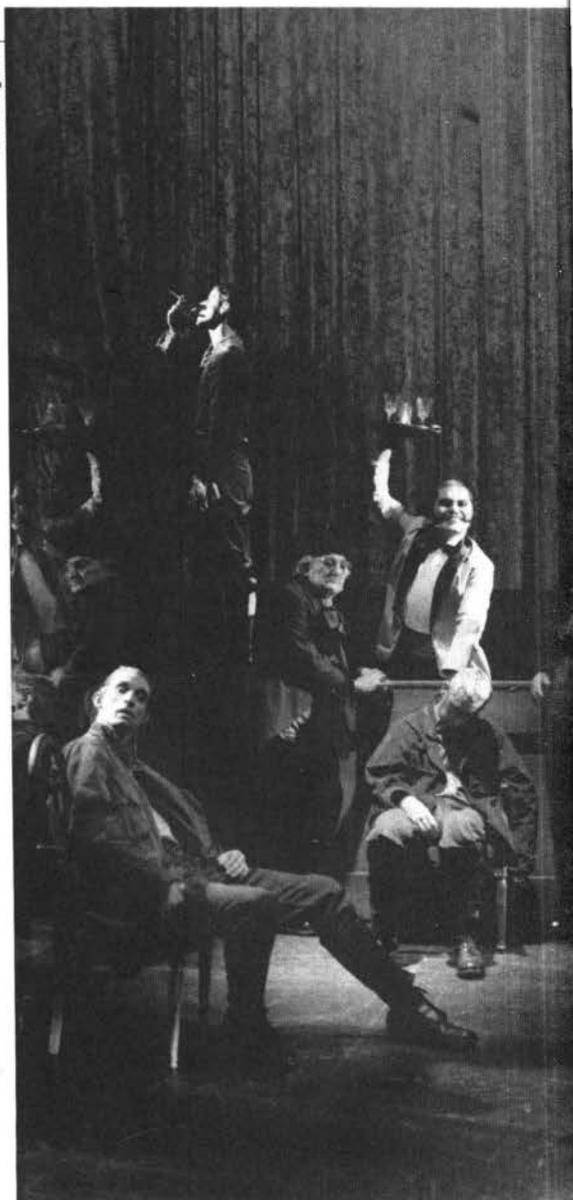
Pero si en **A puerta cerrada** la acción ocurre en el espacio clausurado y asfixiante de un salón estilo imperio, cuya única puerta —inútil como escape— se encuentra a la vista del espectador, en **La catedral de la luz** el encierro está provisto por el espacio inmenso del desierto, sin límites —otros que los del espejismo y la alucinación. Es un encierro, por lo tanto, transhumante, pero en que cada lugar no es otro nuevo, sino en verdad el mismo, porque todo el desierto es, para los personajes, igual a sí mismo. Precisamente una de las virtudes más sobresalientes del montaje del Teatro Nacional Chileno es la solución escenográfica y de iluminación, que consigue magistralmente ese efecto de infinitud y limitación simultáneas por medio de paneles giratorios transparentes que reflejan las luces, permitiendo al mismo tiempo ver a través, y sobre los que se van registrando las huellas de sangre, baba y mugre que en ellos deja el prolongado vagar de los *náufragos*,

extraños y desorientados en ese mundo en el que aparecen y desaparecen con la mayor naturalidad pirquineros, contrabandistas, indios obi, profanadores de cadáveres y hasta un poeta.

A través de estos encuentros percibimos el inexorable proceso de degradación física, mental y moral de los personajes. Física, porque el tiempo, las inclemencias de la geografía y sus habitantes, y las privaciones de todo orden no ocurren en vano; mental, porque los peligros, la monotonía y la soledad desquician el eje de la sanidad ("¿Sabes?" —dice, en el límite de su resistencia, Roque, a Lucio dormido, luego de haber sido despojados por el Pirquinero de los mapas y la brújula— *no te lo había dicho...pero... voy a tener un niño*); moral, porque todo allí puede ser el enemigo y entonces, con lógica paranoica, la mejor defensa será siempre el ataque, el abuso del poder circunstancial que confiere un arma (*¡Soy yo el que hace las preguntas!* —dice el Soldado a Daniel, mientras pasa la bala. —*¡Silencio, tú!* *¡Yo hago las preguntas!* *¡Quiero los mapas!* —dice el Pirquinero a Roque, apuntándole con un arma. Lucio dice a Bruno, a quien no ha reconocido: —*¡Quieto!! ¡¡Yo soy el que hace las preguntas!! ¡¡Yo soy el que tiene el carabino!! ¡¡No me digas nada; no voy a dejarte hablar!!—*).

Cual más cual menos, los cinco *náufragos* sufren este proceso: Emilia, luego de haberse perdido de Bruno, es recogida casi moribunda por el Pirquinero, lo acompaña durante tres años aprendiendo a dibujar mapas sin percatarse de que él la ama, y es abandonada por él cuando por azar se les une Roque; exasperada luego con éste por estar acomodándose a la situación, y perder en pequeños placeres del momento el tiempo que debería ocupar en tratar de encontrar la salida, Emilia lo abandona y sigue su búsqueda sola; no volveremos a saber de ella hasta el final, en la cantina, donde nos enteramos de que es madre de un niño de 14 años y todavía está a punto de encontrar la salida que, al parecer, nunca encontrará. Roque, salvado de las insolaciones por el Pirquinero y Emilia, es abandonado por ésta porque, luego de acoger al Poeta y compartir con él la ninguna comida que tienen, quiere descansar en vez de reanudar de inmediato la marcha; se encuentra entonces con Lucio, al cual le cuesta reconocer y de

Carlos Agurto



Juan Francisco Melo, Mario Montilles, José Soza, Fernando Gallardo, Carlos Díaz y Andrés Céspedes en *La catedral de la luz*.

quien desconfía pasada apenas la alegría del reencuentro; con Lucio está todavía cuando es condenado a muerte y ejecutado por haber profanado inadvertidamente objetos sagrados de la etnia obi. Su cadáver será objeto de frenética búsqueda por Lucio, quien encuentra no a Roque muerto sino a Bruno vivo; ambos serán guiados por el Niño a lo que ellos creen es la Ciudad de la Alegría y la Abundancia, y que no es sino una cantina de mala

muerte en la que averiguan que la etnia obi no existe y que los asesinos de Roque son dos enajenados, y donde se suscita luego una riña de la que Bruno sale herido. Transportado por el Niño a la cabaña del Viejo —en quien Bruno reconoce a Daniel, que 21 años atrás se quedó junto al camión, donde mató a un soldado en defensa propia— Bruno descubre que el Viejo Daniel habita en el centro mismo de la contradicción: dice ser *el muerto vivo*, *el dormido despierto* y habita donde *está cerrada la puerta abierta*; es otro y el mismo a la vez: como otro recibe el Viejo a Bruno, su amigo, a quien provee la experiencia de la catedral de la luz; como el mismo Daniel Antofagasta que mató a un soldado, recibe a un soldado que lo matará a él.

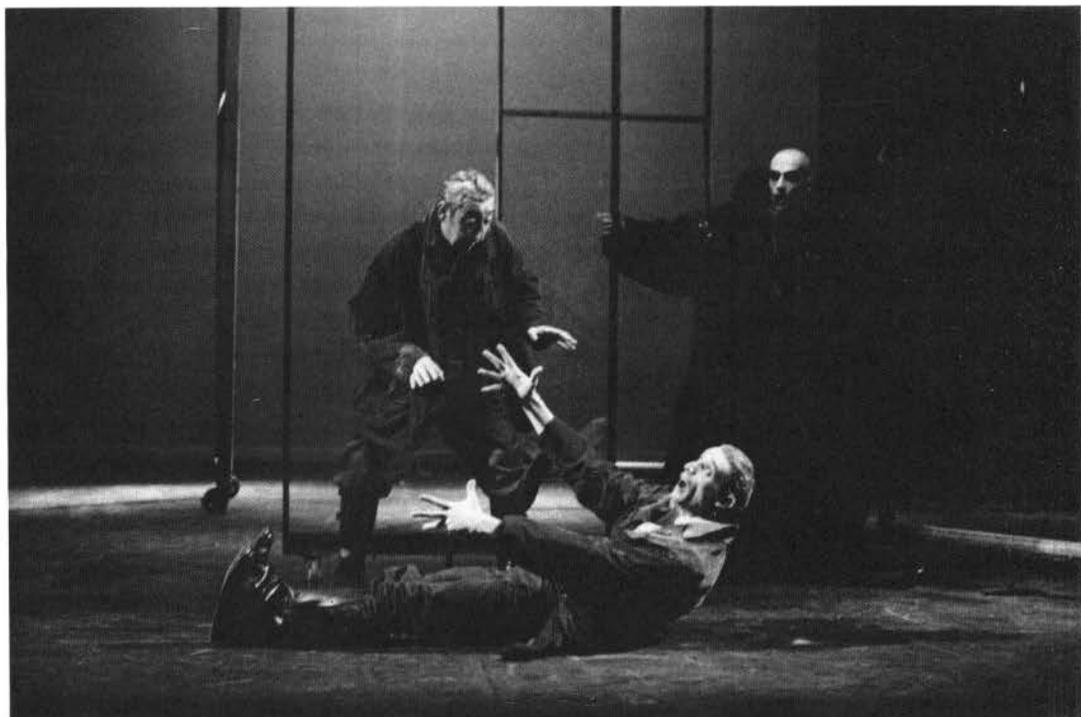
Esta desoladora historia, contada como el autor la cuenta, resulta sumamente ágil, entretenida, salpicada de humor y emoción. De estos son principalmente responsables, además del tierno, entusiasta y emotivo Roque, la galería de esperpénticos personajes simpáti-

camente siniestros (el contrabandista, los profanadores), o deliciosamente ingenuos (el poeta) que pueblan el desierto, así como la reiterada utilización de recursos circenses en la estructura de los diálogos y situaciones, donde se mezclan lo farsesco y lo emotivo¹. Colaboran a este efecto —en la versión teatral— la mano segura del director Alfredo Castro para contar claramente la historia, y su pulso firme para cortar y entresacar lo que está de más², así como un muy buen nivel general de actuación en el que sobresale el inolvidable Poeta de Mario Montilles, y la hermosa música de Miguel Miranda, la que contribuye mucho más eficazmente a la continuidad de la experiencia estética que las de Dead can dance y Vangelis indicadas originalmente por el autor.

A las virtudes de la estructura escenográfica básica ya nos hemos referido más arriba. Esta estructura básica es complementada en las dos últimas escenas con una composición espectacular que baja a vista de

Felipe Castro, Carlos Díaz y Juan Francisco Melo en *La catedral de la luz*.





José Soza, Juan Francisco Melo y Francisco Pérez Bannen en *La catedral de la luz*.

público cubriendo el fondo del escenario para representar, en la penúltima escena, la cantina con su largo mesón, una lujosa cortina de terciopelo rojo detrás de él y lámparas de cristal encendidas, y—con un cambio en la iluminación y la apertura de un pequeño espacio tras el cortinaje— para representar la **cabaña del viejo**, en la escena última. Desde el punto de vista de la belleza plástica y su efecto sobre el público —es el único cambio escenográfico importante en toda la obra— no cabe duda de que se trata de un acierto (en las funciones a las que asistió el que esto escribe, el cambio fue recibido por el público con aplausos). Pero desde el punto de vista de la integración de los procesos visuales con la historia que se cuenta, no me lo parece tanto.

En el libreto original queda absolutamente claro que se trata de una cantina de mala muerte, instalada en el medio de la nada, lo que es prueba visible de que la ciudad tan anhelada —y objeto de tantos espejismos— no existe ni ha existido nunca, aunque el Niño pueda encontrarla en el mapa. El autor describe la cantina como *destartalada* y *deprimente*, a sus clientes como *viejos*, *sucios*, *miserables* y *medio borrachos*, e insiste en que *todo tiene polvo*, *está viejo* y *medio destruido* y que el

suelo está lleno de cajas de cartón y otras basuras. No es éste el ambiente que se representa ni el efecto que se consigue con la bella escenografía y su espectacular aparición, sino el significante algo expresionista de un lujo antiguo levemente desvaído, a lo que colabora el vestuario evocador del Niño y su madre Emilia. La visualidad del montaje es mucho más impactante y atractiva que la propuesta por el dramaturgo, pero en esa misma medida la magia teatral se aleja de la eficacia dramática. La cantina es el punto más bajo de la peregrinación: aquí, en un entorno destartalado, lleno de polvo y medio derruido, aprenderán Bruno y Lucio no sólo que los indios obis no existen y que Roque murió a manos de un par de viejos locos, ex-pescadores de mariscos, que vagan por el desierto a veces matando y a veces robando, sino también que la última esperanza de salir ha quedado reducida igualmente a polvo, olvido y ruina.

Es precisamente desde este estado de máxima degradación subrayado por la gresca en la que Bruno sale herido, y como su contrapunto, que la epifánica experiencia de la catedral de la luz que el Viejo y la droga ofrecerán a Bruno en la última escena debería adquirir

su necesario esplendor. El autor, en su texto, describe el espacio de esta escena como *una rústica cabañita*. En este espacio, el Viejo ejercerá sus poderes demiúrgicos cambiando los efectos lumínicos y sonoros; proyectará las imágenes que *contienen completa la belleza de la desolación. Todo es la arquitectura del sol sobre la tierra, la sinfonía de todos los minerales. Desfilan en armonía las piedras, los arenales, los salares, las montañas originales. Nadie puede resistirse a la droga de la geografía*³. Son estas imágenes las que preparan la drogada experiencia de Bruno de la catedral de la luz, y su manifestación verbal en la hermosa e hipnótica letanía *Por los amigos del alma rezaría...* Esta luminosa epifanía es la culminación de la historia comunicada en la obra. En el teatro, este espacio se significó mediante la misma escenografía de la escena anterior, en penumbra, al fondo de la cual, y arriba al centro, en una estrecha abertura fuertemente iluminada que dejan las cortinas de terciopelo de la escena anterior, está sentado el Viejo contra el fondo de un espejo, mientras Bruno y el Niño se desplazan por el mesón convertido ahora en pasarela. En tal lugar y estática posición, los hermosos gestos manieristas de Rodrigo Pérez (Viejo/Daniel) no logran convocar en la imaginación del espectador (de este espectador que soy yo, al menos) la demiurgia que gobierna la luz, el sonido, la imagen. Esto ocurre en parte, pienso, porque los juegos de iluminación y las proyecciones quedan asordados por el peso textural y colorístico de la escenografía anterior, no totalmente eliminada para el espectador a pesar de la penumbra, y por eso fuertemente presente en su memoria visual. Con ello, la cúspide del proceso visual —la escena de la cantina— queda desfasada, anticipándose a la culminación de la historia —la escena de la cabaña, que es la que da el nombre a **La catedral de la luz**.

Esta obra primeriza de Pablo Álvarez revela un talento dramático sorprendentemente maduro. Su capacidad para armar estructuras dramáticas perfectas, su *oreja* para el tono y ritmo del diálogo, su dominio de la caracterización por medio de él no parecen corres-

ponder a un joven autor novel. De todo esto es testimonio la ejemplar escena entre Roque, el Poeta y Emilia, la que pasó —y es una prueba nada fácil— del texto al escenario, sin ninguna modificación. Es una muy buena señal para el teatro chileno que sea una obra como ésta, en un montaje a la altura de los mejores de los años dorados de los teatros universitarios, la que haya cerrado con un broche de oro la encomiable temporada Repertorio Nacional 95 del Teatro Nacional de la Universidad de Chile.

1. Un ejemplo:

(Llega el Poeta donde Roque y Emilia están muriéndose de hambre).

R: *¡Quiere comer con nosotros!*

E: (Para sí) *¡Oh, no!*

P: *¿En serio?*

R: *¡Sí, hombre, sí! ¡Siéntese! ¡Deje sus libros! ¡Tome, sírvase esta raíz!*

P: (Recibe la raíz sorprendido y emocionado, no sabe qué hacer)

Gracias, gracias... usted... (casi llorando) usted es muy gentil... es... generoso usted.

R: *¡Siéntese, siéntese!*

P: *Gracias, gracias... (Se sienta). ¡Nunca me habían recibido así! ¡Nunca!*

R: *¡No es para tanto, hombre! Sírvase, sírvase...*

P: *¡Es para tanto! ¡La gente es mala acá!*

R: *¡No es para tanto!*

P: *¡Es para tanto!*

R: *No es para tanto, no es para tanto...*

P: *Es para tanto, es para tanto...*

R: *¡NO ES para tanto!*

P: *¡ES para tanto!*

E: *¡MIERDAS! ¡NO ES PARA TANTO!*

(Silencio. Todos comen.)

2. El propio autor, en las didascalias iniciales en formato de tira cómica, reconoce que *uno siempre escribe más de lo que debiera*. Se refiere allí, claro, a las indicaciones fuera de los parlamentos. Un ejemplo de escarmenado inteligente es la versión teatral de la escena entre Lucio y los profanadores, cuyo aglísimo ritmo, fundado en parlamentos breves organizados sobre la figura de la repetición, en el original se ve dañado por el abuso de dichos recursos. Cortes precisos y decididos repusieron la intención original.

3. Acotación del autor.