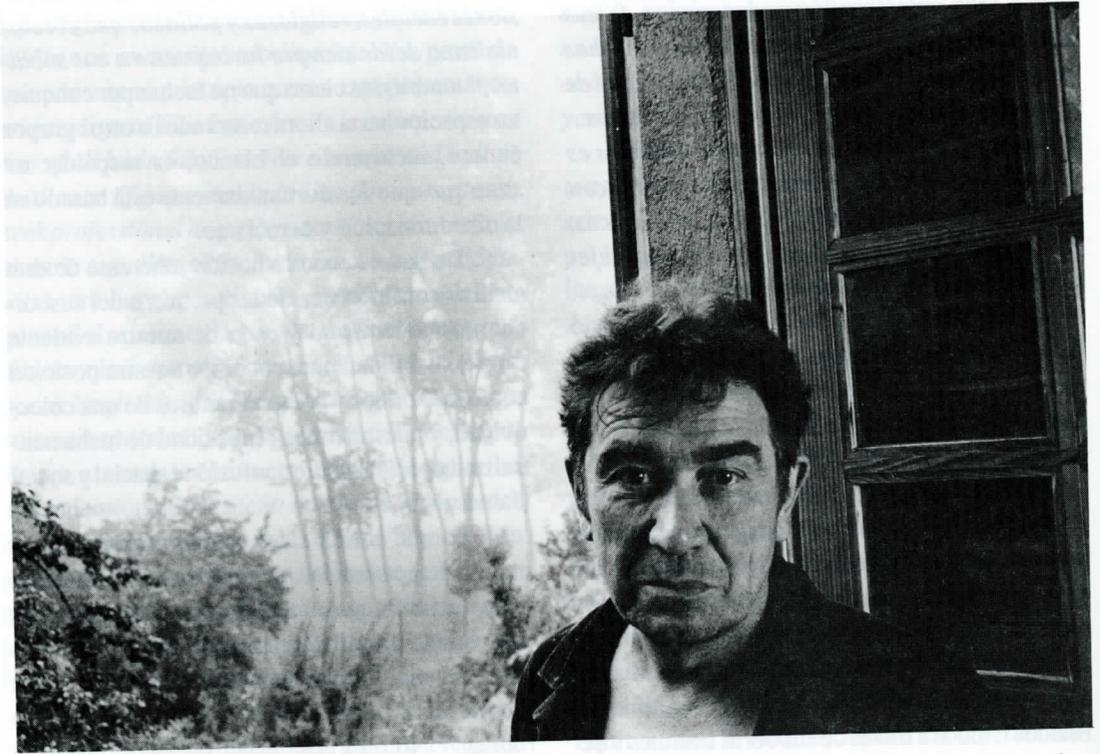


Testimonio

ENCUENTRO CON ARMAND GATTI

ARMAND GATTI

Dramaturgo y director teatral
Francia



*Considerando la escritura como una aventura de lo más exigente, Armand Gatti no ha dejado de multiplicar sus "experimentos", tratando de encontrar una coherencia entre las palabras y aquellos a quienes se les confía. Hijo de inmigrantes italianos, su padre anarquista y su madre católica ferviente, perteneciente a la Orden Menor de los Franciscanos, influyeron profundamente en sus convicciones y radicales opiniones de vida. Activo militante de la resistencia francesa durante el período de la ocupación, Gatti ha hecho de su teatro una expresión rupturista e inclasificable. Prolífico como dramaturgo (cuarenta y cinco obras en poco más de treinta años), ha sido también periodista, cineasta (con una filmografía de casi veinte películas, incluyendo el Premio de la Crítica del Festival de Cannes a su *El otro Cristóbal*) traductor de Mao Tse Tung al francés y autor de un libro sobre China que es un clásico para referirse a ese país. Es un hombre que ha explorado muchos caminos para responder con verdad a compromisos profundos tomados en épocas decisivas de su vida. Generoso, incansable polemista, su labor se impone como una de las principales de nuestra época. Entre sus obras teatrales se cuentan: *Pescado negro*, *Pasión en violeta*, *amarillo y rojo*, *Rosa colectiva*, *¿La tribu de los Carcana en guerra contra quién?**

Voy a hablar de ese *Yo* que está íntimamente ligado a mi obra, de lo que he podido escribir hasta ahora y de todo un camino que hace que me encuentre, respecto al teatro, en una posición conflictiva, si no pura y simplemente de guerra.

Hay que comenzar por la semántica. En el diccionario la palabra teatro tiene algo así como veintitres sentidos. Los recapitulé para saber en qué sentido yo había ido y no lo encontré. Por eso, me siento evidentemente como un minúsvulo y voy, a pesar de los impedimentos, a tratar de explicarme.

DESHUMANIZACIÓN Y EXPRESIÓN

Provengo de un medio muy, muy pobre, y de ese medio salí para ir a la Resistencia francesa durante la guerra. Caí en manos de jueces e incluso de jueces militares que me condenaron a muerte. A partir de eso, cuando no tenía más que dieciséis años, entré en un campo de concentración alemán.

Pero tenemos aquí otro problema semántico: el campo de concentración que conocí no tenía nada que ver con la idea que existe usualmente, ni con lo que los chilenos conocieron no hace tanto tiempo. En el campo en que estuve, por ejemplo, cada día había un promedio de 4.548 muertes en cámaras de gas y pasadas a los crematorios. Incluso, hubo un día en que murieron trece mil personas. También existía la muerte por desesperación, porque cuando entrábamos en el campo, la posibilidad de vida era de noventa días. Los que pasaban los noventa días eran considerados sobrevivientes y había muy, muy pocos de ellos. Eramos una especie de fábrica de muerte que reinventaba su propia lucha de clases. Voy a explicar esto, porque es muy importante para entender mi teatro. En Auschwitz había tres clases: una zona que Primo Levi llama la zona gris, la de aquellos que trataban de sobrevivir y sobrevivir significaba, irremediablemente, hacerlo a expensas del camarada que estaba junto a uno; la zona

negra, la de los grandes jefes, generalmente de nacionalidad polaca, y, finalmente, la del proletariado de la muerte. Era lo que llamábamos los *soldier comando*, las personas que esperaban la llegada de los convoyes de deportados, que los hacían desvestirse, los llevaban a la cámara de gas, cerraban las puertas y esperaban al otro lado que el ciclón B pasara. A continuación podían recuperar los dientes, sobre todo si eran de oro, y recuperar las cenizas que partían a la industria agrícola. Los huesos eran apilados y revendidos en el mercado para el ganado. La grasa servía para hacer jabón. Es decir, el conjunto del cuerpo era explotado y entraba en la economía de guerra de Alemania. No olviden que todas las personas que llegaban a Auschwitz llegaban con sus maletas. Llevaban toda su vida en esas maletas, todos sus ahorros, todo lo que habían podido hacer, algunos dólares que habían podido esconder, a veces comida, ropa, etc. Con un promedio de llegadas de 4.548 personas por día, se hace un capital bastante grande.

A diferencia de la lucha de clases clásica, no era el trabajo lo que proporcionaba el capital: era la muerte.

Obviamente, las relaciones entre los hombres cambian completamente en estas condiciones y tienen que ser repensadas al margen de los comportamientos que uno puede tener en el exterior, e incluso, de los que se pueden tener en una prisión o en un lugar penitenciario. Escribir equivalía a la pena de muerte inmediata o en los dos días siguientes. Les cito el caso de alguien que me era muy querido y sobre quién escribí, Militza Paich, una serbia de 17 años quien, habiendo encontrado por casualidad un pedazo de papel y además carbón, escribió un poema de amor. Fue denunciada, porque la delación era el lenguaje base del campo. La Gestapo del campo la interrogó: de dónde había sacado el papel, dónde había encontrado el carbón, (lo que no era difícil con los hornos crematorios que había). Por haber escrito ese poema fue condenada a muerte. Le cosieron sobre el corazón su poema y fusilaron al

mismo tiempo el poema y el cuerpo delante del muro del Bloque 11. Así cayó una joven de 17 años por haber escrito un poemita de amor.

Toda forma de expresión era excluida, es decir, el proceso era la deshumanización. Una tarde, volviendo del trabajo, uno de los detenidos dijo: *El campo es un lugar formidable, maravilloso*. En un principio nadie lo escucha y él repite su frase. ¿Qué quería decir con que el campo era un lugar maravilloso? Porque había muchos comportamientos que habrían interesado más al médico que al sociólogo: todos teníamos un comportamiento un poco extraño, sobre todo por la desnutrición que había. Pensamos que había empezado a perder la razón y ¿por qué no? El Capo le pega y lo ponemos de nuevo de pie. Y estalla al comienzo de la columna otro grito: *El campo es maravilloso, es formidable*. El Capo creyó que era una provocación y lo golpeó todo lo que pudo. A él también lo tomamos y entramos en el campo de esta manera. Fue un incidente sin ninguna importancia; era la rutina del campo. Pero al día siguiente, esto empieza de nuevo; otro prisionero dice: *El campo es formidable porque aquí no nos morimos, nadie se muere en un campo*. Después llamamos *los tres rabinos* a los tres hombres que se entregaban a este tipo de manifestación, que asombraron a todo el mundo. Incluso, el joven que yo era entonces pensó, *¿qué es lo que quieren decir?, ¿buscan el suicidio?* Porque hay momentos en la vida del prisionero (y eso pasaba cientos de veces en un día), en que la desesperación o la imposibilidad hacían que se fuera a agarrar del alambre eléctrico para terminar con todo de inmediato.

Luego, uno de los que se había hecho golpear el día anterior y que todavía estaba mal, retomó y dijo: *Es maravilloso, en un campo uno no se muere*. Tres días después, estos tres rabinos alzaron de nuevo la palabra para decir que el campo es maravilloso y que aquí no se muere. Finalmente, los llevamos aparte y les dijimos: *Tengan cuidado, no es posible, van hacia el suicidio, deténganse. ¿Por qué dicen esto? ¿Cuál es la necesi-*

dad? Y respondieron: *Porque es cierto. Porque ya estábamos muertos antes de entrar. Aquí somos ataúdes y estamos completamente vacíos en el interior, ya no hay nada. Hemos perdido nuestra dignidad*. Contestamos: *Bueno, para constatar eso no es necesario hacerse golpear así*. Y explicaron: *Justamente por eso tenemos que hacer algo*. Entonces, uno de ellos lanzó una palabra: *Hay que hacer teatro –dijo–. Teatro*.

EL DESCUBRIMIENTO DEL TEATRO

Yo no sabía muy bien lo que era el teatro. Mi madre me había explicado que era un lugar donde había mujeres ligeras. *Pero qué tienen que hacer las mujeres ligeras en este campo, hay algo que no funciona*, me dije, ¡qué idea! Quince días después, se anunciaba por todas partes *¡Hay un teatro, hay un teatro!*. El teatro fue un acontecimiento formidable en la vida del campo y nunca fue denunciado. Cuando los republicanos españoles llegaron al campo, trajeron algo hasta entonces inexistente: la fraternidad, más una cosa muy útil para la resistencia, el alfabeto LK. La resistencia pudo comunicarse mediante este alfabeto de cuerda con nudos, como el de los incas.

Así, se anuncia que habrá un teatro. Los tres rabinos traen una obra de la que me voy a acordar toda mi vida. Puedo contarla en tres palabras, porque no estaba hecha más que de tres palabras: *Ich bin, ich war, ich werde sein. Yo soy, yo era, yo seré*. Yo era, *ich war* es todo el pasado. El pasado de la diáspora askenazi, todas esas personas que, de un *progrom* a otro, de una masacre a otra, subían verticalmente hacia Dios y que guardaban una urgencia del hombre formidable: *y seremos todos escuchados...*

Luego, yo soy, *ich bin*, el milagro del humor judío que es la mayor aventura del espíritu que puede existir, porque la particularidad del humor judío es que siempre se hace a expensas de sí mismos. Allí simplemente se retomaban frases que empleábamos todo el día y, bruscamente, apareció el lado desmesurado de esas palabras. El lado

BÚSQUEDA DE LA VERDAD ESENCIAL EN EL TEATRO

desmesurado de esa resignación, el lado desmesurado de ese camino hacia la muerte apareció en forma luminosa. Los prisioneros que estaban alrededor, que escuchaban estas palabras que empleaban todos los días, comenzaron a tomar distancia respecto de ellas. Y hubo deportados de campo de exterminación que sonrieron. Eso fue increíble. En ese momento salieron del campo, lo miraron: se vieron dentro y tomaron la distancia necesaria que da el humor. No duró mucho, pero salieron del campo. Lo sentí tan fuerte que me dije: *Es formidable que haya algo entre los hombres que pueda dar un alma, que pueda dar un espíritu, que le pueda permitir al hombre suprimir algo tan enorme como un campo que tiene cincuenta kilómetros de largo, que pueda anularlo así, de golpe. Cuando salga de aquí, haré teatro.* Encontré mi verdad.

Todos esperaban la tercera parte de la obra para darse esperanza. Por su esencia, los espectáculos tienen siempre un final triunfalista: allí esperábamos el fin de la guerra, el retorno. Como los tres actores eran judíos, esperábamos el *sabat*, al padre que uno abraza, la madre que se reencuentra. Pero eso no ocurrió. Uno de ellos dijo: *La guerra está jugada, está terminada, entonces, ¿dónde ir? No hay ninguna parte.* Era profético. Después de la guerra, los polacos continuaron exterminando a los sobrevivientes que volvían a casa. Buscaban un lugar en todas partes y, como no lo encontraban, sólo les quedaba ir al cementerio. Pero el cementerio también estaba lleno. ¿Qué hacer? Había que ir al paraíso. El paraíso también estaba lleno. Entonces comenzaron a dar vueltas en redondo, a dar vueltas y más vueltas y así terminaba la obra.

Viví ese momento, ésa fue en realidad mi evasión. De pronto tenía algo más en qué pensar, fuera del agua que poder beber.

Fue allí donde tomé conciencia de lo que podía ser el teatro.

Cuando salí del campo me propuse hacer teatro. Obviamente no fue lo mismo: el campo es una cosa, el sistema es otra. Me encontré en un mundo que estaba mucho más cerca, no digo del todo, pero mucho más cerca de las mujeres ligeras de las que hablaba mi madre que de los campos alemanes de deportados. Busqué la verdad que no encontraba, busqué ese momento dramático leyendo *Auge y caída del tercer Reich*, de Bertolt Brecht. Hay allí una escena, dramáticamente admirable, sobre un campo de concentración. Excepto que no era un campo de concentración. Según las didascalias, todo estaba allí: había el Capo, los detenidos a quienes se pegaba, pero no era el campo. No tenía nada que ver. La dimensión esencial faltaba por completo.

Al mismo tiempo, era periodista y era en mis noches cuando escribía y trataba de encontrar una solución a estos problemas. Jean Vilar, un gran señor del teatro francés, me dijo *Y bien, quiero montar tu obra.* Y montó mi primera obra, que fue un fracaso total. En *Le Figaro*, un crítico pedía que a Jean Vilar y a mí nos metieran a la cárcel por malgastar el dinero de los ciudadanos.

Entonces, me dije *No soy masoquista, este mundo no es el mío. En todo caso, no tiene nada que ver con aquél en que me hice la promesa de escribir.* Pero Vilar me fue a buscar a Italia y me insistió *te debes, ahora eres, debes.* Entonces traté de continuar.

Luego, tuve otro maestro: Erwin Piscator. El hizo de mí su hijo, era lo que él decía. Erwin Piscator era el creador del teatro político y comprometido. Pero yo no encontré allí mi verdad. Traté de compensar, traté de escribir sobre acontecimientos que me parecían importantes en el devenir del hombre, sobre los que había que dar testimonio a cualquier precio. En Guatemala, escribí el *Quetzal* prácticamente con el cadáver de mi amigo Felipe al lado. Felipe era un joven indio, mi acompañante durante la pequeña resistencia gua-

temalteca, completamente indígena (todavía no era la gran resistencia, la de John Soza o de Tulcio Celima). Felipe cayó. Me acuerdo que los zopilotes descendían en picada, porque la descomposición atrae a los pájaros. Yo estaba al lado y qué podía hacer: escribir. Le escribí a Felipe. Mi primera obra realmente escrita nació allí, al lado del cadáver del indio que había sido mi amigo y que todavía reivindicó como gran amigo. Abandoné el periodismo. No fui asesinado por tener la credencial de prensa internacional. Cuando me liberaron, toda la prensa norteamericana me hizo un Acto de Honor, pero en burla. Entonces me dije: *No tengo nada en común con esa gente. No tengo nada que hacer con ellos. Su lenguaje no es el mío. Yo he aprendido desde el punto de vista del lenguaje, del habla, con Felipe, el indiecito, diez veces más que todo lo que pueden responder la prensa americana y la prensa francesa y los otros reunidos.* Y dejé el periodismo, a pesar de ciertas facilidades de vida que me daba, pero estimo que en la vida siempre hay que saber elegir.

Escribí para limpiarme la conciencia, como para lavar al teatro del pecado de existir. Todos los derechos de autor estaban destinados siempre a la guerrilla guatemalteca en un banco en México, donde estaba la sede de la organización que se había formado.

Había que vivir los acontecimientos y tratar de dar testimonio, ir en el sentido del camino del hombre y caminar con el mismo paso. Y, ¿es bueno?, ¿es malo? Hay algo que faltaba en todo eso. Y es que finalmente el testimonio es exterior. El testimonio ilustra al hombre; no lo preocupa/toca/concierna.

Después de Vilar, después de Piscator, encontré mi tercer maestro en China. Un poeta, un gran poeta cuya obra traduje al francés, un hombre que se llamaba Mao Tse Tung, que me honró con su amistad. En el curso de las entrevistas que tuvimos, Mao Tse Tung me dijo un día una frase, explicándome que tenía una discusión con Ai Sing. (Ai Sing es el gran poeta chino a quien traducía Paul Valery durante la Gran Marcha, lo

que da la dimensión de Ai Sing). Ahí había un desacuerdo, y en un momento dado, Mao le dijo: *Ai Sing, responde la pregunta "¿quién se dirige a quién?" y tu obra estará hecha.*

"QUIÉN SE DIRIJE A QUIÉN"

Y TU OBRA ESTARÁ HECHA

Volví a Europa, y esa frase aún me resonaba y dije: *¡Eso es! ¡Es la verdad para mí y voy a empezar así!* Una tendencia comienza siempre por una desviación, por lo que, para tratar de aplicar esta fórmula, había que salir del sistema, que no permite este tipo de aventuras. Volví a lo mío, al mundo de los pobres, a los desheredados. Una vuelta a mi infancia, a los de Pitenville, a los que se mueren de hambre en la ciudad, y me dirigí a ellos. Establecimos a partir de allí un trabajo que ya dura veinte años.

A partir de este trabajo, ¿cómo se construye una obra para mí? **En primer lugar, con quién trabajar.** En una ciudad hay que ir al sistema penitenciario y preguntar quién podría interesarse en una aventura del verbo, de la palabra. Ir a la cárcel, a los hospitales psiquiátricos, donde los analfabetos. Desde hace cinco años, también he ido donde los impedidos motores y, sólo desde este año, donde los impedidos mentales. Tengo una casa en un centro hospitalario que se llama Villébrar, en el este parisino, donde nos pusimos de acuerdo en que yo viviría allí en un pabellón que está a mi disposición. Tratamos de crear un teatro no a partir de las personas sino de grupos. Somos un trío: el médico psiquiatra, el enfermero y el enfermo o dos enfermos. Preparamos ahora la entrada de Antonin Artaud, gran autor dramático del surrealismo, y que precisamente estuvo encerrado en Villébrar. Me encontré con la causa de su locura en el registro de su ingreso en Villébrar y es *creerse escritor*; por eso lo encerraron.

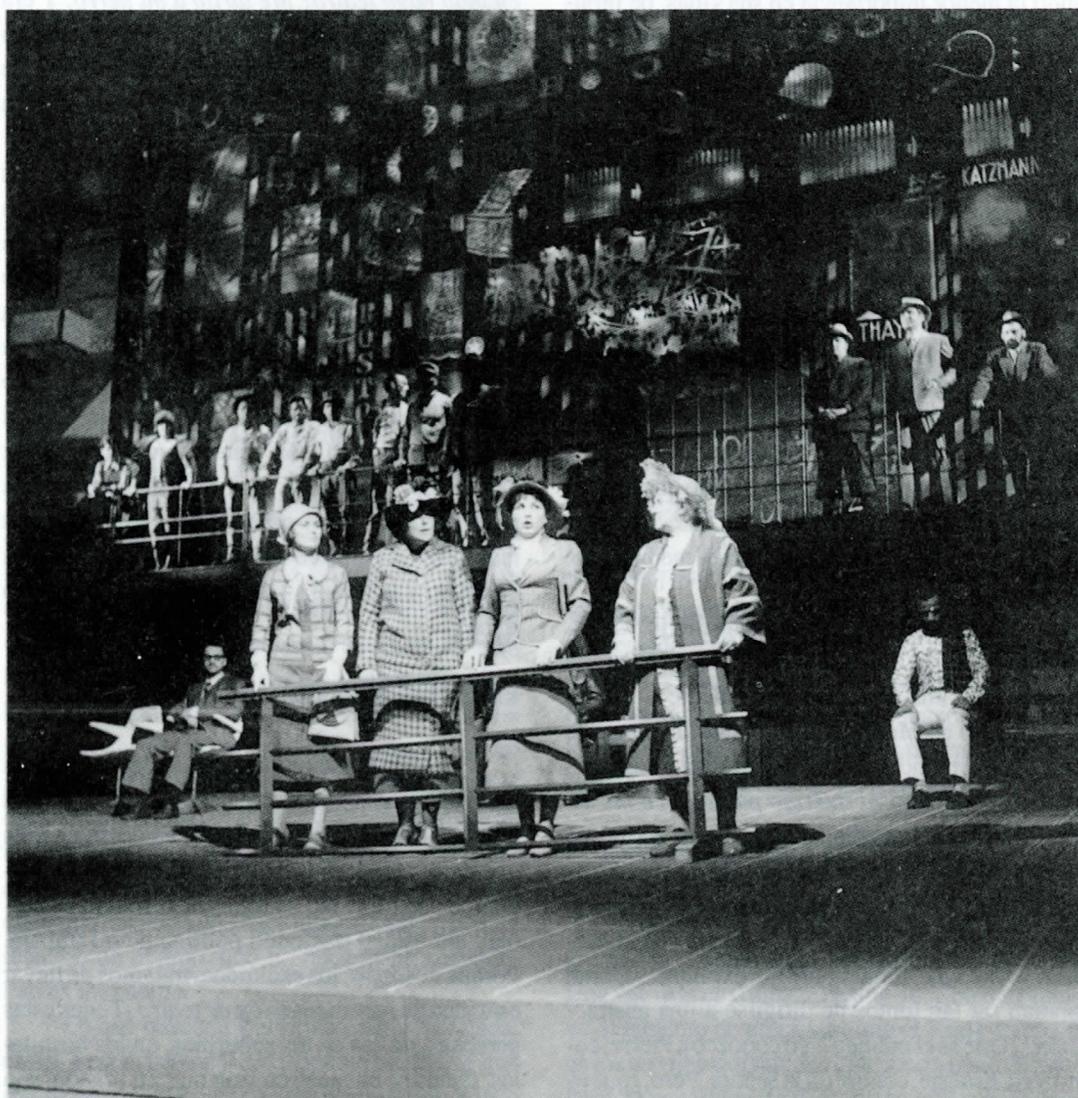
Entonces, voy a ver a todas esas personas y les planteo una sola pregunta, sacada del Evangelio de San Juan: *Al comienzo era el verbo, y el verbo era Dios, ¿quieren ser dioses conmigo durante*

un año? Y en general responden siempre, en la cárcel, en todas partes, que sí. La sola excepción fue en Cuba, en la época de ¡Patria o muerte!, ¡Venceremos!, ¡El PC listo para vencer, siempre! Le pregunté a toda una asamblea: *quieren ser dioses*, lo que en ese contexto era un poco aventuroso. Hubo un señor fanático, de negro, de pie, que hacía de *maitre* y que se puso a gritar *¡Es un contrarrevolucionario el tío éste!* Y juntó el ardor revolucionario con la palabra y me tomó con

fuerza; los otros nos separaron. Por lo demás, eso está en la película **El otro Cristóbal** que sacamos de todo eso. Siempre hay un Dios, de todas maneras.

A partir de allí, comenzamos el trabajo. No hay ensayo, sino lo primero es uno mismo: ¿quién soy? Conocerse a uno mismo. Y poder decirlo escribiendo. La escritura es primordial. Cada uno tiene que escribir quién es. No es la pregunta que uno se hace ocasionalmente, porque aquí algunas

Canto público ante dos sillas eléctricas, dramaturgia y dirección de Armand Gatti. Escenografía y vestuario de Hubert Monloup. T. N. P., 1966.



veces responder eso llega a durar dos, tres, cinco meses. Pero al mismo tiempo, hay algo muy importante que se crea y es la relación entre ellos, especialmente entre los analfabetos y entre los presos que salen a tener la experiencia y vuelven a dormir a la prisión. Y de pronto esos analfabetos le dan a esto una importancia formidable, ¿cómo tengo que escribir?, ¿qué debo decir? Cuando alguien les enseña el lenguaje, moralmente hay una reinserción que nunca ha dejado de ocurrir, por esta especie de necesidad que tienen los analfabetos. También esos prisioneros, que nunca han tenido la menor importancia en sus vidas, de pronto cobran importancia, enseñan, dicen, aprenden, etc. Y es así como necesitan de cierto tiempo para llegar a decir quiénes son, porque hay primero una reacción en contra y en las prisiones eso no falta nunca. Cuando uno dice *Van a hacer esto*, contestan *No, no, ¿por qué? Usted tiene nuestro expediente judicial, vaya a consultarlo*. Y entonces, les digo *no me interesa el expediente judicial, me interesan ustedes*. Responden: *Entonces, quiere saber lo que no le dijimos al juez. Nos quiere mandar a la cárcel hasta el fin de nuestros días. Eso es lo que quiere*. Uno trata de explicar y basta con que uno de ellos comprenda y bruscamente el *quién soy* va a nacer, de a poco. Es un trabajo que a veces dura meses, pero no se preocupen, que yo ensayo desde las nueve de la mañana hasta medianoche durante un año. Es el trabajo.

Segunda etapa, ¿a quién me dirijo? Cuando uno habla, ¿a quién se dirige? Hay que saber a quién. Hay una cosa que es evidente y eso es típico, pasó en Montreal. Allí planteé la pregunta *a quién* y entonces todos, en completa unanimidad, respondieron *Al querido público. Yo me dirijo al público*. Inmediatamente, hice el show que se imponía. Dije: *Parto a París. Me llevo mis maletas. Me voy*. Todos asombrados me preguntaron *Pero, ¿por qué?*. Dije: *Si no podemos entendernos, yo me voy*. Finalmente me expliqué. ¿Cómo podían ser tan tontos de dirigirse a una abstracción? ¿Qué es el público? Yo conozco a Pierre, conozco a Erneste, conozco a la señora. Pero, ¿qué es

el público? Están allí únicamente porque entran como entidades en la sociedad de consumo en la que ustedes están. Cuando nos reunimos para retomar el trabajo, me devolvieron la pregunta: *Y usted, Señor Gatti, ¿a quién se dirige?* Yo tenía la respuesta y era muy simple. Yo sabía por qué estaba en Estados Unidos, porque mi padre, militante anarquista, fue atravesado por trece cuchilladas allí donde fueron colgados los sindicalistas, y estaba en un lago que se encuentra al sur de Chicago. Tenía algo que decirle a mi padre. Pero no les respondí eso. Les dije: *¿a quién me dirijo cuando hago teatro? Me dirijo a mi perro*. Y era cierto. He tenido discusiones con mi perro que no he tenido con nadie; todas mis discusiones de cierto orden las tengo con mi perro y entonces es con él que yo discuto.

Tercer punto, la elección del tema. Es evidente que todo esto nos desembaraza del teatro psicológico y no hay más que entrar en la idea o en un combate por la idea. ¿De qué hablo en este momento? En una obra que monto en Marsella que dura quince horas, la idea base, en torno a un hijo, es *Ser triste es estar en exilio de Dios*. Esto pasa en una dimensión tal que, para acceder al espíritu de la obra, con veinte sordomudos, diez ciegos, siete impedidos motores y algunos nuevos psiquiatrizados, con quienes la lucha es quizás más difícil, se discute sobre las relaciones entre el Taoísmo y la Cábala. Ese es el fondo de nuestro trabajo.

ENCONTRAR EL LENGUAJE NECESARIO

La próxima experiencia que voy a hacer en Estrasburgo es sobre Kepler, el astrónomo: las tres leyes de Kepler, las elipses, etc. Es decir, se trata que todos alcancen la experiencia del nivel matemático superior. No es un trabajo social, es textual; ahí está el trasfondo político de mi trabajo. Porque nosotros, los excluidos, tratamos de llevar esta idea de *representación de teatro*. Todas estas personas, ya sea en los suburbios, en los hospitales, donde se encuentren, aun más en prisión, son

antes que nada excluidos del lenguaje. Lo que reciben no les permite franquear lo que separa la idea de la cosa hablada, o bien, no hay ninguna idea si no hay el vehículo de la palabra. Un excelente escritor argentino, Cortázar, un amigo ya muerto, ha escrito páginas muy hermosas sobre la palabra, vehículo de la idea. El vehículo de la palabra es entonces indispensable. ¿Qué palabra-vehículo reciben ellos? La de los medios de comunicación masivos. La palabra, muchas veces catastrófica del colegio, al que van y no van, porque las condiciones sociales no permiten ir allí, aunque a veces está el heroísmo de ciertos maestros. Digamos que, en la enseñanza escolar, el lenguaje que se aprende es prácticamente nulo. ¿Y qué más tienen? El lenguaje de la familia, que también es catastrófico, si no más. Porque allí está la resignación, veinte, treinta, cuarenta años de resignación, un lenguaje que está prácticamente en una etapa esclavista.

Es decir, los pobres, estando excluidos de la palabra, están excluidos de su propia vida, porque con el lenguaje que viven, son incapaces de inventarse algo distinto de aquello a lo que la sociedad los condena. Tienen el lenguaje del sistema, las referencias del sistema y, por lo demás, el sistema juega con ello. Hemos llegado a extremos formidables con el *people meter*, donde la calidad se mide por medio del número de personas que hay en una emisión. Una emisión es juzgada buena cuando tiene tantos auditores; si la audiencia baja, la emisión deja de ser buena. Quiere decir que hemos llegado a cuantificar la idea estética misma. ¿Por qué el cine no ha llegado nunca a ser un arte? Porque los problemas que se plantean para el cine son los de una industria y en absoluto los de un arte. La creación es algo solitario. Y requiere comprometerse con relaciones, con encuentros en el tiempo. Cuando uno hace una película, si no hay relación de tiempo, uno no hace ni un segundo. Eso es inevitable.

Lo que buscamos nosotros, antes que nada, es dar a estas personas un lenguaje necesario que rompa completamente con sus costumbres, con lo

que son. Estamos ferozmente contra cualquier forma de populismo, contra toda forma de demagogia que consiste en decir *¡Exprésense ya! La verdad la tienen allí. Ustedes son el pueblo y tienen la verdad*, etc. Ha habido momentos penosos que hemos tenido que atravesar, donde este tipo de consideraciones era un absoluto.

Entonces, nos preocupamos del espectador, es decir, buscamos colocar en el nivel más alto lo que tratamos de hacer. En todas estas aventuras, no son necesarias las personas de teatro, sobre todo porque no se encuentran nunca. Tratamos de trabajar con actores y fue siempre una catástrofe. Lo que hace falta es el poeta, el hombre de la palabra, el hombre que puede encontrar, a partir de la palabra, su lugar, su campo, su espacio, donde de pronto un grupo de hombres van a estar todos hermanados en forma igualitaria. La idea de igualdad es capital.

A la gente con que trabajo no le pido más que una cosa: que sean más bonitos al cabo que cuando llegaron. Es todo. Quiero que estén contentos de portar la palabra y que la palabra porte a su vez el cuerpo y le dé todo su sentido. Esto no se encontró de golpe; requirió tiempo, porque evidentemente no es un punto de vista puramente sentimental, entra en la dramatización misma del espectáculo. Todos los *quién soy* son filmados y después poco importan los personajes que ellos van a representar en la obra. Los *quién soy* son proyectados en lo que actúan. Hay una diferencia. Están la persona tal como es y tal como se dice, y el personaje o la dramatización nacida de la confrontación entre los dos. Eso entra en la estética misma, en la aventura de la experiencia.

EL KUNG-FU: EL HABLA DEL CUERPO

Para el habla del cuerpo hacía falta tener una gramática. Y finalmente, ¿dónde la encontramos? Una vez más en China. El Kung-fu. Con ello vuelvo al taoísmo de antes y es que el Kung-fu nació de los monjes taoístas, los que poco a poco enfrentaron la necesidad de defenderse en los monaste-

rios, en particular, del gran Shaolín. La característica del Kung-fu es que es un lenguaje paralelo al de la pintura y paralelo al de la letra, al del ideograma. El pintor chino, cuando pinta, hace ante todo observación. Se pone allí frente a un animal, a alguna cosa, y la mira y la mira y la mira más y pasan los días y la sigue mirando. Finalmente, llega un momento, después de seis meses o un año, en que tiene la posibilidad de crear la forma a partir del trazo. Hay toda una gestualidad para entrar en el dibujo, en la forma y en crear de golpe. Esto resuelve todos los problemas de parcialización: es el gesto unitario, y es por ello que los chinos pueden decir que la pintura china perfecciona la creación de Dios en su unidad.

El ideograma fue concebido de la misma manera. Eran sentidos muy concretos los que estaban a la base de la escritura: la tierra, los animales, los árboles, los elementos. Esto es igualmente verdadero en el caso del Kung-fu. Ellos también buscan la observación. Tomo un movimiento básico, que es el del combate del pájaro contra la serpiente, por ejemplo, que da lugar a una serie de secuencias gestuales. Pero no van a tomar el pájaro, porque el pájaro tiene el pico, es abusar de la fuerza. No, van a tomar la serpiente y cómo la serpiente llega, a través de todos sus gestos y movimientos, a cansar al pájaro. Hasta que el pájaro se aleja y la serpiente va tranquila a tomar los rayos de sol bajo el árbol más cercano. El gran momento es el de la poesía en que todo esto va a ocurrir, en el que va a convertirse en *el jardín de los perales*. El *jardín de los perales* significa teatro en chino, en que todas las frutas se ponen juntas ahí arriba para prosperar, son todas parientes unas de otras. El Kung-fu se hace exactamente como hacemos la pintura, es el ideograma, tiene el mismo camino, aprendemos el mismo gesto del cuerpo que sigue la evolución del trazo. Es tan cierto, que bruscamente todos los movimientos del Kung-fu se van a endurecer a partir del momento en que en la escritura hacemos los estampados, es decir, lo que equivale al mármol grabado sobre el cual se ponen las estampas y se sacan las

tablas de escritura. En ese momento, que es el equivalente de nuestra imprenta, los caracteres se endurecen, porque el mármol exige un trabajo específico y los gestos se alivianan de toda una serie de consideraciones. Y eso va a ocurrir incluso con toda la lógica de la aventura política. Cuando el Manchú llega a China, destruye el lenguaje chino y al mismo tiempo destruye el Kung-fu, que a su manera resiste. Todas las personas que hacen Kung-fu son destruidas y sólo quedan cinco monjes que se dispersan, pero que guardan la enseñanza. Cuando la escritura china vuelve a ser admitida, el Kung-fu reaparece con formas variadas, aunque su espíritu sigue siendo el mismo. Más adelante mi amigo Mao Tse Tung empezó a decir *el Kung-fu es pequeño burgués, el taoísmo también, etc. Entonces suprimámoslo*. Después, de la misma manera, dice: *Hay que elegir entre los caracteres sirílicos y los caracteres romanos para que la lengua china pueda ser competitiva en todo el mundo. Es el pueblo el que decide entre nosotros*. Y ¿qué pasó? El pueblo trajo de vuelta el Kung-fu y los caracteres chinos.

Hacíamos catorce horas de Kung-fu todos los días, los domingos incluidos. Tratábamos de ir lo más lejos posible, porque el Kung-fu exige rigor. No se pueden hacer sólo algunos gestos con el pretexto de hacer artes marciales; no es un arte marcial en el sentido de la degeneración que se le atribuye a través de algunos karates y estilos japoneses difundidos comercialmente. Es algo que exige rigor. Los participantes tienen que cortarse las uñas antes de comenzar, porque evidentemente hay que tener siempre las uñas cortas y limpias, porque si no, se corre el riesgo de herir al otro. Es estúpido lo que digo, pero eso les exige una victoria sobre ellos mismos formidable. Sobre todo por los barrios de donde vienen y, para los impedidos, cortarse las uñas es un triunfo.

Todos tienen la misma exigencia. Esa es la igualdad. Los asistentes no son más impedidos que yo, que soy enfermo del corazón, que no hago más que asistir al Kung-fu con los ojos, dado que no puedo asumir toda la escritura. Pero estoy ahí



¿La tribu de los Carcana en guerra contra quién?, en el Festival de Avignon, 1974.

interrogándola, viéndola. Entonces, el resultado de todo ello, sin contar con la ducha y los cuidados corporales constantes, son aportados a esta expresión del *sí mismo* y que ellos aceptan entusiasmados. Allí tienen el sentimiento de que pueden superar algo y nuestra ideología en ese momento es Auschwitz. ¿Sobre qué la construí? Partimos del taoísmo, que es el corazón mismo del Kung-fu y entramos en la Cábala, que es la letra. Nos trae toda la aventura de las letras, nos lleva a los alfabetos de Auschwitz.

No hay ninguna demagogia en esto, quizás haya tenido un lado un poco molesto para algunos de ustedes, pero nosotros lo reivindicamos y es-

tamos muy orgullosos de todos los resultados que obtuvimos.

LA RECUPERACIÓN DE LA PALABRA ORIGINAL

Hay algo más que quiero decir y es que uno no se puede lanzar gratuitamente en todas estas posibilidades. Porque uno las explora todas, es decir, no hay simplemente un trabajo de tipo teatral. Voy a dar un ejemplo. Hace dos años estábamos en Avignon y el tema puesto en discusión era *Dios. Vamos a hacer a Dios*. Todo el mundo comenzó a trabajar a Dios y siempre pasa que entre nosotros hay musulmanes y que el Islam

aparece. Había algunos judíos que, viendo que el Islam salía a la superficie, inmediatamente sintieron que su judaísmo debía estar ahí. Y siempre están los valientes cristianos que están allí para hacer de árbitros. Finalmente, Dios comenzó a tomar todas estas formas y decidimos que, para ilustrar las posibilidades de Dios, había que hacer Poitiers, una gran batalla que se hace con el nombre de Dios a ambos lados. Era el mismo Dios, cierto, excepto que uno hablaba árabe y el otro hablaba latín. Todos los textos que existen sobre esa batalla de Poitiers están en latín o en árabe. Y he allí el enfrentamiento de Dios. Entonces, ¿qué hicimos? Aprendimos árabe y latín e hicimos la batalla de Poitiers en árabe y en latín. Todos aprendieron no sólo árabe y latín. Una de las respuestas de Dios a la cual nos referíamos a menudo era la obra de Schönberg, **Mauricio y Aaron**, que es una tentativa del verbo, de la palabra que dice Dios. Hablar de Dios sin Mauricio era impensable: era él quien traía las nubes durante todo el espectáculo. Por ende, había que darle una respuesta a Schönberg; aprendieron alemán y, para poder decirlo bien, se aprendieron la ópera completa, toda. Hubo revelaciones formidables, algunas insoportables, sobre todo, para los que sintieron que todo se volvía natural, porque pasamos de la música rap a la música dodecafónica. En un comienzo no veían la necesidad de ello, pero en Avignon construimos el espectáculo en tres idiomas. Cuando mostramos el espectáculo, hubo mujeres de inmigrantes árabes que llegaron en delegaciones: *nos han mostrado el árabe que perdimos en la infancia, muchas gracias*. Se produjo esta relación con la ciudad.

La gran fuerza es justamente esta revolución de la igualdad y ahí lo empujamos hasta el más allá. Por ejemplo, la escena del bastón en Avignon era muy simple: lo poníamos al centro y decíamos al comienzo de la obra *si durante el espectáculo el bastón florece, habrán encontrado a Dios*. Y todos querían ver si florecía, empujar en lo posible la cuestión para que el bastón floreciera; y ¡floreció! No voy a decir cómo. Floreció.

DAR CUERPO A LA IGUALDAD

Lo que hay de más feliz, de más satisfactorio en la aventura, es encontrar las equivalencias. Si tengo un paralizado, hay desigualdad. Entonces, ¿qué hacer? Si está en una silla, hay evidentemente que acortar el bastón. Una vez que está acortado, no tiene que hacer el ridículo: todos los otros tienen bastones largos y él tiene que circular al medio con su bastón. Hay una cantidad de matices que encontrar para tratar de integrarlo de manera perfecta, que pueda ponerse al medio y, en ese momento, estar en forma igualitaria con los otros. El elemento más dinámico son los impedidos porque, por todo tipo de razones, se sienten inferiores a los otros, lo viven todos los días, en la carne, en la piel. El hecho de poder estar allí, de asumirse como tales, en igualdad respecto de los otros, les da gran fuerza. Incluso, ellos son los dueños de la palabra en ese momento. La igualdad se hace automáticamente y es por ello que, tomada en ese sentido, algunas veces parece una corte de los milagros. Pero digamos que es una corte de los milagros necesaria, porque es la única forma de poder dar cuerpo a la igualdad.

Prohibiendo todo lo que es psicológico, no puedo hacer teatro como todo el mundo. Pero mis personajes, en la obra **Auschwitz**, por ejemplo, son alfabetos. ¿Qué es un alfabeto en escena? Es un personaje del tiempo. El *jerigonza* era un verdadero personaje. En el teatro, que es un arte del espacio por definición, la gramática teatral es espacial: los practicables, arriba y abajo, la proyección de la voz es el espacio cortado o no. Allí arriba no hay que dar una similitud de tipo alegórica, si no, caemos en el teatro del medioevo: la Pureza, la Caridad, las Virtudes Teológicas que se ponen a actuar en escena. No se trata de eso. Hay que encontrar un comportamiento de alfabeto. ¿Qué es un comportamiento de alfabeto? Son personajes antiguos, de partida, porque son personajes del tiempo. Los alfabetos están hechos de letras. Entonces, el alfabeto ya no es un personaje sino un grupo. Y ese grupo, ¿cómo va a expresar-

se, a moverse? Entra, sale, jardín, patio, el trece al medio, etc. Quiere decir que los actores ya no actúan psicológicamente una escena, sino que *se escriben* al decirla. El espectáculo es una inmensa página de diferentes formas de escritura. Hay una letra que habla, otra letra que habla, otra letra que habla del mismo alfabeto y eso da el conjunto. Todo eso se escribe físicamente, corporalmente, sea cual sea la escritura que le demos al cuerpo en ese momento. Es decir, ya no actuamos en el sentido usual de la palabra: uno se escribe en escena. El actor, (puesto que hay actores), se escribe físicamente. ¿Qué escribe? Lo que está diciendo. Se hace una escena de una hora, de un sólo personaje en escena. ¿Cuál es el tema? ¿qué pasa? Se llama **Letra** –letra de alfabeto– **perdida en el silencio del escape**. Si tienen la oportunidad de pasar por Marsella, aunque no sea más que para ver esto, los invito a todos cordialmente.

ENRIQUECERSE CON LA PALABRA

Otro ejemplo de un trabajo con prisioneros. El tema en un comienzo era la Revolución Francesa. ¿En qué se conectan estos prisioneros –el mí-nimo tenía siete condenas– con la Revolución Francesa? En el silencio de Saint-Juste. Saint-Juste fue un personaje de la Revolución Francesa que, en un momento dado, dejó de hablar y, hasta el momento en que lo guillotinaron, no habló nunca más. Se le llama *el silencio de Saint-Juste*. Construimos un espectáculo sobre ello. Como cada vez, hice intervenir gestos de creación paralela. Digamos que en Avignon era Schönberg y aquí era Mozart, por su rol, en el plano musical, durante la revolución, con la franc-masonería y todo lo que siguió. Había que hacer los gestos que inventan la música de Mozart. Estaban todos allí, llegaban y estaba Mozart mientras otros actuaban y trataban de explicar...

Ocurrió que llegaron a la cárcel los jueces con una muy buena intención. Venían a ver cómo se comportaban los que iban a juzgar en quince días o un mes. Pero un juez sólo puede llegar como

juez. El carcelero los dejó entrar y, sin decir una palabra, sin pedir permiso, entraron y se sentaron en la celda doble donde ensayábamos. Entonces les dije: *Señores, hay un error, deberían haberme pedido permiso para venir. Comprendo muy bien por qué vinieron pero no es posible*. En ese momento, mis presos dijeron *tú estás loco, nosotros vamos a pasar un juicio ante ellos*. Les encontré razón y me quedé. Y ocurrió ese milagro. Cuando entraron, los dueños de la palabra eran los jueces, indiscutiblemente, pero al cabo de un cuarto de hora o de media hora, los dueños de la palabra eran los presos, porque los mismos jueces no comprendían siempre lo que decían. Era el arte de la poesía, era un lenguaje mallarmeano para ellos. Ese lenguaje que se les escapaba a los presos les producía entusiasmo, tenía una verdad, un sentimiento tales que eran de ellos, eran sus propias palabras. Y eso fue lo encantador. Y los jueces se fueron con la cabeza gacha. Después, el representante del Ministerio de Justicia me dijo: *"Evidentemente, usted juega a evadirse"*. Yo le dije, *"Yo no juego a evadirme. Estoy allí en la cárcel"*. Fue todo. Ocurren este tipo de presentaciones inéditas, siempre hay esos ministros y esas personas. Otro comentó: *Lo formidable son estas palabras. Estos niños hablan un lenguaje a tal nivel que muy a menudo yo, Ministro de la Cultura, me digo "tengo que hacer que me den la obra para poder re-leerla"*. Eso es lo formidable, le da sentido y el sentido viene de muy alto.

Un periodista alemán que asistió a esa presentación encontró que un pequeño corso era un actor brechtiano formidable. Quería hacerle una entrevista. Le preguntó: *Con 25 años de prisión, ¿qué le aporta llegar aquí?* Y él respondió: *Señores, ahora soy doscientas palabras más rico*. No sólo era verdadero, sino que las consecuencias fueron que, cuando escribía a su casa, ya nadie le comprendía. La familia me vino a buscar para preguntarme qué diccionario había que comprar para entender las cartas del pequeño corso. En ese momento, se enriquecieron ellos también con doscientas palabras.

EL TEATRO DEL ESPECTADOR

Yo no hago teatro de vanguardia, hago teatro de atrás-atrás-atrásguardia. Me refiero al teatro griego, al teatro japonés, al teatro chino. ¿Y por qué? Es simple: es el teatro del espectador. Yo no hago pagar los asientos para las personas, me niego, aunque esto me produce conflictos con los que me financian. Nunca se paga el asiento.

Mi teatro está más del lado de los griegos que del lado actual. Y sobre todo, porque el teatro actual, desde Luis XIV, tomó la forma del teatro de la corte y oculta esta ideología hasta ahora. Reemplazamos al rey por el pequeño burgués, el hombre medio, con dos figuras: uno es la pieza en que uno se acuesta y la otra es el salón en que se discute o en que uno palabrea. El teatro se perpetúa allí con un bello entorno. Viene el posmodernismo, que sopló sobre ello, y prospera en la nada: es un teatro de la ausencia del hombre en la creación. Y eso, como ideología del teatro, lo encuentro muy grave. Es lo que hacen los autores, no los organizadores, por supuesto.

Para mí, el problema no está para nada en los jóvenes de la calle, en la ceguera, en los sordomudos, en la persona que tratamos de integrar en el sistema. Si hay algo que está hecho para asesinar al teatro es lo social. Y si hay algo que debe ignorar resueltamente lo social, eso es el teatro. Para mí, en el teatro, el enfermo es únicamente el espectador. El resto, hace teatro, entonces, no hay problema. Pero el que no lo hace es justamente el espectador. No diré a continuación que el espectador es un *rumiante*, yo quiero decir simplemente que, si hablamos de teatro, hablamos de creación. Primero.

¿Qué pasaba en el teatro griego? Una cosa capital, primordial: La ciudad le pagaba un óbolo a la entrada a todos los espectadores de teatro que a continuación asistían al espectáculo. Ser espectador era un trabajo. Y eso tenía la ventaja enorme de convertir al espectador no en consumidor sino en inteligente. Porque en un trabajo hay que ponerse en situación de hacerlo. Otra cosa igualmen-

te importante: ¿quién actuaba? ¿quién se expresaba con posibilidades —cito— *de decirlo todo*? Eran los esclavos. Decir que un actor es un esclavo o que un esclavo es un actor, tiene ciertos matices. Yo, personalmente, elegí los esclavos. No por mecenazgo sino porque estas personas tenían algo que decir. Una vez al año o dos, con ocasión de ciertas celebraciones en la ciudad, iban allí y, con un poeta ante ellos que se llamaba Sófocles o Eurípides, o incluso Aristófanes, que era el más solicitado en la época, decían *estamos aquí* y expresaban lo que ellos tenían para decir y que tenían, como esclavos, guardado todo el año.

Estamos muy, muy lejos de ese tipo de teatro. Ahora bien, no es en lo absoluto con un fin polémico que me refiero al espectador. Voy a citarles como ejemplo una experiencia que hice en Nueva York. Monté una obra con ciegos. No hay ningún problema en absoluto con los ciegos, dado que tienen mucha más inteligencia del espacio que cualquier actor. Jamás he visto a un ciego romper un proyector, perder la marca, el lugar de su desplazamiento. Todos sus desplazamientos tienen una geometría perfecta, lo no que suele ser el caso de personas más afortunadas y que se benefician con la vista.

Qué significa hacer una obra con ciegos. El ciego no es hermoso; juega el descrédito y los que financiaban la experiencia dijeron: *Habría que matizar esto. Ciertamente, podríamos poner falsos ciegos que se parecieran en algo. Quizás podemos poner dos en el medio para que se vea bien que son ciegos y los otros podrían usar lentes oscuras, un bastón, etc. y desplazarse consecuentemente.* La sugerencia estaba en función de los espectadores que vendrían o no, porque un espectáculo con ciegos en principio estaba desvalorizado. Entonces, ¿qué hacer? Una vez más, resolver el problema del espectador. Por casualidad, la Asociación de Sordomudos se había ido a quejar porque decía que hacíamos racismo, que sólo empleábamos ciegos y que los sordomudos también tenían derecho a expresarse. ¿Qué querían que hiciera? Decir que no, que sí, y ¿a qué? Era mi cre-

dibildad, además, lo que se jugaba. Hubo que darles un papel. Providencialmente, fue el de espectadores.

¿Cómo hacer para que sordomudos asistieran como espectadores a un espectáculo de ciegos? No hay nada más fácil: basta con poner a los sordomudos de espectadores de los ciegos mientras actúan. Pero el elemento fundamental no era que fueran ciegos o que fueran sordomudos. Era que se trataba de una obra sobre un tema que me es muy cercano: Auschwitz. Lo que les pedía no era que fueran ciegos o sordos o lo que fuera. Les pedía la motivación, puesto que la motivación reemplaza para mí todo talento, todo genio, todo narcisismo de escena. Cuando uno sabe por qué lo hace, en ese momento ya no necesita ni técnicos ni nada. Es decir, la motivación siempre es más fuerte que el talento. Le dejo el talento a la gente que lo tiene y lo usa, pero en mi caso, es la motivación lo que cuenta antes que nada. Y lo que unió a las personas no fue su enfermedad, fue el problema de Auschwitz, fue el problema de los campos de concentración. No hay que olvidar que las grandes masacres de la historia comenzaron por los minusválidos. Los primeros en pasar por las cámaras de gas fueron evidentemente los ciegos, los minusválidos motores, etc. Para ellos, en su situación, era una motivación el tema que trataban y sentían la obligación y la necesidad de decir algo. El resto era puramente circunstancial.

Para los ciegos no había problema: se desplazaban, cantaban, actuaban, hablaban etc. Pero para los que hacían de espectadores, ¿cómo? Los responsables de la experiencia hicimos grupos de seis o siete sordomudos distribuidos en el espacio, por todas partes, entre los cuales circulaban los ciegos. En cada grupo, dos sordomudos asistieron a todos los ensayos para aprenderse el texto, porque el texto era importante y estaba el problema entre el texto idéico y un texto que se hace únicamente mediante gestos. Es decir, todo lo que es abstracto soporta muy difícilmente la traducción. Lo más importante de los ensayos era que los sordomudos encontraran equivalencias de fineza, de

forma de decir, que permitieran restituir, más o menos completamente, el texto que los ciegos decían. El día en que estos ciegos entraron en comunicación con los sordomudos es uno de los días más emocionantes de mi vida.

Además, yo había dicho que, dado el tema, los verdaderos espectadores –porque todo el espectáculo que hicimos a continuación fue con espectadores normales– debían venir sin zapatos. Cuando hablamos de Auschwitz no venimos con el polvo de la ciudad en los pies. Ya fuera por el americanismo o por el masoquismo del espectador, finalmente esto fue en detrimento de la obra. Encontraron eso divertido, de locos; le dábamos a la entrada una bolsa de plástico donde ponían los zapatos. Entraban con los pies descalzos y hacían de espectadores con los zapatos bajo el brazo. Pero el estreno, que se hizo realmente con el grupo de sordomudos, fue una cosa perfecta. Los ciegos entraron y después, bruscamente, se pusieron a cada lado de ellos aquellos sordomudos –como directores de orquesta, había en total dieciseis– y, con una gestualidad fantástica de gran belleza, que había sido trabajada por meses, decían el texto en sordomudo.

Por un lado los sordomudos, como espectadores, actuaban. Incluso habían sido actores porque habían ensayado, habían ido a todos los ensayos y, por otro lado, estaban los ciegos. Se logra toda esa comunicación, esa fusión, donde ya no había ciegos ni había sordomudos ni había espectadores. El problema estaba resuelto.

Eso no era más que un ejemplo. ¿Qué solución adoptar? Hay que reemplazar el servicio militar por el servicio del espectador y cada año se van a formar espectadores en el saber, en el diálogo que puede haber entre hombres en un teatro, en un lugar de encuentro.

UNA PROMESA A MI PADRE

Mi obra de teatro *Les boeurs* la están montando ahora en Londres y va a ser remontada en París en un encuentro, no un festival, en torno a la

lucha de clases. Es una de las obras mías que más se han montado, creo que en 49 países. Es la de mi padre: mi padre fue asesinado por la policía y es un poco por lo cual yo escribo. Cuando mi padre fue enterrado, mi madre me dijo —yo era muy pequeño—: *Dile adiós a tu padre*. Yo estaba allí y no veía nada más que ese hombre maravilloso que contaba historias. Entonces dije: *Papá, todo eso que no escribiste, todo eso que no dijiste, yo lo diré, te lo prometo*. Lo enterramos y más o menos dos meses después fui condenado a muerte. Tenía dieciséis años y pensé: *Mi Dios, cuando todo esto termine, tengo que cumplir mi promesa*. Para cumplirla, la primera persona de la cual hablé fue de él.

Una de las razones que motivó mi venida a Chile, un pequeño desvío a partir de este Festival, es que mi padre estuvo aquí con un grupo que hizo

en la Patagonia el antiestado libertario. Eso duró una semana, porque las tropas argentinas llegaron y borraron todo. Mi padre luego partió hacia Chicago, pero antes hizo una cosa importante. Durante el breve instante en que sus libertarios, todos anarquistas, crearon este antiestado, publicaron un decreto. Y mi vida, en cierto sentido, comienza con ese decreto. Es el decreto siguiente: *Las ballenas son nuestras compañeras. Y cualquiera que atente contra las ballenas, se expondrá al rigor revolucionario*. He aquí, es todo. Esta ballena me siguió por toda la vida, me la he encontrado en todas partes. Cuando en el hospital psiquiátrico donde trabajo con el médico, el enfermero y los enfermos, en Villebrar, me preguntaron dónde me iba a instalar, les dije que me construyeran una ballena. Y me la están construyendo.

Evaluación final

Fotografías



Conferencia de Prensa de Clausura del Festival, con participación de miembros del Comité Directivo, autoridades e invitados relevantes. En la foto: M. E. Meza, M. L. Hurtado, C. di Girólamo, J. L. Egaña, E. Correa, H. Noguera, R. Silva, E. Vargas, A. M. Palma y G. Aguirre.