

"PACHAMAMA":

NOSTALGIA DRAMÁTICA

EN FUTURO ANTERIOR

Luis Vaisman A.

Departamento de Literatura Universidad de Chile



La **Pachamama** de Omar Saavedra produce un efecto curioso: a través de una fábula utópica que puede entenderse como una transparente alegoría de la situación chilena actual, se constituye en una exhortación a contribuir en la construcción de la utopía. Tiene, según esto, la mirada puesta en el futuro del espectador. Sin embargo, parte importante del público queda con la sensación de que se trata de una obra que pertenece más bien a su pasado. El propósito de las páginas que siguen es proponer algunas reflexiones acerca de cuáles podrían ser las cualidades, tanto del texto dramático como de su ámbito de recepción, que motivan esta aparente contradicción.

I

La intriga se pone en movimiento porque en Pachamama el pueblo le ha creado un serio problema a Quinto Chasán. El problema de Quinto Chasán, Presidente Vitalicio de la República de Pachamama, tercero de su estirpe, es que ahora que está

por cumplir sesenta y seis años de edad, los indios, sobre los que lleva ya treinta y tres ejerciendo el poder absoluto, están aprendiendo a organizar su sueño del mar; un sueño que ya ni las armas pueden controlar. Sabe por eso Quinto que tendrá que modificar el decreto supremo número treinta y tres mediante el cual su abuelo había prohibido mares y océanos; pero no sabe cómo hacerlo para que en el fondo todo quede igual.

La solución aparece con la llegada de Grünstadt, un antropólogo vienés (o alemán, según Chasán, que para él es la misma cosa) interesado en probar que los antiguos pachamameños construyeron hace miles de años, en este lugar a cuatro mil trescientos metros sobre el nivel del mar y a setecientos kilómetros de su orilla y tras el cual se extiende un lago encerrado por un dique de antiquísima factura, barcos de junco, largos de una cuadra y capaces de navegar. La construcción de un barco servirá entonces a Quinto para salir del atolladero: luego de derogar mediante el decreto número setenta y siete la prohibición del mar porque "hoy tenemos la fuerza,

la sabiduría, la edad para inaugurar finalmente una época del mar⁽¹⁾, exhorta a su pueblo "para que juntos demos comienzo a la más grande tarea de la patria: la construcción de un barco"⁽²⁾. Pero como "sin barco no hay mar" y "la cosa no es tan sencilla" porque "un barco es un asunto muy difícil"⁽³⁾, el Presidente Vitalicio los insta a dejar de soñar con el mar y a concentrarse en la construcción del barco.

La táctica de Chasán no deja de tener sus riesgos, pues si bien es cierto que "un barco es un asunto muy difícil", el entusiasmo de los indios, que

"Pachamama": L. Florín y A. Parodi (Foto: R. López)



no pierden de vista que "hacemos un barco para conocer el mar"⁽⁴⁾, va demostrando que no es un asunto imposible. Pero el Presidente es hombre de recursos:

- "No hay razón para temer: todavía tienen fe en su grande idea, pero todas las ideas son corruptibles"⁽⁵⁾
- Para corromper, empleará todas las artimañas del poder, empezando por establecer enojosas diferencias entre los indios.
- "Tengo hambre Rufino" -
- "..."
- "¡Más fuerza, mierda! Lo que pasa es que ustedes no son más que una manga de maricones. Y maricones no pueden construir un barco"-
- "Es fácil hablar cuando se recibe triple ración, Rufino" -
- "Yo no la pedí" -
- "Pero te la comes" -
- "..."
- "No se pongan así, muchachos. Piensen en lo que están haciendo, piensen en que nos falta poco. En un par de semanas nos vamos a la mar" -
- "No cambies la conversación, Rufino. El mar es una cosa de mañana: ahora estamos hablando de tus privilegios" ⁽⁶⁾

A pesar de las discusiones que entorpecen el trabajo, la treta no da el resultado esperado: el barco no cesa de crecer. El experimentado magín de Quinto Chasán pergeña entonces un nuevo ardid: "promover" la productividad con ameneridades y alcohol.

- "¿Quién prohibió el aguardiente?" -
- "..."
- "Excelencia, permítame decir que sin alcohol se trabaja más rápido, más seguro" -
- "Querido Grunstadt, aquí no se trata de rendimiento material, sino de principios sociales... ¡Silvita, trae

(1) Escena 5a, p. 33. Libreto del montaje realizado por el teatro de la UC.

(2) Escena 5a, p. 34

(3) Escena 5a, p. 34

(4) Escena 6a, p. 38

(5) Escena 7a, p. 53

(6) Escena 8a, pp. 54-55

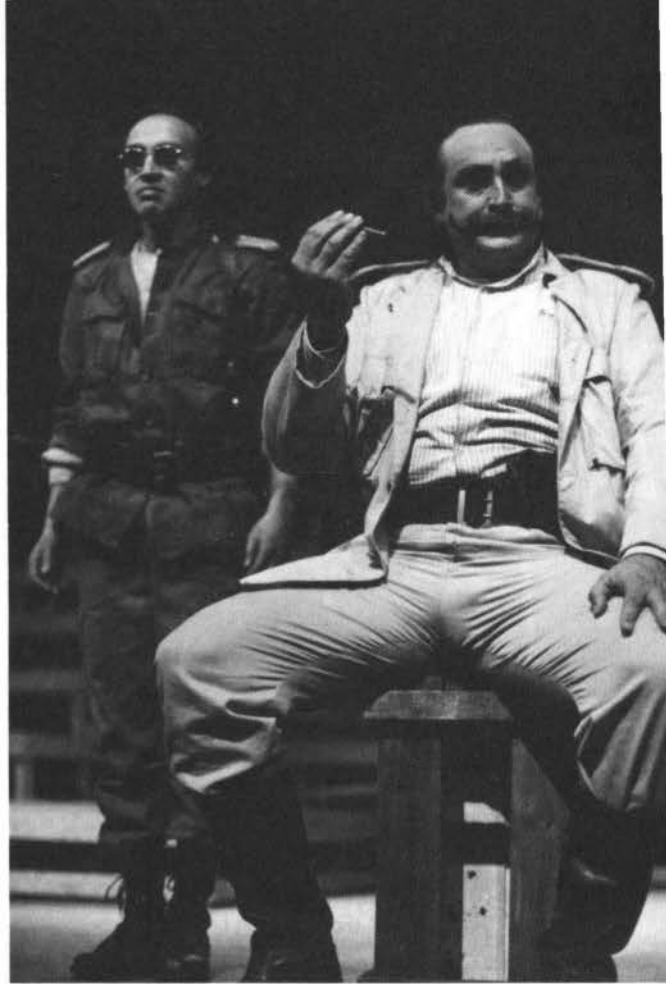
diez litros de aguardiente de mi bodega; La vida comienza a iluminarse, muchachos: Llegan el arte y las botellas. ¡Medio litro de aguardiente por cabeza!⁽⁷⁾

- El arte lo proveerá la Ministra de Asuntos Artísticos, envejecida excantante de lupanar hamburgués, entre cuyos aportes a la cultura pachamameña se encuentra su interpretación de un aria de Violeta, de "La Traviata" de Mozart, en que ella declara su amor a Sigfrido.⁽⁸⁾

Aun así, el barco crece inquietantemente. "No fumes tanto, Quinto. Si estás nervioso, chúpate el pulgar. Eso también ayuda", le aconseja su madre, que no deja de bordarle el sudario por lo que pueda ocurrir, "Ojalá alcance a terminártelo antes que ellos terminen el barco"⁽⁹⁾. La inquietud alcanza también a Silvita, el Ayudante Mayor: "Creo que nos acercamos al final, con perdón de su Excelencia. Borrachos como están, siguen tejiendo y tejiendo. ...Creo que es cuestión de días, con perdón de su Excelencia."⁽¹⁰⁾ Es preciso detener a toda costa el trabajo; sin que los indios se percaten, por supuesto. Como último recurso, el Presidente Vitalicio echará mano de un traidor que presta este tipo de servicios al gobierno desde los tiempos de su abuelo: el viejo Clemente, tejedor como los demás indios, deberá destejer sigilosamente de noche lo que se teje en el día.

Pero el clima de desconfianza en la capacidad de Quinto para controlar la situación ha alcanzado ya entre su propia gente dimensiones francamente peligrosas. Tanto así que, mientras Silvita tiende subrepticamente sus hilos para reemplazar a Quinto en el poder, los mismos soldados han comenzado a inquietarse por su suerte:

- "Si es que terminan esa cosa, antes de irse van a hacer un puré con nosotros"-
- "¿Por qué? Yo no he hecho nada"-
- "Yo tampoco"-
- "¿Quieren decir que todos los indios que se quedaron en ese muro se fusilaron solos? ¿Los



Pachamama: A. Parodi y G. Robles (Foto: R. López)

huesitos y las costillas se las rompía el Espíritu Santo? ¿Las bolas se las reventaba el aire? ¡A ver si les creen tanto prodigio!"-

- "Yo obedecía órdenes"-

- "Yo también"-

- "Muéstrales entonces la orden donde te decían que tenías que violar a sus mujeres, Aparicio"-

- "..."-

- "Sería una injusticia: apenas tengo veintitrés años"⁽¹¹⁾ -

Con el objeto de impedir esta injusticia, Aparicio delatará a Clemente, el traidor⁽¹²⁾.

(7) Escena 8a, pp. 57-59

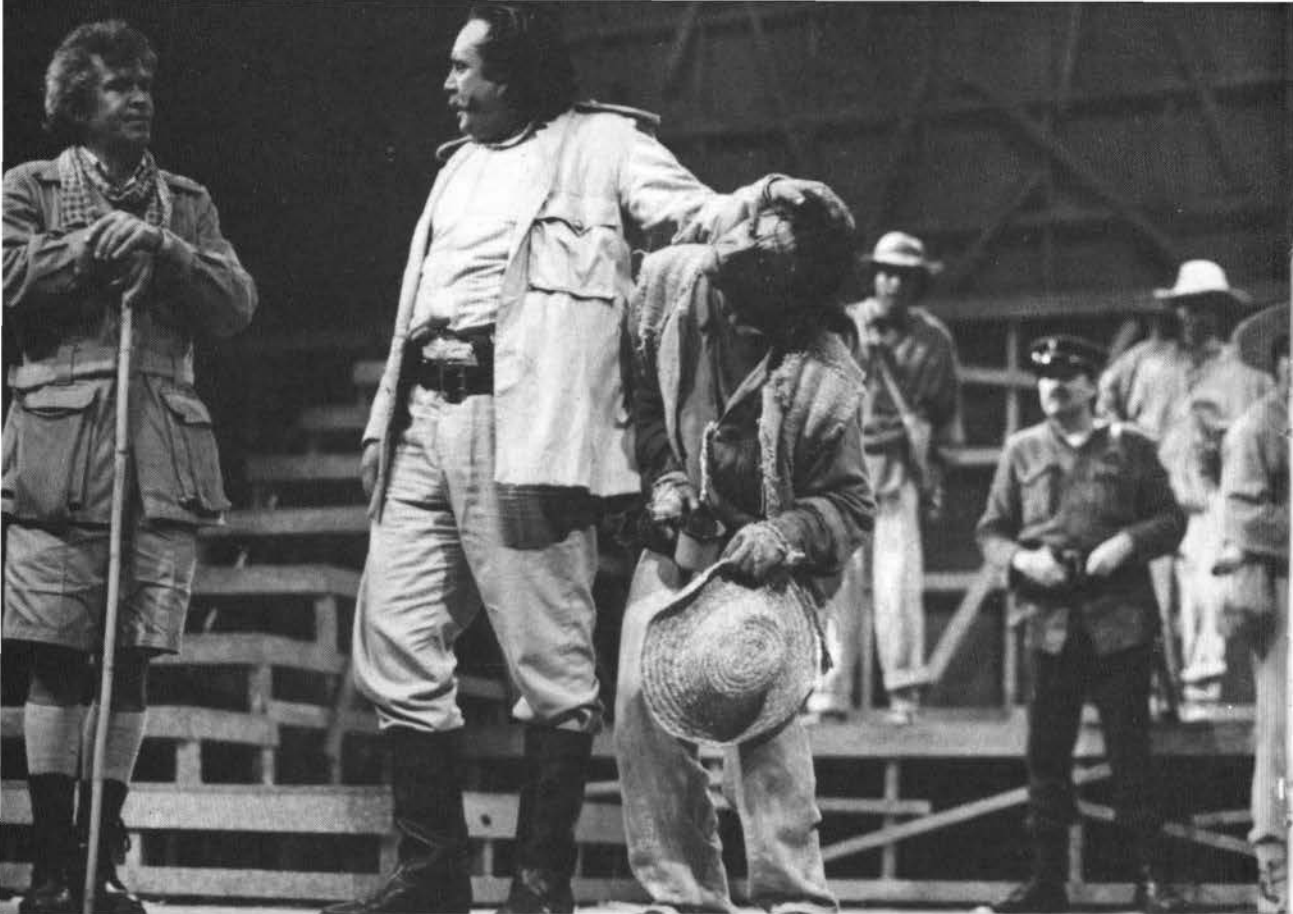
(8) Escena 3a, p. 25

(9) Escena 9a, p. 62

(10) Escena 9a, p. 63

(11) Escena 10a, p. 73

(12) Escena 11a, p. 80



"Pachamama" (Foto: Ramón López)

- "¿Por qué esa cara tan larga, Silvita? ¿Se nos murió alguien?"-

- "Todavía no, Excelencia. Ya saben lo de Clemente. Ahora no hay quien los pare"-

- "..."-

- "¿Qué hacen ahora?"-

- "Tejen. Esta vez sí lo terminan".⁽¹³⁾

El rotundo fracaso de sus sucesivas tácticas dilatorias hace que Quinto decida volver a los antiguos métodos:

- "Otra vez nos obligan a usar la fuerza, Silvita"-

- "Así es, Excelencia"-

- "No es necesario matarlos a todos, Silvita. Bastarán dos o tres por aldea. Nada de masacres. Treinta, máximo"-

Pero Silvita ya ha tomado una decisión diferente:

- "En mi opinión basta uno solo, Excelencia. Usted..."⁽¹⁴⁾

Y Quinto es fusilado. Pero la muerte no impedirá que el Presidente Vitalicio continúe preocupado por la suerte del poder, mientras la madre envuelve por fin su cadáver en el sudario que tan cuidadosamente le ha preparado:

- "Ojalá que a Silvita le vaya mejor, Quinto. Este país es lo único que tenemos"-

- "El no es de la familia, mamá"-

- "Es medio hermano tuyo. A tu papá le gustaba a veces comer fuera de casa..."-

- "Todo está en orden, entonces: yo sabía que éramos inmortales".⁽¹⁵⁾

(13) Escena 12a, p. 87

(14) Escena 12a, p. 89

(15) Escena 12a, p. 91

El primer acto de gobierno del nuevo Presidente Vitalicio será derogar el decreto que derogaba la prohibición de mares y océanos. Para su desgracia, es demasiado tarde porque el barco está ya listo y los indios han decidido partir:

- "Usted si quiere se queda aquí, señor Presidente, pero nosotros nos vamos..."-

- "..."-

- "¡Se van cuando les crezcan alas, huevones!"-

- "No, no, señor Presidente. Nos vamos en barco..."-

- "..."-

- "¡Quiero verlo, entonces! ¡Vayan echándose el barco a la espalda!"⁽¹⁶⁾

Pero los indios no se echan el barco a la espalda. Vuelan el dique con el Presidente Vitalicio y los soldados arriba, y zarpan sobre el agua ancestral que acaban de liberar.

II

En Pachamama, no sólo los indios tienen su sueño colectivo de llegar a conocer el mar. Pachamama entera parece ser un territorio de sueños, tierra de origen y destino de los más diversos sueños. En torno a la anécdota central se mueven otros personajes, cada uno acicateado por su sueño personal. Eleonora, la antigua prostituta convertida en Ministra de Asuntos Artísticos, sueña con olvidar que hace treinta años en Hamburgo "cantaba lo que querían oír y amaba al que podía pagar"⁽¹⁷⁾, y se esfuerza por convencerse de que en este paisaje primitivo ha encontrado "lo que Europa desconoce: la poesía de la paz, una naturaleza sin artificios, al hombre americano con su temperamento avasallador, una ingenuidad sin límites... Una Utopía real, señor Grunstadt; desde aquí se mira el cielo hacia abajo".⁽¹⁸⁾ En esta utopía real, volverá a soñar que ha encontrado el amor. Grunstadt, el vienés que sueña imposibles "porque es necesario, Eleonora"⁽¹⁹⁾ y que ha recorrido medio mundo persiguiendo Pachamama para probar(se) que es un

antropólogo y no un impostor, sueña con construir un barco que sea un acto de amor porque, después de haber presenciado los horrores de la guerra, cree que "los hombres deben entenderse. Por eso hacemos lo que hacemos: con nuestro barco primero y nuestro viaje después, estamos inventando una nueva lengua, señor Rufino. Estamos convirtiendo el futuro en ahora. ¿Me entiende?"⁽²⁰⁾

Incluso el sueño colectivo de los indios adquiere matices diversos para cada cual. El de Rufino, el capataz que no sabe reír, es cauteloso pero de largo aliento: "fijese, señor ingeniero, ahora parece que todo ha cambiado porque construimos un barco y creemos que al fin nos acercamos a la meta por la que vivimos y nos mataron treinta y tres años: ahora vamos a conocer el mar en su barco. Y eso me da miedo, señor ingeniero, lo reconozco, porque creo a fin de cuentas que el mar no es una meta en sí, sino un medio para acercarnos a otra meta mucho más lejana. Tan lejana, que casi no se puede creer en ella"⁽²¹⁾. A Pedrito, en cambio, indio alegre y lenguaraz, le gusta soñar que la lengua se le llena de flores, "y que las flores son de muchos colores... y que te empiezan a hacer cosquillas en la garganta, en la lengua, en las encías, en los dientes. Tú crees que vas a toser, Rufino y ahí salta la risa"⁽²²⁾ Para él, que vive en un páramo de juncos con olor a barro, el mar es el país de las flores que jamás vio. A su manera, cada uno sueña, "porque si no lo hacemos se nos acabarán las ganas de vivir y si se nos acaban las ganas de vivir, ahí sí que la vida sería una mierda".⁽²³⁾

Pero no todos son soñadores en Pachamama. Quinto Chasán es un administrador de sueños; y los administra en provecho propio. Así como intenta manipular el sueño de los indios, así también adula asiduamente a Eleonora a pesar de no haberse engañado nunca a su respecto; la utiliza, porque "el circo es también parte de la política, Silvita. ¿O crees que le pago a la vieja loca por su talento? ... Fomentar el mal gusto ayuda a gobernar mejor"⁽²⁴⁾.

(16) Escena 12a, p. 100

(17) Escena 8a, p. 60

(18) Escena 3a, p. 24

(19) Escena 10a, p. 69

(20) Escena 6a, p. 38

(21) Escena 6a, p. 41

(22) Escena 2a, p. 15

(23) Escena 2a, p. 17

(24) Escena 3a, p. 26

La estabilidad de su gobierno depende en buena medida de su habilidad para manejar imágenes, mitos, sueños. No tiene el menor escrúpulo para apropiarse de la imagen del rebelde que acaba de hacer fusilar, ya que "es preferible que nosotros lo convirtamos ahora en héroe muerto, antes que mañana otros lo conviertan en leyenda viva. A gente como ésta hay que matarla dos veces, Silvita"⁽²⁵⁾. Aunque en el fondo este hombre cazurro, práctico, hipócrita y venal es también, él, un soñador. Su sueño es el poder perpetuo, y si alguna vez reconoció que "no hay sociedad inexpugnable y de algo hay que morir", se va tranquilo al otro mundo cuando constata -equivocadamente- que su estirpe es inmortal.

En este laberinto de espejos que ha construido Chasán para conseguir que todo parezca ser lo que no es, de modo de transformar lo que es

"Pachamama": E. Barril y S. Urrutia (Foto: R. López)



"Pachamama" (Foto: Ramón López)

en lo que él quiere que sea, los únicos que terminan por perderse del todo son él mismo y su círculo mágico del poder⁽²⁶⁾. Porque cuando a partir del juego ilusionista creado por el prestidigitador el soñador descubre las leyes que regulan los sueños, el laberinto se derrumba y la imagen oculta, en el fondo del último espejo, asoma y se convierte en posibilidad real. Pero el parto del fondo del espejo es cruel, doloroso, sangriento:

- "¿Todos los sueños comienzan con sangre, Rufino?-
- "Sí, Pedrito"-
- "¿No hay otra forma?-
- "No la conocemos"-

Quizás haya otra forma, pero estos súbditos seculares de presidentes vitalicios no han tenido la oportunidad de conocerla.

(25) Escena 1a, p. 7

(26) ¿No es acaso 'Chasán' nombre de mago, sonido que acompaña en las tiras cómicas y actos de feria la realización de prodigios mágicos y de prestidigitación? El mundo de Chasán tiene rasgos de realismo mágico, por lo demás; la frontera entre la vida y la muerte es traspasada en él con toda naturalidad. Véase el diálogo entre el cadáver de Quinto y su madre, Ramira, en la escena duodécima, al final.



"Pachamama": E. Barril y R. Pulgar (Foto: R. López)

III

El fondo del espejo en que se agazapa la verdadera realidad aparece con frecuencia en el enrarecido espacio de Pachamama. Lo encarna un curioso personaje que ejerce con rigor inexorable la función de devolver la propia imagen que cada cual no quiere ver: "Ya no viene", le dice bostezando a Eleonora, que espera ilusionada su cita de amor,

- "No seas mala, por supuesto que viene. Recién es medianoche... hay algo de maravilloso en

este aire: ¿quizás esporas de cristal que curan y rejuvenecen? Aquí somos eternos"-

- "Envejeces. Tú misma te miraste en el espejo esta mañana y me lo dijiste... Conozco tus mentiras desde hace tanto tiempo. Si es que llega, procura no sonreír mucho: se te ven los huecos"-

- "..."-

- "¿Por qué no me mientes un poquito? Lo necesito tanto"-

- "No me creerás. Lo hemos probado otras veces"-

- "Dime que vendrá, me tomará, que beberá de mi boca y yo de la suya. Dime que se quedará aquí por mí y para siempre. Dímelo, por favor"-

- "Vendrá, te tomará, beberá de tu boca y tú de la suya. Se quedará aquí por ti y para siempre, ¿así está bien?"-

- "Mientes"-

- "Te lo había dicho".⁽²⁷⁾

En el mundo al revés de Pachamama,⁽²⁸⁾ este personaje impasible a quien ni las muertes violentas de Quinto y del rebelde ni el castigo de Clemente logran conmover, y que con inocente indiferencia pero también con una distante sabiduría inmemorial revela el revés de ese revés, es una Niña. A esta revelación colabora su singular posición respecto de la historia que en la obra se representa: inmersa a ratos en la conciencia de los personajes (-"Déjame sola" - "Estás sola, Eleonora"-⁽²⁹⁾ ; -"Tú no te metas, estoy hablando conmigo mismo" - "Conmigo entonces, Quinto"-⁽³⁰⁾), a ratos se sitúa por encima y más allá de esa historia⁽³¹⁾ , para comentar su sentido y comunicar al público su final. Es la Niña quien, por medio de la irónica balada "Sursum corda", describe para el público el estado de ánimo de los indios a punto de despertar: "Se despiertan cada día iluminados y sombríos, felices

(27) Escena 10a, pp. 67-68

(28) "A nadie le gusta el mundo al revés", le dice Quinto a Grunstadt (escena 3a, p. 22). A pesar de saberlo, él se empeña en mantenerlo al revés. Con malos resultados para él y su dinastía. En este mundo al revés, el traidor lleva por nombre 'Clemente'. La irónica caracterización onomástica es otro de los rasgos de humor en esta obra: el caudillo de la rebelión que destruye el monárquico régimen de presidentes vitalicios se llama Rufino Rey. Eleonora, nombre de noble y nutrida tradición de heroína operática, es el que lleva la Ministra de Asuntos Artísticos, excantante de mala muerte; Silvita, que es diminutivo tanto del apellido Silva como del nombre Silvia, es Pachamama.

(29) Escena 10a, p. 67

(30) Escena 7a, p. 47

(31) No es casual que en su primera aparición sobre el escenario -cuando en la segunda unidad de la primera escena entra el rebelde para ser fusilado-, la Niña se sitúe sola encima del muro del dique, y contemple desde esta distancia y altura el fusilamiento que debe

de saber que no se han muerto de esperanzas",⁽³²⁾ cerrando su canto con una exhortación: "Sursum corda, muchachos". Esta exhortación, además de constituir una cita burlona, resulta ambigua en cuanto a su destinatario; con ella quiere despertar a los indios, por supuesto; pero ¿sólo a ellos? La Niña es también quien hace notar al público, luego que el Presidente Vitalicio ha derogado maquiavélicamente la prohibición del mar, que "ya no se puede soñar con lo que no era y ahora es", y que "si dejamos de soñar, ¿cómo vamos a ganar?"⁽³³⁾, incluyendo en la amplitud de la primera persona plural tanto a los pachamameños como al espectador.

De esta manera, la posición del espejo se ubica de modo tal que alcance a verse en él también la imagen del público real; la Niña no solamente se encuentra en el fondo del espejo de Quinto y de Eleonora, sino igualmente en el del espectador. Por este procedimiento se afianza la cualidad alegórica de ese mundo imaginario situado en algún lugar de las alturas cordilleranas respecto del que se encuentra más acá de las candilejas.

La alegoría se caracteriza por producir un movimiento de significación desde una imagen compleja constituida en significante -en este caso la obra como total- hacia un referente que es un objeto con existencia propia, cuya estructura y sentido la alegoría intenta clarificar. Es pues el proceso alegórico un proceso cognoscitivo que pretende suscitar en la conciencia del destinatario algo así como un "¡Ah! Esto es aquello, y aquello es así".

Pero **Pachamama** no es sólo una alegoría. Además del efecto cognoscitivo se deja reconocer en ella la búsqueda de otro efecto más amplio, de orden no ya puramente intelectual sino práctico: una invitación a adoptar un cierto tipo de conducta, a un

hacer, y también a hacerlo de una determinada manera: "Si dejamos de soñar, ¿cómo vamos a ganar?" Esta apelación directa de la Niña a la revisión de su conducta por parte del público se reafirma y prolonga en la frase, en apariencia puramente narrativa, con que dirigiéndose a los espectadores ella cierra la obra: "Por supuesto, fue un largo, larguísimo viaje. Dura todavía. Buenas noches"⁽³⁴⁾. Dura todavía; por lo tanto, señores espectadores -de quienes ahora yo, que estoy como ustedes más allá de esta ficticia historia, me despido-, si queréis también vosotros ver el mar, e incluso ir más allá, hacia esa meta tan lejana que casi no se puede creer en ella, construid un barco y embarcaos ya. Esta es la apelación con que todo el contexto anterior carga este último momento del texto.

IV

Tanto porque en esta comedia reidera y muy seria se pone en práctica el postulado que "el teatro conserva la libertad de divertirse instruyendo"⁽³⁵⁾, para lo cual no se desdeña el uso directo de sentencias morales ("cañones no son razones"⁽³⁶⁾; "con el estómago vacío se piensa mal"⁽³⁷⁾; "no hay segunda meta si no se alcanza la primera"⁽³⁸⁾; "Hay que tejer para creer"⁽³⁹⁾; etc.), como porque introduce para romper la ilusión del mundo dramático autónomo personajes que reconocen explícitamente la existencia de los espectadores y se dirigen a ellos con el fin de contribuir a activar sus facultades críticas⁽⁴⁰⁾, **Pachamama** despierta resonancias brechtianas. El último procedimiento mencionado es uno de los medios utilizados por el realismo épico para conseguir el distanciamiento del espectador respecto del mundo representado; efecto que, según

ocurrir en la parte baja de la escena: "Entran Quinto Chasán, Silvita y el muchacho con los ojos vendados. Luego, en lo alto del dique aparece la niña, quien observa casi aburrida la acción. Silvita pone al muchacho frente al muro". Escena 1a., p. 5, acotación.

(32) Escena 2a, p. 14

(33) Escena 4a, p. 30

(34) Escena 15a, p. 10

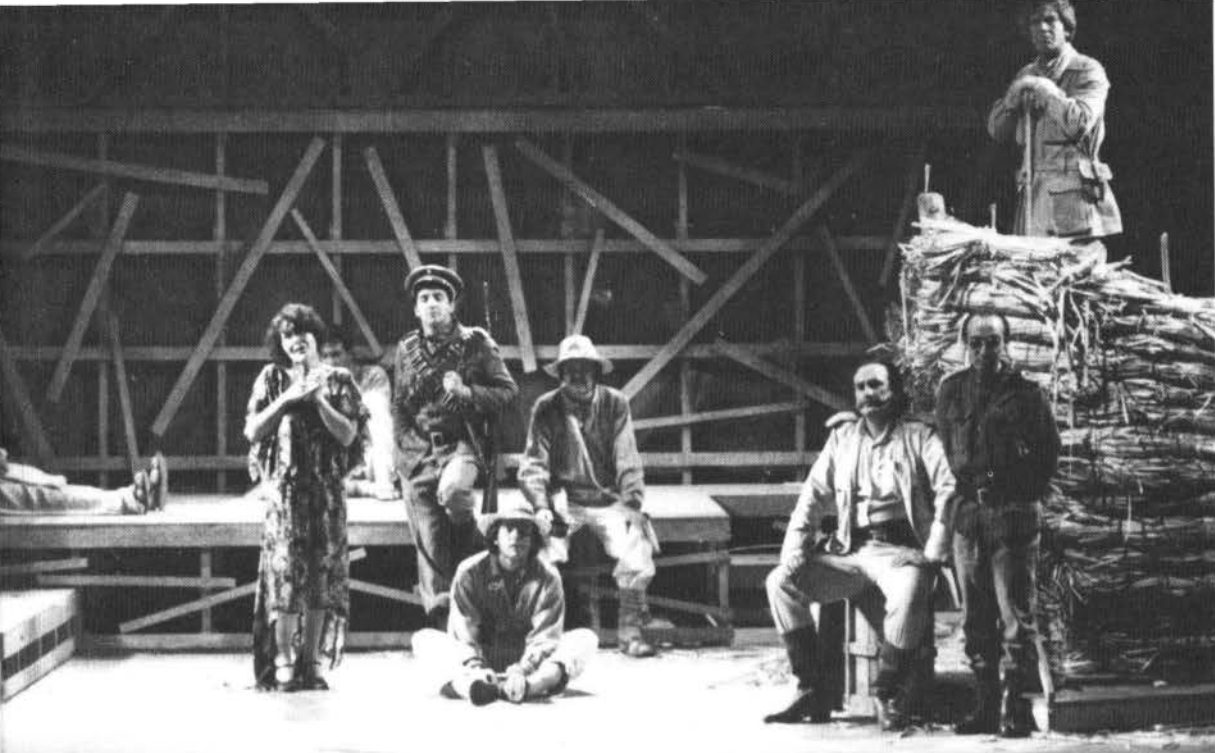
(35) B. Brecht, "Pequeño organon para el teatro", en **Escritos sobre el teatro 3**, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970, p. 116; ver también "La dramática dialéctica", en **Escritos sobre el teatro 1**, mismo lugar, editor y fecha, pp. 57-58

(36) Escena 6a, p. 40 (37) Escena 7a, p. 48

(38) Escena 6a, p. 411

(39) Escena 6a, p. 42

(40) B. Brecht, op. cit. 3, p. 118; ver también **Escritos sobre el teatro 1**, p. 154



"Pachamama" (Foto: Ramón López)

Brecht, es el elemento clave para lograr que el público reacciones adoptando una actitud crítica respecto de las condiciones de su propio mundo⁽⁴¹⁾. En esta obra dicho procedimiento se emplea más de una vez: la escena segunda se abre con la canción en la cual, dirigiéndose al público, la Niña describe el estado de ánimo de los indios antes de despertar⁽⁴²⁾; la escena cuarta comienza con la reflexión, en cuatro estrofas, de la Niña acerca de los efectos que tiene sobre los indios la virtud camaleónica del Presidente Vitalicio; la escena catorce muestra a la Niña simbolizando la incertidumbre de la construcción del barco por medio del deshojamiento de una margarita ("Navegará, no navegará... , se hundirá, no se hundirá..., será, no será.")

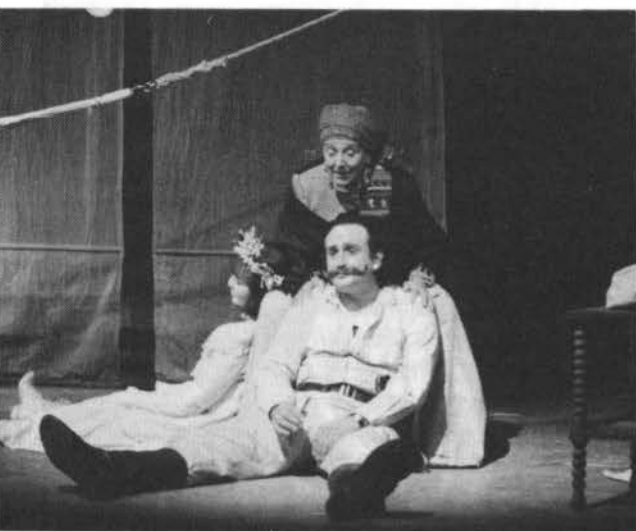
Pero no es éste el único procedimiento distanciador proveniente del realismo épico que esta obra pone en juego⁽⁴³⁾. "Ya que no invitamos al público a sumergirse en el relato como si se tratara de un río -explica Brecht-, y a dejarse arrastrar de aquí para allá a merced de la corriente, los hechos individuales deben ser anudados en forma tal que los nudos resulten visibles. Los hechos no deben sucederse en forma imperceptible; debe proporcionarse al espectador la oportunidad de intercalar su juicio entre uno y otro"⁽⁴⁴⁾. Los medios para hacerlo son variados; el más importante en el plano textual es organizar la estructura secuencial de la anécdota en pequeñas unidades semiautónomas y no en los tradicionales dos a cinco actos, y marcar

(41) Ver B. Brecht, "Una dramática no aristotélica" en EST 1, pp. 119-164, "Pequeño organon para el teatro", en EST 3, pp. 105-141; además, "Nueva técnica de la interpretación", en EST 1, pp. 165-198

(42) La utilización de canciones como medio para romper la continuidad de la anécdota y así contribuir a impedir la identificación ilusionista del espectador con los personajes y el mundo representados es también una técnica brechtiana de distanciamiento.

(43) Buena parte de los procedimientos distanciadores propuestos por Brecht cae en el ámbito de la representación teatral y no son en general detectables directamente en la lectura del libreto, que es nuestro objeto de estudio en este artículo. Así, por ejemplo, las técnicas de actuación y el modo de utilización de los medios escenográficos y de iluminación. Ver B. Brecht, "Nuevas técnicas de interpretación", en EST 1; "La profesión del actor", en EST 2, pp. 7-46; "El camino hacia el teatro actual", en EST 1, pp. 33-60; "Observaciones sobre La ópera de dos centavos", en Teatro Completo de B. Brecht, Buenos Aires, Nueva Visión, pp. 135-6

(44) B. Brecht, Est 3, pp. 135-6



"Pachamama": Gonzalo Robles, Lía Florín, María Cánepa (Foto: Ramón López)

esta división con pausas y otros elementos complementarios de la acción (carteles, proyecciones, canciones, narradores, etc.).

En su estructuración externa, **Pachamama** no presenta su anécdota en forma continua, sino dividida en quince escenas separadas en general por apagones⁽⁴⁵⁾, por canciones o monólogos⁽⁴⁶⁾, o por ambas cosas a la vez⁽⁴⁷⁾. Por medio de este procedimiento se ofrece al espectador también en el plano interno una sucesión discontinua de situaciones: escenas fuertemente movilizadoras de la acción se alternan, de manera bastante sistemática, con otras que no están fundamentalmente destinadas a cumplir esta función. La norma de esta estructura es instaurada desde el inicio de la obra: la escena primera expone el problema de Quinto, su intención de resolverlo, su carencia de medios para ello (no sabe cómo hacerlo), y se presenta al personaje que aportará un camino de solución; toda la escena segunda, en cambio, detiene el movimiento presentando no un nuevo hecho dinamizador, sino una 'idea': "los sueños (ideales) le dan sentido a la vida". Esta idea no

constituye un hecho nuevo en el plano de los acontecimientos, pues corresponde al sentir de los indios desde antes del inicio de la intriga: por eso mismo ha sido fusilado el rebelde en la escena anterior; en la escena segunda se le da un marco adecuado para exponerla mejor, solamente.

Relajando de este modo la tensión hacia el desenlace, se produce una relativa autonomización de cada escena respecto de sus vecinas en la estructura secuencial; con ello se enfatiza su rol -temático- de unidades de un sentido global antes que el de elementos de una cadena causal de situaciones que deben llevar a la resolución final. Esto, que resulta obvio cuando se trata de escenas sin responsabilidad secuencial directa, ocurre, también, por obra de esta estructuración, con aquéllas que sí la tienen: también el acontecimiento se convierte así en el ejemplo de una idea. La escena undécima, por ejemplo, en la que ocurren la delación y el castigo del traidor- de importancia decisiva para el progreso de la acción- ejemplifica una idea enunciada ya por Quinto al final de la escena séptima, aunque con una intención diferente: "todas las ideas son corruptibles". En esta escena, los indios usarán a la misma persona que Quinto para aplicar los mismos métodos crueles que aquél, mientras Grunstadt exclama: "¡Déjenlo, por amor de Dios! ¡Déjenlo! ¡Nosotros *somos* diferentes!"⁽⁴⁸⁾. De esta manera, por la corrupción de los procedimientos, se contaminará la pureza de la idea. La relativa autonomización de la escena once conferirá a este 'mensaje' un realce especial, estimulando al espectador a *pensar* en él antes de dejarse llevar por su curiosidad acerca de lo que pasará a continuación.

V

El distanciamiento activador de las facultades críticas del público es promovido en **Pachamama** además por otro recurso que, aunque no origina- do directamente en los postulados del realismo

(45) Entre las escenas 1-2, 4-5, 10-11, 11-12, 12-13, 13-14, y 14-15

(46) La escena 14 es un solo monólogo que separa la escenas 14 y 15

(47) Cosa que ocurre entre las escenas 1-2, 13-14, 14-15

(48) Escena 11a, p. 81

épico, éste no dejó de utilizar: la risa⁽⁴⁹⁾. Una atmósfera humorística envuelve permanentemente al Presidente Vitalicio y a su séquito. No ocurre lo mismo con los indios; éstos están rodeados de un hálito de seriedad, incluso de dignidad que no los abandona jamás. La oposición de estas dos atmósferas con que se caracteriza diferencialmente a los dos sectores en conflicto subraya la desigual estimación que en esta obra se confiere- y se busca que el público otorgue - a los valores que orientan la conducta de cada sector.

Esto queda demostrado por el tratamiento que se hace de un personaje que a lo largo de la obra se desplaza desde uno hacia el otro sector: Eleonora, figura farsesca al comienzo ("Me falta un Rosenkranz y un Guildenstern para el gran finale de Aída, Excelencia... ¿Quizás dos de sus guardias?"), alcanza en la última escena una estatura casi trágica al apuñalar al hombre al que amaba porque cree que éste, al corroborar públicamente -rendido ante los asedios del nuevo Presidente Vitalicio- que el mar no existe, les ha robado su sueño a los indios ("Mi pobre niño mentiroso (lo acuchilla). Mi pobre niño malo (lo vuelve a acuchillar sin furia). Mi pobre niño perverso (lo vuelve a acuchillar). Usted lo ha destruido todo (lo acuna). Usted les ha robado su único sueño". Escena 15, pág. 99).

El uso del humor contribuye de este modo al aspecto didáctico de la pieza. A través de él, nos es dado comprender algo muy serio: la fuerza degradadora generalizada del poder absoluto. El humor se aplica a la mostración del ejercicio de este poder, a lo ya sufrido y sabido y de lo cual es posible, reconociéndolo en la parodia, reírse. La seriedad, a lo que sabiéndolo indispensable, se busca y no se conoce bien; a aquello en que la obra busca especialmente que el público medite: las maneras de contrarrestar y revertir esa fuerza y su efecto corruptor.

VI

Todos los procedimientos detectados hasta aquí -ya lo hemos señalado- tienen como finalidad

activar las facultades críticas del espectador y generar en él una disposición determinada; narrador-comentador, canciones, sentencias morales, estructura discontinua, oposición de tonos atmosféricos deberían conjugarse para producir tal efecto. Sin embargo, algo sucede que resulta inhibitorio de la plena realización del propósito perseguido, lo que origina, a nuestro juicio, el curioso efecto que señalamos al iniciar este artículo.

Ello tiene que ver con el grado de abstracción, de 'deshistorización' del mundo presentado por la alegoría. Porque si bien en esta obra el origen, los objetivos y los métodos del poder absoluto, así como la figura de su principal representante, son presentados con cierta minuciosidad, los objetivos, métodos y representantes del otro polo del conflicto aparecen caracterizados de modo muy poco concreto. Los indios desean conocer el mar, cuyo significado queda determinado por su posición en la estructura oposicional del conflicto como la contrapartida de lo prohibido, de lo reprimido, de la opresión; no tiene descripción más específica que ser esa meta que "no es una meta en sí, sino un medio para esa meta más lejana; tan lejana, que casi no se puede creer en ella". Sus métodos, excepción hecha del castigo del traidor -que no sirve propiamente al propósito de conocer el mar, pues no elimina un obstáculo a él, sino que castiga una obstaculización ya eliminada (descubrir al traidor anula la posibilidad de éste de ejercer ese rol) y que, por lo tanto, tiene en la economía de la obra una función indicial antes que secuencial, como ya hicimos notar- no son, como regla general, accesibles al espectador. Si **Pachamama** permite asistir a la génesis y puesta en práctica de las decisiones de quien ejerce el poder, estos procesos en el sector de quienes lo sufren son regularmente escamoteados de la vista y conocimiento directo del espectador. Así, la construcción del barco que vemos reiteradamente realizarse en escena no es una estrategia ingeniada por los indios para conocer el mar; les es impuesta por el dictador. Continuar la construcción a pesar de los obstáculos podría serlo si la obra los presentara tomando esa

(49) Brecht estaba plenamente consciente de la estrecha relación entre lo risible y la crítica social en el teatro; escribe, por ejemplo, de la puesta en escena del **Don Juan** de Molière realizada por Benno Besson que es importante, entre otras cosas, porque "restituyó la comicidad a la figura de don Juan... al restituir a la obra su tono de crítica social". "Para el 'Don Juan' de Molière", en EST 3, p. 78

decisión o si se informara de alguna manera al público que ello ha ocurrido; pero esto no sucede hasta mucho después de fracasadas las dos primeras tácticas dilatorias de Quinto Chasán. Antes, simplemente continúan la construcción, sin una razón convincente. La afirmación de Rufino: "Lo importante es la construcción del barco, pensamos" (escena 8a, p. 56) no sólo no está fundada en nada presentado sobre el escenario, sino que es desmentida por la situación de reticencia, descontento y trabajo lento -la que sí es presenciada por el público- en que dicha afirmación es pronunciada. Esta situación se mantiene hasta la escena undécima, en la que Rufino y Grunstadt se ven obligados a incitar a los otros indios al trabajo. Recién al final de esta escena, cuando -como ha quedado dicho- ya han fracasado las dos primeras tácticas de Quinto, se indica que "el ritmo del trabajo va aumentando... hasta llegar casi al paroxismo" (escena 11a, p. 83, acotación final).

De igual manera se sustrae la presentación de la transformación de los indios en seres capaces de enfrentarse y desobedecer al nuevo Presidente Vitalicio. El espectador recién se entera de ello cuando Rufino anuncia que, contra lo que creía Eleonora, Silvita no había conseguido robarles su sueño, cosa que ocurre en el momento final (escena 15a, p.100).

Así, resultan los indios ser no sólo muy pobres agentes de la acción dramática, sino además encarnaciones muy poco ilustrativas de la energía, constancia e ingenio necesarias para vencer al poder al que se enfrentan. Ellos persiguen un ideal y lo consiguen, o por lo menos consiguen ponerse en marcha hacia él, luego de liberarse de las trabas que lo impedían; pero todo ello sin que el público llegue a enterarse satisfactoriamente de qué fue lo que realmente hicieron para lograrlo.

A esta débil caracterización de los indios como agentes de su propio destino se suma su extremadamente esquemática caracterización como conjunto humano, como grupo social que lucha por un ideal. Son víctimas del poder. Y cortadores o tejedores de juncos y casi nada más. Y aunque poseen algunos de ellos ciertos rasgos físicos o de carácter que los diferencian del conjunto -Rufino tiene treinta y tres años, es cauto, lúcido, tiene

aptitudes de conductor, y no sabe reír; Pedrito es lenguaraz y risueño- el espacio social a su alrededor está completamente vacío: nadie cultiva la tierra en esa sociedad aparentemente rural, nadie comercia, nadie trabaja en nada productivo que no tenga que ver con los juncos. No son una sociedad: son sólo el soporte de un símbolo.

Identificar el significado del símbolo no presenta para el espectador ninguna dificultad. Lo que sí le resulta difícil es reconocer en él un símbolo de su propia sociedad -compleja y contradictoria hasta la desorientación- en ese espacio social vacío y descubrir por medio de él una posibilidad para su propia actividad social con orientación de futuro. Lo que por abstracto puede simbolizar al hombre en su generalidad suele ser de poca utilidad para simbolizar la especificidad histórica de lo humano.

Esto, por sí mismo, no tendría por qué resultar frustrante o desorientador. A menos que se hubieran generado expectativas de otro tipo.

Y esto precisamente es lo que hace **Pachamama**, conscientemente o no.

Al apelar directamente a la conciencia del público para motivar en éste una determinada disposición hacia la solución de los problemas de su situación histórica, crea en él la expectativa de encontrar en la obra elementos que le permitan considerar en forma crítica -para lo cual debe primero comprender- la específica estructura del mundo presente que le toca vivir. Y no me refiero a la burda presentación en clave de un modelo que revele/ oculte cada uno de los elementos de la situación real, sino a la representación de una estructura comparablemente compleja. Como la obra se limita a una abstracta alegorización, esta expectativa no se cumple, o se cumple sólo de modo muy limitado, con lo cual el gesto mostrativo hacia el referente real se convierte en buena medida en un gesto vacío.

Pero el proceso de constitución del sentido de los signos y símbolos en la conciencia del receptor no queda determinado sólo por la estructura significante del mensaje -la obra en este caso-. Participa en dicho proceso la propia actividad del receptor, de la cual es parte importante su capacidad de establecer las necesarias relaciones entre el mensaje y los aspectos de la realidad a la que éste pretende aludir. Su propia

percepción y comprensión de lo aludido por el mensaje, esto es de la situación histórica en la que se encuentra inmerso, condicionarán el nivel del éxito comunicativo del gesto referencial. Si el receptor posee claramente estructurados en su conciencia de antemano los contenidos particulares atribuibles en una determinada situación a un símbolo muy general, la mera presencia de éste seguramente actualizará aquéllos. Por eso, si la obra quiere por medio de esta simbolización aludir a la Historia y constituirse como un llamado a mantener vivo el interés por participar en ella de una cierta manera, entonces está presuponiendo en el receptor -al presentarse encarnada en una idea puramente general- una claridad y certidumbre respecto de la dirección y sentido de la Historia en la que están inmersos, así como de su rol como participantes en ella. Si, por el contrario, el espectador es incapaz de satisfacer estos requisitos, no podrá llenar adecuadamente el llamativo vacío del texto.

El público de **Pachamama** carecía en la época de su estreno de claridad y certidumbre respecto de la dirección y sentido de su propio momento histórico. Se da, por tanto, perfectamente cuenta de que se le invita a actuar para modificar su situación histórica, pero mediante un llamado que adolece de la misma falta de orientación específica que sufre su destinatario. Así, la expectativa 'didáctica' que la utilización de los recursos épicos despierta queda incumplida.

Y esto provoca un desplazamiento en la organización jerárquica de las funciones comunicativas del mensaje que es esta obra: la insuficiencia referencial respecto de la realidad histórica a que

hemos hecho mención -y en la que se funda la posibilidad de cumplimiento de la expectativa didáctica o, mejor dicho, movilizadora -no agota la capacidad del gesto mostrativo; sólo cambia su dirección. Porque todo mensaje apunta tanto a su objeto como al código gracias al cual adquiere su calidad de signo, en este caso la mostración apunta hacia el modelo del teatro épico, y lo atrae al primer plano.

Y como el teatro épico es un fenómeno históricamente situado, la situación histórica que por ello el modelo connota resulta puesta de manifiesto junto con él. El teatro épico surgió en un período determinado caracterizado por condiciones específicas: "este tipo de teatro -escribe Brecht en 1936- presupone (...) un poderoso movimiento social, interesado en la libre discusión de problemas vitales y capaz de defender ese interés contra todas las tendencias adversas"⁽⁵⁰⁾. Cuando en Chile se difundió este tipo de teatro, desde la escena estas condiciones estaban vigentes. En el momento del estreno de **Pachamama** la situación era muy diferente. Por eso la utilización del modelo épico, con su inseparable connotación de herramienta constructora de futuro, al encontrar inhibida esta función tanto por insuficiencias del mensaje como por incapacidad del receptor, tiene como resultado efectivo que la brújula semántica oscile y se cargue hacia el pasado, confirmando a la experiencia de **Pachamama** un curioso aire 'retro' que activa la memoria, atrayendo la pesada nostalgia de un futuro anterior, de un destino que alguna vez pudo ser. Y es por este camino indirecto, tal vez, por donde la obra podría alcanzar, señalando una carencia su mayor impacto sobre el espectador.

(50) EST 1, p. 135