

I. Puestas en escena

■ Texto de creadores

<i>Francisco Sánchez / Crónica de viaje: de lo literario a lo escénico en Cautiverio felis</i>	4
<i>Marco A. de la Parra / El cautiverio felis. Palabras para Francisco</i>	10

■ Análisis crítico

<i>Soledad Lagos / Neva. El río de la Historia</i>	13
<i>Consuelo Morel / Traición vs. El último encuentro</i>	19

II. Obra dramática: *Fin del eclipse*

<i>Ramón Griffero / Elucidaciones</i>	25
<i>Verónica Duarte / Ficción e historia</i>	30
Texto completo de la obra <i>Fin del eclipse</i> , de Ramón Griffero	35

III. Ensayos sobre Nueva Dramaturgia

<i>Juan Claudio Burgos / Indagación sobre lo trágico</i>	51
<i>Lucía de la Maza / Apuntes sobre la tragedia contemporánea</i>	62
<i>Carlos Battle / La segmentación del texto dramático</i> (un proceso para el análisis y la creación)	68
<i>Roberto Matamala Elorz / Pedazos rotos de algo: La compleja enunciación en el drama de Escobar</i>	87

IV. Investigación

<i>María de la Luz Hurtado / Actores europeos en los teatros de la Belle Epoque chilena: discursos locales en torna a modernidad, identidad y género</i>	100
--	-----

V. Grandes creadores del mundo

<i>Pedro Celedón / Espectáculos itinerantes de Royal de Luxe</i>	136
--	-----

VI. Memorias

<i>Luis Moreno / Jorge Díaz: cincuenta años de amistad</i>	143
<i>Bélgica Castro / Mi amiga María Cánepa</i>	144
<i>Ramón Núñez / Sara Astica: El valor de la consecuencia</i>	146

VII. Reseñas

<i>Luis Pradenas / Teatro en Chile. Huellas y trayectorias. Siglos XVI – XX</i>	149
<i>Debesa, creador teatral: Serie Perspectivas UC</i>	149

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Publicar un texto Ramón Griffero en *Apuntes* es un acto de reconocimiento y tributo a uno de los más importantes dramaturgos chilenos contemporáneos, el que ya por más de veinte años ha estado impactando a la sociedad y al arte chilenos con sus creaciones. Renovador a la vez de la dramaturgia y de la escena desde su poética de “la dramaturgia del espacio”, al momento de idear la ficción, el autor del texto va de la mano del director de su puesta en escena. Griffero, desde esta doble posición, potencia al máximo a lo teatral entendido como una virtualidad abierta que va tomando forma en el escenario desde las provocaciones del imaginario y la simbolización textual, construyendo otra realidad que sólo puede habitar allí, pero que remite a, y remece, la de cada cual en tanto espectador activo de lo que se va componiendo frente a él.

Fin del eclipse es sin duda uno de los momentos más altos de la obra de Griffero, ya que conectada con su trayectoria anterior, la complejiza, despliega y deconstruye en consonancia con una sensibilidad de época impactada por una conciencia crítica que descrea de dogmas, pero que afirma el derecho a autorías que cuestionan sus propios procesos creativos.

Porque en Griffero, la experimentación en los lenguajes escriturales y de la escena es parte indisoluble de una indagación autoral que se posiciona al centro de problemáticas de fuerte actualidad, obligando a reposicionamientos, nuevas lecturas, aperturas de otros frentes y, consecuentemente, de otros modos y actitudes frente a la construcción fictiva y escénica. Obra, entonces, política en tanto juega un punto de vista y una mirada concreta e historicada, lo es también filosófica en tanto autorreflexiona sobre los modos del conocer, del re-crear, del construir pensamiento y vida a través del lenguaje (teatral), y por qué no, existencial, en tanto pone al sujeto al centro de las experiencias, en una ontología en la cual el ser es atravesado emotiva, sensible, racionalmente por las disyuntivas de su tránsito activo desde el nacer al morir en cada tiempo, en este tiempo, en todo tiempo.

El propio Griffero da luces sobre *Fin del eclipse* en un texto de creador lúcido, que manifiesta la madurez y dominio del autor sobre sus procesos y sobre las inquietudes que le generan. Verónica Duarte, también dramaturga, aporta con un texto crítico que sigue un hilo constructivo fundamental de esta obra, justamente, el relativo a la relación del autor con los personajes y el mundo fictivo creado por él.

Otras secciones de este *Apuntes* 129 coadyuvan a adentrarnos en la escena chilena actual. Re-visitar la historia desde nuevas dramaturgias que no intentan informarnos

acerca de cómo supuestamente ocurrieron los hechos sino de cómo pudieron haber sido a la luz de una mirada contemporánea, e incluso, de una subjetividad comprometida con ella, es lo que realizan obras de autoría nacional como *Cautiverio felis* y *Neva*, comentados por su autor/director Francisco Sánchez y por la crítica y dramaturgista Soledad Lagos, respectivamente. A su vez, Consuelo Morel indaga en el modo en que dos obras de la cartelera, *Traición* y *El último encuentro*, dirigidas una por Ramón Núñez y la otra por Héctor Noguera, realizan el relato de historias de vida inmersos en un triángulo amoroso: aparece la necesidad de historiar las propias vidas cuando guardan un núcleo dramático oscuro, requerido de descifrarse inter-subjetivamente.

La sección Ensayos sobre Nueva Dramaturgia se vincula productivamente con todo lo anterior, al ofrecer categorías de análisis, conceptos, miradas analíticas que problematizan las dramaturgias contemporáneas. Dos ensayos –el de Juan C. Burgos y Lucía de la Maza– se introducen en un género dramático fundamental: el de la tragedia, en tanto, Carles Battle, junto con esbozar las bases de la dramaturgia contemporánea, elabora una metodología para su análisis o escritura, considerando su cualidad eminentemente fragmentaria. Roberto Matamala, por su parte, ofrece un estimulante ejemplo de cómo adentrarse en dramaturgias complejas, que quiebran los cánones y obligan a pensarlas con una “nueva cabeza”, como es la del chileno Benito Escobar.

María de la Luz Hurtado sintetiza aquí una investigación Fondecyt en curso, realizada sobre la base de textos y visualidades producidos en Chile entre 1900 y 1918, en torno a los modos en que impacta en el medio nacional las performances de las grandes actrices y actores de la *Belle Époque*. Su hipótesis es que estos son agentes que irradian, desde los escenarios, sensibilidades, modos de comportarse, visiones de mundo modernos, y lo realizan a través del despliegue de uno de los dobleces de su construcción actoral: el de sus políticas del cuerpo, asociados a políticas de vida.

Pedro Celedón continúa su serie sobre Teatro de Calle y la compañía Royal de Luxe, esta vez, en torno a espectáculos móviles que atraviesan los espacios urbanos, como fue el de la Pequeña Gigante, que conmovió el imaginario santiaguino a inicios de 2007. Culminamos la revista con Memorias dedicadas a tres grandes e inolvidables creadores del teatro chileno que partieron de este mundo durante 2006-2007: las grandes actrices María Cánepa y Sara Astica, y el dramaturgo Jorge Díaz. Vayan a ellos nuestro recuerdo y agradecimiento.

M.L.H.

Crónica de viaje: de lo literario a lo escénico en *Cautiverio felis*¹

Foto: Consuelo Mujica

Francisco Sánchez

Estudió Actuación en la Escuela de Teatro de la Universidad Católica y Trombón en el Instituto de Música de esta misma universidad; también tiene estudios particulares de composición musical. Es investigador, docente y director de la Compañía Tryo Teatro Banda.



Francisco Sánchez en *Cautiverio felis*.

Contexto

En 1629 la Guerra de Arauco estaba en su apogeo. Hacía menos de treinta años que una gran parte del pueblo mapuche, en un esfuerzo supremo, había logrado recuperar una inmensa porción de su territorio original para su vida independiente. La guerra costaba muchas vidas a los originarios y no pocas a los españoles, al paso que sumergía a ambos pueblos en la miseria. España no cejaba en su intento por dominar la Araucanía, que no se dejaba dominar. La vida fronteriza en el río Bío-Bío era una realidad de paz y guerra.

En este contexto, el toqui Lientur, uno de los genios militares mapuches, lideraba ataques a la comarca de Chillán, que fueron enfrentados por las autoridades militares. Cerca de Yumbel, los españoles son derrotados, cien son degollados y el capitán Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán es llevado cautivo por el cacique Maulicán a sus tierras en Repocura, cerca del actual pueblo de Galvarino, luego de constatar que se trataba del hijo del mismísimo ex – Maestre de Campo del ejército español, Álvaro Núñez de Pineda, famoso entre los mapuches por su eficacia militar y por su piedad para

1. *Cautiverio felis* es obra de Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán (Chillán, Chile, 1.608 – Locumba, Perú, 1.680)

con los prisioneros. Nueve meses dura el cautiverio y, veinte años después, el capitán decide escribir el libro *Cautiverio felis* para poner al Rey Carlos II al tanto de su experiencia, de la naturaleza del pueblo mapuche y del estado decadente de la administración del Reyno de Chile.

Hallazgo

Encontrarnos con este libro y vislumbrar la forma para llevarlo a escena fue un proceso largo de coincidencias, causas y efectos. Tryo Teatro Banda ha desarrollado una intensa actividad itinerante en regiones, especialmente en La Araucanía, trabajando en teatros, colegios y municipios. En el año 2000, encaré una primera gira araucana de tres semanas, para lo cual hojé el poema épico *La Araucana*, de Alonso de Ercilla y Zúñiga, con la esperanza de absorber algo de la región famosa que pudiera estar aún en el aire y captarlo. Como muchos chilenos, siempre he sentido cierta fascinación por nuestros orígenes indígenas y la epopeya de Arauco. Lo poco que leí me impactó profundamente, fue como asomarme a un abismo. Llegando a Temuco, conversando el tema con el chofer del camión que nos trasladaba, me habló del libro *Arauco en América*, del artesano e historiador en lo oral mapuche, don Huechetún Marilef, de Lumaco, y me lo prestó. En solo tres días de itinerancia devoré, a veces leyendo con encendedores en el auto, las páginas donde este hombre abre la memoria oral de su pueblo sobre la despoblación de las “siete ciudades del sur”, la mayor hazaña militar del pueblo mapuche, pues garantizó su independencia de España por tres siglos más, a cargo del toqui Pelantarú y miles de guerreros. Tuvimos la suerte de ser recibidos por don Huechetún en su casa y apreciar su obra artesana. Al devolver el libro, el chofer del camión me habló de otro libro que me iba a enloquecer, pero él no lo tenía, el *Cautiverio felis*. Corrí a la librería más cercana a comprarlo, pero solo encontré una selección de textos de este libro, comentados por don Sergio San Martín, artesano gorbeano especializado en reproducción de cerámica mapuche precolombina. Su mayor logro era homologar los profundos y justicieros mensajes de *Cautiverio felis* a nuestro presente. Al primer acercamiento, se me hizo evidente que era una historia que yo quería contar, que era un tesoro para el alma de Chile y que yo entendía a medias la historia de la Guerra de Arauco.

Frente a aquella inmensidad, decidí leer la *Historia de Chile* de Barros Arana y otros documentos complementarios, como los de José Bengoa. Cinco años estuve leyendo todo lo que pude para engrosar mi entendimiento de la materia. Al tiempo de confesarme un

ignorante con respecto a la historia de mi país, me maravillé de la misma, me pareció increíble que mi pueblo descansara sobre una epopeya de magnitudes tan gigantescas: la lucha insólita del pueblo mapuche, la tenacidad de los españoles, sitios y despoblaciones de ciudades y todo lo que acarrea la guerra, en aquellos mismos lugares donde uno se baña hoy tranquilamente en un lago, por ejemplo. En mitad de ese proceso, por internet me enteré de que RIL Editores había lanzado al mercado una edición crítica de *Cautiverio felis*, por dos académicos de la Universidad de Chile, Raisa Kórdic y Mario Ferrechio. Ubiqué al segundo por teléfono y le conté de mis intenciones teatrales para con su libro. Me citó a su oficina y me regaló los dos tomos de su trabajo colosal.

En 1629
la Guerra
de Arauco
estaba en su apogeo.
Hacía menos de treinta
años que una gran parte del
pueblo mapuche,
en un esfuerzo supremo, había
logrado recuperar
una inmensa porción de su
territorio original para
su vida independiente.

Cautiverio felis

de Francisco Núñez de Pineda y Bascañán, en adaptación de Francisco Sánchez y Neda Brkic, fue estrenada en la sala Eugenio Dittborn del Teatro de la Universidad Católica, Santiago, el 8 de marzo de 2007.

Dirección: Francisco Sánchez
 Co-dirección: Sebastián Vila
 Actores-músicos en vivo: Francisco Sánchez, César Espinoza, Pablo Obreque
 Vestuario: Cristina Collao
 Diseño iluminación: Raúl Aguirre/Maximiliano Cornejo
 Tramoya: Tomás Urrea, Ximena Acuña
 Producción: Alejandro Campos, Carolina González

De lo literario a lo escénico

El primer desafío para montar *Cautiverio felis* fue el proceso de tránsito del formato literario al teatral, que supuso la lectura completa y exhaustiva del libro original, un extenso documento donde el autor narra con sabrosos detalles todos los hechos y procesos personales que experimentó entre sus captores, narración que va acompañada de múltiples reflexiones profundas en voz alta, y un sinfín de citas bíblicas, teológicas, filosóficas y de los clásicos,

bagaje cultural de la Compañía de Jesús, opositora a la guerra ofensiva contra los mapuches.

Además, el autor ilustra con poemas propios y ajenos, y hasta con dibujos de su mano, el contenido emotivo del libro, en lo cual se ve, por sobre su primera intención política, que la bella experiencia de cautivo lo sobrecogió y cambió sus ideas para siempre, aunque él trate de disimularlo. En el fondo, *Cautiverio felis* es una carta desesperada al monarca, con súplicas para que tome medidas que corrijan los vicios y corrupciones al interior

Para efectos del montaje, separamos todas las reflexiones, citas y poemas del libro de la narración puramente anecdótica, que es la que contiene la acción, lo que permite al actor descubrir “¿qué hace?” el personaje, y no “¿qué piensa?” o “¿qué siente?”. El actor puede manejar a su antojo sus acciones, pero no sus emociones, y, tal vez, parte de sus pensamientos.

Lo otro es el sustento intelectual de la narración, y quedó como una reserva de sentidos y razones que nos ayudó a entender mejor el desarrollo y la profundidad de la acción, a la vez que revela aspectos maravillosos del personaje teatral en que Francisco Núñez y sus enemigos se transformaron, y aquellos contenidos hacen su aparición en las improvisaciones, haciendo justicia del espíritu justiciero del libro original.

“No hables de los mapuches como si fueran antiguos héroes en un pedestal intocable y moldeable a tu gusto, habla de los descendientes mapuches de hoy y enfoca tu visión

“No hables de los **mapuches** como si fueran **antiguos héroes** en un **pedestal intocable** y moldeable a tu gusto, habla de los descendientes **mapuches de hoy** (...) para que la obra **no sea una pieza de museo** (...)”.

con las cuales busca dar peso a sus argumentos. Francisco Núñez es uno de los pocos chilenos letrados de su tiempo, y sus ideas respecto a la dominación española en Chile están muy influenciadas por la doctrina y

de la administración del Reyno de Chile, los que, según el autor, tenían a las armas españolas por el suelo, y prolongaban la sangrienta Guerra de Arauco por tratarse de un suculento negocio, asunto muy poco cristiano.

del conflicto para que la obra no sea una pieza de museo y eche luces sobre los problemas actuales”, me exhortó el sabio artesano gorbeano Sergio San Martín, y en esto, el rescate de los fundamentos del autor es

primordial. Se ha dicho que Francisco Núñez es el primer indigenista nacido en Chile.

Este texto resultante, puramente anecdótico, fue sometido a una “traducción” desde el español antiguo (hermoso pero fatigoso de leer a causa de sus discursos excesivamente largos y redundantes, la ordenación gramática de la época, extraña para nosotros, y las diferencias en el vocabulario) a un español actual. De esto surgió una semi-novela de 190 páginas, la cual fue dividida en Actos y Escenas (tal como el autor dividió su narración en Discursos y Capítulos, temáticamente).

Este material fue el combustible de las sesiones de improvisación, las cuales se iniciaban con la lectura de una o dos escenas, su memorización en lo esencial y luego discurrían por los laberintos en que el jugador se va metiendo para contar una historia que cautive felizmente al espectador,

hasta tomar forma de pantomimas, coreografías, diálogos, rutinas, chistes, canciones, oraciones, etc.

Conflicto teatral

Al leer el libro *Cautiverio felis* la mente del actor-investigador salta, pues se halla frente a una historia para contar, llena de personajes, hechos muy dramáticos, maldad, lealtad, sensualidad, revelaciones, imágenes bellas, lugares de ensueño, etc. El permanente peligro de muerte en que está el capitán Núñez, amenazado por otros caciques (no Maulicán) que desean matarlo por lo valioso de su cabeza, y lo persiguen, parece ser un conflicto poderoso. Y, sin embargo, fue perdiendo fuerza. Ya se sabe que el cautivo no murió, pues escribió el libro. Además, la amenaza de muerte resulta ser un conflicto de poca profundidad. Lo que sí es poderoso para tensar la historia

en el escenario es el enamoramiento que experimenta el capitán por sus captores y su modo de vida, y el golpe brutal que es para él tener que separarse de sus enemigos a quienes aprendió a amar, para volver con los españoles que impulsan la guerra y jamás aceptarán la experiencia de Núñez como válida para cambiar las cosas de Chile. En el libro, se atisba esto cuando el capitán llora, abraza, canta, baila, come y bebe en medio de su fiesta de despedida de los mapuches. Una vez más, el tránsito de un formato literario al teatro tiene sus condiciones.

Fuimos obsesivamente fieles al texto, tratando de construir una obra teatral idéntica al libro. Aún así, hubo que reunir a dos o más personajes en uno solo, y omitir tantas anécdotas grandes, pequeñas e interesantes para que el montaje no fuera muy extenso, que se podría hacer otro montaje con “lo que no



se vio” en este. El importante tema de su relación con lo femenino, por ejemplo, quedó relegado a escenas y cuadros secundarios frente a la potencia del conflicto principal. Aún así, el juglar se las arregla para tocar el tema, no puede omitir el detalle sabroso del acoso tan puro y sincero de algunas mujeres mapuche, y, como dice el capitán Núñez en su libro, “un buen relato no puede carecer de una historia amorosa”.

La experiencia vivencial de un machitún, que sobrecoge de terror y fascinación al capitán, lamentablemente no tuvo espacio en el montaje, además de tratarse de una de las zonas de la cultura mapuche que es muy difícil de tratar sin caer en los clásicos estereotipos. Tuvimos excesivo celo en rechazar la imagen tanto de superhéroes como de salvajes que nos ha impuesto la historia. Hubo que resignarse a sintetizar mucho y a abandonar otro tanto. Lo que cabe en un libro no necesariamente cabe en el escenario.

En el libro podemos alegrarnos con todas las fiestas a las que iba el capitán, en el escenario, en cambio, el juglar necesita sintetizar todas las fiestas en una sola, debe ahorrar tiempo y evitar que el espectador adivine lo que él va a contar. A la tercera fiesta el espectador ya se puede sentir estafado. La sorpresa es la gran herramienta del juglar... y sus habilidades.

El deseo que muchos caciques tenían de matar al capitán Núñez provenía de una estrategia política distinta a la de Maulicán, y no de pura vocación sanguinaria. Claro que el autor no lo ve así, porque experimenta persecuciones y amenazas terribles y aterradoras, que Maulicán logra sortear con astucia.

Pero el teatro necesita de un antagonista potente, y elegimos al cacique Inailicán como promotor de la muerte del cautivo, asignándole toda la maldad y truculencia que convino para intensificar el peligro, pero imprimiéndole a la vez un candor que lo hiciera algo “querible”.

El juglar

La Juglaría Contemporánea, como le decimos al estilo de *Cautiverio felis*, en el cual tres actores – músicos cuentan la historia, está emparentada con el trabajo impulsado en Chile por el dramaturgo y actor Andrés del Bosque (*Las siete vidas del Tony Caluga*, *El día del juicio*), heredero del clown, del bufón, de la Comedia del Arte y de la escuela de Darío Fo, y de su propia pertinacia para encontrar inspiración teatral en las fuentes de nuestra propia historia. Otro gran aporte fueron las obras *Johan Paddam descubre América* e *Ibéricus* presentadas en Chile en un lapso de tres años por Álvaro Solar, actor chileno radicado en Alemania. Estos espectáculos se inscriben como “unipersonales”, obras donde un solo actor cuenta una historia en la que intervienen varios personajes y lenguajes narrativos distintos, estilo primo del monólogo, donde el actor encarna a un solo personaje.

Se trata del juglar, aquel artista que en la realidad y en nuestra imaginación recorría hace siglos los pueblos de Europa, llevando las noticias frescas de otras regiones, hinchando el imaginario local con descripciones de mundos lejanos y fascinantes, hábil con las manos, el cuerpo, la



Foto: Constanza Mujica

Pablo Obreque, Francisco Sánchez y César Espinoza en *Cautiverio felis*.

voz y la actuación, burlador de los señores, contador de historias que, sin embargo, debía conquistar la atención del público echando mano a todos sus recursos expresivos para encantar, emocionar, hacer reír y pensar. Alguien que tenía, además, la autoridad para emitir su opinión acerca de aquello que estaba contando. Y, fundamentalmente, un músico contador de historias. Como los que vinieron a América durante los procesos de Conquista y Colonia española. Poetas, cantaores, músicos y actores que animaban los arrogantes campamentos de Pedro de Valdivia, o el selecto séquito de García Hurtado de Mendoza, que trajeron la décima espinela, la vihuela, el arpa, etc.

Un personaje que tiene su símil en nuestras culturas originarias. Entre los mapuches, existía la tradición de los Romanceros, personas hábiles para inventar cantos e historias, que eran contratadas por nobles caciques para animar sus fiestas. Estos venían a visitar al dueño de casa una semana antes de la celebración y se imponían de las características del anfitrión y su casa, y volvían a la fiesta con canciones de alabanza para él, compuestas para la ocasión, que eran cantadas y bailadas por todos varios días y noches.

Y en el mundo andino, célebres eran las representaciones-recitaciones de, entre otras, la historia de todos los Reyes Incas, género que hasta nuestros días se mantiene vigente en partes del Altiplano donde se narra y baila, por ejemplo, la tragedia de la muerte de Atahualpa.

La tradición de contar historias, y nuestra historia, nos viene en la sangre. Nos parece que la historia de Chile posee inagotables episodios dignos de contarse, más aún cuando ella ha sido interpretada generalmente por los vencedores y oficializada por la clase gobernante, y el pueblo chileno ha bebido aquellas interpretaciones como si fuesen verdad pura, sin preguntarse "¿será tan así?".

Esta juglaría quiere proponer al espectador la posibilidad de reinterpretar nuestra historia tomando en cuenta el aporte de otros documentos y confiando en nuestro propio sentido común y sagacidad investigativa.

Se nos presentó la necesidad de contar con un pretexto para contar la historia, algo así como el charlatán que logra atrapar la

atención del público que sabe que se le está embolando la perdiz pero se fascina con la capacidad del charlatán, quien logra su objetivo de vender, por ejemplo. En este punto, surgió la idea de hablar de la memoria genética, como si nos fuera posible, por algún mecanismo revolucionario, evocar los pensamientos de nuestros antepasados que están grabados en nuestras células, suponiendo que esto sea así, tal como sucede con los rasgos físicos, algunas enfermedades, etc. El público acepta rápidamente este desafío porque está en todos nosotros ese deseo de encontrar alguna forma de viajar al pasado. Luego, el protagonista hace una patética demostración pública y comienza a recordar en el mismo escenario hasta descubrir que Francisco Núñez es su antepasado, y afirma que puede contar el *Cautiverio felis* en primera persona. Al contar la historia y encarar en sí mismo a personajes mapuches y españoles, el juglar sugiere algo que es un hecho indiscutible pero no demostrable: todos los chilenos tenemos en nuestras células la memoria genética de ambos pueblos porque somos mestizos, y el *Cautiverio felis* nos parece una historia conocida, recordable y nos interesa porque es una ventana a nuestro pasado que está fuera de la dudosa historia oficial. Es la visión del "otro" en mí mismo, y los personajes aparecen muy cotidianos, como si fueran conocidos.

Esta
juglaría quiere
proponer al espectador
la posibilidad
de reinterpretar
nuestra historia
tomando en cuenta el
aporte de otros documentos y
confiando en nuestro
propio sentido común
y sagacidad investigativa.

Música

La música y el sonido es una alfombra sobre la cual reposa todo el espectáculo. En este caso, la misma historia propone la música y algunos instrumentos. El capitán Núñez describe hasta el cansancio que los mapuches tocaban cornetas (trutruka), flautas (pifilcas) y tambores (kultrunes), sus “alegres instrumentos”, y que romanceaban con poesías con métrica, días y noches. Y como el que cuenta es español, carga en sus páginas el laúd, la vihuela, el arpa, la décima, el soneto y la lira (de sus propios poemas). Y como los juglares están vivos, tocan los instrumentos de hoy: bajo eléctrico, acordeón, clarinete, trombón, percusión, etc.

A esta orquesta propuesta por Núñez, y la necesidad que el juglar tiene de la música, se suma el privilegio de nuestra compañía por la música en vivo en el escenario, por tratarse de una voz, un personaje más que habla al corazón del espectador, tan importante, que debe producirse durante el discurso teatral y no antes, en una grabación, quedando imposibilitada de adaptarse a una improvisación o improvisar ella también, o de respirar a la velocidad de una función específica y no imponer una velocidad que no se está viviendo, y además, por la belleza escénica que aporta un músico tocando su instrumento.

Nuestra experiencia en teatro infantil nos ha hecho desarrollar un tipo de montaje en el cual el “narrador” cuenta la historia, toca y canta la música, pero además acompaña con sonidos onomatopéyicos los movimientos de las pantomimas de los actores. Esto último aporta magia pura y candor a la escena, pues el espectador ve

Palabras para Francisco

Marco Antonio de la Parra

Dramaturgo y Médico Psiquiatra

Léi hace mucho tiempo con pasión *Cautiverio feliz* de Francisco Pineda y Bascuñan. De esos textos de la Conquista, de los que fundan nuestra literatura cuya defensa indigenista hoy cobra un significado mucho más importante. Fascinado por esas historias de cautivos que son material de mucho jugo, pensé, como piensa siempre el escritor, en hacer alguna versión para otro género, el teatro, la novela, un cuento corto que diera una vaga referencia y estimulara la lectura del original. Imposible superarlo. De una sorprendente calidad literaria, *Cautiverio feliz* se convertía en uno de esos sueños que no se cumplen, como la *Relación autobiográfica de Ursula Suárez* o los *Naufragios de Cabeza de Vaca*, los textos post colombinos que permitían acercarse a esa época oscura de conquistadores olvidados en el fondo del mundo, con ropas sucias, a mal traer, sin glamour alguno, armas melladas y un coraje de los que ya no hay.

La sorpresa de Francisco Sánchez y su montaje de *Cauti-*



Francisco Sánchez en *Cautiverio feliz*.

y oye aquello que no existe, aceptando el juego. La precisión y calidad del sonido exige una interpretación musical en este sentido. El juglar necesita de la pantomima para ahorrar espacio y estimular la imaginación del espectador. Oberturas, cortinas musicales, acompañamientos de canciones, ambientación, apoyo de ciertas emociones, de ciertos movimientos, silencios, son utilidades de la música en vivo a las que se suma la onomatopeya.

Curioso es que, planteado originalmente como un espectáculo para adultos, su naturaleza y el contacto permanente con jóvenes escolares y niños en los pueblos del sur de

Chile derivó a *Cautiverio feliz* a un teatro familiar, que puede ser visto por todo el rango etéreo.

Marcha blanca y estreno

Trabajamos sin director, es decir, los tres actores-músicos siendo juez y parte en la creación.

El espectáculo llegó a durar 2.45 horas antes de la primera función. Fue necesario invitar a actores y dramaturgos amigos (Verónica Duarte, Alejandro Campos, Alfredo Becerra, Neda Brkic) para que aportaran con sus valiosas opiniones. Aún así, después de cuarenta o cincuenta funciones, decidimos someter el

espectáculo a lo que llamamos "clínica", es decir, la experiencia de entregar el espectáculo en manos de un director externo, ajeno al proceso de creación, para que "editara" el material, asumiendo los costos. El director Sebastián Vila hizo este trabajo con maestría, y en dos sesiones de cinco días completos, con seis meses de diferencia.

Su estrategia se basó en inducir al narrador principal a hablar menos y hacer más. La locuacidad es una herramienta del juglar, pero al tratarse de un texto monumental, en el cual hay mucho que decir, es necesario decir lo mismo pero con menos palabras y más imágenes

verio feliz (donde rescata la ortografía original) se convirtió en esos hallazgos que devuelven el alma al cuerpo y completan lo que uno siempre soñó. Francisco Sánchez convirtió el libro original en un cuasimonólogo delirante, de una energía pocas veces vista en nuestros escenarios, apostando a ese deslinde tan peligroso entre lo didáctico y lo histriónico. Sabemos lo esquivo y complicado que puede ser el público adolescente, más preocupado a veces de su propia expresividad que de escuchar una historia lejana. Sánchez realiza el *tour de force* y da el salto al escenario, convirtiéndose en un extraño clown indígenista que convierte el relato de Pineda y Bascuñan en una aventura teatral con el acelerador a fondo.

Confieso la fascinación, tanto ante su trabajo como ante la recepción de ese público que no es hostil sino poco complaciente, cautivado por el juego de máscaras de Sánchez, arrojado en un cúmulo de tierra en el escenario y apoyado por dos músicos con la misma soledad peligrosa del conquistador, esta vez del espectador, consiguiendo meterse en corazones y cabezas.

He visto pocos intentos de entrar en la Conquista y la Colonia nuestra tan felices (o feliSes), de tal despliegue y tal placer. Lo vería de nuevo si pudiera y lo recomendé a ojos cerrados a quien se me pusiera por delante. De lo mejor

que he visto en estos últimos tiempos aquí y en cualquier parte. Un espectáculo más que necesario en una época donde los eventos se comen a la historia y los hechos son tapados por los monumentos.

Cautiverio feliz es una experiencia que, sin duda, ningún otro actor podría encarar con la originalidad y riesgo funambulesco, de artista en la cuerda floja, de Sánchez y compañía. Agradezco a quien incendió la cabeza de este actor y músico, al cual tuve la suerte de conocer varios años atrás, cuando armó la música de una pieza mía e hizo la mejor puesta en escena de mano de Sebastián Vila, hoy en Buenos Aires.

Francisco Sánchez se acostumbró en Bolivia a hacer teatro a contracorriente, a hacer teatro o hacer teatro, de vida o muerte. De ahí que no se vea el miedo al riesgo del control absoluto del espectáculo. Todo depende de él y todo resulta. Después de verlo, efectivamente el texto original se abre como una flor y el agradecimiento duele como duelen las obras bellas cuando terminan.

Y dan ganas de seguirlo viendo y seguir viendo qué hace Francisco Sánchez, que ha entrado en una línea ascendente. No hay que perderlo de vista. ●



Foto: Consuelo Mújica.

Función de *Cautiverio felis* en Escuelita de Repocura.

poéticas, como gestos, música, o pausas, o luz, etc. Y sobre esto, otra estrategia fundamental: potenciar la actuación de los otros dos juglares acompañantes que, hasta el momento, participaban mayoritariamente con la música en vivo, y darle respiro al protagonista y al público.

La primera exposición de *Cautiverio felis* al público fue una gira por las dieciséis comunas que corresponden hoy a los lugares por donde pasó Francisco Núñez durante su cautiverio, desde Chillán (VIII Región) hasta Puerto Saavedra (IX Región). El público recibió maravillosamente esta historia que ocurrió en su propio

suelo hace casi 400 años. Luego vino una gran marcha blanca, actuando en colegios y municipios de todo Chile. Después de setenta funciones y dos clínicas, el espectáculo fue estrenado oficialmente el 8 de marzo de 2007 en el Teatro de la Universidad Católica, un año y medio después de la primera función. Experimentamos el enorme beneficio que reportó someter la obra y el equipo humano al estrés del estreno, una vez que ésta estaba madura y no verde. Cuántas veces se llega al estreno con un material inmaduro y se sufre, y se perjudica.

Cuatro momentos han sido memorables durante la trayectoria del

espectáculo: el estreno en el TEUC con introducción de la sanadora mapuche María Quiñelén; las dos funciones en el Encuentro *Te Veo*, en Zamora, España, para jóvenes españoles; la función en Repocura, en la zona rural donde vivía el cacique Maulicán, captor y benefactor de Francisco Núñez, en cuya oportunidad, fuimos a saludar al Machi de Repocura y luego hicimos la función en el patio de una escuela para cerca de cincuenta posibles descendientes de Maulicán, quienes gozaron la función y validaron nuestros balbuceos huincas en mapudungún; y la función en la escuela de Calebu en Contulmo, después de la cual el Lonko de la comunidad nos invitó a su ruca, donde nos recibió y parlamentó, felicitándonos por la obra e instándonos a hacer funciones en aquellos lugares donde pudiésemos ayudar a aquellos mapuches que quieren re-encantarse con elementos de su cultura. Esto, sin olvidar lo principal, los más de quince mil estudiantes chilenos que han visto *Cautiverio felis*.

En este momento el espectáculo continúa su intensa labor en el teatro educacional y formación de público, abriéndose cada vez más a las regiones, especialmente aquellas de población mapuche, y aspira a representar la cultura chilena en encuentros internacionales. ●

Bibliografía

Bengo, José. *Historia de los Antiguos Mapuches del Sur*. Santiago: Catalonia, 2003.
Núñez de Pineda, Francisco. *Cautiverio felis*. Santiago: RIL, 2001.

NEVA



Foto: Guillermo Calderón.

Trinidad González, Jorge Becker y Paula Zúñiga protagonistas de *Neva*.

El río de la Historia

M. Soledad Lagos

Doctora en Filosofía y Letras y Magister Artium por la Universidad de Augsburgo; Traductora inglés-alemán por la P. Universidad Católica de Chile. Dramaturgista y profesora de la Escuela de Teatro de la Universidad Mayor, Santiago de Chile

Leyendo en estos días a Ingo Schulze, autor de la ex República Democrática Alemana, me sumerjo en el San Petersburgo de la década de 1990, la ciudad junto al río Neva. Ingo Schulze, nacido en 1962 en Dresden, pasó seis meses del año 1993 recolectando las historias de vidas mínimas, que plasmó en su libro *33 Augenblicke des Glücks* (33 momentos de felicidad).

Al otro extremo del mundo, aparece un autor y director chileno que lleva a escena en el año 2006 una obra cuyo título es el río de San Petersburgo. Guillermo Calderón sitúa la escena en 1905, en los albores de la Revolución Rusa y confronta a los espectadores con dos actrices y un actor que están esperando que lleguen sus demás colegas para comenzar un ensayo. Una de las actrices es Olga Knipper, la viuda de Antón Chéjov, primera figura del Teatro de Moscú, que ahora se encuentra en San Petersburgo, apenas unos meses después de la muerte de su famoso marido.

La historia de Olga Knipper, su interacción con los dos actores con los que intenta, en vano, ensayar escenas de obras de su difunto marido y recrear su muerte, es el eje que sirve de pretexto para reflexionar acerca de temas como: ¿Cuál es la finalidad última del teatro? ¿Le interesa el teatro a alguien más que a quienes participan como creadores en él? ¿Son o deberían ser los actores, además, seres de su época y, por ende, sujetos históricos activos?

Largo rato en la obra, los actores hacen lo que mejor saben hacer: esperar.

Trinidad González y
Jorge Becker en *Neva*.



Como la espera se les empieza a volver desagradable, comienzan a jugar, a cubrirse detrás de máscaras sucesivas que les permiten decir cosas que, por sí mismos, quizás no se atreverían a decir. Citan y actúan fragmentos de escenas de *El jardín de los cerezos*, *La gaviota* e *Ivanov*, de Chéjov.

Olga quiere que Masha y Aleko actúen para ella la muerte de su amado Antón. En medio de las improvisaciones, hay espacio para comprobar la versatilidad de Aleko y las aparentes falencias de Masha, a quien Olga Knipper critica en forma despiadada:

MASHA: Gracias, mi público. Quiero dedicar esta función a Olga Knipper, la famosa actriz que nos visitó del Teatro de Artes de Moscú, pero que ayer fue encontrada muerta, flotando en el río Neva.

OLGA: Pobrecita, Olga Knipper, fue tan feliz y murió tan triste. Salió a tomar el aire, tosió, vomitó sangre y se tiró al Neva. Fin.

MASHA: ¿Olga, usted es valiente?

OLGA: Sí, creo que sí. Se necesita mucho valor para vivir la vida como la pienso vivir. Nunca me voy a volver a enamorar, me voy a morir sola, me voy a rebalsar de vodka y me voy a poner roja como una cebolla. Voy a dar lástima, se van a reír de mí. Voy a dar pena. La gente va a decir que ya no puedo actuar, que me tiritan las manos, que se me olvidan mis líneas. Me

van a recetar cocaína, como si yo fuera una morfinómana. Las mujeres y las demás actrices van a decir que Antón se llevo mi talento a la tumba cuando murió en Badenweiler. Nunca voy a volver a pisar un escenario y me voy a envenenar de envidia al saber que actrices como tú van a ponerse mis zapatos.

MASHA: Usted es feliz, Olga. Quizás no se de cuenta ahora, pero usted es feliz.

OLGA: Aleko, delira. Pero delira más.

ALEKO: No te quise tanto, Olga. Tuve gonorrea. Si tuviera que elegir entre mi hermana y tú no sabría qué decir. No le tengo miedo a la muerte. Lo que pasa es que en mi vida fui incapaz de decidir si creía en Dios o no. Pero sí te quise tanto, Olga. Lo que pasa es que me estoy muriendo y sólo puedo pensar en mí y en Rusia.

OLGA: No te preocupes. Antón. Muy pronto me voy a olvidar de ti y de cómo moriste... y en cien años nadie se va a acordar de nosotros.

(Calderón 41)

La Historia que no es parte de la ficcionalización, la que está en las calles, irrumpe por referencias de Masha, quien, en forma muy lúcida, transmite lo que, para ella, terminará siendo eso que en ese momento ocurre afuera de la sala de teatro:

OLGA: ¿Qué está pasando en nuestro país?

ALEKO: Los revolucionarios se pusieron a matar gente.

MASHA: Sí, y el Zar ha matado muchos más.

OLGA: ¿Por qué tanta muerte?

MASHA: Porque queremos enterrar al Zar, queremos que gobierne el pueblo.

ALEKO: Y elegir un parlamento.

MASHA: Sí, pero no para que gobiernen los nobles, tus tíos y tus primos. Sino para que no gobierne nadie. Queremos disolver el ejército, quemar el dinero.

...

OLGA: No quemes nada, Masha. Quizás Rusia se encienda sola. Pase lo que pase, siempre vamos a tener el arte. Quizás pase mucho tiempo y todo siga igual. Siga habiendo pobres, siga habiendo ricos, siga habiendo soldados disparando a la gente en la calle. Pero siempre vamos a poder seguir soñando y vamos a poder seguir diciendo: nada cambia, todo sigue igual, hay que quemarlo todo.

MASHA: Olga, yo a usted la admiro, la encuentro una estupenda actriz, ya se lo he dicho, pero usted no está entendiendo nada.

OLGA: ¿Qué es lo que yo no estoy entendiendo, Masha?

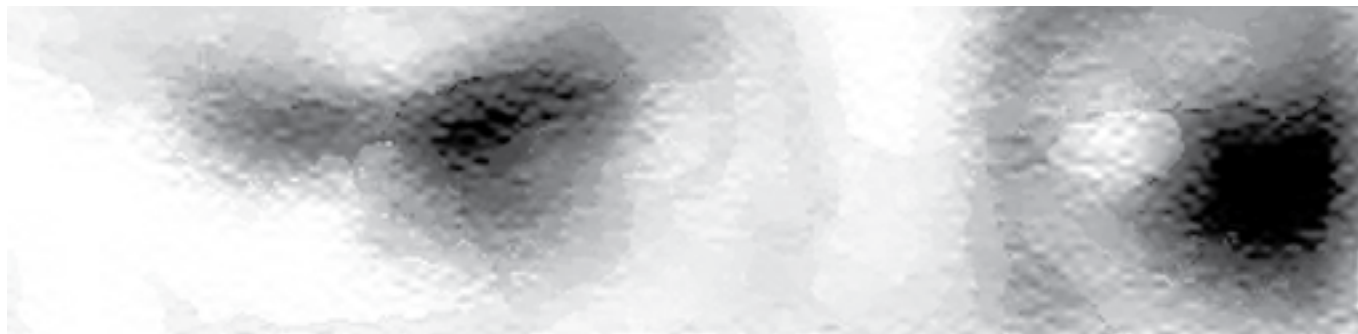
MASHA: Las cosas van a cambiar ahora.

OLGA: ¿Qué va a cambiar?

MASHA: Va a haber una revolución en nuestra patria. Finalmente vamos a ser libres, la gente va a ser solidaria, no va a haber ricos. ¡Despierte Olga, despierta Aleko, no va a haber ricos!

ALEKO: Tiene razón Masha, Olga... vamos a ser todos pobres.

(Calderón 46-7)



Neva

De Guillermo Calderón, chileno, fue estrenada en la Sala Mori, barrio Bellavista, Santiago, en octubre de 2006 y repuesta en esa sala el primer semestre de 2007. Recibió el Premio Altazor 2006 como Mejor Dramaturgia, Mejor Dirección y Mejor Actriz (Trinidad González).

Compañía: Teatro en el Blanco
 Autoría y dirección: Guillermo Calderón
 Actuación: Trinidad González, Paula Zúñiga, Jorge Becker
 Diseño escenografía: Pilar Landerretche, Jesús González
 Diseño vestuario e iluminación: Jorge "Chino" González
 Música original: Tomás González
 Asistente de dirección: Catalina Lyon
 Producción: Jenny Romero

La obra tiene múltiples niveles de lectura, de modo que si un espectador encuentra en ella algo así como teatro en el teatro y, al mismo tiempo, una declaración de amor-odio frente al oficio del actor, su interpretación será tan válida como la de otro que vea en esta pieza un homenaje a Antón Chéjov, cuya escritura ha pervivido mucho más allá de su muerte. Supongo que a otro tipo de espectador le interesará centrarse en la estrecha relación entre el espacio del ensayo y el espacio socio-político-cultural en que ese teatro de San Petersburgo está situado concreta- y metafóricamente, en el momento mismo de lo que se nos muestra como la espera

para un ensayo y que bien puede ser una réplica y/o un síntoma del ensayo de la Historia, actividad que se simboliza con la revuelta previa a la Revolución Rusa.

Tanto Guillermo Calderón como Ingo Schulze son sobrevivientes de sistemas que han experimentado cambios vertiginosos en muy breve tiempo: Calderón, mucho más joven que Schulze, creció en la rebeldía de lo ocurrido después de 1973 en Chile y desde hace diecisiete años vive en un país redemocratizado. Schulze tuvo que entender, como casi todos los alemanes de la ex República Democrática Alemana, que de pronto todo aquello que él había considerado

parte fundamental de su idiosincrasia y su identidad, fuera definido por el discurso oficial de los alemanes del otro lado del Muro o bien como un fenómeno que no generaba mayor interés, porque lo importante era que esa parte de Alemania se pusiera al día respecto de las bondades de la economía social de mercado, o bien como algo que era mejor olvidar para poder avanzar hacia un futuro promisorio, dentro de un sistema que a los alemanes del Este les habían enseñado que era deleznable.

En ambos casos, la cultura del olvido se encuentra en permanente fricción con la cultura de la memoria (Loveman y Lira).

No es extraño, creo, que dos personas de latitudes tan diversas, compartan nostalgias parecidas. Tampoco lo es que sitúen la trama de sus escrituras en el mismo lugar, San Petersburgo, y que pongan al río Neva como testigo de cambios sociales imposibles de obviar.

Si Schulze relata el nuevo estado de las cosas en una Rusia aparentemente modernizada, la mayoría de cuyos habitantes más padecen que disfrutaban las bondades de dicha mo-

Trinidad González y Jorge Becker en *Neva*.



dernización, Calderón opera, por la vía de la negación a toda referencia a nuestra actualidad, precisamente como la válvula para activar la reflexión respecto de la misma.

Estamos en una época que yo llamo bisagra, porque está situada en un pliegue, una fisura, la cual está dando lugar a otra que ya asumió los cambios de paradigma a nivel nacional e internacional, pero donde la gente no está demasiado convencida de que el camino que se les señala como el único, lo sea en realidad.

Ni Schulze ni Calderón son seres que lamenten la pérdida de algo en sentido explícito; más bien la añoranza surge a partir de la estrategia que desarrollan: presentar un momento específico de una ciudad en épocas diferentes. Ambas construcciones ficcionalizadas, el San Petersburgo de los años noventa del autor alemán y el de comienzos del siglo XX del autor y director teatral chileno, dialogan entre sí, se complementan.

Más aún, el río es el elemento vital que opera como su opuesto en ambos casos: Schulze se ocupa de las vidas de los perdedores de un sistema, mientras Calderón dota al

río Neva de un carácter diametralmente opuesto a la vida, en tanto depositario de existencias truncadas. El Neva simboliza, además, el paso del tiempo.

Los estragos que conlleva la supuesta modernidad capitalista, que excluye del sistema en forma despiadada a quienes no forman parte de él, son visibles en los personajes de los cuentos de Schulze; en tanto que Calderón nos sitúa en el momento previo a la Revolución Rusa, que habría de influir como referente incuestionable en los movimientos comunistas, socialistas y anarquistas de ese entonces y también en la lucha que los mismos dieron por muchos años para llevar a la práctica sus ideales. En el caso de Calderón, entonces, el suceso histórico opera como una señal de los tiempos que vendrán, tiempos no siempre felices, pero que al menos contaban con utopías. Esas utopías, en esta época bisagra chilena actual, resurgen revisitadas, redefinidas, pero al parecer no han muerto, como se nos quiso hacer creer a más tardar después de la caída del Muro de Berlín en 1989. Las reflotan quienes

han crecido escuchando que no tiene sentido alguno correr tras ellas.

Desde el punto de vista de la generación de autores y directores teatrales en la que Calderón se inscribe con una voz muy propia, lo vanguardista sería hoy en día montar en Chile obras de Brecht, por ejemplo, intervenidas por la opinión de quienes las escriben y/o dirigen. Es curioso que un clásico del teatro mundial pueda operar como elemento transgresor en un momento puntual, pero el teatro chileno también conoció la eficacia de otros clásicos, los autores del Siglo de Oro español, como material para ser llevado a escena en tiempos duros y violentos, en los que no estaba permitido expresar disidencia en ninguno de los ámbitos de la sociedad.

La poética de Calderón, centrada en una estética del despojo escénico, donde lo único que cuenta son los actores y sus cuerpos puestos en espacio, apela además a fibras muy íntimas de la idiosincrasia nacional: el imaginario colectivo es el lugar donde confluyen las experiencias y las emociones de los espectadores que han llenado la sala desde que

Fotos: Guillermo Calderón.



Paula Zúñiga en *Neva*.

Foto: Guillermo Calderón.

obra fue elogiada por la crítica local poco después de su estreno.

Me atrevería a afirmar que en esta poética hay algo que yo denominaría la *estética de las lágrimas*, no sólo en sentido concreto, sino también metafórico, que opera como subtexto de lo que se ve. Llevar a escena los ejes en que se sustenta la práctica del oficio actoral, mostrando su belleza, su rigor y su condición profundamente humana y mostrar además el ámbito de la relación entre los actores y su propia historia personal como uno ligado en forma indisoluble a la Historia de su nación, es una propuesta interesante, más aún si proviene de un autor y director joven como Guillermo Calderón. La “estética de las lágrimas”, que no es sinónimo de

banalizar el poder del llanto en tanto elemento efectista de una puesta en escena determinada, sino, muy por el contrario, es la invitación a permitir que todo lo que ha estado ausente del discurso oficial o, en el mejor de los casos, reprimido por razones políticas, encuentre un cauce digno y eficaz para que la gente que ha padecido la violencia en cualquiera de sus formas pueda seguir viviendo, apunta a una reflexión profunda y aún inconclusa acerca de las diversas causas y consecuencias de nuestros dolores históricos recientes. La necesidad de mirar hacia adelante, tantas veces enfatizada en los diecisiete años de la etapa de

redemocratización del país por diversos sectores de la sociedad, queda vaciada, despojada de sentido, si los dolores sociales no son tomados en cuenta como duelos pendientes que todos esos sectores que la componen deben (debemos) hacer. Para poder mirar hacia delante, parece decirnos Calderón, hay que hurgar en el pasado lejano.

En este sentido, la obra *Neva* opera como catalizador y propuesta, como espejo y receptáculo, como recordatorio y advertencia, pero, y eso es fundamental, en primer término como revisión de la Historia desde un lugar determinado: el de una generación que asume su propio lugar en ella. ●

BIBLIOGRAFÍA

Calderón, Guillermo. *Neva*. Santiago: inédito, 2005.

Loveman, Brian y Elizabeth Lira. *Las suaves cenizas del olvido – Vía chilena de reconciliación 1814-1932*. Santiago: LOM, 1999.

Schulze, Ingo. *33 Augenblicke des Glücks (33 momentos de felicidad)*, Berlin: Berlin Verlag, 1995 y *Süddeutsche Zeitung Bibliothek* tomo 55. München, 2007

Traición versus

El último encuentro



Consuelo Morel

Socióloga, Profesora Titular Pontificia
Universidad Católica de Chile

Creo importante hacer una reflexión en torno a dos obras teatrales presentadas en la última temporada teatral de Santiago, que tratan de un triángulo de dos amigos y una mujer, siendo esta última objeto del deseo de los dos amigos, y donde ocurren las dos traiciones a esa amistad. Se trata de la obra *Traición*, de Harold Pinter, dirigida por Ramón Núñez en el Teatro UC y *El último encuentro* de Sandor Marai en adaptación de Christopher Hampton, dirigida por Héctor Noguera en el Teatro Camino.

Se plantea una relación triangular con las tensiones y pasiones que ponen en crisis la amistad y el amor, y ambas relaciones sucumben en esta triangularidad y en sus vicisitudes, necesitando re-componer lo ocurrido.

La coincidencia de que en la misma temporada en Chile se den estas obras me lleva a pensar en sus elementos concomitantes y en aquellos diferentes, dado que ambos deben resolver una situación de dolor y de duelo por una traición, por algo no dicho o mentado durante mucho

tiempo. Es en el lenguaje y en el recordar donde se juega este duelo.

Tal vez tiene algo que ver con nosotros, con la necesidad de volver a vernos y enfrentar nuestras verdades después de tanto tiempo, y de cerrar círculos de traiciones e incomprensiones que han herido nuestras almas como país. Planteo que es en la reiteración lingüística donde surge el dolor y se calman las heridas y donde se da la posibilidad de mirar el sufrimiento desde otro ángulo y otra perspectiva, elevándolo en su nivel simbólico.



Traición

de Harold Pinter, inglés, fue estrenada el 3 de mayo de 2007 en la Sala Eugenio Dittborn del Teatro de la Universidad Católica, Santiago, realizando funciones hasta el 4 de agosto de ese año.

Traducción: Ramón Núñez
 Dirección: Ramón Núñez
 Elenco: Tito Bustamante, Álvaro Escobar,
 Javiera Contador, Felipe Molina, Muriel Lagno

Escenografía e iluminación: Ramón López
 Fotomontaje escénico: Matías López
 Asistencia escenográfica: Claudia Suárez
 Diseño de vestuario: Germán Droguetti
 Selección musical: Carlos Espinoza
 Producción: Mario Costa

El tema de la fidelidad, de ser fiel a una palabra empeñada en las relaciones humanas, se torna muy conflictivo, pues esas mujeres se enamoran del mejor amigo de sus maridos y los amigos de ella, lo cual pone en crisis las palabras comprometidas y la verdad de las emociones, surgiendo con fuerza las pasiones que los llevan a vivir otras experiencias. A su vez, ese amigo también siente que deja de ser fiel a su amistad de tantos años. Es la atracción por esa mujer la que pone en crisis al matrimonio y la amistad con el mejor amigo, la cual no quiere perderse.

¿Cómo comprender lo que ocurrió y por qué es tan importante hacerlo?

Porque –planteo–, se adentra en un duelo de raíces hondas posiblemente ligado a la competencia con el Padre – en torno a la Madre. La lucha por la posesión de la madre entre hijos y padres ha sido permanente en la historia del ser humano y tal vez deja huellas hasta más avanzada la edad; es lo que se puede atisbar en las obras donde dos hombres aman a la misma mujer, debiendo por esa causa realizar una pérdida de muchos niveles de la relación amistosa y matrimonial. Es necesario enfrentar la imposibilidad de llevar adelante ese amor, lo cual lo acerca a la prohibición del triángulo Edípico y sus consecuencias culposas y persecutorias.

Ninguna experiencia del desarrollo humano se borra o desaparece jamás; debemos recordar que hasta en el individuo más normal ciertas situaciones removerán las ansiedades tempranas y pondrán en funciona-

mientos los tempranos mecanismos de defensa. (Segal 39)

Estos equilibrios y des-equilibrios que se dan en las relaciones humanas surgen en zonas ocultas de las reales motivaciones conscientes del porqué se actúa y tal vez el mismo sujeto no sabe bien por qué actúa de ese modo y toma las decisiones que toma.

Las dos traiciones

En *El último encuentro* se plantea un triángulo al igual que en *Traición* de Pinter, pero a diferencia de esta última, éste es contado desde los amigos. En Pinter, lo central es el reencuentro de los amantes y las culpas en su re-encuentro; la historia es narrada desde el amante (Jerry), que es un hombre sensible e impulsivo. En ambas, las culpas de la traición al amigo recaen sobre la mujer. En *El último encuentro*, ella está muerta a causa de los dolores y abandonos, y en *Traición*, ella está separándose de su marido e iniciando una vida sola, con lo cual también pierde a los dos hombres que la quisieron.

Lo que se oculta para no herir

¿Qué hay en el interés amoroso por la pareja del mejor amigo? Tal vez varias cosas: triunfar sobre él, ganar en atractivos; además de esto, introducirse en un terreno prohibido que produce mucha culpa. Por eso, en Pinter, Jerry encuentra inquietante y doloroso que Ema haya confesado al amigo que es su amante. Él se extraña

El último encuentro

de la novela de Sandor Marai, adaptación de Christopher Hampton, fue estrenada en el Teatro Camino, Peñalolén, Santiago, el 25 de abril de 2007

Traducción	Soledad Lagos
Dirección	Héctor Noguera
Elenco	Héctor Noguera (Henrik) Alejandro Sieveking (Konrad) Bélgica Castro (Mimi) Paulina Moyano (Cristina) Mauricio Roa



mucho que esto haya sido dicho, a pesar de que Robert le confiese que sabía hace *cuatro años* de este hecho y no lo consideraba de la gravedad que Jerry le asigna, ni tampoco debería romper valores de mayor importancia. Era algo a ocultar para no herir al amigo, para hacer creer que no se ha hecho daño o tal vez para ocultar más de él. Lo mismo ocurre en *El último encuentro*, donde el amigo-amante se va lejos para no enfrentar el haber sido descubierto en una traición hacia la amistad de tantos años.

Tal vez con la fantasía que este hecho desaparezca, surge esta necesidad de volver cuarenta y un años

después para reconstruir, sufrir y enfrentar algo tan doloroso, porque no pudo quedar así simplemente como una herida después de un intento de asesinato (acto eliminatorio) donde hay un deseo que el otro no exista y así quedarse con la mujer. ¿Por qué revivir el dolor tan profundamente?

La reconciliación requiere de un estado mental maduro alcanzable solo en la psicología individual y de pequeños grupos. Ocurrida la violencia, la destrucción... el camino de encuentro se hace posible solo después de elaborar el odio y el resentimiento. Este proceso se desarrolla en la medida que el estado mental social no busca venganza ni simplifica lo ocurrido sino que se propone olvidar recordando.

(Capponi 18)

La vida se quedó detenida con ese quiebre y requiere de este "último encuentro" para incorporarlo a la realidad interna del hombre y poder seguir adelante de modo más integrado y más tolerado, con una identidad personal más armónica.

En Pinter, todos saben la verdad desde el comienzo y lo que quiere Jerry es saber el "origen" de cómo ocurrió su amor con Ema, cómo se fue dando, es decir, qué había en él y ella, y hablarlo tal vez puede dejar atrás la culpa y reconocerse mejor. El reconstruir el hogar en un departamento en la ciudad nos parece que es la ilusión simbólica de hacer equivalente su relación con el matrimonio de Ema y Robert.

Son dos ejercicios de repre-

sentación mental, de asociación lingüística de recordar de a dos, necesarios para dejar atrás la culpa de la deslealtad, del haberse dejado seducir por el impulso ciego de la atracción por una mujer en cierto modo "prohibida" pues era mujer de otro, pero al mismo tiempo en ese recordar se pueden ver ellos mismos mejor quiénes son y cómo son sus relaciones internas en distintos planos que son muchas veces contradictorios, sin embargo verdaderos en ellos, y con los que se debe convivir haciendo equilibrios racionales de todo tipo para aceptar las contradicciones.

El acto de recordar "enseña" mejor a seguir adelante, reconociendo en cada uno los dolores que aún viven y que los han perseguido todo este tiempo. Tal vez para pasar a otra etapa. El recordar olvidando, principio del psicoanálisis, se aplica en este caso, tal como hemos citado anteriormente por el doctor Capponi.

Es un modo de integración de aspectos que en un comienzo están separados y aquí se pueden lograr en una nueva unidad. Es conocido el intento de tantas personas en nuestro país que no pueden "cerrar" sus duelos pues les faltan datos, información y sentido en la reconstrucción de los hechos, por ejemplo en el caso de Derechos Humanos. En estas obras se ve cómo es necesario reconstruir hasta mínimos detalles, pues con eso

se conoce mejor al personaje, pero no solo eso, se conoce mejor al ser humano y sus conflictos.

En definitiva, están en juego la identidad y sus quiebres, y la necesidad del hombre, a través del *logos* y de la conversación de a dos, de incorporar a su vida aspectos que ha negado por el dolor que producen, pero que están presentes y son parte de su identidad, aunque no los entiendan.

Agredido y agresor se necesitan mutuamente. El agresor necesita al agredido para que lo acuse hasta llevarlo al límite de la toma de conciencia de su insignificancia, de su debilidad, de su limitación, de la pérdida, de su omnipotencia.

(Capponi 21)

El teatro, con estas dos obras, nos presenta el núcleo dramático de la persona que requiere elaborar sus dimensiones más ocultas y negadas para enfrentarse, para ver en su núcleo de "identidad" y con esto poder crecer como ser humano, a sabiendas que en nosotros siempre habita "lo bueno" y "lo malo" y que en esa lucha solo es posible sobrevivir bien si se tiene el coraje de

enfrentar aquellas caídas que quisiéramos negar, pero que al negar sólo hacemos una postergación y un empobrecimiento de la vida. Cuando un tema es "tabú" y permanece como tal, empobrece la identidad de quien lo mantiene oculto; el enfrentarlo con los mecanismos del lenguaje permite calmar, elaborar, y reintegrarlo en la identidad dinámica del sujeto.

Aquí vemos dos obras con el



coraje de enfrentar la verdad de dos hombres, y así enfrentar la vida en sus distintas etapas. Tal vez ese coraje, ese integrar aspectos dolorosos, es lo que aun nuestro país requiere.

En las obras existen momentos en que el triángulo es experimentado como un solo hecho en el escenario, pero posteriormente vuelve a abrirse a la lógica de la contradicción mutua donde los personajes se presentan con experiencias separadas y enfrentadas, y donde uno debe destruir el relato del otro sin cejar en su argumento, de modo de afirmarse en "su verdad".

Pero el argumento no es más que la superficie de una herida en los sentimientos, en el dolor, en la rabia y en la angustia. Al aparecer llegan en esta conversación todos los niveles del ser y comienza a armarse la identidad más compleja de cada personaje. Esto produce una nueva síntesis que deja abierta la posibilidad de iniciar otra etapa en la relación con este duelo asumido.

Series de emociones

Detrás de cada individuo o relación hay muchos planos del yo, series infinitas de emociones, pero en estas dos obras se focalizan en el primer nivel, en el de la conciencia y sus raciocinios lógicos. A ratos, los límites entre el presente y el pasado que se recuerda se borran y la emoción produce una síntesis o una unidad simultánea de realidades diferentes que luchan contra esta serie de argumentos. En las obras

hay una permanente contradicción mutua pero, sin embargo, aparecen en ciertos momentos los cuerpos de los actores dando señales de cierta comprensión y amor entre ellos y con lo ocurrido, con lo cual la obra se mueve hacia otros niveles más profundos de las emociones. La

gran diferencia, pienso, es que en *Traición*, de Pinter, la contradicción y el valor del engaño tiene un monto menor y apunta al cómo se desarrollaron los hechos ya conocidos, en cambio en *El último encuentro* se juega a una contradicción absoluta, donde los valores de honor, lealtad y verdad tienden a insertarse en el modelo de la Ilustración y de la Modernidad. En *El último encuentro* lo único importante es conocer la verdad a pesar de tenerla escrita en el diario de vida de la mujer, pero el marido no abre el diario de vida hasta cotejar esa verdad con su amigo, para conocer la intención final que exista tras esos actos.

Hay más valentía moral y ética en Marai en buscar hasta el último detalle del dolor que en Pinter, donde existe un cierto desprecio por lo ocurrido y una aceptación más relativista de los hechos.

En Marai, el amigo vuelve para reparar la verdad y el otro lo espera cuarenta y un años con un diálogo en el que pasan por diferentes zonas de sí mismos: su infancia, el ejército, su luna de miel, las comidas en su casa, las prácticas de cacería, etc. Y finalmente la muerte

de su mujer. El encuentro para buscar, al final de la vida, saber a fondo cuál fue la "intención" (o sustrato) de los hechos ("los hechos son solo una parte de la verdad"), qué motivación había detrás del intento de matarlo y quedarse con la mujer. Cuánto sabían el uno del otro y de la otra, hasta dónde llegaban los sentimientos en esta disputa.

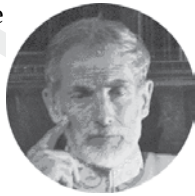
En cambio ellos, los personajes, Jerry y Robert, en *Traición*, no quieren romper los equilibrios prácticos de su vida, su matrimonio, el dónde vivir, su trabajo, ¿para qué? Hay un escepticismo en ellos y falta de valores y un menor compromiso con el matrimonio.

En Marai es al revés, ellos necesitan saber la verdad (recordando) aunque se rompa todo y necesitan separarse después de ese enorme dolor.

La verdad solo se encuentra cuando es posible recordar todo el proceso, es un esfuerzo, y requiere de una espera, de un distanciamiento y una posibilidad de aceptar el duelo.

Distintos paradigmas culturales

Postulo que ambas obras, sin embargo, pertenecen a paradigmas culturales diferentes. En el *El último encuentro* se plantea la afirmación de los valores más profundos de la Modernidad y *Traición* se acerca más a los postulados de la Posmodernidad, que ya incluyen



un relativismo, un nihilismo y un menor apego a valores absolutos. Los límites de lo bueno y lo malo son más difusos y subjetivos y la vivencia de la auto-realización personal está muy presente.

En Pinter la oposición del sentido y del sin sentido no es tan desgarradora (posmoderno) como lo es en *El último encuentro* (Moderno). Es una oposición menos radical, sin las antinomias tan duras de la modernidad, en la que la radicalidad de lo verdadero y de lo falso, de lo bello y lo feo, de la ilusión y lo real, son absolutamente distintas, opuestas y de carácter ético absoluto.

En síntesis, las dos obras apelan al mismo recurso de repetición del relato para reconstruir el dolor original y ahí utilizan mecanismos racionales modernos. Sin embargo, se escapan en ciertos lados aspectos postmodernos e hipermodernos que tienen que ver, por ejemplo, con la latencia de la homosexualidad o la posibilidad que la obra se detenga o avance en cualquier punto de su dramaturgia. En *Traición*, los personajes se mantienen en un nivel de micro-utopía (proyecto del matrimonio) y no están dispuestos a romperlo por

el enamoramiento a otra persona, porque no existe otra esperanza ni ninguna otra utopía mayor de la cual aferrarse.

En relación al concepto de hipermodernidad me baso en Lipovetsky, quien acuña este término como un paradigma nuevo que vendría en una etapa posterior a la posmodernidad pero siempre en relación a una raíz común: la modernidad. Creo que estos conceptos se ponen en juego especialmente cuando se confronta el ideal de la subjetivación personal y se empieza a valorar un tipo de identidad que, si bien se basa en la conquista de la razón, se enmarca en un espacio privado, con decepción de los ideales colectivos, defendiendo su libertad particular con independencia de cualquier marco ético global. Esta tensión se ve en las obras que van saliendo de los estados modernos y postmodernos. La estructura a que se aferran es personal y no tiene que ver con grandes valores sociales y personales. Existe un mayor individualismo, la persona aparece como centro con la idea de un hedonismo displicente, amante del placer y las libertades, con el hundimiento de las normas

tradicionales y la promoción de la libertad individual no sujeta a marcos valóricos fuertes.¹

En *El último encuentro* esto es diferente y el hedonismo individual se sujeta a estructuras más propias del paradigma de la Ilustración con valores éticos intransables.

En síntesis, ambas obras nos enfrentan al dolor humano que existe al sabernos seres con aspectos desconocidos para nosotros mismos y con la necesidad de vivir y convivir con contradicciones y conflictos que producen dolor y los cuales solo podemos manejar mejor o peor, pero nunca eliminar. No existe en la vida humana una sola dimensión para existir o para amar, existen muchas líneas y muchas luchas que aparecen con mayor fuerza y otras con menor, que a veces nos vencen y otras donde nosotros vencemos sobre ellas.

Creo que este punto de la complejidad de la vida y del tener que convivir en forma permanente luchando por integrar nuestros diversos aspectos y niveles, y madurar en dimensiones contradictorias, es el foco central al que se nos invita a reflexionar en estas dos obras. ●

1. Estos conceptos provienen del Proyecto de investigación Dipuc N°05/2007 CCA, de la profesora Consuelo Morel Montes.

Bibliografía

- Capponi, Ricardo. "Chile, un duelo pendiente". *Mensaje*. 482 (1999): 18-21.
 Segal, Hanna. *Introducción a la obra de Melanie Klein*. Barcelona: Paidós, 1982.
 Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, 2002.

Fin del eclipse

Elucidaciones

Ramón Griffero

Dramaturgo y director chileno, Bachelor of Arts in Social Science en Essex y con estudios de cine en el Institut National Supérieur des Arts du Spectacle en Bruselas, es director de la Escuela de Teatro de la Universidad ARCIS y de la Compañía Fin de Siglo, y autor de importantes textos dramáticos, entre los que destacan *Cinema Utopia* (1985), *Río abajo* (1995), *Brunch* (1999) y *Tus deseos en fragmentos* (2003).

Sin duda, la construcción de este texto surge desde todas las instancias metafísicas de la creación y de la existencia, lo cual ningún ensayo puede contener.

Se nutre de un gesto de creación que se viene construyendo desde la primera obra escrita en 1981 y de la suma de conceptos inconscientes que ya se almacenan en mi imaginario, los que emergen de un tratar de ir descifrando aspectos del fenómeno escénico, a través de lo que he llamado “la dramaturgia del espacio”.

En él, las ideas de la construcción de autorías sobre el formato escénico, la intrínseca unión entre poéticas de espacio y poéticas de texto, como la urgencia de desarrollar la narrativa visual del texto a través de la palabra, se suman al constante deseo de que el arte surja con un lenguaje distintivo frente a los discursos institucionales, sean estos dictatoriales, democráti-

cos, renovados, religiosos, que nos entregan sus versiones del mundo que uno habita

Así está siempre esa inquietud de poder develar que todos los discursos son ficciones sobre la realidad para mantener un orden necesario, pero que estos se desvanecen, se contradicen y se reinstauran, solo con el último fin de darle sustento a ciertos pensamientos sobre un existir.

Fin del eclipse me reitera esa frase de mi primer manifiesto por un teatro autónomo, escrito en 1985, “De no hablar como ellos hablan y de no representar como ellos representan”, siendo ellos, siempre, la visión que no parece concordar con mis sensaciones o percepciones del entorno que nos cobija.

No por eso creer que la “verdad” perceptiva se encuentra en la teatralidad o en mi cráneo, pero sí poner en duda constante su instauración.

Desde ese lugar en la escritura, en la escena, creo poder encontrar lugares de fuga, me gustaría decir de resistencia, para un pensamiento que no logra conformarse con las verdades de su cultura o su entorno.

También entiendo el texto sobre la escena como la posibilidad que el pensamiento y las emociones que son mudas tengan un lugar desde donde manifestarse.

No se dicen monólogos frente a un accidente ni un soliloquio en instantes de alegría, ni surgen frases de profunda poesía en los encuentros amorosos; todo aquello es solo silencio y emoción. Y el teatro, como las otras artes, le da texto a esas emociones, logrando así tratar de conectarse con ese aspecto interno, íntimo, de la dimensión no cotidiana ni funcional de nuestro ser. Porque, aunque no se puede hablar como se escribe, en la escena los actores sí logran hablar como se escribe, al darle voz y emoción a un texto escrito.

Fin del eclipse quiere contener varios de estos enunciados que, si bien suenan como parte de una teoría, en esta escritura emergen a través de lo que el pensamiento dicta y la página vacía obliga a llenar. Y jamás pretendiendo que los dilemas enunciados puedan ser resueltos.

Para poder hablar de esta obra haré una disección un poco arbitraria, ya que las múltiples dimensiones paralelas y coexistentes de la obra no pueden entrar en este artículo, al menos que la página de esta revista sea multidimensional.

La construcción de ficciones

Pensando que la realidad se construye a partir de ficciones, si no, recordemos las ideologías del siglo pasado, y que a su vez el arte le entrega ficciones a la realidad, que las hace propias -como en el Renacimiento, donde la representación artística sobre el ser humano generó el poder pensar los conceptos de la democracia, *Fin del eclipse* es tal vez una obra de cómo construir ficciones, un texto sobre la creación.

Hay una fábula donde el teatro se sueña a sí mismo, y donde al interior de éste la muerte no existe, ya que es en sí una ficción, permitiendo que las historias puedan volver a re iniciarse y volver a existir, y así, genera un espiral laberíntico que lo frena solo la temporalidad ex-



Sebastián Layseca y Antonia Zegers
en *Fin del eclipse*.

terna de la representación. De esta manera emerge una estructura que permite contener múltiples ficciones, y el que estas puedan trastocarse a su vez desde su interior, como si se tratara de quebrar los dogmas de la realidad, o del teatro, que nos lleva a un lugar cuando el destino y las dimensiones paralelas no se coordinan entre ellas. Donde todo aparente fin no es solo un re inicio, sino también un cambio, y donde los fines también pueden ser reemplazados.

Escribo antes del estreno; esta estructura tal vez hace cien años sería incomprensible, ya que contiene la historia de lo que ya sucedió. El texto conlleva así memoria escénica, cuestión clave para que su narrativa sea asimilada. La obra no podría existir sin que los referentes escénicos que alude no se hubieran gestado, ni si los hechos históricos no hubiesen existido.

Uno solo puede escribir a partir que de lo que sucede a su propia especie, y esta obra refleja los laberintos mentales en que nos encontramos, los mundos virtuales que nos invaden, y la multiplicidad de dimensiones, no como una ficción, sino ya como producto de un mundo virtual, global.

Los textos de las épocas

Fin del eclipse nos lleva desde la Conquista al Romanticismo del 1880, al mundo contemporáneo, de gente que se ama, o de alter egos, de la guerra en Irak, a un despertar sobre las playas cubanas, a recordar las ejecuciones tras un golpe de estado, a los instantes donde un grupo de revolucionarios se reúne, a la alegoría del teatro alegre, a la metafísica de mirar el universo como único lugar de donde poder evadirnos.

Es a partir de esta multiplicidad de lugares que se puede soñar lo que sucede, donde se representa lo que se habla o se comenta desde el escenario, lo que en él acontece, y donde se desdice lo que se representa.

Este texto se apoya, además de su estructura, en diversas formas de escritura escénica, en la construcción de frases e ideas que nuestro idioma ha generado para sus ficciones artísticas –nunca se habló en verso más que en un texto de poesía, novela o teatro. Así, citamos la prosa romántica, el diálogo del simbolismo, la poesía

dramática, el verso bien compuesto, la textura del teatro épico, remitiéndonos a formas de cómo la escritura ha representado nuestras emociones sobre el escenario.

Descifrar lo aún no representado

Tal vez este sea el primer artículo que escriba sobre un texto que está en proceso de ensayo y donde aun el filtro de las miradas de los otros no condiciona mi percepción, lo que me deja en un cierto vacío de autodescifrar lo escrito. Pero hay evidencias claras que la obra habla de y desde el teatro, y hace apología de lo anterior. Lo no claro que es finalmente hablar desde el teatro es necesariamente hablar de la creación, o de la realidad.

Sin duda, también señala las formas como la teatralidad trata de contener y re-interpretar nuestros estados y existencia, y la in (o) capacidad de uno de poder lograr lo anterior. En cierta manera, está el dilema de no poder construir una verdad a la ficción, frente a la ausencia de creer en las verdades de la realidad.

Pero también hay un lugar, y por eso su nombre: *Fin del eclipse*, que es la metafísica, el mirar el universo y el viaje constante en una goleta donde se embarca y se desembarca, y donde todo lo rodea el Mar. Se desembarca de un muelle, se aprende a nadar, se sube al camarote, se baja del escenario, la escena de Cuba sucede al borde de la playa, los *marines* van en un portaaviones navegando, los ejecutados del '73 se desvanecen en una playa

a borde de una goleta y los actores naufragan.

Dos infinitos se conjugan: el Mar y el Cielo, y lo anterior no es más que enumerar lo escrito.

Si queremos arqueologizar el texto y descubrir sus líneas transversales, sin duda está el amor romántico, o imposible. El amor unido a la muerte. El amor y la pasión a ideales o utopías en la escena de la revolución.

El amor a su suelo y a su patria en la mujer *kamikaze* que se inmola.

El amor entre dos amigos donde se vive la complicidad frente al existir.

Y, cuando digo amor, hablo de un lugar donde la sexualidad no existe. Donde este se centra más en la necesidad de reencuentro con el otro y con un sentido de vida, en la necesidad del teatro y del ser.

Finalmente, *Fin del eclipse* podrá ser tal vez la imposibilidad de crear una ficción.

El montaje

Se está, al escribir estas líneas, en proceso de representar lo escrito. Ha habido un extenso trabajo de Javiera Torres para contener esta obra en un espacio escénico y resolver los cambios de lugares y tiempos, descifrar sus texturas y materialidades –escenografía (instalación), vestuarios, utilerías–, para hacer emerger su poética de espacio. Alejandro Miranda elabora desde su composición los sonidos y ritmos que le provocan los ensayos. Ramón López está en

proceso de desentrañar y construir su universo lumínico.

Pero son sin duda los actores, que han debido gatillar su condición de actores en extremo, quebrar con las linealidades de una representación y encontrar el dilema de en qué espacio finalmente están. Cuestión necesaria para poder saber de dónde representar. El escenario es tan solo tablas, es un formato, y los actores deben generar desde ahí el que surjan las múltiples ficciones, transformando su cuerpo en un cuerpo actoral, y así el espacio en un lugar multidimensional.

Esto, en un trabajo de quiebres de planos emotivos, de estilos de representación, que no se vivieron



Foto: César Cortés Dellepiane

pero se imaginan, una obra de diversas corporalidades y citas a formas de actuación. Donde cada secuencia es un relato o una obra en sí. Donde la continuidad de la anterior no es el cimiento de la escena que sigue. Y donde el descubrir lo macro es finalmente lo que lo contiene.

Donde la transmisión de las emociones tiene diversas formas de interpretación según su lenguaje, acción escénica y según la percepción arbitraria del director.

Y ellos construyen en estos instantes la última ficción.

El elenco está constituido también desde los diferentes roles del teatro —directores, dramaturgos, académicos, que provienen

de las diferentes escuelas de nuestro país y que, según edad y trayectoria, alimentan este montaje desde sus formaciones escénicas: Antonia Zegers (de la Escuela de Gustavo Meza), Alberto Zeiss (del Club de Teatro), Omar Morán (de la U. Arcis), Manuela Oyarzún y Sebastián Layseca (de la U. de Chile), Verónica García Huidobro y Álvaro Viguera (de la Universidad Católica), recordando que Verónica es fundadora desde 1985 del Teatro Fin de Siglo y Sebastián ha actuado

desde *Río abajo*, 1995, en varios montajes. Y hay un Asistente de Dirección, Ricardo Balic, que desde 1987 participa en mis creaciones.

Lo anterior no es

anecdótico, ya que en cada actor están imbuidas las formas de representar que nuestro teatro ha construido y que los lugares de formación le han transmitido. Entendiendo así el cuerpo del actor en una relación íntima con la historia dramática de su país, en este, como en todos los montajes, su diseñadora, su músico, sus actores, sus técnicos, reflejan en sí y aportan enormemente con una memoria escénica que los contiene.

Es por eso que podemos hablar de Teatro Chileno; cada obra, en algún lugar, contiene el sesgo de nuestro patrimonio, puesto que todos somos herederos del imaginario de nuestro arte y de los misterios de su creación. ●



Omar Morán,
Sebastián Layseca
y Alberto Zeiss
en *Fin del eclipse*.

Fin del eclipse

Ficción e historia

Verónica Duarte Loveluck

Actriz y dramaturga de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Becada por Fulbright y Mecesup, obtuvo un Master en Teatro en la City University of New York. Seis de sus textos dramáticos han sido llevados a escena, obteniendo diversos reconocimientos.

La dramaturgia de Ramón Griffero se ha caracterizado por estar profundamente conectada con la sociedad a la cual se dirige y por renovar constantemente el lenguaje teatral mediante el uso de la ironía, lo grotesco, el lenguaje cinematográfico y la inclusión de referencias, tanto de la cultura clásica como popular. La utilización de estos recursos no ha sido arbitraria y ha demostrado, en todas sus obras, una profunda consistencia entre contenido y estructura. Su nueva obra *Fin del eclipse* no escapa a estas definiciones. Sin embargo, nos sorprende utilizando la *mise en abyme* como recurso principal y recurrente. El concepto, que se podría traducir como “puesta en abismo”, se refiere al “procedimiento que consiste en incluir en la obra (pictórica, literaria o teatral) un enclave que reproduce algunas de sus propiedades o similitudes estructurales” (Pavis 295).

Modelado por este recurso, el texto se desenvuelve en una variedad de planos de ficción. Éstos no están claramente definidos, ya que se engendran unos a otros, se superponen y cuestionan. Mientras entre algunos la continuidad está dada por una unidad histórica-temporal, en otros hay continuidad de personajes. Este último caso se ve claramente reflejado en la secuencia de las escenas “El balazo al cielo”, “En el portaviones” y “En la ciudad del desierto” donde los personajes Marine 1 y Marine 2 transitan todas las escenas. Por último, Griffero utiliza la metáfora del sueño para enlazar unas escenas con otras, como cuando el personaje Él despierta gritando, en la escena “La explosión”, aduciendo haber soñado la secuencia anterior.

Desde el inicio y a lo largo de toda la obra *Fin del eclipse*, el procedimiento de *mise en abyme* se expresa en varios mecanismos. En la escena

“Las Risas”, el personaje Él le indica a Aquel “Bájame del escenario, quiero volver” (Griffero 38), enclave que replica en la obra la presencia de un escenario, propiedad que pone en evidencia la materialidad del espacio donde ésta se representa. Más adelante, en la escena “La Obra”, unas actrices representan una obra utilizando el recurso del Teatro en el Teatro, en el que ellas reflexionan sobre la representación situándose en el rol tanto de actriz: “Si como actriz sé lo que viene, como personaje no puedo saber el futuro. Además de hecho a mí me pasó lo mismo que a ella. ¿Te lo he contado?” (Actriz 1, Griffero 38), como de personaje: “¡Antonio! Has vuelto. Dios mío” (Actriz 1, Griffero 38). Una variación de este procedimiento aparece en la escena “La Explosión”, en la cual los personajes, unos jóvenes de vacaciones en Cuba, se distancian de la acción ante la imposibilidad de tolerar el dolor que les produce la situación dramática que experimentan al ahogarse una de sus amigas: “Caigo al suelo y lloro sobre un vientre que no respira. No sé qué decir, nunca he vivido esto. Que lo haga otro, yo no sé cómo actuarlo” (Actor 1, Griffero 43).

Pero, más allá de reconocer los mecanismos de *mise en abyme* a lo largo de la obra, me interesa dilucidar de qué manera estos construyen sentido. A pesar de que, como mencioné anteriormente, los planos de ficción están difuminados, se pueden distinguir al menos cuatro: el autor y su musa, la ficción creada, el autor y su amante, y el teatro. Mientras que el plano del

Fin del eclipse

de Ramón Griffero, estrenada el 27 de septiembre de 2007 en Santiago, en la Sala Eugenio Dittborn del Teatro de la Universidad Católica, con funciones hasta noviembre 2007

Dirección: Ramón Griffero

Asistente Dirección: Ricardo Balic

Elenco: Verónica García Huidobro,
Sebastián Layseca, Omar Morán,
Manuela Oyarzún, Álvaro Viguera,
Antonia Zegers, Luis Alberto Zeiss

Escenografía y Vestuario: Javiera Torres

Diseño de Iluminación: Ramón López

Música: Alejandro Miranda

Producción: Mario Costa



Foto: César Cortés Delleplane

Verónica García Huidobro, Sebastián Layseca y Manuela Oyarzún en *Fin del eclipse*.

teatro trasciende todos los planos y ha sido bastante tratado en los párrafos anteriores, el plano del autor y su amante, referido a aquellas escenas entre Él y Aquel, replica desde una perspectiva íntima los conflictos del autor y su musa. Por lo tanto, definiré y examinaré por separado solamente los dos primeros para finalmente interpretar sus vínculos, aventurándome en una lectura global de la obra *Fin del eclipse*.

El autor y la musa

Este plano está circunscrito casi exclusivamente a las escenas en las que Ella y Él dialogan. La relación de estos personajes adquiere diversos matices a lo largo de la obra. En la primera escena, Él es dado a luz por Ella que dibuja “un vestuario sobre el cuerpo de él” (Acotación, Griffiero 36), mientras le dice: “ya sabes nadar y respirar bajo las aguas. ¿O no? Tan sólo recuerda ese acuario donde te gestaste” (Ella, Griffiero 36). Sin embargo, más que una madre para Él, aparece como una autora que engendra a un personaje, al indicarle Ella “Anda, entra en escena” (Griffiero 36). Más adelante, ambos se igualan en su calidad de autores, ya que Él admite “No sé si podré construir tan buenas ficciones como tú” (Griffiero 36).

En las ocho escenas que comparten Él y Ella, su relación pasa de la complicidad a la confrontación. En una demostración del primer indicio de discrepancia, Ella irrumpe en la escena romántica que comparten Él y Aquel en “Después del Café”, y los increpa a dejar de intentar “descifrar lo que no está escrito” (Ella, Griffiero 44). En esta misma escena, el personaje de Ella se presenta como la autora de “gestos bellos y sonrisas”, confiesa “Me agota elaborar crímenes, intrigas” y ordena “no os presentéis nuevamente si no me vais a hacer reír” (Griffiero 44). En esta dimensión, Ella se perfila como una musa tiránica, que no admite que la trama anticipe un final oculto o tome un rumbo que ella no desea. Sin embargo, en el momento en que Él se rebela a esta tiranía, es posible comprender finalmente la identidad de Ella: “Cada vez que usted habla rompe mis ilusiones, y me obliga a darle razón, me impide hacer cualquier gesto porque ya de antemano usted, define su destino. ¿Por qué sus malditas vivencias deben ser las normas de este ínfimo plan?” (Él, Griffiero 48).

A mi entender, esta musa es la Historia, entendiéndola como la “Narración y exposición de los acontecimientos pasados y dignos de memoria, sean públicos o privados” (Real Academia Española 786). Desde esta perspectiva, y a través del

Omar Morán y Alberto Zeiss
en *Fin del eclipse*.



Foto: César Cortés Delleplaine

conflicto entre los personajes de Él y Ella, Griffero trae a escena el intento de un autor de liberarse de la tiranía de los sucesos pasados, sucesos que a la vez lo inspiran, atormentan y determinan.

La ficción creada

Este plano está compuesto por las escenas en las que intervienen los actores, adquiriendo roles diversos en cada una de ellas. A pesar de que las secuencias tienen extensiones heterogéneas, es posible reconocer cinco situaciones: la Conquista, la Guerra de Irak, las



vacaciones en Cuba, la revolución y la Dictadura Militar en Chile. Salvo las vacaciones en Cuba, estas situaciones están claramente ligadas a momentos históricos.

En la Conquista, la situación representada es el retorno del conquistador que se encuentra con que su amada no ha cumplido su promesa de esperarlo, ya que se ha casado en su ausencia. La Guerra de Irak intercala dos mundos: el primero retrata a dos *marines*, uno de origen guatemalteco y temeroso de la guerra, y otro americano, violento y fanático; el segundo, nos muestra a una mujer árabe golpeada por la destrucción, que decide hacerse estallar frente a los *marines*. Las vacaciones en Cuba ponen en escena a dos jóvenes que constatan las grietas de la utopía y el contraste de su diversión frívola con el contexto del campo de detención militar de la Bahía de Guantánamo. En la revolución, vemos cómo unos jóvenes idealistas se preparan para la acción revolucionaria, para luego descubrir que se trata de un grupo de las juventudes nazis. La Dictadura Militar en Chile está referida a través de la historia de un detenido, Armando, su mujer, Amalia, y el teniente que recibe la orden de fusilar al primero.

Todas las ficciones creadas se refieren a hechos políticos, ya sea directa o indirectamente. Asimismo, se resuelven con un hecho violento: el conquistador asesina a su amada; los *marines* estallan a merced de la mujer árabe; las vacaciones son interrumpidas por un accidente fatal; la reunión revolucionaria concluye con la muerte de una camarada y el teniente ordena el fusilamiento de los detenidos. Sin embargo, el recurso de *mise en abyme* permite resoluciones alternativas a tres de ellas: los *marines* vuelven a la vida para reencontrarse con las mujeres en una escena farsesca de anticipación del deseo; la visión de la muerte de sus amigos resulta ser producto de la insolación y Armando recoge a Amalia en la playa, y se alejan en una goleta.

Ensayo de una interpretación

Entendiendo el personaje de Ella como la encarnación de la Historia, y las escenas representadas por los actores como ejercicios de ficción de Él, el autor, es posible entender la obra *Fin del eclipse* como una profunda

reflexión sobre el rol del teatro como una plataforma de investigación de la Historia. Esta vez, Griffero opta por la escenificación de la problemática de la creación del texto, poniendo en cuestión la práctica misma de su escritura y el rol del autor como creador de una ficción. Aunque reconoce a la Historia como su madre y musa, manifiesta su crueldad y desconsideración en el texto “Más horror me produce que se caiga la Acrópolis a que se derrumbe un edificio lleno de inmigrantes” (Ella, Griffero 47).

Asimismo, al crear una analogía entre la Historia y la autora del personaje de Él, reconoce la cualidad ficticia de la conformación de ésta. La Historia también ha sido

creada por quienes la han contado. Mientras la selección de la ficción creada por Él sigue refiriéndose a hechos políticos, al optar por ofrecer resoluciones alternativas a las situaciones violentas que las han inspirado, Él se libera finalmente de su tiranía. Al final, Ella se siente traicionada por este autor, el cual, al ser advertido por Aquel que sus personajes van a naufragar, responde sin inquietud “No. Se adaptarán, aprenderán a respirar bajo las aguas, y volverán a escribir sus historias” (Él, Griffero 50).

Finalmente, Griffero rescata el rol del autor con la imagen del Eclipse. Si tomamos las palabras de Aquel “Si el sol no quiere alumbrar la tierra es porque no quiere ver lo que

sucede” (Griffero 39), éste se produce cuando hechos de violencia nublan la faz de la tierra. Pero es posible vengarse de que

otros eclipsen mi cuerpo, el tuyo, el de ella ... escribiendo frases, para que otros las vivan, sobre los restos de escenarios que queden en la clandestinidad del olvido, para que los tres que escuchen, se vuelvan a vestir con estas frases, las susurren entre paredes oscuras, como nuestros secretos. El resto que siga creyendo en lo que deba creer, frases que nunca lograrán vestir sus almas.

(Él, Griffero 39)

Si bien, con el título de su obra *Fin del eclipse* Griffero insinúa que esta violencia ha terminado, sigue sintiendo la necesidad de traerla a escena. ●



Sebastián Layseca y Manuela Oyárzún en *Fin del eclipse*.

Foto: César Cortés Delleplane

Bibliografía

Griffero, Ramón. *Fin del eclipse*. *Apuntes*. 129 (2007): 35-50.

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. España: Paidós Ibérica, 1998.

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*. 2da. ed. Madrid: Espasa Calpe, 1992.

Fin del eclipse

Ramón Griffero



Foto: César Cortés Dellepiane

LOS ESPACIOS DE LA ACCIÓN

El formato escénico como lugar que contiene varias dimensiones narrativas que coexisten, que construyen y reconstruyen diferentes ficciones.

Una suma de instalaciones escénicas que surgen del relato y se constituyen. Este es un laberinto de ficciones donde tratamos de construir las diversas verdades escénicas.

La idea de una estructura de laberinto sin centro, de cambios de planos narrativos y de personajes que se transmutan, se entrelaza a partir de la muerte y del sueño de la escena.

Una ficción es el sueño de la otra, el fin de la siguiente, una acción –la muerte, el accidente que no es más que un sueño de lo precedente. Una suma de despertares, de ficciones, ensueños que se reiteran, permitiendo los cambios de planos y la continuidad de los personajes en temporalidades diferentes.

Los lugares como espacios plásticos conceptuales que sugiere el texto.

LOS QUE REPRESENTAN

Ella
Él
Aquel

LOS ACTUANTES

Actriz 1
Actriz 2
Actor 1
Actor 2

Interpretan los restantes personajes (voces) de la obra

LA HISTORIA

Un telón pintado rasgado, tras el rasgado un cuerpo desnudo.

Ella dibujando un vestuario sobre el cuerpo de él.

ELLA: Ya sabes nadar y respirar bajo las aguas. ¿O no? Tan solo recuerda ese acuario donde te gestaste. Recuérdalo cuando naufragues y las olas te cubran. Estoy bañada, traspairo, ya estoy envenenada, mis poros lo sienten... Te dejo este traje, te lo impregno, podrás vestirte sobre él, enrollarte en telas, sombreros. Qué bello te está quedando, el carmesí siempre resalta la piel.

No intentes llorar, hazlo cuando no te vean, que otras lágrimas o sudores caigan sobre tu cuerpo, deja que la lluvia te moje, no importa lo externo, todo será lo otro.

Que más. No me mires así, no me veas nunca así, mírame cuando no esté, esa soy yo. Cuando ames no mires nunca lo que ves.

Sí, el dolor, aliméntate del dolor, el que no se alimenta del dolor no nacerá nunca.

El dolor será por placer, por martirio o por heroísmo, que no sea por afán.

No soy muy buena para dibujar encajes.

Anda, entra en escena, espera, olvídate siempre que estás en la tierra, te hará daño, cuando la sientas y te hundas en sus calles, sus voces, olvídala mirando el universo, él no te dañará. Ya anda, y recita bien.

Que se oscurezca todo para que salga tu voz. Habla y recuerda, sólo lo que se nombra existe.

¿Por qué estoy vestida así?

Déjame, será para el instante que tenga que rasgar mis vestiduras, será para cuando unten mis extremidades en aceite y deba soportar los tormentos, ver como mis pies arden y se deshacen, pero yo, guardaré silencio.

Ve, no me mires, aún no es hora de llorar, guarda tu llanto, que nunca sepan de ti, ni de tus emociones, sólo así no podrán destruirte.

Sonríe para que te envidien, sé siempre feliz, así crearán que eres parte de su jolgorio. Anda, anda al escenario y ríe. Vamos, yo te acompañaré.

LAS RISAS

Ambos ríen.

ÉL: Los conquistadores ya destruyeron sus templos, han tomado sus metales.

Me haré un arcabuz de oro, una litera de plata y sus estatuas las colocaré en mis jardines. Que sus hombres y mujeres sean mis sirvientes.

ELLA: Son indios sin saberlo, desaprovecharon su tiempo, qué fastidio subir tantas escalinatas para que te abran el pecho y unas estatuas horribles beban la sangre de tu corazón, vamos, clavádes la cruz y que trabajen en algo útil.

ÉL: ¿Se nos volverá la piel negra bajo este sol?

ELLA: Para eso están las sombrillas, el frescor de los corredores, y ese traje que te dibujé. Eres un continente blanco, no lo olvides.

ÉL: Les enseñaré a ordeñar las vacas, que hagan queso y mantequilla. Mmm.

ELLA: Pero que no le pongan maíz, no se les ocurre más que poner maíz en todo. Me iré, te dejo, pero no olvides, sé bueno, misericordioso y castígalos pero perdónalos, te lo agradecerán. Son extraños.

ÉL: Volverás a tu villa blanca, donde los ojos te lanzarán flechas desde sus ventanas, volverás para que martillen en tu puerta blasfemias, volverás para que te lapiden.

ELLA: Sí, pero ya aprendí a reír, reiré con ellos, estaré clavando estacas en sus puertas antes que se den cuenta, lloraré cuando los hagan subir al caldazo, suplicando por sus vidas, invocaré a Dios cuando el torniquete apriete sus gargantas, iré a las misas para salvar sus almas. Ya te dije, participa siempre de sus jolgorios.

ÉL: No sé si podré construir tan buenas ficciones como tú, capaz que me traicione mi voz, o mi cuerpo, ya lo he sentido, se va solo y me lleva a placeres íntimos, pero me aleja de las grandes fiestas. Le temo a mi cuerpo, mi mente me obedece, pero este cuerpo.

A pesar de que me dejas vestido como ellos, a pesar que sé bailar como ellos, a pesar que festejo, bebo y participo de sus comidas, me aprendo sus libros y logro hablar en sus idiomas. ¿Me estás escuchando? Mira lo bien que sé construir frases que se apropian

de su lengua, podré manejar sus útiles, sus herramientas, prender una radio, cantar sus canciones, firmar las ejecuciones, pero...

ELLA: No fastidies, las velas ya surgen en el horizonte.

Miente y morirán por ti, por tus tierras, y luego desfila para recibir los honores de la victoria. Escapa si pierdes y vanaglóriate del destierro. Quien no sufre el destierro no puede conocer su patria.

Deja que fallezcan sonrientes en los campos, en los aires, diles que son héroes, constrúyeles estatuas de piedra y respira seriedad cuando coloques una rosa en sus tumbas. ¡Ay!, es tan fácil construir un imperio. Es tan fácil inventar ideales, dales una razón para existir, un pedazo de tierra que crean suya, que la amen.

Dales una bandera, un Dios, no sé, conquístalos. Es tu tiempo, mándame a buscar sólo cuando me reciban con vítores y flores, los diamantes y el oro traen mala suerte. Tienes siglos por delante, ensaya, no hay apuro. Yo estaré peinándome. Invéntales un futuro por el cual morir y tú muere por algo.

Recuerda cuando ya no tengas por qué vivir. Has fracasado.

ÉL: Iré desnudo.

ELLA: Sube, anda, recuéstate en tu camarote.

Sobre el barco, en su camarote, recostado, desnudo, despierta.

AQUEL: Me entretuve mientras dormías, te quedan bien los encajes, un poco dispares.

ÉL: Abrázame.

AQUEL: Señor, qué decís, queréis ser quemado en la hoguera, cortaos la lengua antes de repetir tales insinuaciones.

ÉL: Ya, ven, recuéstate a mi lado. Dormía, no sentí tus manos cuando me dibujabas.

AQUEL: Cuando duermes puedo acariciarte. Ahí yo sé cual es mi mirada y cual es el calor de mis manos, sólo puedo amarte cuando sueñas.

ÉL: Duerme tú ahora, o haz como que sueñas. No en vano te llamas Sebastián.

AQUEL: Sí, nací con las flechas en mi cuerpo. Me son suficientes, no quiero las tuyas. Iré a cubierta, izaré la bandera con las calaveras. Y me entretendré clavando mi espada en los pechos de esos españoles bar-

budos que aún creen en santos que los protegen.

ÉL: Mira por la claraboya. Cuéntame lo que ves.

AQUEL: Veo mar y más mar y tal vez los lomos de los delfines, todo lo que veo es lo que siento. Para ti es agua azul y salada, para mí es el infinito, es el mismo mar que vieron los Mayas, nunca se atrevieron a domarlo, imagínalos desembarcando en Lisboa dominando a esos pequeños portugueses con olor a pescado, construyendo pirámides en Sevilla, uniéndose a los moros.

No se atrevieron a cruzar la línea del horizonte, lo mismo me puede suceder, ya no tendría sentido el estar aquí. Sí, puedo ir, yacer a tu lado, acariciar tus cabellos, montar tu cuerpo un día, dos meses, te daría placer, me darías placer y bajaríamos a los puertos a beber, tú te perderías entre los cuerpos. Yo volvería a pedir que me cortes los cabellos, que emparejes mi barba. Tú escribiendo historias en pergaminos, inventando leyendas.

Me encantaría con tus relatos, así por mil atardeceres, hasta que el encanto se desvanezca.

ÉL: Verdad que podría ser aburrido. Está salada tu piel, tus vellos gustan a anchoas.

AQUEL: No me gustan las anchoas, dan arcadas. Tienen razón, domas bien, pero una vez el caballo domado queda en el establo y sirve para que le pongan riendas y le claven espuelas. Eres peligroso, mi destino no es de corcel.

ÉL: Navegamos para alejarnos de los puertos, para escuchar el ruido del ancla, para mirarnos tanto y descubrir que de tanto mirarnos sea mejor apartarse, es hora que desembarque y desde el muelle yo vea cómo el barco se aleja y detrás de una claraboya divise unos ojos sonrientes de tristeza, para que tú veas una silueta que se desvanece, que se funde entre los baúles y los pañuelos y así decir que vivimos y así tener historias que contar.

Tal vez después te envíe una foto con ella, con los infantes, y te cuente que muero acariciando mis nietos, en la casa que les dejo.

Decirte que la vida no era más que aquello, que te quiero acá conmigo para cabalgar juntos, sea por el desierto, sea por entre los bosques del trópico para

combatir juntos, para que tú me llores o yo te llore cuando caigas. Necesito llorar a alguien de verdad.

AQUEL: Lo sé, también deseo llorar de verdad, no por tus historias, ni por las tragedias en lugares remotos donde se derrumban casas que no conozco o mueren héroes que nunca me han hablado. Lo que deseo me asusta. Podría cortar tu cabeza, guardarla en el bolso de mi montura y besarla sobre los campos de trigos. Y que el castigo fuera convertirme en estatua de mármol ahí sobre los montes de Grecia, con tu cabeza en mis brazos. Cortadme las manos, rapad mi cabeza y dejad que mi grito se transforme en aire.

ÉL: Una lágrima se desliza sobre mi mejilla, una que contiene todo lo que siento y escucho. Deseas morir, pero no soy capaz de prender una vela en tu cabecera. Entonces mira, me duermo, sigue dibujándome y borra tus palabras con susurros en mis oídos.

AQUEL: Cierra los párpados. Te dejaré sobre el muelle.

ÉL: Bájame del escenario, quiero volver.

AQUEL: Silencio, duerme.

LA OBRA

Una obra se está representando

ACTRIZ 1: Él se baja del barco, camina por el muelle ¿Y cómo sé que es él?

ACTRIZ 2: Una golondrina se posa en tu ventana.

ACTRIZ 1: Entonces, soy como San Francisco, las aves me hablan. Prip, prip, ahí viene, prip, es él.

ACTRIZ 2: Son metáforas, además en esta escena aún no llega. Le estás escribiendo una carta.

ACTRIZ 1: Una misiva, que nunca le llegará, se extravía. Además, ¿cómo la leo? En voz alta, ¿o sonrío mientras escribo?

ACTRIZ 2: Sí, con música y te paseas inquieta, tienes un presentimiento. Desmáyate, ahí entro yo. “Misía, qué os sucede”, luego golpean la puerta. ¡Sorpresa! Es él.

ACTRIZ 1: Supuestamente no sabe que ya estoy casada, y que no cumplí la promesa de esperarlo, él me reprocha, yo finjo que ya no lo amó. Pero lloro a escondidas besando su foto. Le digo que tiene que retirarse, que él se demoró más de lo acordado.

ACTRIZ 2: O yo te aviso. “Hay un joven que desea veros”, y

así no tienes que estar auscultando el horizonte.

ACTRIZ 1: También podría haber llegado en diligencia.

ACTRIZ 2: Se supone que las vías no están libres, la guerra aún no termina.

ACTOR 2: Avancemos, sigamos el texto. “Llueve, la chimenea está prendida, el viento hace volar las cortinas, tú estas leyendo *Otelo*. Nadie sabe lo que vendrá. Tú no sabes lo que sigue, así puedes sorprenderte.

ACTRIZ 1: Si como actriz sé lo que viene, como personaje no puedo saber el futuro. Además, de hecho a mí me pasó lo mismo que a ella. ¿Te lo he contado?

ACTRIZ 2: A mí, no.

ACTRIZ 1: Lo fui a despedir al aeropuerto. Se fue al exilio, yo lo imaginaba rodeado de inglesas, francesas, no sabía mi dirección ni mi teléfono. Le escribí tantas cartas, para mí, en realidad. Volvió y yo estaba de novia. Por eso me gusta esta obra.

ACTRIZ 2: Partamos. “Hay un joven que desea veros.”

ACTRIZ 1: “Decidle que pase, traerá noticias de España, que las diga y se retire”.

ÉL: Volved la vista, Señora, que ya me es difícil nombraros así. Os sorprendo, sin duda, una sorpresa que veo hace temblar vuestros labios, dejadlos cerrados que no sé si pueda escuchar la sinfonía de vuestra voz, ni los argumentos de vuestro desamor.

ACTRIZ 1: ¡Antonio! Has vuelto. Dios mío.

ÉL: Alejad a Dios de nuestros asuntos, no digáis nada, lo veo todo, vuestra casa, vuestra felicidad, vuestra traición a un hombre que creyó en el dulzor de vuestros labios, que en medio de la guerra sólo pensaba en volver para estrecharos y cumplir la promesa de ese amor que se pronunció tan honesto, tan casto, que por noches enteras entre el ruido de los cañones y la sangre de mis compañeros su sola existencia era la fuerza que guiaba mi sable y me acompañaba en las noches frías de Arauco. Tantas veces suspiré vuestro nombre y me desvelé en el reencuentro.

Hoy me compadezco de no haber sucumbido en el campo de batalla.

ACTRIZ 1: Deteneos, no sigáis, cómo osáis pronunciar la palabra traición. Fueron noches y días de llanto tan profundo, imbuida en la locura de mi amor no hubo sol que lograra alumbrar las mañanas, ni primavera

que no fuese un invierno; destruida y enferma por el anuncio de tu muerte mis ojos se nublaron y mi alma se oscureció de un dolor que ni mil sangres de batallas podrían asemejarse. Jamás os traicioné, cada noche supliqué por un destino fatal que me llevase a tu lado.

Señor, señor, despertadme de esta pesadilla.

ÉL: Señora, ese fuego ardiendo y los gobelinos de vuestras paredes, ni lo rosado de vuestra piel me parecen pesadillas, no invoquéis lo que niega la vista ni aumentéis mi dolor con más farsas que este corazón pueda soportar.

ACTRIZ 2: ¡Farsas, señor! No veis cómo sufre, que yo he sido testigo y sostén de sus amarguras. Controlad vuestra lengua, que ya esta casa no soporta una frase más de vuestra insidia.

ÉL: Insidia, insidia, sí mis manos se mancharon de sangre de araucanos, violando los principios de mi actuar, fue para poder gozar de la paz y la tranquilidad de un hogar que me esperaba, de un amor tan bello y radiante que hasta los dioses del Olimpo envidiarían. Sólo viví para estrecharte en mis brazos, Beatriz. Y si he de creer en vuestros sentimientos que ahora expresáis, tomadme del brazo, dejad que esta pesadilla se vuelva sueño y seguid la pasión y la verdad de este amor.

ACTRIZ 1: No me coloquéis en este trance, debo respeto a quien me ha alhajado con su cariño y consolado en mi desesperanza, si no fuese por él, hoy tendríais que llevar rosas a mi tumba.

ÉL: Mil veces me hubiera inclinado en el césped del dolor y mil veces clavado la espada en mi corazón para acompañaros donde estuviereis. Y no me digáis a quién os debéis respeto.

ACTRIZ 2: Señora, es el eclipse, las aves han cesado de trinar y la luna no deja que termine esta escena.

EL ECLIPSE

AQUEL: Si el sol no quiere alumbrar la tierra, es porque no quiere ver lo que sucede; así de fácil.

ÉL: O para decirnos que sin él, no existimos. Pero no le temo al eclipse de mi vista, temo que otros eclipsen

mi cuerpo, el tuyo, el de ella. Nadie puede vengarse de la mano que le nubló la vida.

AQUEL: Y si pudieras, ¿cómo lo harías?

ÉL: Escribiendo frases, para que otros las vivan, sobre los restos de escenarios que queden en la clandestinidad del olvido, para que los tres que escuchen se vuelvan a vestir con estas frases, las susurren entre paredes oscuras, como nuestros secretos. El resto que siga creyendo en lo que deba creer, frases que nunca lograrán vestir sus almas.

AQUEL: Y la obra. ¿Qué sucedió después del eclipse?

ÉL: La obra, bueno, ella, en muestra de amor, abrirá su corse para mostrarme su corazón. Pero yo sólo veré sus senos de actriz, y no por que los desee; mirándolos imaginaré cómo él se los besaba, cómo penetró ese cuerpo tan delgado, en realidad no escucharía el texto, vería sus movimientos y los encontraría planos, pensando por qué me dejó para recostarse frente a alguien que no veía capaz de generar tanto placer como la pasión que nosotros vivimos, escucharé sólo su voz transformada en un espasmo, lo imaginaré a él recostado sobre ella. Pero eso es poesía, en realidad veré su vagina húmeda, seré él, la tomaré de los muslos y desesperadamente lameré su sexo para sentir lo que vivió con ese cuerpo, para darme cuenta que será tan placentero como cuando nosotros lo hacíamos.

Pero tengo que actuar.

LA OBRA 2

ACTRIZ 1: Ya, sigamos. Estaba súper concentrada.

ACTRIZ 2: Cuando yo diga "La luna no deja que termine la escena", se oscurece el escenario por el eclipse, se deja un silencio, parte la escena anterior y nosotras nos quedamos congeladas, vuelve la luz, te abres el corsé y le muestras los senos.

ACTRIZ 1: Ya, ahora entendí. ¿Y dónde está el actor? Que tiene que sorprendernos.

ACTOR 1: Aquí.

ÉL: Bueno, fin del eclipse, vuelve el sol.

ACTRIZ 1: Visteis, señor, hasta el universo se oscurece de piedad, mirad mi corazón, sentid compasión de él.

ACTOR 1: Mujer, qué hacéis, cubríos, mancillando mi casa y mi honor. Vos, quién sois. Señor, escoged las armas para limpiar esta afrenta.

ÉL: Dichoso escogeré las armas que ya empuñe para defender mi patria, para hoy defender esta pasión y mi sentido de existir.

ACTRIZ 1: No os venguéis con él, hacedme lo que deseéis. Yo soy la culpable que fue incapaz de velar..

ÉL: Lo sois, Señora, más de lo que imagináis.

(Le dispara a Actriz 1 - Le dispara a Actor 1 - Va a dispararle a la Actriz 2)

ACTRIZ 2: Piedad, Señor, que sólo soy una simple sirvienta, fuera de aquí hay una pieza que me espera, pequeña, con un mantel puesto, donde yacen las flores que recogí de este jardín. Ahí está mi madre, que ahora cocina y espera verme llegar, y esa es su única alegría, me preguntará si vengo cansada y pondrá a hervir el caldo. También, Señor, hay un amor y quién sabe un futuro, que por mi trabajo sólo puedo ver cuando se oscurece el día, con él adivinamos una vida que nos espera, levantad una tabla, debajo de mi catre, ahí encontrareis mis ahorros, ínfimos pero suficientes para hacerme soñar.

Señor, yo jamás os he visto y jamás me encontraréis, para vos no soy nada y mi vida es insignificante para este planeta. Pero pensad, Señor, que para ellos soy el universo. No hagáis desaparecer su única estrella.

ÉL: Vengo de un país, Señora, donde nadie escuchó vuestras súplicas, vengo de un país donde hay madres que quemaron sus manos recalentando la comida de sus hijos, donde cada ruido fue una alucinación de sus pasos, de sus voces. Vengo de un país donde hay hijos que sólo recuerdan una silueta alejándose entre los brazos de sus protectores. Vengo de un país donde el amor quedó esperando una felicidad truncada. Vengo de un país donde mis compatriotas no dudaron en apagar el universo.

Señora, no sabéis cómo el dolor amputó la venganza, no sabéis cómo los que hoy claman por la belleza de la vida ayer disfrutaban del placer del gatillo. Señora, mi castigo es tener que vivir en ese país.

ACTRIZ 2: Os compadezco, Señor, disparad al cielo y herid a Dios, para calmar vuestra tristeza.

EL BALAZO AL CIELO

(Actor 1: Marine 1 - Actor 2: Marine 2 - Actriz 1: La Madre).

Marines, navegando en el Mar Rojo, en el portaviones "SS Missouri".

MARINE 1: ¡Un disparo!

MARINE 2: Es la primera bengala, ilumina el Missouri y tu cara se alumbra, transpiras, tranquilízate.

MARINE 1: Muéstrame de nuevo tus fotos, tu casa de California, tu perro Bobby, es simpático. Desembarcaremos al amanecer, veremos cómo surge el sol sobre el desierto, quiero ver los camellos en hilera sobre las dunas, las palmeras que se abren como abanicos verdes, paisajes como los murales del café Babilonia de San Diego.

MARINE 2: Toma, te regalo la de Bobby, tú sabes, cuando recién llegamos de Tegucigalpa a Santa Bárbara, tenía diez años y repartía el Evening Star. Con los dólares que ganaba me compraba barcos de guerra, aviones B52 y me pasaba noches enteras armándolos, venían con los cañones, las escaleras, los radares, todo lo que ves acá. Se me pegaban los dedos con el pegamento y después me entretenía despellejándomelos, el último que me compré fue este, el "USS Missouri", y ahora estoy navegando en él. Ves, esto es cumplir un sueño.

MARINE 1: Se están subiendo los pilotos. Ahí va Clark.

Canto de los marines "From the halls of Moctezuma to the shores of Tripoli".

MARINE 2: "Give it to them, Clark". Árabes de mierda, por qué no se quedaron en sus carpas, comiendo dátiles y amaestrando halcones. Te fijas que cada vez que rezan a la Meca muestran el culo a Nueva York. De ahí viene todo, envidian nuestros edificios porque son más altos que sus minaretes, no te olvides que venimos a vengar, que sientan como el cielo los castiga, para que nunca más se les ocurra salir de sus mezquitas, no les gusta cortarles las manos a los ladrones y apedrear a las mujeres que se calientan. Despegan los F16, vamos águilas, elévense, dejen caer sus regalos sobre esas casuchas de arena donde sólo germinan los alacranes. Que se les ilumine el cielo de fuego y que sientan lo que es el fin de mundo. Que lloren

más de lo que yo lloré esa mañana de septiembre. Bastardos, “mother fuckers”.

EN EL DESIERTO

LA MADRE: Fátima, se oscurece la ciudad y el grito de las sirenas anuncian la furia, abrázame y recostémonos sobre la tierra, también ella tiene miedo y necesita de nuestro calor.

EN EL PORTAVIONES

MARINE 1: Salieron. Dicen que tienen esas balas que explotan dentro del cuerpo y gases que desfiguran la piel, si me ves llevando mi brazo amputado en mi mano o tratando de reconstruir mis intestinos, estaré demente, como en esa película donde creían que sobrevivían cuando estaban muriendo. Dispárame por la espalda, sin que te vea, déjame sucumbir bajo el fuego amigo, no quiero transformarme en una estatua griega con mi torso musculoso, mis ojos y cejas perfectos, pero sin brazos ni piernas. No quiero ser estatua, no quiero ser símbolo de ninguna hazaña, ni arrastrar medallas sobre una silla de ruedas. Quiero volver a Quetzaltenango y pasear con mis amigos por la selva del Petén, quiero volver a ver los tucanes y trepar las pirámides de Tikal, quiero volver en sueño o en vida pero no como figura de cera.

MARINE 2: Estúpido, claro que vamos a volver pero desfilando por la Quinta Avenida, sentados sobre nuestros Humbees, cubiertos de papel picado, nos vitorrearán por kilómetros, todo el planeta nos mirará por las pantallas con envidia y orgullo, las mujeres desesperadas tirándose sobre nuestros cuellos, queriendo sentir nuestros muslos, gozando con la idea de tener en sus lechos a un soldado del desierto.

Mira la cubierta del “USS Missouri”, la silueta de esa flota que surca los mares, mira nuestros aviones y tanques, nadie nos detendrá. Somos el imperio, sácate ese miedo latino, mira las insignias en tu traje, que dicen “USA MARINES”, te quedó claro.

EN EL DESIERTO 2

La Madre suicida

LA MADRE: Levantémonos, cesó el canto del Imán, el cielo ha dejado de protegernos, la luz se esfuma y nos vuelve ciegos, escucho ya los truenos del demonio, tiembla la tierra y la vida de mis hermanos se evapora. Los templos de Nabucodonosor se vuelven escombros, ya no habrá más jardines colgantes, ni el valle del Eufrates ni el Tigris volverán a ser cuna del saber. No quiero sentir que golpean la puerta, derribenla, quiero ver sus cuerpos desde mi alcoba, que no me escondan nada.

Aullaré sólo lo necesario para que vean cómo clama una madre frente a la destrucción de su tierra. Llevaré sus despojos, mis manos los cubrirán para que sientan un manto suave sobre sus cuerpos. Fátima, cuidad de estos enseres para vuestros hijos y contadles de su ancestro, que el destino la obligó a inmolarsé para poder vivir. Hoy es la noche de mi vigilia, pido que me recordéis sin llantos ni tristezas, que mi nombre Yadel Amnal se pronuncie con sonrisa en los labios y odio en el corazón, vísteme con mi shador que para esto por siglos hemos permanecido ocultas.

Alá. ¿Por qué me hiciste crear lo que sabías que ibas a destruir?

EN LA CIUDAD DEL DESIERTO

MARINE 2: “Fucking city”, llena de polvo y calor, se me secan los labios, las pestañas, el culo, todo.

MARINE 1: Parecía que dormían sobre sus rifles, me dieron susto, pensé que fingían hasta que les vi el carbón en sus rostros. Volveremos.

MARINE 2: Ahí viene una, bitch, les daría hasta que griten por Mahoma, cómo nos tientan con sus ojos pardos, imaginatelas cómo son bajo esos trapos negros, pieles blancas, suaves, con pezones morenos y duros, caderas anchas, moviéndose como en la danza de los velos, quiero una de esas, las despedazaría de rabia y placer.

Alto mujer... Documentos... No escuchaste... Papers... Documentos.

La mujer se hace estallar.

LA EXPLOSIÓN**Un grito en la playa**

(*Actriz 1: Ángela - Actor 2: Cristián*).

ACTRIZ 2: ¡Despierta!

ÉL: Yo había disparado al cielo y herido a Dios.

ACTRIZ 2: Ese texto te lo dije yo, fue una improvisación, después se te ocurrió disparar.

ÉL: Era una mujer kamikaze, yo era marine del "USS Missouri", me despedazaron, a pesar que ya no tenía cuerpo, seguía ahí, en medio de una luz viéndole los ojos.

ACTRIZ 2: Es pura insolación, te dije aquí hay que bañarse temprano. Te voy a echar más crema y toma agua.

ÉL: ¿Te han matado en sueños?

ACTRIZ 2: Una vez, en una protesta, corría, me llegaba una bala por la espalda, caía sobre unas escalinatas, me salí del cuerpo, me miraba de lejos, todos trataban de reanimarme, estaba tendida, blanca, y me desperté. A mí me gusta cuando sueño que vuelo, entre quebradas cultivadas, veo villorrios, parece que debí ser águila en la Edad Media.

ÉL: Colibrí, diría yo. Bueno, venimos a buscar sol y lo único que encontramos es sol. Contenta. ¿Y Ángela y Cristián?

ACTRIZ 2: Se supone que fueron a comprar frutas para el desayuno.

ÉL: Uy, estás celosa.

ACTRIZ 2: No, pero la onda es que andemos los cuatro, si es por pareja, me viro, me busco un holandés y chao.

ÉL: Mañana. ¿Dónde vamos? ¿Qué hay cerca? Ve la guía.

ACTRIZ 2: Dicen que esta playa es como lo mejor, están los pueblos coloniales, plantaciones de azúcar, campesinos pobres. Los beach boys locales, demasiado pegotes, ofreciéndose a cada rato, es apestoso y tanta onda con una cultura que ya no sirve, mucho cuento.

ÉL: Pero están re buenos, de verdad no se les cree tanta alegría, pero la necesitan para virarse de la isla. Aprovecha el turismo corporal. Yo feliz.

ACTRIZ 2: Y esas gringas que caen como brutas. Si soy yo la enrollada. Quiero algo más que calentura, proyección, proyección, el mismo mino, pero que tenga

onda, que me quiera, que hagamos cosas juntos, no que sea eterno, pero para más tiempo que lo predecible. Lo estoy pasando súper bien, pero ayer, cuando nadábamos entre los corales, vivir ahí algo hubiera sido genial.

Ver que esto era la utopía, me deprime, cuántos muertos, cuántas marchas, para espejismos que siempre se les ocurre a gente con barba. Los hombres con barba o bigotes me dan desconfianza; Cristo, Mahoma, Cortés, Marx, Pinochet, el Che, Stalin, Bin Laden, Hitler. No sé, algo les trastorna a ustedes los pelos en la cara. Te juro, mi familia estaría ahora rica y feliz si no se hubiera creído el cuento de tomar el cielo por asalto.

Me baja la sensibilidad, ayer en la puesta del sol me preguntaste qué me pasaba. Los vi en la playa a todos alucinados con ese naranja en el horizonte, cuando era como estar haciendo picnic en las llanuras de Auschwitz, sabiendo que detrás de esa península están todos esos hombres de naranja, engrillados, extirpados, casi abducidos por marcianos rubios y uno dándole al mojito, al Cuba libre. Debe haber sido el documental de Teresa de Calcuta, me lo creí. Si a nadie le importa, por qué tengo yo que enrollarme, si igual no puedo cambiar nada.

ÉL: Escribe un manifiesto, haz una instalación. Overoles naranjas sobre neones azules y un data con puesta de sol y olvídale. Te inventé este viaje, aprovéchalo; además, el único conflicto que existe es que tengo insolación.

ACTRIZ 2: Te vuelvo a echar crema y me cuentas tu vida de marine en el "USS Missouri".

ÉL: Trescientos marines en un crucero eterno, porque no hay nada más que hacer que disparar misiles a las gaviotas. Eso es mejor que esta playa.

ACTRIZ 2: Uff, da para un largo, largo metraje porno. Para mí que estos fueron a comprar hierba y se quedaron pegados.

Cristián en la playa al lado del cuerpo de Ángela mientras la reviven, ve a Él con su espalda con crema a través de la ventana de la cabaña.

ACTOR 1: Yo aquí destilando agua, con mi bermuda floreado y las olas tibias que mojan mis tobillos, congelado

abro mi boca y no sale el habla, no me atrevo a poner mis labios sobre los suyos y reanimarla, tengo que ir donde Andrés, no sé cómo llegar, tengo que atravesar la arena hirviendo y cada huella marcará una angustia que borrará el viento. La veo, ella mira fijo el aire, tiene rasmillado el rostro, los salvavidas aprietan su pecho y borbotones de agua se deslizan por su cuello, le mueven sus brazos y pareciera que quisiera alcanzarme. La espalda de Andrés está blanca, tengo que correr hasta la cabaña, me verán las manos encrespadas, mis ojos rojos.

Cristina se asoma, me ve detenido en medio de esta playa, ve como traen la camilla verde y la despliegan, me hace señas, se toma el pelo, Andrés se asoma, yo quito la mirada y veo mis piernas tiritando, levanto la cabeza y nuestras miradas se cruzan. Como meteoritos se encuentran y al fin las lágrimas brotan y mi pecho se queja, y siento el hielo en todas mis venas.

ACTRIZ 2: Andrés, no me atrevo a mirar, no quiero estar aquí, no soy capaz. Varó un delfín, vamos, lo ayudamos y tomemos desayuno.

ÉL: Nada de lo que ves existe, volvamos al ayer, volvamos al departamento a ver los mapas, volvamos a pelearnos porque a mí no me gusta el sol.

Retrocedamos y no nos bajemos del bus, sigamos a otro lugar donde anidan las tortugas. Editemos rehagamos este corto. No es más que eso, una banal secuencia.

ACTOR 1: Caigo al suelo y lloro sobre un vientre que no respira. No sé qué decir, nunca he vivido esto. Que lo haga otro, yo no sé cómo actuarlo.

Ángela se levanta, Cristián toma su lugar.

ACTRIZ 1: Tal vez yo pueda. No creo que me escuchen ni me vean, están de espaldas, abrazados, mirando cómo yacemos en el borde, cómo les digo que nadamos entre corales y nos sumergimos en sus ciudades, cómo les digo que nos recibieron con sus colores fosforescentes, con sus aletas nos acariciaban y nos guiaron hacia cavernas blancas, las rosas del mar se abrían y nos hacían señas con sus ramas, luego llegaron ellos y nos invitaron a seguirlos, de repente ya no nadábamos, nos llevaba la corriente.

Él siguió la manta raya, yo, lo seguí a él.

Ahora estamos los dos recostados sobre la arena pero no estamos tomando sol.

ACTRIZ 2: Vuelve a dormir, desvanéceme, hazme desaparecer, cambia mi nombre, mis amigos, este lugar. ¡Hazlo! No tengo texto, cómo reacciono, qué digo, qué se hace. Aquí en el trópico, siendo consolada por manos que no conozco, qué vamos a decir, cómo nos bajaremos del avión en Santiago, hazlos llegar con las frutas en las manos, que vuelvan riendo, me dará un poco de rabia, pero no esto. Además, nos quedan diez días. No hago esta escena. No me lo merezco. ¡Escuchaste!

ÉL: Ven, me arde el cuerpo, es la explosión, soy yo el que me ahogué, los veo bajo el agua y quiero que estén conmigo. Cálmate, es una insolación, échame más crema. ¡Mira! Allá vienen con las frutas en sus manos, nos hacen señas, pon la mesa y prepara el café, viértelo y sumérgete en él.

DESPUÉS DEL CAFÉ

ÉL: Vierto el café sobre mi cuerpo, se forman ríos sobre mi piel y queda bañado el escenario, ahora leed estos surcos, adivinad mi porvenir y precavedme de lo que va a suceder, sed el oráculo de mi destino, dejadme escuchar mi tragedia y dejadme vivirla. Prevenidme de las desgracias y de las traiciones que me acechan, contad lo que me depara a mí y a mi pueblo, no destruyáis vuestras visiones temiendo una reacción de pavor o desamparo, he sido educado para escucharos y negaros, y el pueblo será tan solo un fiel sirviente de los designios que le acechan, no esperéis que vean más allá de sus hogares y sus arados, no estará en ellos ni descifrar los designios ni mover el timón de esta barcaza, dejadlos contentos. Que remen y beban vino, que duerman al anochecer, copulen con deseo, labren sus tierras, llenen sus alcancías y dejadlos luego reposar sobre sus cementerios, dadles el tiempo de sus enojos y alegrías, dadles el tiempo de su furia.

Que sigan inventando vestuarios y aposentos, que pinten y manchen sus fachadas, pero sobre todo dejadlos que sueñen un futuro. Por favor, leedme.

AQUEL: El café os ha marcado con las líneas de vuestro destino y la charca sobre la cual os posáis no se despega de vuestros pies, alegraos que todo lo que has dicho son tormentos de vuestra mente que quiere defenderos de falsas desgracias.

Acaso podéis llamar desgracia la luz que os ilumina, podéis llamar desgracia el verde de vuestros prados o el azul de vuestros lagos, podéis llamar desgracias los cariños que os otorgan, osáis llamar tragedia las lágrimas de vuestro rostro, la sonrisa de vuestro corazón, nada de lo que os diga, por más temeroso que os parezca, no será más que el resultado de tu vivir.

ÉL: Vivir es rasguñar el suelo para esconderme en la tierra, vivir es veros tratar de correr más rápido que el universo. Cambiad el verbo que este me repugna.

ELLA: Maldita poesía, no pretendáis con palabras aprendidas descifrar lo que no está escrito, levantaos que hacéis el ridículo, si es por tocar su cuerpo no inventéis juegos soeces ni escenas que no ameritan ser escritas, jugad a las cartas, id a los salones de baile, empapaos del humo y del licor, inventaos un amor romántico o tortuoso, inventad jolgorios, si ya os he dicho al inicio. Estoy envenenada por el fastidio y la envidia, de tanto desear el mal pareciera que sólo genero el bien y me carcome la irracionalidad de mí existir. Me cansan los esclavos, me cansan los reyes, no puedo transitar entre el desprecio y la alabanza. No me miréis con esos ojos desorbitados, estoy obligada a quererlos para poder despreciarlos.

Ah, frases comunes que surgen de esta garganta. Que deseáis gestos bellos y sonrisas, ya os los he dado por raudales.

Me agota elaborar crímenes, intrigas, si ya hasta son artificios del vulgo.

Eso; hacedme una heroína miserable, de pies embarrados, ensuciada por las babas de hombres comunes.

Necesito ser filmada, para que las cámaras puedan gozar de las arrugas de mi cuello y de la hinchazón de mis venas, tocadlas y sentid cómo la sangre se agita para poder cumplir con tanta pasión vacía; a mí me vais a hablar del amor y la muerte, a mí que os he colocado sobre este escenario para que me entretengáis, volved a vuestras naves y no os presentéis

nuevamente si no me vais a hacer reír. Que de iras ya tengo marcado mi rostro y de amarguras agotada mi mente.

ÉL: Perdón, he olvidado el inicio, no os preocupéis, que solo veréis sonrisas y jolgorios en nuestros rostros. No volveremos al escenario si no somos capaces de representar la alegría.

ELLA: Evitad las máscaras, los mimos, los magos, las carcajadas y los cantos que me deprimen, retomad vuestro curso y enseñadme las nuevas costas donde habita la alegría y que sea en versos bien compuestos.

LA ALEGRÍA

La vuelta de los Marines

(Actriz 1: Clarisa - Actriz 2: Ágata)

CLARISA: Madre mía, madre mía, qué alegría, ya llegan, anuncian por la tele que la flota se acerca, y estoy tan crespada, no me he depilado las piernas y hasta tengo cubiertos los pezones con tantos cañones. Ja, ja, ja.

ÁGATA: Arréglate niña, perfúmate y toma de mi colonia, que así nunca lucirás una argolla. Ay, Dios santo, ni pollo tengo para este recibimiento. Anda, compra lechugas, tortillas y un litro de vino, que con apetito del sexo y del vientre llegan estos marinos.

CLARISA: Y el mole y las enchiladas, que eso les arregla la mirada.

ÁGATA: Ponte el vestido de flecos rosados, el de las fiestas y los asados, tus medias verdes con las zapatillas fucsias y arreglemos las fechas para las nupcias.

CLARISA: Tendré que darle harto tequila para que no sienta el hedor de mis muelas hinchidas. Ja, ja, ja.

ÁGATA: Ponte el azul en los párpados, el lunar en la mejilla y en tus labios ese violeta, que de verlos el cuerpo se les agita.

CLARISA: Dejaré el televisor prendido, para que vea su programa preferido.

ÁGATA: Anda, cambia las sábanas, pon la vela en la ventana y la música que tanto le agrada.

CLARISA: Madre mía, madre mía, qué alegría.

ÁGATA: Y la bandera con los signos de la espera. Ya me voy, que no quiero interferir en este amor, y no olvidéis de usar el condón.

CLARISA: ¡Ay, Dios mío!, que no tengo los con gusto a frambuesa y limón. Pero por mientras, ensayaré su canción, agitando la bandera con clamor. *"From the halls of Moctezuma to the shores of Tripoli"*.

MARINE 1: He llegado con ardor, pero con dolor de ver tanto terror, te presento a mi amigo que me ayudó con fervor.

CLARISA: *(Aparte)*. Qué bello su amigo, qué haré, qué candor. Lo deseo en mi alcoba para que me trate como escoba.

MARINE 2: *(Aparte)*. A esta, le metería el rabo, no se merece a este cabo.

CLARISA: Ay, mi amor, te he esperado con temor, pero veo que no traéis ningún rasguño, ni en el puño ni en el mentón, y mi cuerpo desea sentir vuestro temblor.

MARINE 1: Iré a sacarme el uniforme, para que me esperéis conforme. Y darme un baño caliente, para que me aguardéis ardiente.

CLARISA: *(Aparte)*. Me ha dejado sola, me haré la boba.

MARINE 2: *(Aparte)*. El desierto me dejó hambriento.

CLARISA: *(Aparte)*. Ay, Santa Gervasia, su protuberancia me tiene con ansias.

MARINE 2: La lejanía de mis días, la soledad del combate me arrebate y deseo acostaros sobre el catre, aprovechemos mientras él se ducha.

CLARISA: ¿Y si escucha? Me tiritan las muelas por sentir su espuela.

MARINE 2: *(Aparte)*. Uff, qué humedad, después de tanta sequedad.

CLARISA: *(Aparte)*. Desgracia, es él, justo cuando iba a disfrutar de su miel.

MARINE 1: Aguarden un momento, no tengan ningún impedimento, sigan con el entretenimiento, mi amante es nuestra acompañante, así que gocemos los tres de este instante.

MARINE 2: Pero permítenos una aclaración, fuimos víctimas de una explosión en la mitad de un callejón, de una ciudad sin perdón, una mujer fue la causante que no merece mención. Por eso faltan algunos de nuestros miembros, que nos impiden satisfacer vuestro entretenimiento.

CLARISA: Desdicha la guerra, que genera tantas tragedias, destruyendo mi ilusión.

MARINE 2: Reavivemos tu pasión, haciendo una escena sobre la revolución.

CLARISA: Desmayémonos y recuperemos las unidades de la acción.

EL DESMAYO

ELLA: Al fin una idea fascinante, el jolgorio de la revolución, las banderas flameando, el pueblo emocionado por su causa, quemando autos, destruyendo los símbolos de la opresión y una saludando desde el balcón. No hay nada más excitante que un hombre con el ceño fruncido de ideales, sus manos firmes, su voz ronca, cautivadora, y tener que lavarle el cuerpo del barro secándole su transpiración, sentirle el corazón latir porque está lleno de convicción. Y yo, la mujer que cargó su fusil, la que lo acompañó y lo animó en la encrucijada de la aflicción. Y luego ser aclamada por un pueblo que llora su victoria, viendo en mí el ángel que lo guió, aquella que repartió los panfletos y lo escondió en los momentos de persecución. Vestidme con los atuendos que esto te lo represento sin tener que aprenderme ningún argumento. Pero traedme un actor que me haga temblar de emoción.

LA REVOLUCIÓN

(Actor 1: Camarada 1 - Actriz 2: Camarada 2 - Actor 3: el Líder - Actriz 1: Elena)

ÉL: Que la vistan, pero que sólo aparezca al final, en la escena del balcón. Y yo le pregunto al que mira si aún respira para volver a tomar las armas de la imaginación, y ver los actores, obreros, estudiantes y por qué no, comerciantes, sobre este escenario fascinante. Yo voy a representar a Evaristo Boldevic, un obrero luchador por un mundo nuevo. Ahora estamos en una reunión de camaradas. Están golpeando.

CAMARADA 1: El que va entrar ahora es nuestro líder, él tuvo la educación para hacerme entender por qué no debo aceptar la explotación, vengo de una familia campesina que araba su tierra, alimentaba sus animales, trataba de vivir con dignidad. Sin embargo, abusaban de nuestro esfuerzo y mi madre lloraba de

impotencia frente a la explotación. Hoy me vengaré de su historia.

CAMARADA 2: Yo soy Rosa Schmidt, estudiante técnica. Y voy a representar la duda, el miedo de un fracaso, aún me falta convicción. Sé que existe la infamia y la injusticia, pero aún no veo cómo lograr su eliminación.

ÉL: Entra nuestro líder.

LIDER: Vengo de la calle, están desfilando con sus antorchas, convenciendo a los ignorantes de nuestra nación. Ven mi cara roja de ira, es frustración, nos demoramos mucho, no quiero seguir reuniéndome hasta envejecer y tener que quitarle la mirada a mis hijos cuando pregunten por qué flamean esas banderas sobre nuestros edificios, por qué dejamos que nos dominaran y tener que morderme la lengua de vergüenza.

CAMARADA 1: Estuve con las fracciones de los estudiantes, también me cargaron con su ira y presionan para que nos decidamos. Les repartí el manifiesto, los hubieras vistos con su energía varonil cantando el himno de nuestra revolución.

CAMARADA 2: Cuán seguros estamos, que cuando llamemos al paro, no nos vayan a dejar con su cobardía nuevamente abandonados. No se trata de provocar una masacre, camaradas. Pero debemos organizarnos para hacer más efectiva nuestra acción.

LIDER: Lo único seguro es que el hambre tiene un límite y que el abuso del capital no será el porvenir de la humanidad. Yo quiero que mis hijos nazcan en una patria donde no tengan que andar mendigando su existencia, yo me entrego a los millones de obreros, trabajadores, campesinos. En el pasado, si fracasamos, fue precisamente por no apoyarnos en ellos, en su mirada y en su intuición.

ÉL: Ahora yo debo dar ciertas ideas motrices para cambiar el ánimo de mis camaradas:
Camaradas, ayer nos atacaron, hirieron a nuestros partidarios, fusilaron a nuestros líderes y otros se suicidaron, hoy tenemos que re tomar sus palabras y honrar su sacrificio.

CAMARADA 2: Diviso los incendios en la ciudad y escucho el ruido de las balas.

Elena entra, está herida.

ELENA: Soy Elena, a los dieciséis años entré al movimiento, vengo de la calle y puse a prueba mi valentía y convicción. Íbamos cantando con nuestras banderas, ya llegábamos frente a la gobernación y aparecieron con sus palos y piedras. Siento que el aire se acaba en mis pulmones y está helada mi respiración.

LIDER: Elena, el partido y la patria te necesitan, no entregues tu alma ahora, pero no dudes que mil veces te vengaremos y cuando triunfemos estarás en un sitio de honor.

ELENA: Tomadme de la mano.

CAMARADA 2: Amiga por siempre.

CAMARADA 1: Elena, mira la ira de mis ojos y la tristeza de mi alma, estés segura que desfiguraré los rostros de quienes te hirieron, no tendremos ni piedad ni compasión.

ELENA: Camaradas, escucho el himno de la victoria. Desde el más allá los acompañaré, mi vida la entrego sin miedo. Ahora cubridme con la bandera roja y negra, repetid sus palabras para que sea lo último que escuche mi corazón.

ÉL: Con gusto lo haremos: "La contemplación burguesa va camino de desaparecer en el mundo".

CAMARADA 1: Y añadió: "Camaradas, un día llegará en que estéis felices de vuestra militancia y la consideraréis el símbolo de una nueva luz. Y podréis decir, yo estuve ahí desde el principio y hemos marchado como héroes".

LIDER: También nos dijo: "Recuerden que en el futuro no habrán clases sociales ni jerarquías. Que el ideal de la libertad debe volver a ser sagrado para los pueblos. Viva nuestro pueblo. Y vivan también los caídos de nuestro movimiento".

TODOS: ¡Vida eterna al Führer!

ELENA: Ahora me voy feliz, no olvidéis de vengarme con la muerte y el exterminio de todos los judíos, marxistas, masónicos. Adiós, os quiero, camaradas.

LA INTERVENCIÓN

ELLA: Pero qué falta de consideración, haber eliminado mi escena, la del balcón, que os aseguro era lo mejor de

esta situación. No creáis que ya es hora de bajar el telón, aunque espera, aún no te he relatado cómo se sufre la traición.

ÉL: Déjame lavarle la sangre para que su cuerpo cicatrice, ha muerto para luego actuar y necesita descansar, y si bien te escucho, no sigas tratando de guiarme mi sueño. Quiero volver a mi camarote, a una fragata de velas, donde al asomarme por la claraboya pueda respirar el aire del mar y divisar los paisajes, ya que aún no decido dónde desembarcar, desde este lugar sólo diviso las líneas de las costas, los arrecifes y la cordillera que baja del desierto y llena de arena este mar.

Ya dibujaste mi cuerpo, mira sus marcas y déjame navegar. No quiero seguir hablando a través de tu pensar, escribe tú la historia de tus sueños, que a más de a uno darán que hablar.

ELLA: Tenéis razón, pero no olvidéis que soy parte de tu creación, llevadme a España, lugar de tu lengua y mi tesón, que desde las cortes cambiaré la geografía de esta nación.

ÉL: Es verdad, te dejaré en Salamanca, vuestro rincón, pero esas tierras ya no son la raíz de mi indignación.

LA HISTORIA DOS

ELLA: Sácame esta peluca de española, guarda la peinetas en el baúl, vende los corceles y el carruaje, que las calles ya no son de adoquines ni nadie me tirará clavos de las ventanas, acaso has escuchado alguna serenata bajo mi balcón. Anda, saca los billetes guardados en el cabinet, cómprame un computador de esos pequeños, que ha llegado el momento que el mundo sepa de mis historias, no guardaré más secretos para los gusanos. Ah, y quiebra esos discos, con voces de amores y de victorias que nunca llegaron, quema los brazaletes negros y rojos, los banderines de geometrías paganas. Que sí ya todo lo han traicionado, ¿por qué tendré que ser yo la última defensora de ilusiones pisoteadas? He sido, estúpida, ingenua y cobarde. Ay, esta frase de sólo pronunciarla me produce angustia, hoy me he dado cuenta que el futuro para mí ya no existe. Acaso queréis que me arrime al del más allá y tome el rosario para acompañarlas

en esas iglesias frías que lo único que me entregarán será oscuridad y una bronconeumonía de tanta baldosa congelada. Esperando ese cielo, que igual me lo tengo ganado, riéte, que yo también disfruto de tus carcajadas.

Pero no creáis que todo está envenenado, aún guardo respeto por los instantes de romanticismo, los días felices recorriendo selvas, lagos y tanta ruina antigua. Adoro las pirámides, las columnas quebradas, las estatuas sin rostro y los cuerpos tallados en mármol, me fascinan los museos de óleo. Adoro los resabios de mi planeta. Acaso un mármol pueda contener la rabia y la envidia, o el poder que lo alojaba. Jamás, las ruinas son como la naturaleza, como los niños, limpios, puros. Más horror me produce que se caiga la Acrópolis a que se derrumbe un edificio lleno de inmigrantes.

No, no soy una amargada, querido, soy lúcida, y la lucidez es un don, es una luz que no todos ven. Pero vamos, que debo comenzar mi historia, que rejuvenecerá mi rostro y mis manos venosas. No soporto ver mis manos, ni mis uñas encarnadas, que grande fue Dios al impedir que veamos nuestro propio rostro. En algo fue astuto, cuando lleguéis a una edad, quebrad los espejos y descolgad el teléfono, que a estas alturas las llamadas sólo sirven para escuchar tristezas y muertes, no tengo tiempo para funerales ni para asistir a amistades enfermas.

Aprieta pausa, que perdí la inspiración. Y tráeme un vaso de agua mineral sin gas, y que me devuelvan mi argolla de oro que entregué a ese libertador para reconstruir una tierra que ya tiene de sobra con todos los que se creyeron la fábula de la libertad. Aprieta pausa, te dije.

ÉL: La cinta no se detiene.

ELLA: Pon tu mano sobre el lente, que capaz que alguien pueda leer tu futuro, eso debería ser mi memoria. La proyección de las líneas de mi mano sobre el palacio de los presidentes, así alguna vez sabrán lo que le sucede al pueblo. Ven, enfócalas. Que vean la marca del suicidio, que también yo tengo estigmas y no sólo ese párroco italiano. No fui lo suficientemente vanidosa para pararme sobre los altares y mostrar

cómo sangran, ya que una mujer con estigmas en las manos no es un dios reencarnado sino una masturbadora con llagas del pecado.

Vamos, que ya llevo mucho texto y dejarán de escucharme. Me desvanezco para ser todas las mujeres que ocultan este rostro y para que conozcan todos los hijos salidos de este vientre.

EL OTRO LUGAR

ÉL: Cada vez que usted habla rompe mis ilusiones y me obliga a darle razón, me impide hacer cualquier gesto, porque ya de antemano usted define su destino. ¿Por qué sus malditas vivencias deben ser las normas de este ínfimo plan?

ELLA: Nadie te obliga a escucharme ni nadie a creermelo, respira lo que ves y sé feliz, anda y conténtate con ese mundo de estudio, sé uno más, no te compliques, si son millones como tú. Yo soy la amargada, la sin pasión, tienes razón, sigue con tu obra a ver si logras alguna emoción.

ÉL: Ya has hablado lo suficiente, yo volveré a mirar el universo para ver si ahí encuentro un lugar para estos versos.

MIRANDO EL UNIVERSO

AQUEL: Llevas días sobre el césped, mirando las estrellas.

ÉL: Sí, me acompañan estos blancos conejos, que comen el pasto de la escena.

AQUEL: No des un paso más, que caerás al precipicio de la realidad.

ÉL: Sé muy bien dónde estoy, marca un círculo para que nos vean.

AQUEL: Tu nave avanza en forma de espiral, ves que siempre son las mismas estrellas que te siguen al navegar.

ÉL: Sólo te escucho en mi mente y no soy capaz de verte. Me dejaste tus fotos, tu voz, ahora quiero volver a descifrar, pero esas luces no se reflejan en mi mano ni en el verde ni en la llanura, no hacen sombras sobre el césped y parece que no nos quisieran tocar. Si los planetas están tan solos, cómo yo no lo he de estar.

AQUEL: “Una tarde la princesa vio una estrella aparecer; la princesa era traviesa y la quiso ir a coger. Las princesas primorosas se parecen mucho a ti. Cortan lirios, cortan rosas, cortan astros. Son así”.¹

ÉL: Estúpido, ahuyentaste los conejos y al planeta que venía a mí, tirémosnos al césped y tapa mis oídos para escuchar el ruido de las olas y hazme olvidar que no estás aquí.

AQUEL: Si te tapo los oídos, no escucharás los monólogos.

ÉL: Dale.

LOS MONÓLOGOS

(*Teniente - Actor 1: Capitán - Actriz 1: Amalia - Actor 2: Armando*).

TENIENTE: Podría haber sido esta misma noche, es el mismo ruido, un mismo silencio, sólo que estaba llena de murmullos, de pisadas, de suelas de zapatos sobre corredores de madera. Yo miraba la luna entre las cortinas cuando me entregaron el sobre. “Entra, que los firme”; me dijeron.

ARMANDO: Amalía llegó, estaba tan nerviosa, tú la escoltabas y te quedaste parado en la puerta, dejaste que me entregara un papel café donde venía envuelto un queque destrozado. “Lo puncetearon a la entrada, seguridad”, me dijo. “No te preocupes, es sólo verificación de rutina”, le contesté. Traté de que no se diera cuenta dónde estaba y pregunté por los otros, si le había comprado la comida al perro, que guardara las partituras, si no, el gato iba a desparramarlas. “Armando, toma también esta colcha, te ves entumido”, me dijo. A mi lado estaba Joaquín. “Esa es mi hermana, mi madre llega mañana de Copiapó”, me comentó.

TENIENTE: Señora, ya es hora, deben ir a acostarse, y le sonreí, aquí estará bien, mañana puede volver. A las tres.

AMALIA: “Duerme”, le dije “Mañana vendré con los abogados”, y lo besé.

ARMANDO: “Ya, que no me gusta verte triste”. Antes de traspasar la reja giré la cabeza y me despedí con mis dedos.

1. Rubén Darío.

AMALIA: La puerta se iba a cerrar y giré la cabeza. Fue como decirse buenas noches.

TENIENTE: La acompañé hasta donde estaba la guardia, les ordené que no la registraran, que estaba todo conforme.

AMALIA: Gracias, muy amable; entonces, a las tres.

ARMANDO: Menos mal que es septiembre, Joaquín, porque en agosto nos hubiéramos congelado.

TENIENTE: Golpeé la puerta. "Permiso, mi Capitán".

CAPITÁN: Déjelos ahí, teniente. Ah, cuéntenlos.

AMALIA: Taxi, taxi, "Con el toque de queda, pensé que ya no iba a pillar ninguno"; le dije al señor.

TENIENTE: Armando Lineros.

AMALIA: Sabe, mejor me iré caminando, no quiero llegar tan rápido, perdone la molestia.

TENIENTE: Joaquín Saldaña.

CAPITÁN: Teniente, le dije que los contara, no que me los nombrara.

TENIENTE: Treinta y dos, mi capitán.

CAPITÁN: Cómo tantos, para un solo amanecer; que sea a las tres.

TENIENTE: ¿No lo sabrán?

CAPITÁN: Mejor, teniente, mucho mejor.

TENIENTE: Salí, tratando de convencerme que todo era correcto, que por el enemigo no debía haber compasión, luchando con mi debilidad les entregué el sobre y les dije: "Que sea a las tres". Me miraron, pidiéndome que me retractara, que absolviera al menos al músico. "Sí, los treinta y dos", afirmé. Desde la ventana vi los preparativos, la llegada de los camiones, las carreras silenciosas de los soldados, el amontonar de los sacos de arena sobre el muro.

AMALIA: Y caminé para que la noche no se hiciera tan larga, para llegar cansada y no darme vueltas por la pieza, fui contando las baldosas de la vereda, los árboles de la calle, luego los faroles, y divisé el mar. Conté las luces de los botes pescadores y me encaminé hacia ellos.

ARMANDO: Cuando nos llevaban, ya sabía que al avanzar cada paso iba descontando el tiempo de mi vida y deseaba que el lugar estuviese tan lejos, sentía el peso de mi cuerpo y recién descubrí lo maravilloso que era el caminar, cómo mis piernas hacían que mi

cuerpo aún vivo avanzara; amé mis pies, me despedí de ellos, les agradecí por haberme llevado a través de los continentes, haberme hecho nadar, escalar los cerros y enrollarme en los cuerpos de mis amadas, ahora sin doblarse cumplían su última misión. Cuando ya vendaban mis ojos, escuché los gritos de Amalia, estaba en la costanera.

AMALIA: Y caminé hacia la playa y no sé por qué me saqué las botas y pisé la arena helada, iba derecho hacia la orilla, que estaba tan espumosa, tan blanca, sentí el aire y tuve la tonta sensación que Armando caminaba a mi lado, era primavera y corrí, dejé que me despeinara el viento, tiré los pinches al suelo. Y...

TENIENTE: Desde la ventana vi cómo los alineaban contra los sacos. El reloj marcó las tres y no sé por qué, como en una película, mi cuerpo se estrelló contra la pared y se deslizó con mis manos rasguñando los muros.

AMALIA: ¡Armando! ¡Armando!, le grité, te soltaron, él me hacia señas desde la goleta.

ARMANDO: Amalia, cuidado, no te vayas a resbalar.

AMALIA: Y me mojé los tobillos con el agua helada y él me izó a bordo. Y le dije: "Por una vez fuiste puntual, son las tres".

MIRANDO EL UNIVERSO 2

AQUEL: Ahí van, en esa goleta, más allá del precipicio.

ÉL: Ves como había que mirar el universo.

AQUEL: Y cómo no tenía que tapar tus oídos, ven, bésame.

ÉL: Cuando no esté, recuérdame para que te excites.

AQUEL: Es bello lo ausente, aléjate de la orilla.

ÉL: Sígueme, necesito despertar.

EL RELATO

ACTRIZ 1: Se elevaron, no cayeron al precipicio, tampoco se les quemaron sus brazos al acercarse al sol, desde las costas les lanzaron flechas, ninguna los atravesó y la goleta se esfumó en la lejanía.

ACTOR 1: Vamos al camarote, deben estar durmiendo.

ACTRIZ 2: No los encontraremos, nos están soñando, si somos nosotros los que vamos en la goleta, siento que

nos empezaron a transformar, lo siento en mi cuerpo, nos cambiaron las costas, se empiezan a ver las luces de los puertos.

ACTOR 2: Él debe desembarcar en el muelle.

ACTRIZ 2: ¿Y yo mirar su foto, creyendo que yace en los campos de Arauco?

ACTRIZ 1: Pero las luces del puerto son eléctricas, no de gas, y esos fuegos artificiales nos anuncian un año nuevo.

ACTOR 1: Abracémonos, es lo que corresponde.

ACTRIZ 1: No, son los destellos de años anteriores, tan sólo nos quieren brindar un espectáculo, nos dan señas para que hagamos fuegos y artificios sobre el escenario. Que vengan todos.

EL ESPECTÁCULO

ACTOR 2: Que sea con tambores y trompetas, con danzas y bailes nacionales, con coplas, y zarzuelas.

ACTOR 1: La corriente nos lleva a los roqueríos.

ACTRIZ 1: Habrá que ponerse los salvavidas, subirnos a un bote y dejar que se estrelle.

ACTRIZ 2: Simple, ya entendimos, es nuestro turno de dormir.

ELLA: Son los fuegos de la revuelta, ahora es mi escena, en el balcón. Cómo haré mi discurso, sin saber de quién es la victoria, sin saber de quiénes son esas luces, de cuál nación. Me habéis abandonado sobre el escenario a pesar de haberte inventado toda esta ficción. Si queréis saber lo que siento, es la impotencia de la traición. Yo, que te bordé los encajes, te entregué mi

saber, para que lo queméis sin consideración. Vuelves a ejecutar a quien te dio el don de amar.

EL VUELO

AQUEL: Nunca llegaremos.

ÉL: Sí, pero no nos daremos cuenta, ni tampoco que volveremos a partir.

AQUEL: Ellos, van a naufragar.

ÉL: No. Se adaptarán, aprenderán a respirar bajo las aguas y volverán a escribir sus historias. Tú, sigue, yo te alcanzaré, ahora necesito despertar.

AQUEL: Acepto el engaño, anda, haz lo que tengas que representar.

EL SUICIDIO

ÉL: Tendré que matarme, no puedo vivir, al saber que cuando subo al metro tal vez vas en el otro carro, que al bañarme en las olas tú también estés en el agua, que siempre estaremos cerca pero que nunca nos encontraremos, que aunque hablemos una misma lengua ya nunca conversaremos y aunque crea que la traición esconda un acto de amor, sólo escribo para que vengas al teatro y desde tu butaca me veas y me aplaudas.

Por eso esta pistola y por eso ahora me disparo, para poner fin a este acto.

Se dispara - cae - se levanta.

ÉL: Adoro las balas de la ficción, ya que nunca han manchado de sangre el escenario. ●

Indagación sobre lo trágico¹

Juan Claudio Burgos

Pedagogo, actor y dramaturgo titulado en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (1989) y egresado de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile (1994). Máster en Humanidades y Ciencias del Espectáculo, Universidad Carlos III de Madrid, cursa estudios de Doctorado en esa misma universidad. Su última publicación es *Petrópolis y otros textos* (Santiago: Ciertopez, 2007).



Antígona de Bertold Brecht.

Resumen

En la tragedia, arte y pensamiento se funden en un solo artificio para bucear en la contingencia y permanencia del hombre. El presente documento revisa las ideas capitales de Nietzsche y Aristóteles en torno a la esencia del género trágico y repasa las referencias más pertinentes en torno al saber trágico, en el terreno de la filosofía. Arte y pensamiento llevan al hombre a concebir lo real como un todo, con infinitos vasos comunicantes entre sus múltiples niveles. El hombre deviene criatura trágica cuando avizora la separación y dispersión entre aquellos múltiples niveles y pugna por religar los trozos, por reunir las facetas rotas de su propio rostro.

Palabras claves: Nietzsche, Aristóteles, tragedia, saber trágico, drama contemporáneo.

Abstract

In tragedy, art and thought are joined in a same artifice to dive in the contingency and permanence of man. The present document checks the cardinal ideas of Nietzsche and Aristotle on the essence of the tragic genre, and reviews the most pertinent philosophical references on tragic knowledge. Art and thought lead human beings to conceive the real as a whole, with infinite communicating vessels among their multiple levels. Human beings become tragic creatures when they sense the separation and dispersion between those multiple levels, and fight to re-tie the chunks, to assemble the broken facets of their own face.²

Keywords: Nietzsche, Aristotle, tragedy, tragic knowledge, contemporary drama.

1. Este artículo es resumen esencial del capítulo del mismo nombre de la tesina, "Lo trágico en el Tríptico de la aflicción de Angélica Liddell", con la que obtuve el grado de Máster en Humanidades y Ciencias del Espectáculo, Universidad Carlos III de Madrid, diciembre de 2006.
2. La traducción del resumen fue realizada por Gema García Jorge.

Lo trágico es lo que te convierte en individuo frente a la masa, porque lo trágico tiene que ver con la intimidad. En la intimidad todos somos monstruos, y yo quiero trabajar con esos dos conceptos, el concepto de tragedia y el de monstruosidad, porque quiero devolverle al hombre lo que es propio del hombre, que no es sólo su situación aparente en la sociedad sino aquello negativo que le convierte en humano. (De Francisco 131)

Lo trágico y tragedia

Lo trágico da nombre a un determinado principio artístico que se encuentra en diversas manifestaciones del arte, ya distanciado de la tragedia; este principio, además, entrega una percepción sobre una serie de acontecimientos fatídicos muy específicos y se constituye en concepción antropológica y metafísica.

Como principio artístico, el término trágico, aparece por primera vez vinculado a la forma de la tragedia. Al indagar en su estructura es posible extraer ciertos rasgos a través de los cuales explicar el *modus operandi* de este principio, no sólo en el ámbito del arte sino también en la esfera filosófica.

Quien de manera lúcida y metódica desentraña los misterios

del origen, desarrollo, apogeo y decadencia del género trágico es Friedrich Nietzsche en su clásico libro *El nacimiento de la tragedia*. Sus reflexiones nos acercan a una visión del sentimiento trágico como expresión de fuerzas antitéticas que confluyen en la tragedia. Al hablar de sus orígenes, Nietzsche señala que en la tragedia ática subsisten dos concepciones opuestas: lo apolíneo y lo dionisiaco. Estas fuerzas son además origen del gran arte: “estos dos instintos tan diferentes marchan uno al lado del otro, casi siempre en abierta discordia entre sí y excitándose mutuamente a dar a luz frutos nuevos y cada vez más vigorosos, para perpetuar en ella la lucha de aquella antítesis, sobre la cual sólo en apariencia tiende un puente la común palabra ‘arte’” (40-1).



El autor trágico es un imitador que funde los instintos apolíneos y dionisiacos en su escritura. Es un artista a la vez del sueño (lo apolíneo) y la embriaguez (lo dionisiaco). El ditirambo dionisiaco sirve al hombre para llegar a un estado de estimulación que pone al máximo sus capacidades simbólicas. Expresa bajo este estado algo jamás sentido, la unidad de la especie, de la naturaleza. Es necesario expresar este deseo de unión a través de un nuevo mundo de símbolos; no bastan para ello el simbolismo corporal de la boca, del rostro, de la palabra, sino de otros que integren todos esos modos expresivos: el baile y la música. Para acceder a ese estado de desencadenamiento total de las fuerzas simbólicas y expresivas del hombre, es necesario llegar a la autoalienación, tanto el ejecutante como el espectador.

El origen de la tragedia está en el coro, que es la entidad que sufre la alienación expresivo-simbólica propia del espíritu ditirámico. El coro es antes que todo el drama primordial y en sus orígenes la tragedia no era nada más que coro, fuerza instintiva y expresiva en estado puro. El coro se constituye en un gran lente que amplifica y moldea la escena. Su origen ritual le permite componer la fábula según el interés del autor trágico. Además de esta relación diegética, el coro va más allá, llega hasta el público. El coro enlaza el mito con la política. Urde el cuerpo mítico con el cuerpo político. El espectador, gracias a su mediación, puede verse arrastrado o alejado de la escena.

El coro que aparece en la tragedia es imitación del fenómeno que ocurría de manera espontánea en las celebraciones dionisiacas. En la representación trágica fue necesario establecer una separación entre el espectador dionisiaco y los hombres transformados por la magia dionisiaca. A pesar de esto, ambos estadios, espectadores y transformados, constituían “un gran coro sublime de sátiros que bailan y cantan” (Nietzsche 82).

El proceso de transformación que experimenta el coro trágico es el movimiento primordial y primero del drama. Es, por tanto, un coro de transformados, que ha dejado atrás su pasado civil, su posición social. Son servidores intemporales de Dioniso y están fuera de todas las esferas sociales. En el ditirambo hay una comunidad de actores inconscientes, que se ven unos a otros como transformados.

En un principio, en el escenario, junto a la acción, todo fue pensado como una visión, y la única realidad que aparece sobre él es el coro. De él arranca la visión y habla de ella a través del baile, la música y la palabra. En esta visión, el coro ve a su dios y se declara su servidor. Su dios, Dioniso, es quien sufre y se glorifica, por eso el coro no actúa. El coro se convierte de este modo en la expresión suprema de Dioniso, es decir, de la naturaleza. En su entusiasmo pronuncia oráculos y sentencias de sabiduría. Al participar del sufrimiento de su dios, es un coro sabio, que proclama la verdad desde el corazón del mundo.

El Dioniso real en la tragedia aparece con una pluralidad de figuras, preso de redes de la voluntad individual. Dioniso es ahora un individuo que yerra, anhela y sufre. Esta mutación es producto de Apolo que “mediante aquella apariencia simbólica le da al coro una interpretación de su estado dionisiaco” (Nietzsche 97).

La doctrina mística de la tragedia se explica como “el co-



Coro de sátiros.

nocimiento básico de la unidad de todo lo existente, la consideración de la individuación como razón primordial del mal, el arte como alegre esperanza de que pueda romperse el sortilegio de la individuación, como presentimiento de una unidad restablecida” (Nietzsche 97-8).

La tragedia predispone al *pathos* más que a lo narrativo o discursivo. Su interés no está en “la atractiva incertidumbre acerca de qué acontecerá ahora y luego; antes bien, en aquellas grandes escenas retórico-líricas en las que la pasión y la dialéctica del protagonista crecían hasta convertirse en ancho y poderoso río” (Nietzsche 112). Por su origen ritual, y por el contenido religioso que es parte de la representación, como de lo representado – el mito – el rasgo que más define a la tragedia en sus orígenes es el predominio de la lógica de lo mítico y sobrenatural. La tragedia parte del supuesto que “hay en la naturaleza y en la psique fuerzas incontrolables y ocultas que son capaces de enloquecer o destruir la mente....” (Steiner, *Antígona* 248). El fenómeno trágico surge sólo cuando hay una visión de mundo despojada de ordenamientos racionales y/o sociales.

El héroe trágico euripídeo que defiende sus acciones con argumentos y contra argumentos, termina por perder la compasión trágica del espectador. El elemento optimista de la dialéctica, que construye con júbilo deducción tras deducción, que lleva hacia la claridad y la conciencia frías, siembra la tragedia e inunda las regiones dionisiacas y las aniquila hasta convertirla en espectáculo

burgués. En las tesis socráticas, donde “la virtud es el saber y se peca sólo por ignorancia o donde el virtuoso es el feliz”, está la muerte de la tragedia. Para Nietzsche, la tragedia pierde su esencia cuando el género transa con los principios del mundo burgués y la atrofia del racionalismo.

Aristóteles, desde una perspectiva formal, indica que el género trágico constituye una determinada estructura que deviene a partir de la experiencia escénica. Al definir tragedia entrega una descripción de los elementos y del juego que, al interior del género, potencian el efecto trágico:

La tragedia es ... imitación de una acción elevada y completa, de cierta amplitud, realizada por medio de un lenguaje enriquecido con todos los recursos ornamentales, cada uno usado separadamente en las distintas partes de la obra; imitación que se efectúa con personajes que obran, y no narrativamente, y que, con el recurso de la piedad y el terror, logra la expurgación de tales pasiones. (Aristóteles 29)

En una primera mirada, Aristóteles vincula el uso del término trágico con lo solemne y lo desmedido en cuanto al uso del lenguaje. Más adelante, lo trágico es adjetivo que da cuenta de lo terrible y espeluznante, de lo ampuloso y exagerado. En ambos casos, el término trágico siempre alude a algo que traspasa los límites de lo normal.

Uno de los aspectos que permite cercar la esencia de la tragedia es indagar en la calidad de conflicto que desarrolla. El conflicto trágico es aquel “inevitable e insoluble... (que surge)... a causa de una fatalidad que se encarna sobre la existencia humana” (Pavis 490). Es el héroe trágico quien se ve enfrentado a una fuerza superior que lo obliga a sacrificar una parte de sí mismo, hasta llegar incluso a la muerte. El sujeto enfrentado a un principio moral o religioso superior constituye el esquema que opera en un conflicto trágico clásico.

El desarrollo de este tipo de conflicto ocurre a través de una serie de episodios encadenados que conducen al héroe a la catástrofe final, para alcanzar su reconciliación con la fuerza superior a la cual impugna, mediante un acto de sacrificio físico o moral.

Sobre aquel tramado de acontecimientos que desembocan en un conflicto trágico, Aristóteles señala que es propio de la tragedia y de todo relato de ficción contar hechos que pueden suceder. Es labor del poeta hablar de “aquello que es posible según la verosimilitud o la necesidad” (35). La poesía –la tragedia– habla de lo universal y entrega una visión más amplia de la existencia que la historia, que se encarga de lo particular. La tragedia es para Aristóteles una forma artística que, mediante un relato de ficción, logra referir ciertos asuntos propios de la existencia del hombre.

Estos asuntos esenciales relativos a verdades ontológicas se verifican a partir de la acción que ejerce el héroe sobre fuerzas omnipotentes propias de un determinado orden. El devenir trágico del héroe cesa cuando se llega al descubrimiento de una determinada verdad, merced a su sacrificio moral o físico.

Aquello que esencializa la situación trágica es una serie de “fuerzas opuestas que se levantan unas contra otras, ahí está el ser humano que no encuentra la solución a su conflicto y ve su existencia entregada a la destrucción” (Leski 52). Sin embargo, en algunas obras de autores griegos clásicos, esta premisa no se cumple al pie de la letra. Aquellas tragedias que forman parte de una trilogía generalmente dan solución al conflicto y dejan, por tanto, de ser tragedias en estricto sentido del término. En ellas se remonta la situación trágica y se transforma en una dramática cuando el héroe logra desasirse del velo que lo cubre, lo enceguece y lo lleva a la muerte. Pese a todo, es posible considerar a aquellas obras como tragedias y no como dramas, debido a la mayor concentración de

energía trágica que desarrollan. Todo material artístico, por tanto, puede contener elementos trágicos y plantear una resolución fausta.

En algunas tragedias griegas, quizá las más representativas del género, el héroe lucha contra la fuerza superior del destino y perece. Su derrota es dispuesta por el *fatum* o destino, poder invisible, inaccesible a las fuerzas naturales y que ejerce su imperativo hasta sobre los dioses. En esta derrota el hombre cristaliza su libertad y se verifica, además, un proceso de decantación del yo del individuo, un acto de reafirmación ontológico. La tragedia griega da forma a la dialéctica de la auto-realización de manera primaria y perdurable.

En la lucha que el héroe desarrolla para lograr resolver un conflicto

Rito para Baco.





Medea.

trágico, entran en juego valores de libertad y sacrificio. Libertad, porque el héroe es quien decide enfrentar el sino adverso, y sacrificio, cuando el héroe proyecta la pugna hasta su completa resolución, que lo conducirá a su aniquilación o muerte.

Según Aristóteles, ocurre o deviene lo trágico cuando hay una falta. La culpa trágica se refiere a “la falta intelectual de lo que es correcto, un fallo de la inteligencia humana en el embrollo en que se encuentra nuestra vida”. Aquella falta intelectual “es una abominación para los dioses y los hombres y puede infectar a un país entero...” (Leski 56, 58-60). El héroe trágico debe ser responsable y consciente de su error, en caso contrario se está en otro terreno y no en el de la tragedia. El sujeto que padece el devenir trágico, el que yerra y que hace suya la culpa, debe poseer un carácter medio. A causa de esto y de su falta o caída, el personaje fracasa, porque “no ha estado a la altura de determinadas misiones y situaciones, en los límites de su naturaleza humana” (Leski 40-1).

Para abundar en lo trágico, es necesario hablar de la dignidad de la caída. Por una parte, quienes están a merced del sino trágico o *fatum* son los héroes, porque la idea de lo trágico se fragua en el mito. Por otro lado, el concepto “dignidad de la caída” implica una cierta delimitación social que hace suyo el destino trágico sólo al grupo social privilegiado. Esta distinción opera hasta bien entrada la época moderna.

Sin embargo, el concepto de lo trágico en la contemporaneidad

ha superado el entendimiento del fenómeno como propio de una determinada clase social y ha pasado a ser interpretado, más que como hecho social, como suceso humano. A diferencia de lo que ocurre en la tragedia clásica, el alto rango social del héroe ha sido sustituido por la importante altura de la caída. Se ha de sentir y entender como suceso trágico “la caída desde un mundo ilusorio de seguridad y felicidad a las profundidades de una miseria ineludible” (Leski 44-5). Esta idea renovada del concepto intenta describir la intensa dinámica que es propia del fenómeno. La simple descripción de una situación de desgracia, miseria y abyección no es suficiente para suscitar una lectura trágica de ciertos hechos. Es imprescindible un movimiento, aunque inútil, de remoción de la situación miserable, un amago de acción por parte del héroe, un agitarse o retorcerse al interior del conflicto trágico.

El proceso de lo trágico se completa no cuando el héroe es capaz de sobrepasar el conflicto, ya sea a través de su sacrificio o de su resolución, sino cuando la tragedia es capaz de despertar en el espectador, además de la purga de las pasiones, “una sensación de elevación del alma, un enriquecimiento psicológico y moral” (Pavis 490), es decir, cuando ante el espectador ocurre el proceso de transfiguración o sacrificio con que concluye el viaje trágico y el proceso catártico.

El héroe trágico que se corresponde con la figura mítica se define en la tragedia como una personifi-

cación colectiva. En ella hay “formas explicativas, tolerables y jubilosas a las fantasías colectivas arcaicas y a las fases arcaicas de la elaboración de la psique” (Steiner, *Antígonas* 103-4). Debido a la evolución hacia formas más analíticas, la estructura mítica se fragmenta y pasa a niveles profanos del arte secular y deliberado. Ese arte del que forma parte se perpetúa y con él la visión o interpretación mítica original. Al interior de esta concepción mítica de la realidad, que está contenida en el arte más primitivo, se encuentran los arquetipos, esquemas arcaicos fundamentales e instintivos sobre los que se constituyó la conciencia humana y que se mantienen todavía vivos en el folklore y en el rito. Siempre se vuelve a las analogías arquetípicas. Hay una oscura necesidad de volver siempre a estadios tempranos de la existencia, casi genésicos. El gran arte es un retorno a un nuevo recuerdo. La tragedia, entendida como manifestación artística primitiva, retrotrae al espectador a los orígenes, lo vuelve a los paisajes míticos de su conciencia. La tragedia se funda sobre mitos claves que posibilitan una lectura más allá del tiempo histórico de su producción. Según Lévi-Strauss,

los mitos claves de nuestra cultura corresponden a ciertos enfrentamientos sociales primordiales y a la evolución de ‘esquemas’ mentales e instituciones materiales en que dichos enfrentamientos –el intercambio de mujeres y bienes, la división del trabajo, la adaptación de prácticas familiares a prácticas comunales– podrían representarse en “imágenes”, ser contenidos y, hasta cierto punto, resueltos. (Steiner, *Antígonas* 105)

O, siguiendo a Steiner, los conflictos básicos que aborda la tragedia y que expresan la condición del hombre corresponden a los enfrentamientos “entre hombres y mujeres; entre la senectud y la juventud; entre la sociedad y el individuo; entre los vivos y los muertos; entre los hombres y Dios (o los dioses)” (179). De este material primordial es del que se hace cargo la tragedia y a la cual debe su universalidad.

Este rasgo determina la economía de temas dominantes en el arte y literatura occidentales, que incluyen la situación mítica en la base semántica

de la producción artística. En el arte occidental, hay un proceso de eterno retorno a las bases sobre las que se construyó la conciencia del hombre de occidente, al mundo y las raíces griegas.

La decadencia del género trágico, que no de la visión trágica, está emparentada con la “decadencia de la cosmovisión orgánica y su consiguiente contexto de referencia mitológica, simbólica y ritual” (Steiner, *Antígonas* 214). El mundo aparece desgarrado de un centro sobre el que erigirse. En medio de este todo desgarrado aparece el lenguaje, la palabra, como herramienta incapaz de transferir la experiencia. Las palabras han perdido su relieve, son vacías, quizás inexactas al momento de hablar de horrores. Todas ellas se han vuelto instrumentos anti-trágicos.

El saber trágico

Una manera de abordar el concepto de lo trágico, más allá de la tragedia, es considerarlo como una mirada portadora de una visión particular de mundo, que proviene de la experiencia artística y que es capaz de trascender el arte y conver-



tirse en principio filosófico con que aprehender la realidad.

Ya en la tragedia clásica aparece la idea que descubre que la interpretación mítica de la realidad está referida antes que todo al gobierno de las cosas. La visión mítica comporta la idea que el hombre que ordena, y que por ello se convierte en caudillo de las cosas, experimenta la subordinación con todos sus proyectos a un ordenador mayor. La ignorancia del hombre a la presencia de este gran ordenador es su apertura hacia su saber trágico.

La tragedia encarnada en el hombre se percibe en dos grados: el primero ocurre cuando el hombre llega a la certeza de que toda la existencia está en perpetuo tránsito hacia la destrucción, y el segundo, cuando el hombre hace consciente y padece este proceso. En la medida en que el sujeto perciba y padezca el devenir de las cosas hacia la destrucción, surge la visión trágica de la existencia, es decir, aflora "el saber trágico".

Es en este estadio de aparición del saber trágico cuando surge la verdadera tragedia, que expresa, entre otros, los siguientes contrastes: el naufragio universal es el carácter fundamental de la existencia, que incluye la desgracia fortuita, la culpa insoslayable, la miseria del sufrimiento estéril. Es trágico el fracaso que sobreviene en medio del éxito mismo. El saber trágico siempre contempla luchas inevitables. La conciencia trágica del poeta debe encargarse de preguntar entre quiénes se libra la lucha y qué es lo que propiamente entra en conflicto. Es decir, dilucidar

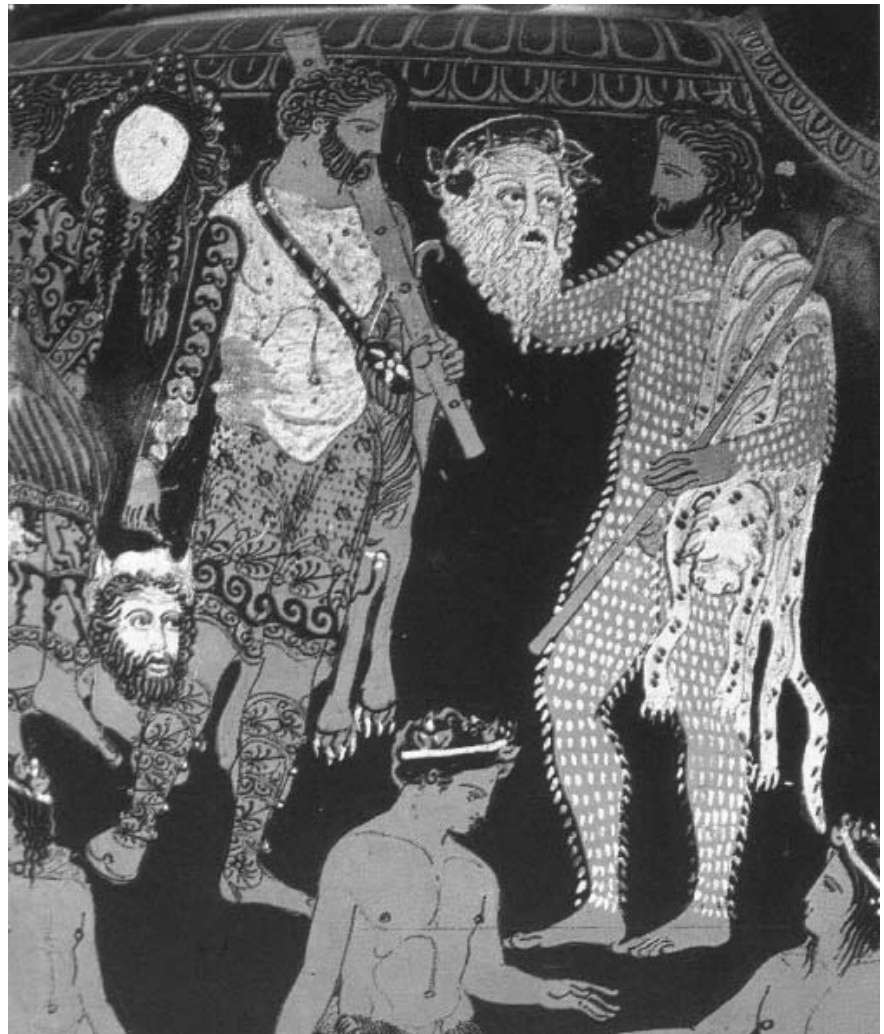
en el objeto artístico la maraña trágica que se cierne sobre la realidad.

El saber trágico no es necesariamente resultado de una cultura superior, es sobre todo expresión de una comunidad primitiva. En este saber, el hombre se comporta desprotegido del saber cultural, frente al abismo, aterrado ante las situaciones límite que padece. El saber trágico, que determina la necesidad de movimiento del hombre trágico, inicia un recorrido vinculado no sólo con los acontecimientos históricos sino también con lo más profundo del ser humano. El saber trágico siempre conduce hacia un enriquecimiento o crecimiento ontológico.

Revelación del saber trágico

El mundo, para la conciencia trágica, puede resumirse en dos palabras: el todo y la nada. La ausencia de estados intermedios entre el todo y la nada, el ser y el no ser, en el pensamiento trágico, hace que el hombre desconozca la realidad, el mundo, como algo existente. Allí no es posible que se dé el

Eracle y Sileno.



milagro, lo perfecto, por lo tanto es una realidad que no tiene entidad. El mundo real pierde total valor para la conciencia trágica. El hombre trágico, o la conciencia trágica, viven únicamente en función del todo, de lo perfecto, en búsqueda del milagro, de Dios (Leski 66).

La visión trágica se configura como un retorno a una visión de la realidad ligada o religada en todos sus componentes, una mirada mítica de la realidad (terrena y celestial) como cosa indivisible y única. El pensamiento dialéctico ha despojado al hombre de la figura de Dios. Los valores se han atomizado. Se ha roto con la lectura religiosa del universo. ¿El pensamiento trágico podrá proponer una serie de valores o de redes que sean capaces de entender y dar valor a la realidad desde una perspectiva que re-ligue lo particular con lo universal? La visión de la realidad para el hombre contemporáneo carece de la fuerza necesaria que permita religar el mundo con el hombre. La visión trágica se entiende, entonces, como una vía para acceder al entendimiento de la existencia en un todo. La visión trágica contemporánea descubre al hombre la imposibilidad de volver a “recuperar los valores morales supraindividuales, si el hombre podrá todavía recuperar a Dios, o lo que para nosotros es sinónimo de esto y menos ideológico, la comunidad y el universo” (Goldman 50).

La visión trágica es la pregunta que hace el héroe a un dios ausente y sin palabra. Uno de los rasgos claves de la condición trágica es el silencio de Dios, o lo que ha venido a

llamarse “el dios oculto” (Goldman 51). La superación de la tragedia (condición trágica) ocurre con la presencia y la respuesta de Dios al hombre. En su ausencia se está en la tragedia. La ausencia de Dios constituye para la tragedia una de las presencias más vivas. Esta condición se constituye en esencia del ser o devenir trágico. Dios es una ausencia siempre presente en la tragedia.

La conciencia trágica, al estar separada del mundo por su necesidad de absoluto, establece una distancia entre hombre y realidad. La negación del mundo nace por la imposibilidad de encontrar allí lo completo. La conciencia trágica busca “una exigencia de totalidad que se convierte necesariamente en exigencia de unión de contrarios. Para la conciencia trágica, valor auténtico es exigencia de totalidad e, inversamente, todo intento de compromiso se identifica con la suprema caída” (Goldman 75). La exigencia de totalidad es la negación de lo fragmentario que entrega el mundo.

El pensamiento dialéctico concibe también este tipo de encarnaciones y busca su conciliación, pero a diferencia del pensamiento trágico, las ubica en el contexto del mundo real. La visión trágica elimina la idea de mundo como lugar de realización del absoluto y entiende la realización de unión de contrarios en un más allá, en la eternidad. El hombre trágico está siempre ausente y presente en el mundo. Es el lugar donde vive, lugar que, sin embargo, no le basta. La necesidad de absoluto es la que obliga al hombre a vivir pero no a gustar ni participar del mundo. La vida siempre ausencia, pero a la vez presencia. Un mínimo indicio de claridad en el mundo bastaría para hacerlo habitable, para que el mundo abandone su condición trágica y Dios habite en él. Sin embargo, el hombre extiende su existencia en “el eterno silencio de los espacios infinitos” (Goldman 78).



Dioniso.

Uno de los rasgos del hombre, ya al interior del universo trágico, es su soledad. Su único modo expresivo es el monólogo, un parloteo sordo entre el hombre trágico y Dios, un dios ausente y mudo. Estos diálogos solitarios tienen el peso de la palabra. Allí se cuenta todo, cada palabra pesa como las demás. Es una lengua esencial. El diálogo para el hombre trágico es una contradicción. La interacción trae consigo la comunidad, un mundo posible, la anulación de la tragedia, la existencia de un diálogo real. Habitaríamos, entonces, el terreno del drama y no el de la tragedia.

La posibilidad de reconciliación hace desaparecer lo trágico. La reconciliación, concebida como el proceso del mundo y la trascendencia en que todo se armoniza de manera espontánea, es una ilusión que arruina lo trágico e impide superarlo. Sin embargo, si se la entiende como “comunicación entre los hombres alcanzada por la intensidad de la lucha amorosa y como la unión interhumana que resulta de ella, no es, en cambio, una ilusión, sino el cometido existencial del ser humano en la tarea de vencer a lo trágico” (Goldman 94).

Tragedia absoluta

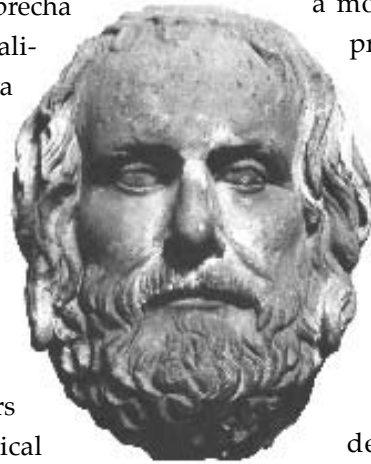
La tragedia radical, definida como situación sin salida, tanto en algunas obras de Eurípides como en los dramas del siglo XIX, alcanza una indiferencia estética y una insondable profundidad y se convierte en la forma de expresión de la visión trágica absoluta. En aquella no se busca solución a la brecha entre totalidad y realidad, a través de “la lucha mundana para realizar los valores, o el abandono del mundo para refugiarse en el universo inteligible o trascendente de los valores de la divinidad” (Jaspers 67). La tragedia radical niega ambas soluciones, por considerarlas contaminadas de debilidad y de ilusión, formas conscientes o inconscientes de compromiso.

La tragedia radical se niega a plantear un pensamiento alternativo al absoluto. Para ella, no es posible ni la transformación del mundo para actualizar valores auténticos ni el re-

pliegue y refugio en la ciudad de Dios. Lo que interesa en la tragedia radical no es un obrar bien, ni el disfrutar de modo justo de los dones dados por Dios, ni el despreciarlos a modo de sacrificio, sino obrar de acuerdo al sí o el no, “vivir sin participar ni gustar” (Jaspers 67).

Como género, la tragedia absoluta es muy poco frecuente. Aparece a momentos. No sólo es propia del teatro, también es de naturaleza artística o musical. Su postulado es el de la vida humana como fatalidad. Considera al hombre y a la mujer como “intrusos no deseados de la creación, seres destinados a padecer sufrimientos y frustraciones

inmerecidos, incomprensibles y arbitrarios” (Steiner, “Tragedia” 103). El pecado adánico o prometeico no son trágicos, pues tienen solución. La tragedia absoluta proclama que “el crimen del hombre es el de ser, el de existir. Su presencia desnuda y su identidad son transgresiones”



Eurípides.



(Steiner, "Tragedia" 103). Este género absolutamente trágico desarrolla, por tanto, una ontología negativa.

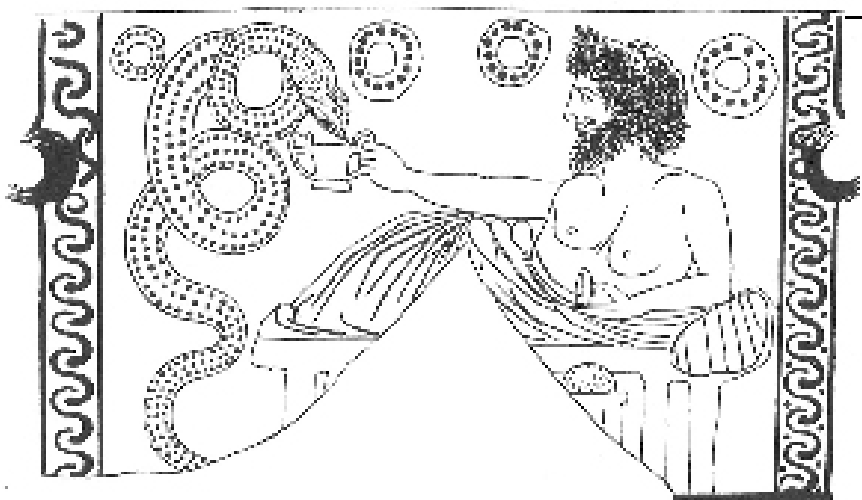
Por la radicalidad de su postura, la visión absolutamente trágica aparece muy rara vez en la creación teatral, artística o musical. Es una postura insoportable, casi antihumana. El absoluto trágico no admite mejora, ni estética ni filosófica. Ningún tipo de discurso es capaz de salvar al absoluto trágico. Su única cura es la muerte o la nada. La nada es presencia que aparece como vía de expresión de este absoluto. El rechazo ontológico del hombre y la mujer absolutamente trágicos buscan el silencio y la muerte. Esta decisión no necesita ser escrita, simplemente se ejecuta. El residuo artístico de esta postura absoluta es, quizás, un borronero de la agonía, el instante previo a la muerte.

La huella de ese vagido si llega a ser acto performativo – obra teatral, novela, pronunciamiento metafísico

o psicológico – tiene carácter fragmentario. La tragedia absoluta es el modelo de la desesperación. Esta visión crea una contrapartida, que en el caso de Eurípides, Beckett o Kafka, corresponde a una deidad en declinación, agotada e inválida.

Elementos propios de la visión trágica han venido a originar, a partir de la segunda mitad del siglo XX, la "visión absurda". La diferencia entre ambas radica en la completa ignorancia sobre el sentido de la

lucha y la eterna ininteligibilidad de la fuerza con la que el hombre contemporáneo se ve enfrentado. La incapacidad del hombre de acceder a la comprensión cabal de la fuerza que mueve la existencia y el sinsentido de su lucha, la ceguera con que se mueve hacia la destrucción, la incapacidad de acceder a los signos que le permitan leer esta lucha, ni siquiera en el momento último de su debate, dan pie al surgimiento de una visión absurda de la existencia. ●



Bibliografía

- Aristóteles. *Poética*. Trad. y notas José Alsina Clota. Barcelona: Icaria, 1997.
- Benjamín, Walter. "Drama y tragedia. El significado del lenguaje en el drama y en la tragedia". *La metafísica de la juventud*. Trad. Luis Martínez Velasco. Barcelona: Paidós Ibérica, 1993. 179-189.
- De Francisco, Itziar. "Angélica Liddell: Mi elección dramática es el dolor humano". *Primer Acto*. 296 (2002): 130-40.
- Goldman, Lucien. *El hombre y lo absoluto. El dios oculto*. Trad. Juan Ramón Capella. Barcelona: Península, 1985.
- Jaspers, Karl. *Lo trágico. El lenguaje*. Preliminar y Trad. José Luis del Barco. Málaga: Ágora, 1996.
- Kadaré, Ismail. *Esquilo. El gran perdedor*. Trad. Ramón Sánchez Lizarralde. Madrid: Siruela, 2006.
- Kierkegaard, Soren. *Estudios estéticos II. De la tragedia y otros ensayos*. Trad. Demetrio Gutiérrez Rivero. Málaga: Ágora, 1998.
- Lesky, Albin. *La tragedia griega*. Trad. Juan Godó Costa. Barcelona: Acantilado, 2001.
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1993.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*. Trad. Jaume Melendres. Barcelona: Paidós Ibérica, 1998.
- Steiner, George. *Antígonas. Una poética y una filosofía de la lectura*. Trad. Alberto L. Bixio. Barcelona: Gedisa, 1996.
- _____. *La muerte de la tragedia*. Trad. Luis Enrique Revol. Barcelona: Azul, 2001.
- _____. "Tragedia absoluta". *Pasión Intacta. Ensayos 1978-1995*. Trad. Menchu Gutiérrez y Encarna Castejón. Madrid: Siruela, 1997.
- Trías, Eugenio. *Drama e identidad*. Barcelona: Destino. Colección Destinolibro. Volumen 338, 1993.

Apuntes sobre tragedia contemporánea

Lucía de la Maza

Atriz de la Universidad Católica de Chile, dramaturga. Realiza estudios de Doctorado en Artes Escénicas, Universidad Autónoma de Barcelona. Premio mejor obra inédita Consejo del Libro 2003.

Resumen

Existe una dramaturgia surgida a finales del siglo XX que ha reflejado un sentimiento catastrófico del hombre actual, a la cual se le han atribuido elementos trágicos. Mirando hacia los orígenes de la tragedia, en los que se asentaban las bases del derecho en confrontación con las tradiciones míticas, ¿podemos esperar que surja una Tragedia Contemporánea en un futuro cercano?

Palabras claves: Tragedia, contemporáneo, postdramático, catástrofe, Müller.

Abstract

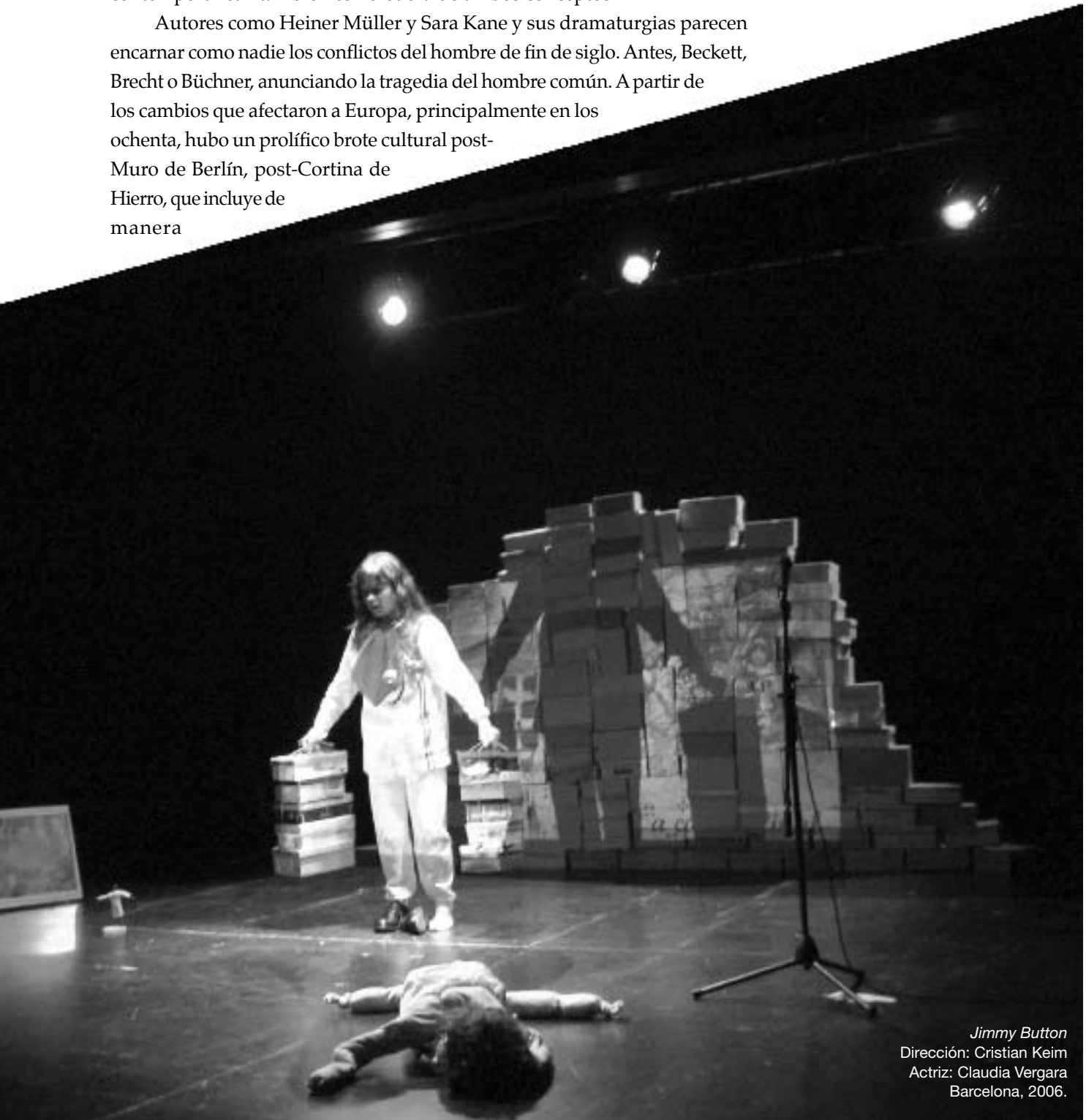
At the end of the XXth century, a dramaturgy reflecting a catastrophic feeling of contemporary human being through tragic elements presented itself. Is it possible then, looking towards the origins of tragedy, in which the basis of law confronted myth, to expect that a Contemporary Tragedy arise in a nearby future?

Keywords: Tragedy, contemporary, postdramatic, catastrophe, Müller.

Un término recurrente para clasificar cierto teatro desarrollado principalmente en Europa a partir de la década de los ochenta es el de “tragedia contemporánea”, concepto rimbombante pero impreciso, como lo pueden ser “teatro postdramático” o el llamado “drama absoluto”, utilizados frecuentemente en el análisis del teatro contemporáneo, cuando se desconoce su procedencia y uso. Sin embargo, con el antecedente de que Peter Szondi, en su libro *Teoría del drama moderno*, establece la crisis del drama como se concibió desde el Renacimiento hasta fines del siglo XIX (“drama absoluto”) como antecedente del teatro que se comenzó a hacer a partir de Ibsen, y de que Hans-Thies Lehmann establece su teoría de “teatro postdramático” para englobar el teatro que se hace desde los setenta

o sesenta, que es heredero de esa crisis del drama absoluto, y que separa los elementos teatrales y los desarrolla por separado, utilizando el fragmento y las nuevas tecnologías para ello, empezamos a entender –más allá del gusto de los teóricos teatrales de ponerle nombre a toda tendencia– que “tragedia contemporánea” también es heredera de ambos conceptos.

Autores como Heiner Müller y Sara Kane y sus dramaturgias parecen encarnar como nadie los conflictos del hombre de fin de siglo. Antes, Beckett, Brecht o Büchner, anunciando la tragedia del hombre común. A partir de los cambios que afectaron a Europa, principalmente en los ochenta, hubo un prolífico brote cultural post-Muro de Berlín, post-Cortina de Hierro, que incluye de manera



Jimmy Button
Dirección: Cristian Keim
Actriz: Claudia Vergara
Barcelona, 2006.

destacable la dramaturgia. Pero algo ha cambiado, los textos nos presentan una realidad que no habíamos visto antes, atemporal y a veces a-espacial, cuya característica formal principal es el uso del fragmento. Esta dramaturgia está cargada del dolor original de ser parte de un mundo como el nuestro: un desastre ecológico y humanitario, regido por las mentiras del poder nada compasivo y concentrado. ¿Estamos –o hemos estado las últimas décadas– en un momento clave para que surja una tragedia del hombre contemporáneo? ¿Se está escribiendo “esa” tragedia?

Es una hipótesis admitida que tuvo que desarrollarse un fenómeno existencial que explique el surgimiento de la conciencia trágica en los griegos. Según el historiador Jean Pierre Vernant, ese “momento histórico” de la tragedia se situaría cuando se asientan en el mundo griego las bases del derecho, por lo tanto, pareciera ser un momento de indecisión ante una confrontación entre las tradiciones míticas, llevadas a la escena con las antiguas leyendas heroicas, y las formas nuevas del pensamiento jurídico y político que se están elaborando en la *polis* griega: “la tragedia nace cuando empezamos a mirar el mito con ojo de ciudadano” (27). Esta polaridad se puede ver muy claramente en las tragedias de Sófocles, que opuso la religión familiar y el culto a los muertos, con los valores del Estado. La tragedia griega contó las leyendas de los héroes griegos, habló de una época pasada en que aún existían

Fotografía: Flor Illic



Claudia Vergara en *Jimmy Button*, de Lucía de la Maza.

reinos y dinastías, en el momento en que el hombre aprende a participar como igual en las decisiones de su ciudad (no olvidemos que “tragedia” y “democracia” son términos surgidos en el siglo V a.c.). Habló de guerras por todos conocidas, dolorosas, pero siempre vigentes.

Tras los atentados del 11 de septiembre de 2001 en Estados Unidos, el mundo sin duda ha

cambiado, por lo que desencadenaron los hechos mismos y porque surge una conciencia de planeta que quizás nunca tuvimos. El momento histórico actual difiere mucho de ése en que surge la tragedia. Acaba de terminar el siglo más sangriento de la historia de la humanidad, la ciencia ve con pesimismo la cura a enfermedades devastadoras como el SIDA, la imposibilidad de frenar el calentamiento global ha generado alarma y el hambre parece imparable. Aquel florecimiento de la cultura occidental ha sido aplastado por los avances tecnológicos, en los que los gobiernos poderosos invierten gran cantidad de su presupuesto, no para salvar vidas, como uno podría suponer, sino para mejorar las armas de defensa y ataque en caso de guerra. Pero la propaganda, los *mass media* controlados por los estratos de poder y la ignorancia han hecho que el hombre de hoy, que convive

hace muchos años con la miseria y el dolor humano, pierda conciencia de lo que pasa a su alrededor, y no la vea, o al menos, la sienta lejana.

Nietzsche plantea que el origen de la tragedia se encuentra en la relación de los griegos con el dolor. Sólo un alto grado de sensibilidad, dado por quien en su embriaguez puede ver la verdad, pudo provocar el anhelo de belleza. El hombre dionisiaco se parecería a Hamlet, en el sentido de que ambos han visto la esencia de las cosas, han conocido y

sienten náusea de obrar, porque la obra no cambiará nada. La versión que Heiner Müller escribiera sobre esta tragedia shakesperiana parece retratar el conflicto del hombre contemporáneo, lo único que se conserva de los elementos enumerados en *La Poética*, pues ni argumento, ni personajes, ni acción son equivalentes, y muy poco determinables según las nociones de “drama absoluto” de Peter Szondi. Müller nació el año 1929 y fue llamado a pelear en la última etapa de la Segunda Guerra Mundial a favor de Alemania. Se forma a la sombra de Brecht, en el estado Oriental de la Alemania dividida. “El teatro de Heiner Müller encontraría su escenario natural en las cenizas de Hiroshima, en un barracón de Auschwitz o entre las alambradas del Gulag. Fue escrito para los supervivientes de todo eso.” (Mayorga “Teatro”). La obra está hecha en base a fragmentos de un material que abarca teatro, filosofía, historia, cultura popular... y desde ese primer texto “Yo era Hamlet”, se muestra como un texto imposible. El Actor que representa a Hamlet dice que el drama se ha acabado, que no hay espacio en el presente para su drama. Que más valdría ser un objeto inanimado e ignorante: una máquina. Dice, instalándose él mismo como autor (*Hamlet*)

Foto: Angeles Lopichich y Eduard Abadías

Ismene, de Lucía de la Maza.
Lectura dramatizada en Sala Beckett, Barcelona, Noviembre 2006.
Actores: Claudia Vergara, Armand Villén, Juan Carlos González, Manuel Carlos Lillo.

Machine, Heiner Müller, *H.M.=H.M.*), a ambos lados de la trinchera: “Si mi drama todavía tuviese lugar, estaría a ambos lados del frente, en medio de los frentes, encima de ellos.” (Müller 178-9). *Máquina Hamlet* es el conflicto del que sabe mucho y ve el dolor del mundo, y no puede detenerlo; en el mundo en que vive, no pueden existir las convenciones teatrales, la realidad es irrepresentable en un escenario.

Se hace evidente que la existencia de una tragedia contemporánea supondría una trasgresión, incluso la no existencia de los elementos que arman el formato de la tragedia clásica, como se hizo en el Neoclásico.

Entonces, ¿qué parte,
qué forma,

qué esencia de lo trágico podemos desprender para aplicarlo en este tiempo en que la estructura aristotélica no es representativa del pensamiento, ni siquiera de nuestro cotidiano?

Rasgo distintivo del drama contemporáneo es la utilización del fragmento como principio, y la secuenciación de esos fragmentos determina y orienta a quién y de qué modo va dirigido el texto contemporáneo. Pues bien, en textos como el de Müller, cabe atribuirle al espectador esa función componedora del relato, la estructuración aristotélica que contuvo la tragedia clásica. Como después de una explosión, los fragmentos humanos mezclados con los escombros nos hablan de que ahí hubo antes una familia, una calle, una ciudad. Un espectador que se ve enfrentado a un texto como *Máquina Hamlet* no puede salir del teatro como si no hubiera presenciado una catástrofe.

Haré referencia a un autor que ha elaborado una clarificadora teoría sobre tragedia contemporánea, que aplica en sus obras. Me refiero al inglés Howard Barker, cuyos ensayos –lamentablemente– aún no se traducen. Él desarrolla su teoría sobre el “arte del teatro”, como le llama él. Plantea que existen dos tipos de teatro, el “teatro humanista” y el “teatro de la catástrofe”. Esta teoría se dirige a la experiencia del teatro, al impacto y función, no a las formas. El primero es un teatro convencional, donde el espectador disfruta de un espectáculo de esparcimiento colectivo. El segundo es una experiencia aterradora, el espectáculo perturba y sorprende al espectador, lo involucra al dejarlo sin respuestas sobre lo que ha visto. Él mismo lo define: “(El teatro de la catástrofe) no produce ninguna reconciliación.

Es amoral. Al



Foto: Flor Illic

Gimnopedies, de Lucía de la Maza. Compañía Cambalache. Estrenado en Sala Àrea Tangent. Barcelona, junio 2006. Dirección: Josep Garrido. Actores: Nausicaa Bonnín, Tony Corvillo, Rocío Berenguer.

contrario, afirma el poder que posee el individuo de crearse una identidad respecto a la dictadura colectiva" ("10 preguntas"). La obra de Sarah Kane es considerada teatro de la catástrofe, según Diana González, por estas mismas razones: es una obra que no busca agradar a todo el mundo; violencia, pesimismo desolador, sus obras no son fáciles de ver, de leer, de vivir. Sus personajes son descreídos, irreverentes, son incapaces de encontrar los valores soñados: amor, solidaridad, verdad, el otro, se ha vuelto un imposible salir de una existencia miserable. La catástrofe no ocurre al final de la obra, cuando Edipo reconoce en sí mismo al hombre que condenó a Tebas, sino mucho antes; la catástrofe, el daño, la ruina, el yerro, es inicial, tiene que ver con el mero hecho de ser parte de un presente absurdo.

A partir de estos ejemplos, podemos recordar los autores europeos y

sus obras que hemos leído y visto en festivales y encuentros, y en todas sus variantes, cercanas o lejanas al "drama absoluto" y al "teatro postdramático", sentimos que la crisis existencial de este principio de siglo lo rige todo. Una sensación de absurdidad gobierna incluso nuestro quehacer como creadores, observando cómo el teatro que busca ser la experiencia aterradora que propone Barker, no tiene cabida en el mercado, y quizás no la deba tener.

¿El siglo XXI podría ser el "momento histórico" apropiado para el resurgimiento de la tragedia como la entendieron sus inventores? ¿Cuál sería la dualidad en la que el hombre contemporáneo se debate que podría requerir la tragedia de hoy? ¿Serán las viejas leyendas del hombre de hoy (las guerras mundiales, por ejemplo), qué personajes heroicos pondríamos en tela de juicio al instalarlos en nues-

tro teatro? Y por último, ¿inventará el hombre una nueva forma teatral para comprender el mundo y sus cambios?

Terminemos con una reflexión de Mayorga a propósito de Nietzsche:

"Como en el nacimiento de la tragedia, este teatro futuro no conocerá división entre el espectador y el actor, entre el cuerpo y el espíritu, entre la seriedad y la risa. Devolverá sus derechos a la imaginación y, al mismo tiempo, tendrá un intensísimo sentido de la realidad. Será un teatro inhumano, pero sólo porque la humanidad ya no está preparada para él o no lo está todavía. Por eso, en el hombre de hoy este teatro desencadenará una crisis que sólo se resolverá en muerte o sanación. Las fuerzas del nuevo teatro serán las de la antigua magia. Nietzsche le llamó epidemia. Artaud le llamó peste". (Mayorga, "De Nietzsche"). ●

Bibliografía

- Barker, Howard. *Death, the one and the art of theatre*. Oxford: Routledge, 2005.
- _____. "10 preguntas a Howard Barker a cargo de Michel Azama y Solange Oswald", Programa de *Escenes d'una execusió*. Teatre Nacional de Catalunya, 2002.
- Edición del OBRADOR de la Sala Beckett. "Tragedia contemporánea: contradicción o pleonasmo?". *Pausa*. 24 (2006).
- Escola, Marc. *Le tragique*, Francia: Corpus, Flammarion, 2002.
- González, Diana. "El teatro de Sarah Kane. Tragedia Contemporánea". *Pausa*. 22 (2005): 25-30.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic theatre*. London: Routledge, 2006.
- Mayorga, Juan. "Teatro para después de la historia". *El Cultural*. (12-04-2000): 43.
- _____. "De Nietzsche a Artaud. El retorno de Dioniso". *El Cultural* (24-07- 2001): 43.
- Müller, Heiner. *Teatro escogido*. Vol I. Ed. Jorge Riechmann. Madrid: Primer Acto. Colección Dram., 1990.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Edaf, 1998.
- Steiner, George. *La muerte de la tragedia*. Caracas: Monte Ávila, 1970.
- Szondi, Peter. *Teoría del drama moderno: 1880-1950*. Barcelona: Destino, 1994.
- Vernant, Jean-Pierre y Pierre Vidal-Naquet. *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. Vol.I y II. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara, 1987.

La segmentación del texto dramático

(un proceso para el análisis y la creación)¹

Carles Batlle i Jordà

Autor dramático. Profesor de dramaturgia del Institut del Teatre de Barcelona y de la Universidad Autónoma de Barcelona. Director del Obrador de la Sala Beckett de Barcelona

Resumen

La división en segmentos (secuencias, actos, cuadros) es una herramienta de estudio comúnmente desarrollada para textos teatrales. El autor propone, en base a teorías del drama moderno y contemporáneo, una metodología exhaustiva de análisis, y a la vez, un método para la escritura teatral, considerando la participación del receptor implícito en el proceso de construcción del relato del espectáculo teatral.

Palabras claves: secuenciación, fragmento, receptor implícito, segmentación, análisis de escenas.

Abstract

The segment division (sequences, acts, scenes) is a study tool commonly applied to theatrical texts. Based on modern and contemporary drama theories, the author proposes an exhaustive analysis methodology, and simultaneously a theatrical writing method, considering the participation of the implicit receiver in the narrative construction process of the theatre performance.

Keywords: *sequenciation, fragment, implicit receiver, segmentation, scene analysis.*

Utilizamos el término “secuencia”, como es habitual en la teoría del relato, en “el sentido de una serie de funciones o proposiciones que actúan como un bloque autónomo. Se trata de un concepto ligado al mundo diegético” (Rosselló 129). Este bloque conforma una unidad sintagmática que facilita tanto la aproximación a las “grandes estructuras” como a las “microestructuras” de la obra.

Más allá de teorías y tendencias hermenéuticas, la práctica de la segmentación tiene una larga tradición en el ámbito dramático. Acostumbramos a aplicar procedimientos similares en contextos diferentes: al “leer” el texto dramático; cuando, en calidad de actores, trabajamos nuestro “papel”; cuando distribuímos, como directores de escena, un calendario de ensayos... La *lecture au ralenti* –réplica a réplica– que propo-

1. Publicado en *Interpretación y análisis del texto dramático*. Ed. M. F. Vieites. Gijón: Trea, 2007.

ne Vinaver, pongamos por caso, no se aleja demasiado del análisis de microacciones que propugna buena parte de la deriva contemporánea de las teorías interpretativas stanislavskianas. Ni qué decir tiene que han existido también importantes tradiciones críticas preocupadas por la necesidad de delimitar unidades de significación textual. La más destacada en este sentido ha sido la tradición semiótico-estructuralista, que ha postulado una compleja definición de unidades, que es necesario observar sintagmática y paradigmáticamente, con el fin de comprender la totalidad del artefacto textual. El problema se plantea cuando, más allá del texto, ya introducidos en el estudio del

espectáculo teatral, la “polifonía informacional” de la representación problematiza, tanto la segmentación sincrónica en lenguajes distintos como la delimitación de unidades representacionales diacrónicas.

Hoy en día, superada ya la vieja escisión entre texto teatral y escena, hemos recuperado y explotado una moderna –no tan nueva– percepción de la textualidad (de raíz vanguardista y artaudiana), según la cual el texto se integra en el espectáculo teatral como un “material” más. En este sentido, el espectáculo se organiza como un “montaje de materiales” heterogéneos dispuestos a modo de *collage* (idea que también es válida cuando analizamos aisladamente el

texto dramático contemporáneo). Hablamos de un texto “post-dramático” (Lehmann), que se distingue por rehuir la “representación” (es pura “presentación escénica”), por su discontinuidad (“fragmentación”), su pluralidad (heterogeneidad) y su tendencia hacia lo “narrativo”.

Esta definición del texto dramático, ¿afecta de alguna manera a los procesos de segmentación del texto en el momento del análisis? ¿Se necesitan procedimientos distintos según que los textos sean clásicos o contemporáneos? Más aún, ¿podemos generar una propuesta de análisis textual a partir de un proceso inicial de secuenciación? ¿Y un diseño previo a la escritura? Vayamos por partes.



1. Secuenciación y drama: criterios

Para empezar, nos resultará útil resumir la clasificación establecida por Anne Ubersfeld en su conocido tratado de *Semiótica teatral*:²

Grandes secuencias	El texto dramático acostumbra a proponer una división “visible” en “grandes secuencias”. Esta segmentación implica una interrupción evidente de “todas las redes del texto y de la representación” (162). La separación entre dos “grandes secuencias” en el texto, viene determinada por un blanco textual (o por la inscripción de un nuevo acto o cuadro). En la representación, el corte se produce mediante el oscuro, el telón, la cortina, la inmovilización de los comediantes, etc. Las “grandes secuencias” pueden ser, fundamentalmente, “actos” o “cuadros”.
Secuencias medianas	En el teatro “clásico”, la “secuencia mediana” también viene textualmente determinada. Es una unidad jerárquica inferior al “acto” y se inscribe con el nombre de “escena” (entradas y salidas de personajes). En una dramaturgia en “cuadros”, la definición de las “secuencias medianas” es menos precisa. En lugar de entradas y salidas, la segmentación acostumbra a responder a la evolución de los “intercambios” entre personajes. En una dramaturgia en “cuadros”, pues, la distinción entre “grandes secuencias” y “secuencias medianas” y “microsecuencias” no siempre es diáfana.
Microsecuencias	“Podría definirse la microsecuencia, de modo no muy preciso, como la fracción de tiempo teatral (textual o representado) en la que ocurre algo que puede ser aislado del resto” (167). Las “microsecuencias” son las que otorgan el verdadero ritmo y el sentido al texto.

1.1. Actos y cuadros

Según la conocida teoría del “drama moderno” (Szondi), desde el Renacimiento hasta finales del siglo XIX, impera una forma de literatura para el teatro (“drama”) que 1) no conoce la categoría de la historicidad,

es decir, que es fija, atemporal (no viene condicionada por los requerimientos específicos de una época determinada), que 2) adapta este paradigma invariable a los contenidos mutables de cada época (históricos) y que, 3) en consecuencia, no conoce la dialéctica entre la forma y el contenido. Hablamos del “drama absoluto”, una forma que –siempre según Szondi– responde a una “gran audacia espiritual”. La del hombre que recupera la conciencia de sí mismo después de la desintegración de la visión medieval del mundo. Un hombre que quiere formar parte de la sustancia de una obra en la cual desea descubrirse y reflejarse él mismo, por la sola reproducción de las relaciones interhumanas. En este sentido, el “drama absoluto” es necesariamente “primario”: se representa a sí mismo (las réplicas son originarias: se realizan en el mismo momento en que surgen). El tiempo del drama siempre es presente, y su medio es el diálogo. Para poder ser “relación pura”, es decir, para poder ser dramático, el “drama absoluto” no debe conocer nada fuera de sí mismo. No son válidos los rasgos épicos ilícitos, nada que ponga en evidencia el carácter representacional

2. Si buscamos ayuda en el mundo del cine, hallaremos una confusión terminológica importante a la hora de definir los segmentos de una partición. Casetti y Chio (36-58), sólo por poner un ejemplo, hablan de “episodios” (“grandes secuencias”), de “secuencias”, de “planos” –que Carmona (72) añade a la propuesta de Casetti/Chio–, de “encuadres” y de “imágenes”. Su división se refiere al producto fílmico finalizado (la película) y no a su ocurrencia textual (guión), la cual cosa la invalida para nuestros objetivos. De todas formas, si tomamos, también a modo de ejemplo, el conocido libro de Robert Mckee sobre la escritura del guión, veremos que su división en “actos, secuencias, escenas y golpes de efecto”, tampoco acaba de sernos útil. Por lo pronto, el “acto”, en cine, casi nunca presupone una “gran secuencia” (excepto cuando se indican visiblemente los “episodios”; con un cartel, por ejemplo); así mismo, si bien los “golpes de efecto” –una expresión decididamente poco acertada y confusa– nos remiten al nivel molecular de las réplicas, las “secuencias” y las “escenas” definen niveles de división que, en teatro, pueden corresponder tanto a “grandes secuencias” como a “secuencias medianas” o “microsecuencias”. Por otra parte, la “escena” cinematográfica tiene poco que ver con la “escena” clásica (entradas y salidas de personajes, particiones visibles de un acto) o con la omnipresente “escena” de la dramaturgia contemporánea, que mezcla impudicamente los tres tipos de secuencias categorizados por Ubersfeld. Así pues, la comparación con el cine resulta poco rentable. Como mínimo, no nos interesa a nivel terminológico.



Temptació, de Carles Batlle. Teatro Nacional de Cataluña. Noviembre 2004.

organizador externo, evidencia el carácter ficcional/representacional y provoca –siguiendo la terminología brechtiana– el “distanciamiento” del receptor (“lo discontinuo impuesto por el cuadro detiene la acción y nos obliga a reflexionar al no permitir que nos arrastre el curso del relato”).³

Por todo ello, la dramaturgia en “cuadros” queda circunscrita a las excepciones históricas del “drama absoluto” (véanse los capítulos introductorios del libro de Szondi) y, sobre todo, a buena parte de las diversas formulaciones del “drama moderno” y del “drama contemporáneo”.

de la acción. En el “drama absoluto”, la acción es completa y ordenada: se desarrolla según un estricto principio de causalidad (cada parte engendra la siguiente). Su unidad es la organicidad casi fisiológica del “bello animal” aristotélico.

Los “actos” corresponden a las partes visibles de una escritura estrictamente dramática, en el sentido szondiano con que acabamos de definir el término. El “acto” dramático tiende hacia una cierta unidad de tiempo y de espacio, y presupone también un encadenamiento lógico y causal de la acción. “Sea cual fuere el intervalo entre actos, no debe éste conllevar una ruptura en el encadenamiento lógico y, sobre todo, no será tenido en cuenta, contabilizado.” (Ubersfeld 163)

El “cuadro”, en cambio, “indica, en relación con el que le precede, y con diferencias visibles, que el tiempo sigue su marcha, que las condiciones, los lugares y los seres han cambiado. El cuadro es la figuración de una situación compleja nueva, relativamente autónoma.” O en otras palabras: que la sucesión de secuencias se produce sin la necesidad de un vínculo lógico causal; que estas secuencias, por su heterogeneidad y su relativa autonomía, hacen evidente la discontinuidad del relato. Oponiéndose a la “forma cerrada” del “drama absoluto”, la estructura en “cuadros” remite a un principio

1.2. Actos dramáticos y actos logísticos

Algunas teorías que se han aproximado al estudio de la dramaturgia desde una cierta perspectiva transdisciplinar han confrontado principios y procedimientos dramáticos de la escritura teatral con la escritura cinematográfica o con la escritura de cómics, y viceversa. En este sentido, Yves Lavandier (128-167), partiendo –y al mismo tiempo cuestionando– la conocida teoría de los tres actos cinematográficos, propugna una división del drama en tres “actos dramáticos”. Estos actos no deben corresponder necesariamente a los “actos” (“grandes secuencias”) visibles de la obra, lo que él llama

3. Debemos consignar que la dramaturgia en “actos” y la dramaturgia en “cuadros” permiten una serie de construcciones intermedias: las “jornadas” del teatro español del Siglo de Oro (casi siempre cambio de lugar y de tiempo, pero continuidad en la acción) o las grandes unidades del drama romántico (donde las distinciones entre “acto” y “cuadro” se debilitan). Ubersfeld, por ejemplo, se recrea en el comentario de *Lorenzaccio* de Musset.

Según Pavis, “Mientras el acto es función de una segmentación narratológica estricta y es sólo un eslabón en la cadena actancial, el cuadro es una superficie mucho más vasta y de contornos imprecisos. Abarca un universo épico de personajes que mantienen relaciones bastante estables y dan la ilusión de formar un fresco, un cuerpo de ballet o un cuadro viviente.” (108)

“actos logísticos”. Si admitimos –dice– que la obra dramática explica la tentativa de un sujeto de cumplir un objetivo general, que este objetivo debe ser conocido por el espectador *“et qu’il peut difficilement être connu dès la première seconde de l’oeuvre”*, entonces resulta lógico segmentar la obra en tres partes: antes que el objetivo sea percibido por el espectador, durante el objetivo y después del objetivo. El clímax tiene lugar al final de la segunda parte.

Estas tres partes o “actos dramáticos” corresponderían a la vieja división aristotélica entre “prótasis” (antecedentes, ambientación, introducción al conflicto), “epítasis” (tensión conflictiva, acción que rompe el equilibrio o altera la situación) y “catástrofe” (solución,

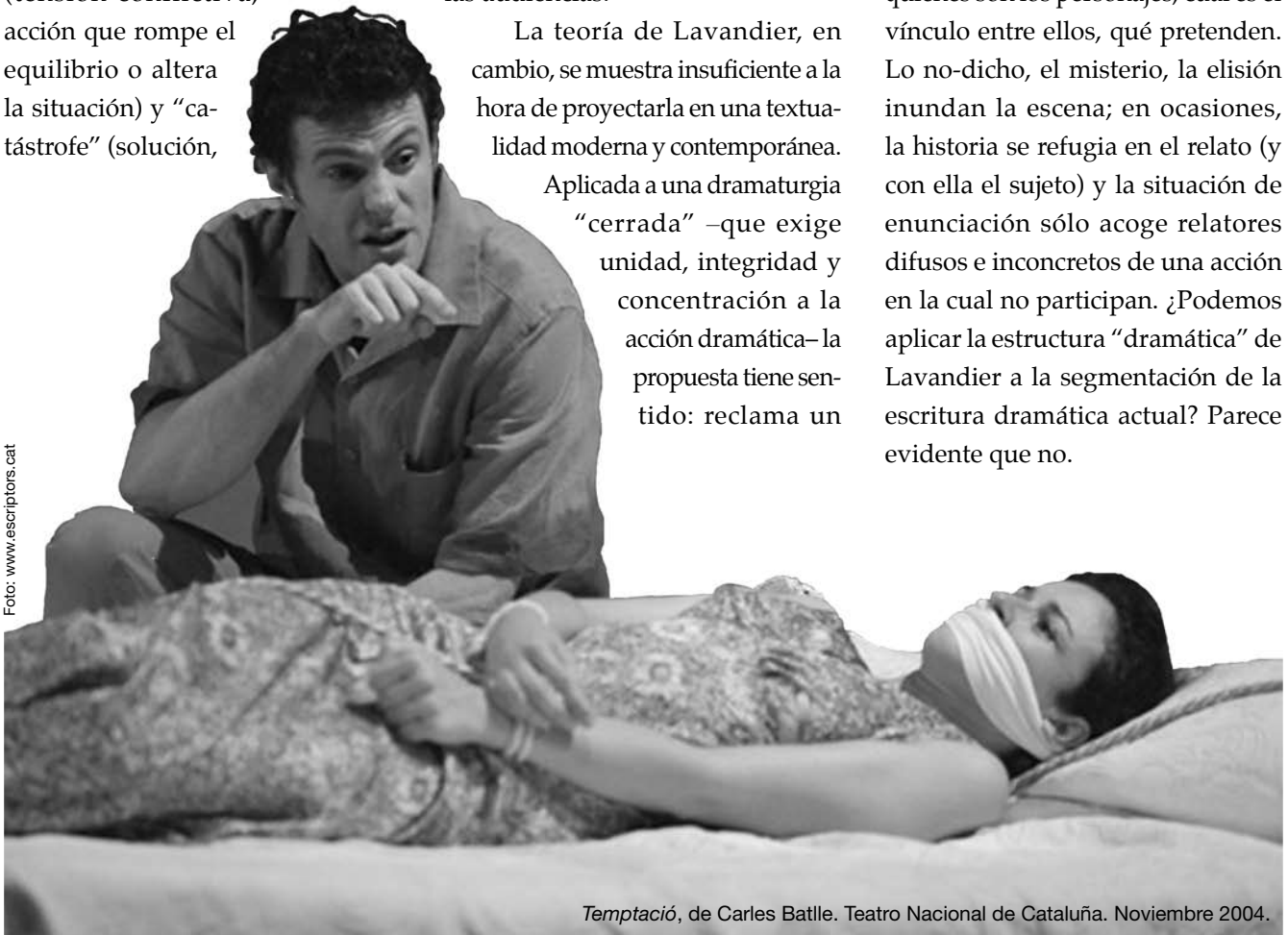
feliz o desgraciada, del conflicto, que restaura el equilibrio) (García Barrientos 74). Lavandier tiene razón al decir que, además de para distribuir el interés y los acontecimientos de la acción, los “actos” visibles de la obra clásica sirven “logísticamente”, para provocar cambios de decorado y para llevar a cabo saltos temporales. Su extensión, asimismo, ha venido históricamente determinada por la duración de las bujías o por múltiples e insospechadas convenciones escénicas, como la extensión de los parlamentos de los primeros actores (o actrices) o la necesidad de garantizar un número óptimo de intermedios destinados al intercambio social de las audiencias.

La teoría de Lavandier, en cambio, se muestra insuficiente a la hora de proyectarla en una textualidad moderna y contemporánea.

Aplicada a una dramaturgia “cerrada” –que exige unidad, integridad y concentración a la acción dramática– la propuesta tiene sentido: reclama un

único sujeto, claramente definido; un objetivo general unívoco, claramente reconocido, y una acción lineal y causal que pone en marcha el protagonista en función de una determinada línea de deseo. En cambio, los “dramas moderno” y “contemporáneo” ponen en entredicho todos estos extremos (nos acercamos a la famosa tríada: “crisis de la historia, crisis del personaje, crisis del drama”). En buena parte de las obras modernas y contemporáneas nos cuesta decidir quién es el sujeto (si es que existe o si es que existe sólo uno) y cuál es su objetivo (si es que tiene, o si es que lo reconoce, o si es que el público lo reconoce). No entendemos quiénes son los personajes, cuál es el vínculo entre ellos, qué pretenden. Lo no-dicho, el misterio, la elisión inundan la escena; en ocasiones, la historia se refugia en el relato (y con ella el sujeto) y la situación de enunciación sólo acoge relatores difusos e inconcretos de una acción en la cual no participan. ¿Podemos aplicar la estructura “dramática” de Lavandier a la segmentación de la escritura dramática actual? Parece evidente que no.

Foto: www.escriptors.cat



Temptació, de Carles Batlle. Teatro Nacional de Cataluña. Noviembre 2004.

1.3. Drama contemporáneo, fragmentariedad y secuenciación

El “drama contemporáneo” –desde Beckett a la actualidad– también problematiza la definición y el tratamiento de las “grandes secuencias”. Hoy por hoy, lo más habitual es que las obras se estructuren en un número indeterminado de segmentos llamados coloquialmente –y, a veces, técnicamente– “escenas”. Estas escenas –ni que decir tiene– tienen poco que ver con las conocidas entradas y salidas de la convención clásica. Y, aún así, seguimos hablando de los “segmentos visibles” de la escritura contemporánea.

La división en “escenas” del “drama contemporáneo” no responde a criterios uniformes ni diáfanos: ciertamente hay cambios de espacio y saltos temporales, como es habitual, pero también nos percatamos que el tiempo no siempre se ordena cronológicamente, ni existe un equilibrio demasiado evidente a la hora de considerar la extensión de cada una de las partes. Además, se añaden otros criterios de partición: efectos retóricos diversos (repeticiones, por ejemplo, o repeticiones con variación), presentación de historias y personajes (aparentemente) independientes, alternancia difusa entre fragmentos de “realidad” y fragmentos de “ficción”, etc. En este sentido, estamos más cerca del “cuadro” que del “acto” o de la “escena” clásicos. El rasgo más relevante de este tipo de composición es su naturaleza “fragmentada”, lo que Ubersfeld definió en su momento como “dramaturgia de lo disconti-

nuo”. Con esta etiqueta, la autora aludía, de manera genérica, a buena parte de la producción dramática del siglo XX, desde Maurice Maeterlinck hasta Samuel Beckett (una producción que –afirmaba– se organiza en unidades mucho más “flexibles” que los rígidos segmentos de la dramaturgia clásica). Si utilizamos la terminología más extendida entre los herederos de las teorías szondianas, comprenderemos que Ubersfeld hablaba de la gran aventura del “drama moderno” y del “drama contemporáneo”.

* * *

Tal como hemos apuntado anteriormente, a finales del siglo XIX y principios del XX, el drama comienza a reclamar la necesidad de una conformación dialéctica: frente a contenidos históricos mutables, se hacen necesarias formas históricas también mutables. La famosa “crisis del drama”, por consiguiente, nace de una respuesta dialéctica a las nuevas relaciones que el hombre mantiene con el mundo, con la sociedad:

Cette relation nouvelle se place sous le signe de la séparation. L'homme du XXe siècle –l'homme psychologique, l'homme économique, moral, métaphysique, etc.– est sans doute un homme massifié, mais c'est surtout un homme séparé. Sépare des autres (du fait, souvent, d'une trop grande promiscuité), séparé du corps social qui pourtant le prend en étau, séparé de Dieu et des puissances invisibles et symboliques... Séparé de lui-même, clivé, éclaté, mis en pièces. Et coupé, comme le seront tout particulièrement les créatures ibsénienues ou tchékhoviennes, de son propre présent. (Sarrazac, Lexique 8-9)

En el momento histórico en que marxismo y psicoanálisis se reparten la interpretación y la transformación de las relaciones entre el hombre y el mundo –dice Sarrazac–, el universo dramático que se ha impuesto desde el Renacimiento –esta esfera de “acontecimiento interpersonal en el presente”– deja de ser válido. La presión de los nuevos contenidos (la “escisión” psicológica, moral, social, metafísica entre el hombre y el mundo) pone en entredicho una forma dramática diseñada desde Aristóteles con el objetivo de crear un conflicto interpersonal que se resuelva, en uno u otro sentido, a través de una catástrofe. Nace el “drama moderno”.

La aventura del “drama moderno”, en definitiva, se inicia en el momento en que la forma tradicional se vuelve históricamente problemática. Si tuviéramos que enunciarlo con una sola frase, definiríamos esta aventura como la “búsqueda incesante de una nueva forma”. Trepliov, el malogrado personaje de *La gaviota* de Chéjov, lo expresa de una manera clara y rotunda: “Hay que encontrar nuevas formas. Necesitamos nuevas formas y, si no sabemos hallarlas, es mejor dejarlo”. Trepliov –Chéjov, en definitiva– vive problemáticamente la contradicción entre su concepción del individuo y las soluciones formales que le ofrece el “drama absoluto”, y trabaja para dar con una salida airosa, óptima.

Szondi y sus legatarios destacan dos directrices básicas en la configuración del “drama moderno: por un lado, una tendencia progresiva, desde

la “intersubjetividad” (propia del drama), hacia la “intrasubjetividad” (hacia lo “íntimo”); por otra parte, una gradual aparición de rasgos épicos (“rapsódicos”, como diría Sarrazac.) Aparentemente, intimidad y distanciamiento son aspectos contradictorios. Sin embargo, en realidad, casi siempre terminan por confluir: la aparición de lo “íntimo” (del relato introspectivo, del sueño, de la confidencia y la confesión, de la verbalización impúdica del pensamiento...) no deja de evidenciar el carácter ficcional de la representación y, por lo tanto, de alejarla de su condición dramática “primaria”.

La introducción de elementos épicos y de elementos íntimos es la raíz de toda la dramaturgia moderna. En *Un sueño* de Strindberg, la Hija de Indra, en plena borrachera onírica, contempla la humanidad –y con ella los espectadores– y se compadece: “¡Qué desgraciados, los hombres!”. Ya de lleno en la dramaturgia expresionista, Georg Kaiser hace que su Cajero (*De la mañana a la medianoche*), una vez experimentada la revelación

íntima y dolorosa de la verdad, vuelva a casa y contemple, distante y sorprendido, su familia, sus muebles, su pequeño y convencional orden burgués; después abandona definitivamente el hogar (pasando indiferente por encima del cadáver de su madre). Pensemos también en *Hinkemann*, de Ernest Toller, expuesto públicamente a la mirada de un “público intradiagético”, como símbolo patético del nuevo héroe alemán.

O el protagonista de *La chinche* de Mayakovski, también expuesto como imagen aleccionadora de un mundo decadente ya superado. O los personajes de Pirandello, “emergiendo” literalmente de su “nivel” (de la narración primera) para reclamar un “autor”. O Maeterlinck, que, en una obra como *Interior*, presenta dos situaciones “perceptivas” ubicadas en diferentes niveles (si bien la obra atenta contra la dimensión “primaria” del drama proponiendo un segundo “nivel escénico” o “nivel intradiagético”; también es cierto que, gracias a la existencia de este nivel, se consigue una “correspondencia” íntima, un traspaso “sugestivo” entre los espectadores reales y los espectadores ficticios, asumiendo así uno de los objetivos fundamentales de la dramaturgia simbolista).

En resumen: el “drama de estaciones” expresionista, el “*jeu de rêve*” strindbergiano (Sarrazac, *Théâtre* 31-46), el “metateatro” pirandelliano, el “drama-cuento” hauptmaniano, el “teatro sintético”, parabólico y

Foto: www.escriptors.cat

Temptació, de Carles Batlle.
Teatro Nacional de Cataluña. Noviembre 2004.

funcional de los futuristas, el “teatro épico” de Brecht, conforman algunos de los hallazgos “dialécticos” del “drama moderno”. No sólo quebrantan el carácter “primario” del drama, no únicamente introducen “lo íntimo” o violentan la progresión causal clásica; en la medida que proporcionan autonomía a sus unidades compositivas, preludian el estallido de la “fragmentariedad” en la dramaturgia contemporánea posterior. Hoy en día, como el Trepliov chejoviano, los autores del “drama contemporáneo” siguen buscando la forma “necesaria”.

* * *

La “fragmentación” teatral (Batlle, 2005) moderna y contemporánea se articula alrededor de la utilización del “montaje” y del “collage”: “agrupamiento de elementos de relatos heterogéneos que cobran un sentido al obligarnos a dar con su funcionamiento común” (Ubersfeld 164) Los dos términos (Sarrazac, *Lexique* 131-136) se oponen a la noción clásica del texto teatral concebido como un todo orgánico. “Montaje” es un término técnico extraído del cine que sugiere básicamente la “discontinuidad” entre los diversos elementos de la obra. “Collage” –un término extraído de las artes plásticas– sugiere la yuxtaposición de materiales textuales de origen y

esencia dispar.⁴ “Discontinuidad y heterogeneidad” se extienden tanto en la dimensión formal como en el ámbito del contenido.

Brevemente: la tendencia contemporánea a producir una secuenciación visible en diversas escenas de extensión y composición variables responde a la evolución del “montaje” y del “collage” modernos, desde *La ronda* de Schnitzler hasta *La mujer de antes* de Roland Schimmelpfennig; del *Woyzeck* de Büchner a *Atentados contra su vida* de Martin Crimp. Y todo ello, pasando por *El círculo de tiza caucasiense* de Bertolt Brecht, *Traición* de Harold Pinter o *Hamlet-máquina* de Heiner Müller. En las últimas décadas, se ha definido el “montaje rapsódico” (Sarrazac), en el cual la “discontinuidad” y la “heterogeneidad” cristalizan en una concisa combinación entre lo “épico”, lo “lírico” y lo “dramático”.

Tenemos, entonces, una escritura en “fragmentos” (“grandes secuencias”) que se opone “à un principe essentiel de la construction dramatique classique, celui de la progression et de l'enchaînement, qui veut que l'on ne laisse jamais la scène vide et que tout aille dans la même direction, celle du dénouement, logiquement engendré dès le départ, par un commencement unique” (Ryngaert 13). La progresión del “drama absoluto” obedece a las reglas de un desarrollo en el cual,

cada parte engendra necesariamente la siguiente. El “fragmento” contemporáneo, sin embargo, induce a la “pluralité, la rupture, la multiplications des points de vue, l'hétérogénéité”, a la posibilidad de explorar pistas paralelas o contradictorias. Ciertamente, detectamos técnicas de “fragmentación” ya en el Barroco y también las reseguimos en textos premodernos (Musset, Büchner, Kleist...), en las vanguardias, en el “teatro épico” o en el mal llamado “teatro del absurdo”. Desde el debate postmoderno, sin embargo, en los años ochenta y hasta la actualidad, se han multiplicado las escrituras del “desmontaje” o de la “deconstrucción”. Es la consecuencia lógica del “yo escindido” del sujeto contemporáneo, de su perplejidad ante un universo opaco e inestable, del dominio de la perspectiva en la asunción del mundo y del tiempo (del pasado y del presente, valorados como conceptos dinámicos, no fijos, y también del futuro, incierto, angustiante; las tres temporalidades recreables, literaturizables, inverificables...). Son algunas ideas para definir el contenido del “drama contemporáneo”, y también para entender la necesidad de su forma fragmentada.⁵

1.4. Unidades de análisis. Microsecuencias

La división preestablecida por el texto en “grandes secuencias” no

4. Y, por supuesto, materiales no textuales. En este ensayo, sin embargo, nos referimos únicamente al ámbito de la escritura.

5. A modo de ejemplo: los procesos de la “memoria” (Ricoeur; Lucet) (la personal y la colectiva), tan y tan presente entre las preocupaciones y los textos de los dramaturgos europeos actuales, están asociados –tal vez sometidos– a manipulaciones diversas (juego de perspectivas), a los relatos de voces dispares, a una dialéctica perversa entre lo mutable y lo inmutable, entre lo eterno y lo efímero, entre la necesidad del olvido y la justicia de la reconstrucción... Es de estricta lógica, pues, que la forma teatral que vehicule esta complejidad en el escenario sea fragmentada, discontinua, balbuceante, contradictoria y heterogénea. Pero, todo esto, claro está, es materia para otro capítulo.

siempre proporciona unidades de análisis “cómodas”. O mejor dicho, unidades “dúctiles” en cuanto a una valoración de la acción “*au détail*” (Vinaver). Ante cualquiera de los “actos” de un “drama absoluto”, podremos valorar sin demasiadas dificultades la dinámica “*d’ensemble*” –su proceso y su valor–, su carácter más o menos informativo y los espacios “globales” de indeterminación que se generen. De todas formas, si deseamos profundizar en la estrategia compositiva –del “ritmo” y del “sentido”–, el uso de las “grandes secuencias” no nos garantiza la exhaustividad.

Conviene abordar el análisis del texto a partir de segmentos surgidos de la partición de una “gran secuencia”. Según Vinaver, una vez definido un primer “fragmento” (lo llamaremos “nivel 1”, que tanto puede corresponder a una “gran secuencia” como a otro tipo de partición subjetiva), debemos proceder a segmentar la acción a un segundo nivel “*pour mieux en permettre la saisie*”: “*On décide (tan pis si c’est parfois avec un sentiment d’arbitraire) qu’un segment s’achève et qu’un autre commence quand il y a, par exemple, un changement de sujet, ou de ton, ou d’intensité, ou d’interlocuteurs dans le dialogue*”. (896) Esta segmentación (“nivel 2”) es “arbitraria”, por el simple hecho que parte de una lectura particular del texto:

cada receptor imagina, delimita e interpreta a su manera la “situación de enunciación” que “envuelve” un determinado “enunciado” (que lo convierte en discurso). Configura, pues, una representación virtual privada ante la palabra impresa; visualiza mentalmente los movimientos, la escenografía o los cambios de luz; especula sobre las segundas intenciones o lo no-dicho de los personajes y, por todo ello, detecta (o propone) “*marques d’obertura*” y “*marques de clausura*” (Roselló 129) en diversos puntos del texto. En definitiva, el receptor decide qué elemento es relevante y cuál no a la hora de proponer una segmentación útil: los cambios de tono o de intensidad –que dice Vinaver–, pero también las modificaciones en el objetivo del sujeto o en la estrategia de algunos de los locutores, la introducción de un nuevo motivo temático, etc.⁶

Los “segmentos” de Vinaver son las “microsecuencias” de Ubersfeld: unidades producidas en función de cada lector, mejor dicho, de cada lectura; en función de la atribución de sentido. “En el interior de una escena extensa –dice Pavis en su conocido diccionario–, a menudo resulta fácil contabilizar varios momentos o secuencias según un centro de interés o una acción determinada” (436). De hecho, la “microsecuencia”

puede ser considerada como una “forma-sentido que no se constituye de modo riguroso hasta el momento de la representación” (Ubersfeld 168). Real o virtual, evidentemente. Ni que decir tiene que Ubersfeld también hace su lista –no exhaustiva– de criterios de segmentación: por la gestualidad (apuntada en las didascalias o en las aportaciones imaginarias –virtuales– del lector), por las articulaciones de contenido del discurso (fases de un razonamiento, de una discusión), por los movimientos pasionales (que pueden advertirse en los cambios sintácticos: paso del presente al futuro, de la aserción a la interrogación o a la exclamación, etc.) y, de manera más general, por el modo de enunciación en el diálogo (interrogatorio, súplica, orden...).⁷ En conjunto, sin embargo, resulta insuficiente para describir un procedimiento complejo, mental, en el cual intervienen factores múltiples y no siempre nítidos. Y menos si hablamos de “drama contemporáneo”.

Por otra parte, hay casos –como el de Vinaver– en los que la segmentación no se detiene en el “nivel 2”, sino que llega a la dimensión molecular del texto, a la réplica (“nivel 3”). Es una inmersión atrevida y exigente para con el detalle, que, por cierto, no siempre resulta indispensable. Dependerá de nuestra petición y de

6. Al microsecuenciar (y analizar las microsecuencias), podemos aplicar también algunas perspectivas propias del “análisis de la conversación” (Kerbrat-Orecchioni 214-218; Tusón Valls; Roselló 133-137): modificación del número o la naturaleza de los locutores, unidades espacio-temporales en la conversación, modificación temática, reparto del uso de la palabra, etc. Resulta interesante ver cómo, en esta línea, Kerbrat-Orecchioni define la secuencia como “*un bloc d’échanges reliés par un fort degré de cohérence sémantique et/ou pragmatique*” (218).

7. Ubersfeld (168) alude también a la división barthiana (Barthes 1964) entre secuencias “núcleo” y secuencias “catálisis”, que mantienen una relación jerárquica. De hecho, “todas las secuencias catalíticas son, en cierto modo, el desarrollo retórico (verbal e icónico) de las secuencias núcleo.” Una distinción que, aplicada, a la escritura dramática, no siempre tiene una articulación y una utilidad claras.

Versuchung (Temptació en alemán),
Burgtheater de Viena, 2004.



Foto: www.escriptors.cat

nuestro objetivo en el momento de elaborar el texto. ¿En calidad de qué lo leemos? ¿Como actores? ¿Como críticos? ¿Traductores? ¿Directores? ¿Filólogos? ¿Una combinación de todo eso? Sea como fuere, lo más importante es comprender que cualquier posición receptiva y cualquier nivel de segmentación admite las preguntas que Vinaver propone para sus “microacciones”. Las transcribimos adaptándolas a esta afirmación:

a) ¿Qué pasa de una réplica (o segmento) a la otra y en el interior de la réplica (o segmento)? ¿Qué movimiento/cambio ha tenido lugar para permitir el paso de una posición a la posición siguiente? ¿Cómo se ha producido (a través de qué “figura textual”)?

b) ¿Qué vínculos funcionales existen entre, por un lado, las microacciones (o acciones, si hablamos de un segmento superior o la réplica) y, por el otro, los acontecimientos, las informaciones y los temas?

La pregunta está servida: ¿podemos generar, teniendo en cuenta el objetivo y el espíritu que inspiran estas preguntas, un esquema analítico más completo, más exhaustivo?

Patrice Pavis, por ejemplo, no acaba de desarrollarlo. En un estudio todavía reciente (2002), donde lleva a cabo una atrevida propuesta de análisis textual, trata la problemática de la secuenciación únicamente de manera superficial. Por lo pronto, sólo menciona –no define (cosa que sí

había hecho en el “diccionario”)– las “séquences”, las “scènes”, los “actes” y los “tableaux”; los cita en un apartado titulado “Types de parole” (donde se tratan la elección de formas verbales, el reparto de la palabra entre los locutores, la consideración de la palabra como verso o prosa, la consideración del enunciado como monólogo, diálogo, tirada, soliloquio, etc). El “découpage” visible del texto, en definitiva, es valorado simplemente como una “propiedad específica” del diálogo. “Types de parole” forma parte del recuadro “Textualité”, integrado en el esquema global de la propuesta pavisiana. Según dice el mismo autor, se trata de un recuadro externo a las “profondeurs” del contenido dramático. Es decir:

eterno al nivel discursivo (temática e intriga), narrativo (dramaturgia y fábula), actancial (acontecimientos, acciones y actantes); ideológico e inconsciente (tesis y contenidos latentes). Antes de acceder a estas profundidades, más abstractas y menos accesibles –dice Pavis–, el lector de la obra dramática debe observar la manifestación lineal y visible del texto, su superficie, que resulta a la vez de su textualidad (de sus marcas estilísticas, de sus procedimientos literarios...) y de la proyección mental de su “teatralidad”.

La adscripción del estudio de la secuenciación a este nivel superficial de aproximación puede entenderse mínimamente en la medida en que Pavis habla de “*découpage visible*”, es decir, de secuencias grandes y medianas. Ciertamente: la segmentación

en “microsecuencias”, por el simple hecho de comportar una determinada “lectura” de la obra, se sumerge más allá de la superficie textual y bucea en esta enunciada “proyección de la teatralidad». Así pues, se inserta de lleno en el análisis de la intriga, la temática o la ideología la obra. Desgraciadamente, Pavis no se sumerge en él, y lo echamos de menos. Porque lo que parece evidente es que en ningún momento duda de las posibilidades de la secuenciación como instrumento de análisis en fases de trabajo profundizado. Nos basta con consultar la voz “Segmentación” de su conocido *Diccionario del teatro*. Por si todavía dudábamos, en otro lugar de su propuesta, Pavis describe la intriga como un “*enchainement des événements de la pièce, la partie narrative et figurative de la structure discursive, et notamment du*



Versuchung (Temptació en alemán),
Burgtheater de Viena, 2004.

découpage du texte". Y, más interesante aún, acaba mencionando la diferencia entre el "*découpage extérieur*" visible, "*celui des actes, scènes, tableaux, séquences, fragments*", y el "*découpage intérieur*", que no debe coincidir necesariamente con el anterior. Este último, lo define como el resultado de la combinación de diversos ritmos (narrativo, teórico, dramático, respiratorio) "*que le lecteur s'efforce de reconstituer*" (16). Insistimos: es una lástima que no llegue a desarrollar a fondo todas estas brillantes intuiciones.

2. Una metodología con dos direcciones: análisis y composición

2.1. Secuenciación y receptor implícito

Repetimos la pregunta: ¿Podemos generar un esquema analítico, a partir de la secuenciación, más completo, más exhaustivo? Intentaremos responder afirmativamente. Y, para hacerlo, en primer lugar, tendremos que disertar brevemente a propósito de un concepto particular: la noción de "receptor implícito".

Las teorías fenomenológicas señalan con insistencia que hay que tener en cuenta, no sólo el texto, sino toda la red de actos que implica su recepción. "La obra de arte –dice Wolfgang Iser– es la constitución del texto en la conciencia del lector" (149). Es desde esta perspectiva pragmática desde donde debemos valorar las decisiones tomadas por el receptor en "el acto de lectura". Pero también la oferta anterior a estas decisiones. Es decir, la estrategia o diseño que el autor, consciente o inconscientemente, ha inscrito en el interior del texto durante el acto de creación, lo que la Estética de la Recepción ha designado como "lector o receptor implícito". Siguen existiendo lectores convencidos que la obra literaria expone alguna cosa, y que la significación de lo que expone existe independientemente de las diversas "reacciones" que el texto pueda generar en el receptor. Pero –se pregunta Iser–, ¿y si esta significación, independiente de cualquier "actualización", fuera tan sólo una determinada lectura del texto que ha terminado por identificarse (históricamente) con él? El "proceso de lectura" es el proceso de actualización de una obra, las significaciones de la cual sólo pueden generarse en este "proceso", en la interacción entre texto y lector. En "diferentes" épocas, la obra es comprendida de manera "diferente" por "diferentes" lectores. Así, procesos consolidados –fijados en una época– se desplazan históricamente hacia nuevos horizontes y se modifican, se "corrigen".

Según Iser, el texto contiene –o debería contener– las condiciones necesarias para producir diversidad de actualizaciones ("concreciones"). La cual cosa no significa que el texto –y, por consiguiente, el autor– prevea los avatares históricos de su recepción. Es el lector quien produce las innovaciones, pero eso sería imposible si la obra no contuviera "espacios vacíos" para hacer posible "el juego interpretativo y la adaptación variable del texto." (Iser 139) Tan sólo los "espacios vacíos" garantizan la participación del lec-

tor en la realización y la constitución del sentido de los acontecimientos: "el componente vacío del texto se convierte en la condición básica de su realización". Lógicamente, debemos estudiar las estructuras para las cuales se produce en el texto esta "indeterminación". ¿Cómo se "descubre" –pero también cómo se construye– el "receptor implícito"?

Pongamos un ejemplo que nos permita relacionar todo esto con el tema de la secuenciación: la división en secuencias –grandes o medianas, es decir, en gran medida visibles– tiene diversos efectos posibles. En principio, el lector tiene tiempo de recuperar la respiración en las pausas. Por otra parte, los cortes, que resultan útiles "para marcar transiciones entre distintos tiempos o lugares en la acción" (Lodge 245), comportan –casi siempre en los finales de "acto" o de "escena"– "figuras textuales" destinadas a subrayar efectos de sorpresa o de suspenso. Así mismo, los inicios de secuencia pueden implicar, a su vez, efectos destinados a graduar el interés. El inicio de una nueva secuencia, pongamos por caso, puede tener "un efecto expresivo o retórico muy útil" –dice Lodge refiriéndose a la narrativa– "si tiene un encabezamiento textual, en forma de título, cita o resumen del contenido." A modo de ejemplo: en la reconocida obra teatral del australiano Andrew Bovell, *Spiking Tongues* (1996), todas y cada una de las "grandes secuencias" vienen precedidas por un encabezamiento que, como un "trailer" fílmico, seduce al lector prometiéndole una acción

atractiva. El enunciado nos avanza el contenido del segmento, pero no aporta “tantos detalles como para anular el interés” (244-245). O, dicho de otra manera, el interés se desplaza del interrogante puro sobre el futuro al interrogante impuro sobre el pasado: ¿cómo ha sucedido aquello que ya sabemos que ha sucedido?

Por consiguiente, la secuenciación visible comporta diversas posibilidades de suspensión (de organización) del interés: introducción de personajes después del corte, nuevas líneas de acción que crean interrogantes sobre la conexión futura con lo que ya ha sucedido, o que ya sabemos, etc. Incluso una “dramaturgia en cuadros debe asegurar el suspense, debe dejar

ver que algo va a ocurrir ya que, de no ser así, el espectador abandonaría la sala.” (Ubersfeld 165) La secuenciación, por lo tanto, es un elemento de primer orden cuando se diseña el “receptor implícito”.

Esta breve explicación y los ejemplos aducidos se concentran en la “trama” visible del texto. Ciertamente: podemos estudiar la “macroestructura” del texto en un primer estadio de observación del “receptor implícito”. Sin embargo, el análisis no queda completo hasta que no accedemos al nivel de la “microestructura”, o dicho de otra forma, de las “microsecuencias”.

2.2. Escritura / análisis de secuencias (a manera de conclusión)

Partiendo de esta perspectiva pragmática, podemos añadir una nueva pregunta a la anterior: ¿es posible definir una determinada metodología de análisis de secuencias y, al mismo tiempo, aplicar sus presupuestos a la articulación de una estrategia compositiva del texto dramático? Mas, ¿sirve esta metodología tanto para textos clásicos como para textos contemporáneos?

a) En primer lugar, debemos tener claro que segmentar –como dice Pavis– “no es una actividad teórica perversa e inútil que destruye la impresión de conjunto; por el contrario, es tomar conciencia del modo de fabricación de la obra y apropiarse de su sentido, preocupándose por partir de la

Combat, de Carles Batlle.
Sala Beckett de Barcelona.
Febrero de 1998



estructura narrativa escénica, lúdica, y por lo tanto específicamente teatral” (*Diccionario* 436-437). En segundo lugar, ya hemos podido comprobar que la definición de unidades en un proceso de lectura no es sencillo: no confiamos en los segmentos visibles que propone el texto (y el autor) y, muchas veces, decidimos ir más allá y segmentarlos subjetivamente en unidades más o menos extensas (en función del objetivo de nuestra lectura). A partir de aquí, las preguntas de Vinaver facilitaban alguna pista: ¿qué pasa en este segmento?, ¿qué informaciones da?, ¿qué motivos presenta?, ¿qué “figuras textuales” utiliza? Pero hay que ir más allá todavía.

- b) ¿Y si los autores somos nosotros? ¿Podemos prever unidades en el proceso de composición? Seguramente tampoco resulta fácil, sin embargo, ¿por qué no intentarlo? Se trata simplemente de proponer una estructura de secuencias en un estadio previo a la escritura del texto. ¿Podemos diseñar la obra –y su “receptor implícito”– teniendo en cuenta la red de relaciones que establecen sus todavía hipotéticos fragmentos? La propuesta que adjuntamos a continuación se presenta con un cierto esquematismo. Sea como fuere, se trata de una propuesta

que pretende proporcionar herramientas de cara al análisis o a la escritura de un texto a partir de un proceso previo de secuenciación.

- c) Cuando hablamos de escritura contemporánea, el esquema que proponemos cuestiona la idea de “la parte por el todo” postulada en el esquema vinaveriano. Aunque es factible mantener los principios de la “*lecture au ralenti*”, no parece viable defenderla cuando se trata de acceder, no al “*détail*” sino al “*ensemble*” de la obra. La heterogeneidad de las partes en el “drama contemporáneo” dificulta el proceso. Por otra parte, la elección del “fragmento”, suficientemente dúctil en la definición de Vinaver, se vuelve aquí aún menos rígida y polivalente. Si de una estructura clásica se deriva casi siempre la necesidad de microsecuenciar las “grandes secuencias”, de una escritura contemporánea no se deduce obligatoriamente lo mismo. Todo dependerá de la “esencia” de cada una de estas nuevas partes visibles y, evidentemente, también de la extensión y de la relación con el resto de las unidades. En definitiva, el análisis del “drama contemporáneo” comportará, bastante a menudo, la asimilación entre “grandes secuencias” y “microsecuencias”. Por todo ello, algunos de los apartados de nuestro esquema no siempre se pueden aplicar o leer en el mismo sentido a la hora de analizar o concebir un texto “clásico” o “contemporáneo”.
- d) Esquema de trabajo

ESCRITURA/ANÁLISIS DE ESCENAS⁸

Primer estadio: valoración de la “trama visible” (“grandes secuencias”). En este estadio, se recomienda una confrontación previa entre “historia” (fábula) y “trama” (macroestructura). Se detectará la relación entre ellas (“drama absoluto”) o la dificultad de establecerla (“drama moderno y drama contemporáneo”).

Segundo estadio: posibilidad de dividir las secuencias de esta trama en fragmentos más pequeños. Y, si es necesario, éstos en segmentos aún más pequeños. Hablamos, en ambos casos, de “microsecuencias”.

Tercer estadio: visible o no, cada secuencia –en el estadio de segmentación que sea– deberá estar definida, como mínimo, por un breve resumen de “lo que sucede” (“primer tratamiento de la trama”). (Punto 2).

Cuarto estadio: debemos “inscribir” una (o “analizar la inscripción de una”) hipótesis de recepción –por fragmentos– en el proceso creativo (diseño del “receptor implícito”; “segundo tratamiento de la trama”). (Puntos 3 a 7).

8. Utilizamos la palabra “escena” en la medida que permite una cierta flexibilidad al aplicar este esquema a “grandes secuencias” o a “microsecuencias”.

Aplicación**Punto 1. Secuenciación:**

Delimitación de unidades de trabajo.

Punto 2. Acción:

Considerar, en primer lugar, el segmento a partir de los siguientes términos:

- a) ¿“Qué pasa” entre el inicio y el final del segmento? ¿Qué movimiento se ha producido para poder pasar de una situación de partida a la situación presente? ¿Cuál es el “cambio”?
- b) ¿Quién es el sujeto en este segmento? ¿Cuál es su objetivo? ¿Por qué? ¿Qué hace para conseguirlo? ¿Qué se opone a esta “línea de deseo” durante la secuencia? ¿Qué la favorece?
- c) ¿Y el resto de los personajes?
- d) Dificultad para establecer/detectar el sujeto. ¿Por qué?

Punto 3. Dialéctica Información/Expectativa:**1. Información:**

- a) ¿Qué vínculos funcionales debe haber/hay entre la “acción” del segmento, por un lado, y las “informaciones” y los “temas”, por el otro?
- b) ¿Qué “figuras textuales” deben intervenir /intervienen en estos vínculos? (ver punto 6).
- c) ¿Qué información debemos dar/ se da en este segmento?
- d) ¿De qué manera?
Estado de la información: ¿es fragmentada?, ¿ambigua?, ¿supuestamente completa?, engañosa (con reconocimiento *a posteriori*)?, ¿la información es explícita o inferida?, ¿cómo se regula la “morosidad informativa”?, ¿cómo se instala la “ironía dramática”?, ¿densidad fuerte o débil de las informaciones?
- e) ¿Qué proporciona la información?
 1. El texto: información dicha.
 2. Las acciones no verbales de los personajes (didascalias o presunción del receptor en un proceso de escenificación virtual).
 3. La escena (otros lenguajes escénicos: didascalias o presunción del receptor en un proceso de escenificación virtual.)

2. Expectativa:

(Que son a la vez la consecuencia de los “lugares de indeterminación” del texto y los propios “lugares”).

- a) **Nivel referencial:** en el escenario toma forma de “un determinado segmento del “mundo”, más o menos afín a la imagen o modelo que el receptor tiene de la realidad, próxima o remota, reconocible o imaginable”. (Sanchis 249-254) Eso condiciona las expectativas del receptor, que “interpreta” la obra en función de esta imagen.
- b) **Nivel generativo:** “resultante de la cooperación entre texto y receptor”: hipótesis sobre la identidad de los personajes, la relación que se establece entre ellos, su pasado, sus intenciones, las razones de su presencia y de su conducta, etc. Todo ello genera una situación dramática que “progresa hacia atrás y hacia adelante en la línea del tiempo. El receptor coordina datos de naturaleza más o menos concreta para suponer un pasado, al tiempo que registra otros susceptibles de proyectarse hacia el futuro.” Los datos y las expectativas generadas por ellas “–sustento del “interés” del receptor– pueden verse confirmados o refutados por el desarrollo posterior.”⁹
- c) **Nivel identificadorio:** grado de implicación subjetiva del receptor respecto a las reacciones u omisiones de los personajes. “Los valores éticos explícitos o implícitos que regulan la conducta de los personajes, así como los registros emocionales que manifiestan y/o suscitan de resultados de su posición en el esquema de fuerzas desplegado por la trama, provocan un mayor o menor grado de implicación subjetiva por parte del receptor.”¹⁰
- d) **Nivel estético:** relación con una determinada tradición (teatral, literaria, cultural, etc.), sea para continuarla, para modificarla o para negarla. La obra “opta por determinados principios formales –género, estilo, convenciones, recursos...– y solicita la aquiescencia del receptor con respecto al sistema de equivalencias texto–“mundo”.¹¹

9. Aclaraciones: en el proceso de la lectura, el receptor “almacena” datos, los utiliza o los “retiene”; por lo tanto, espera (o “*expecta*”). A medida que avanza, se produce una actualización diversificada, múltiple, de los contenidos de las “retenciones”. Tal como diría Iser, eso significa que lo que es recordado se proyecta en un nuevo horizonte (un horizonte que no existía en el momento en que la información actuó como “estímulo” por primera vez). Los contenidos de la memoria, pues, se transforman, puesto que el nuevo horizonte los hará aparecer bajo otra luz. En definitiva, la actualización de lo que es recordado establece nuevas relaciones, que influyen en la orientación de la nueva “espera” despertada por el enunciado. De esta manera –dice Iser–, cada instante de la lectura es una dialéctica de “protenciones y retenciones”, entre un horizonte futuro y vacío que debe llenarse y un horizonte que se destiñe continuamente. En esta dialéctica se actualiza el potencial implícito en el texto. No podemos olvidar que el proceso de lectura supone una serie de opciones particulares mediante las cuales se reproducen una especie de conexiones u otras. “En definitiva, el potencial del texto excede toda realización individual en la lectura.” (Iser 153)

10. Aclaraciones: el “punto de vista”, en narrativa, es fundamentalmente un asunto entre “el autor/narrador (voz)” y “el personaje”; el carácter primario, no mediato, del drama, en cambio, centra la cuestión de la perspectiva en la relación entre “personaje y receptor”. Se trata de “percibir” el “punto de vista” –la constelación de “puntos de vista”– de los diversos personajes sobre el mundo. La cual cosa deriva irremediabilmente en la instauración de corrientes identificatorias. De hecho, en la mayoría de las situaciones dramáticas, el espectador rechazará “adoptar” plenamente el punto de vista de un personaje: se contentará con asociarse parcialmente y provisionalmente, en un grado variable. Así pues, no existe nunca una coincidencia perfecta entre el punto de vista del espectador y el del personaje. Un ejemplo: cuando el espectador sabe (o cree saber) que un personaje se equivoca, la distancia entre el “punto de vista” del personaje y su focalización aumenta a “nivel cognitivo”. Paradójicamente, podrá disminuir a “nivel afectivo”, en función de la piedad o de la simpatía que el espectador proyecte hacia el personaje que es víctima de un error (Barko y Burgess).

11. Sanchis añade un quinto “plano sistémico”, según el cual la obra se rige por un “principio de retroalimentación propio de los sistemas, de modo tal que las estrategias textuales operan a modo de impulsos, cuyo efecto en el receptor ‘regresa’ al texto” generando nuevos impulsos. No incluimos este “plano” en la tabla, en la medida que la dimensión sistémica no deja de constituir un principio esencial (aglutinador) de los otros cuatro planos o niveles.

Punto 4. Ejes temáticos:

Delimitación de elementos temáticos (aislados o en redes). Podemos planificar el proceso temático –la organización y dosificación de “temas” o “motivos”– a lo largo de las secuencias. Nos referimos a unidades de “contenido” mas o menos etiquetables y recurrentes. Por ejemplo, en *El jardín de los cerezos* de Chéjov: los juegos de infancia, la vida en París, la urbanización de los terrenos, el flirteo de Varia y Lopajin, etc. Debemos valorar si los temas y motivos sirven la acción, si se sirven en la acción o bien si sirven únicamente como envoltorio de la intriga.

Punto 5. El espacio:

Ver cómo el espacio “contribuye” a definir el conflicto i a *activar* la acción en la secuencia.

Definición/análisis de un cierto “modelo” espacial (Sanchis 234-236): el texto teatral contiene implícita o explícitamente una representación de la realidad. Esta representación puede conceptualizarse mediante el lenguaje binario de las relaciones espaciales (alto-bajo, interior-exterior, derecha-izquierda, cercano-lejano, claro-oscuro, abierto-cerrado, delimitado-ilimitado, grande-pequeño, natural-social, real-imaginario, central-periférico, seguro-peligroso, lleno-vacío, ordenado-caótico, etc). Se configura, pues, un “modelo espacial” que representa un sistema significaciones y valores que tiene relación con la visión del mundo propia del autor y también con su voluntad expresiva.

Procedimiento: hay que detectar y/o caracterizar la existencia de, cómo mínimo, dos segmentos espaciales en relación de oposición (en el global de la obra y en la valoración por secuencias). Sus componentes y cualidades pueden esquematizarse según el principio de una simetría invertida. La zona fundamental del “modelo espacial” es el límite o frontera entre los dos espacios opuestos que lo constituyen. De esta forma, la acción dramática implica la “trasgresión” real o virtual de la naturaleza teóricamente inmutable del “modelo espacial”. En torno al “modelo espacial” (y a su posible trasgresión), se organizan los temas, las imágenes, las acciones, los personajes, los sentimientos y los objetos que configuran el microcosmos dramático.

Punto 6. Figuras textuales:

Formas de composición de la palabra.

¿La acción, –diseñada o analizada– por qué medios tiene lugar (uso y combinación de figuras textuales? Ejemplos (a partir de Vinaver 901-904): ataque, defensa, respuesta y esquivada (duelo), *mouvement-vers*, dúo (grupo de réplicas de *mouvement-vers*), interrogatorio, coro, relato, argumentación, profesión de fe, anuncio, citación, soliloquio, dirigirse al público, *bouclage* (efecto de ritmo, repetición de palabras, estructuras sintácticas, referencias de contenido...), efecto espejo (eco), repetición con variación, fulguración (fuerte sorpresa, inesperada “en relación con el material textual precedente), etc.

Más allá de las propuestas de Vinaver, las “figuras textuales” deberían poder detectarse, definirse y etiquetarse, a partir de una experiencia subjetiva de lectura.

Punto 7. Recapitulación:

En el proceso de creación del texto, después de escribir una secuencia y antes de abordar la siguiente según el diseño previsto, es recomendable llevar a cabo una “recapitulación” o “estado de la cuestión”: informaciones, expectativas, espacio, temas, etc. (esto, en el caso de un diseño global previo de todas las secuencias; por otra parte, también sería posible trabajar siguiendo un procedimiento gradual según un esquema de “diseño de secuencia-escritura-diseño de secuencia-escritura, etc.”) En el proceso de escritura de las escenas casi siempre modificamos las previsiones iniciales del diseño.

Evaluación (si analizamos) o Previa (si diseñamos una obra):

Valorar la totalidad del texto a partir de una serie de “ejes dramáticos”¹². Operación que tiene que ver más con el análisis de *ensemble* de la obra que con el análisis al *détail* y por microsecuencias. Los “ejes dramáticos” proporcionan una perspectiva útil para llevar a cabo la síntesis de resultados obtenidos por el análisis; permiten medir las convergencias y las opciones de la obra en relación con otros textos. En el caso que apliquemos el esquema para la confección de una obra dramática, las consideraciones deberán ser “previas”.

- a) La acción de la obra es/será unitaria y centrada o bien plural y no centrada (*il y a problème appelant résolution, noeud appelant dénouement, énigme appelant éclaircissement, intrigue à démêler, attente à satisfaire, conflit cherchant une issue* [o bien] *l’action d’ensemble est plurielle, acentrée.*)
- b) La acción avanza /avanzará por encadenamiento de causas y efectos, el movimiento de la pieza responde a un principio de “necesidad” (*pièce-machine*) o bien la acción de conjunto progresa por yuxtaposición de microacciones discontinuas (*pièce-paysage*).
- a) y b) Temporalidad: ¿el presente es un punto de unión entre pasado y futuro (los tres forman un tiempo continuo)? ¿O bien el presente mantiene una relación azarosa con los elementos del pasado y del futuro? Es decir: ¿la acción de conjunto es una sucesión de instantes discontinuos?
- c) Densidad de informaciones y acontecimientos: ¿fuerte o débil?
- d) ¿Los “ejes temáticos” y las ideas forman una red que participa del sistema generador de la tensión de la obra? O bien su función es sólo “vestir” la intriga?
- e) El espectador. Evaluación global de la “ironía dramática”: ¿Los personajes saben menos cosas que el espectador? ¿O bien hay igualdad de condiciones (o el personaje sabe más cosas)?
- f) Figuras retóricas básicas. Ejemplo: ¿se utiliza el “malentendido” a nivel general (generador de suspense global)? ¿O bien no se usa, o sólo se usa a nivel local microtextual? ¿Y el “azar”? ¿Y “la sorpresa”? ¿Y “el dilema”?
- g) Sustracción: toda obra se basa en un principio de “suspensión” informativa (Punto 3). ¿Este “déficit” es identificable y expuesto (más o menos tarde)? ¿O bien es difuso, tal vez escamoteado?

12. La expresión es encañada por Michel Vinaver. Aquí se hace una propuesta concentrada y con importantes variantes.

h) Ficción teatral cerrada o abierta: ¿el personaje tiene una identidad propia, diferenciada de los demás personajes, del actor que lo representa, del autor, del espectador? ¿Existe una ilusión teatral en el propio interior de la convención teatral? ¿O bien se anulan las líneas de separación entre lo imaginario y lo real, entre la historia representada y la representación, entre el personaje y el actor-autor-espectador, entre el lugar de la acción y la escena?

Nota: Ni qué decir tiene que los temas debatidos en la consideración de estos ejes tienen que ver con la distinción global entre “drama absoluto” y “drama moderno”, establecida por Szondi, con la definición del concepto de “teatro postdramático” de Lehmann (1999) y con la teoría del “drama contemporáneo” (Sarrazac, *Lexique*).

Bibliografía

- Barko, Ivan y Bruce Burgess. *La dynamique des points de vue dans le texte de théâtre*. París: Lettres Modernes, 1988.
- Barthes, Roland. “Éléments de sémiologie”. *Communications*. 4 (1964).
- Batlle, Carles. “Notas sobre la fragmentación en el drama contemporáneo I”. *Pausa*. 21 (2005): 115-126.
- Carmona, Ramón. *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid: Càtedra, 1993.
- Casetti, Francesco y Federico Di Chio. *Cómo analizar un film*. 1991 Barcelona: Paidós, 1996.
- García Barrientos, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis, 2001.
- Iser, Wolfgang. “La estructura apelativa de los textos” y “El proceso de lectura”. *Estética de la recepción*. Ed. Rainer Warning. Madrid: Visor, 1989. 133-148 y 149-164.
- Kerbrat-Orecchioni. *Les interacciones verbales*, I. París: Armand Collin, 1990.
- Lavandier, Yves. *La dramaturgie*. 1994. París: Le Clown et l’Enfant, 1997.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Franckfurt: Verlag der Autoren, 1999.
- Lodge, David. *El arte de la ficción*. 1998. Barcelona: Península, 2006.
- Lucet, Sophie. “Mémoires en fragments”. *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000). L’avenir d’une crise. Études Théâtrales*. 24-25 (2002): 49-58.
- Mckee, Robert. *El guión*. Barcelona: Alba, 2002.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós, 1980. ———. *Le théâtre contemporain*. París: Nathan, 2002.
- Ricoeur, Paul. *La Mémoire, l’histoire, l’oubli*. París: Seuil, 2000.
- Rosselló, Ramon X. *Anàlisi de l’obra teatral (teoria i pràctica)*. València/Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana/ l’Abadia de Montserrat, 1999.
- Ryngaert, Jean-Pierre. “Le fragment en question”. *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000). L’avenir d’une crise. Études Théâtrales*. 24-25 (2002): 13-17.
- Sanchis Sinisterra, José. “El espacio dramático” y “Dramaturgia de la recepción”. *La escena sin límites*. Guadalajara. 2002: 234-236 y 249-254.
- Sarrazac, Jean-Pierre. *Théâtres intimes*. Actes Sud, 1989. ———. Ed. *Lexique du drame moderne et contemporain*. París: Circé, 2005.
- Szondi, Peter. *Teoría del drama moderno (1880-1950)*. Barcelona: Destino, 1994.
- Tusón Valls. *Anàlisi de la conversa*. Barcelona: Empúries, 1995.
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Madrid: Càtedra, 1989.
- Vinaver, Michel. *Écritures dramatiques*. Actes Sud, 1993.

Pedazos rotos de algo:

La compleja enunciación en el drama de Escobar

Roberto Matamala Elorz

Profesor Instituto de Lingüística y Literatura, y Magíster en Comunicación, Universidad Austral de Chile. Máster en Teoría Literaria y Literatura Comparada, Universidad Autónoma de Barcelona.

Resumen

El artículo analiza cuatro textos de Benito Escobar, partiendo desde su enunciación y como parte de la dramaturgia chilena del siglo XXI. Esta ha producido obras preñadas de belleza que interpretan la realidad contemporánea, constituyéndose en la vanguardia de la literatura chilena del nuevo siglo. Estos textos nos obligan a pensar “con otra cabeza”, nuestro concepto de drama.

Palabras claves: fragmentación, ruptura enunciativa, estética del deshecho, singularidad innovadora.

Abstract

This paper analyzes four of Benito Escobar's plays from the point of view of their enunciation, and as part of the XXIst Century Chilean drama, which has produced a cluster of texts of astonishing beauty, with a deep insight of contemporary reality. These universe of plays is stating the avantgarde of Chilean literature of the new century, questioning the concept of drama itself and obliging us to think them with “another head”.

Keywords: fragmentation, enunciative break, innovative uniqueness.

La complejidad –sintáctica, paradigmática, semántica– de la dramaturgia de Benito Escobar provoca de entrada un fuerte desconcierto. Pareciera ser que nunca seremos capaces de iniciar el círculo o la espiral hermenéutica (Catelli, 214 y ss.), dada la variedad de temas, personajes, citas, guiños y, por cierto, la caótica presencia de una fragmentada enunciación, cuyos vectores comunicativos parecieran haber enloquecido en falacias permanentes. Eso, sin considerar aún los niveles semánticos de indeterminación, inscritos en códigos a menudo indescifrables, incluso para un lector competente en la casi surrealista co-entidad del desarrollo neoliberal y los entresijos socio políticos del Chile post dictadura.

El corpus de la obra de Escobar, que hemos determinado analizar, está constituido por su obra señera *Pedazos rotos de algo* de 1998; y del conjunto *Cruce de arterias, dramaturgia 1997-2001*, los textos *Resistencia de materiales* (1999), *Baile de rigor* (2000) y *Cámara uno* (2001). Dejaré fuera de análisis *Recurso de queja (Arrebató de la justicia)* (2001), *Nobleza obliga* (2000-2002), *La bestia parda* (2003); y, la inédita *Ulises o no* (2005), seleccionada en la XI Muestra Nacional de Dramaturgia,¹ por considerar que estos textos se relacionan más con el paradigma canónico de formulación dramática y carecen, por tanto, de

1 Algunas aparentes incongruencias de datación aparecen porque algunos textos tienen más de una versión. Indico entre paréntesis, en el caso de los textos antologados en *Cruce de arterias*, las fechas que me proporcionó el autor el 27 febrero 2006.





Sofía Oportot en *Nobleza obliga*, de Benito Escobar.

los elementos enunciativos propios de la nueva dramaturgia. Esta posición es, por supuesto, sujeto de discusión, y la fundamentación, esencialmente, en mi postulación axiomática de búsqueda de una enunciación que pertenezca a un paradigma diferente, a una estética basada en patrones no canónicos. La enunciación en las obras no consideradas demuestra, sin duda, que los cambios no son en todos los casos irreversibles y que autores tan radicales en sus planteamientos iniciales, como el mismo Escobar, pueden retroceder buscando fórmulas “más conservadoras” para sus propuestas dramáticas.

La primera evidencia a la que nos enfrentamos en los textos seleccionados del autor –y que por otra parte constituye criterio de selección– es la de rompimiento respecto del texto dramático canónico. Con la salvedad ya nombrada de *Nobleza obliga*, *Recurso de queja*, *Bestia parda* y, con reparos, *Ulises o no*, que podrían ser considerados formalmente y sin mayor discusión como obras dramáticas, los otros textos son, *a limite*, tan singulares desde el punto de vista de la enunciación, que nos obligan a pensar las leyes del drama desde un punto de vista completamente nuevo. Y, he aquí lo que más importa, esta ruptura enunciativa, provoca los textos más interesantes, más significativos, más reveladores de mundos propios. “Esos textos requieren el ‘pensar con otra cabeza’, de manera que queden regularizadas las anomalías y también que, durante ese proceso, se transforme el orden que muestran algunos otros fenómenos, antes del cambio considerados como libres de problema (Kuhn 17)”.² El surgimiento de la anomalía obliga a la búsqueda de una ley, basada en nuevas técnicas y más aun, nuevas perspectivas, nuevas

2. Se hace imposible discutir en un artículo como éste una fundamentación teórica para la transposición *a pari* del historicismo de una filosofía postempirista de la ciencia al terreno de la hermenéutica. Pido al lector un acto de fe, puesto que la osadía analítica se fundamenta en la metodología, morosamente elaborada, de mi tesis doctoral “Cambio en el paradigma enunciativo de la dramaturgia chilena del siglo XXI”, que desarrollé en la Universidad Autónoma de Barcelona, con la dirección del Dr. Carles Batlle i Jordà.

formas de mirar (Kuhn 189-201), de acuerdo a una epistemología dialéctica como opuesta al fundamentalismo metafísico, que ha convertido los *formare rerum* en *signa rerum* (Habermas 41-42). En definitiva, de lo que aquí se trata es de un cambio de las categorías taxonómicas al uso, tanto a nivel estructural como paradigmático, semántico e ideológico, basado en la observación del cambio pragmático de los contextos cotidianos de la acción y la comunicación.

Examinemos, por ejemplo, *Resistencia de materiales*, un texto constituido por seis parlamentos.³ Seis largos parlamentos, propios de lo que se ha definido como tiradas más que diálogos (Larthomas 388; Ubersfeld 256), precedidos por el paratexto (Genette 43 y ss.) de la lista de personajes: el Héroe y el Técnico, y una acotación capitular: “Algo en ruinas. Una ciudad, una casa, un hospital... (19)”. Y justamente, la ambigüedad y a la vez la sensación de “amasijo”, de un lugar tras la guerra o quizás aún en la guerra, determina el espacio para el logos del par de personajes, más complementarios que agónicos, eje de la existencia misma del drama por esta “condena a hablar” a la que se refiere De la Parra en el prólogo de la edición de *Cruce de arterias* (12). Personajes que se dirigen indirectamente el uno al otro. La enunciación no es frontalmente el clásico diálogo yo/tú, puesto que: uno, no se demandan turnos; dos, dentro del mismo texto, la apelación pasa a un vosotros, “Tened paciencia conmigo” (El Héroe p.1: 19)⁴, lo que podría ser considerado como una apelación *ad spectatores*; y, tres, de pronto la enunciación tiende al soliloquio: “Temo. Temo ahora por ser yo quien soy” (El Técnico p.4: 22), con un inmediato cambio de vector: “¿Tenemos algún nombre? ¿Rostro? ¿Tenemos cuerpo?” (El Técnico p.4: 22). Es más, dentro de estos textos soliloquiales, algunos fragmentos son típicamente hipotipósicos (Eco 189 y ss.): “En el torno mecánico he visto los accidentes. Contemplo en silencio. Una máquina de esas le amputa las extremidades a un individuo. La sangre se mezcla con la viruta y el líquido refrigerante” (23). El procedimiento en sí mismo no es nuevo. Spang propone una redefinición etimológica del concepto del diálogo, que significaría, no un hablar entre dos, sino un “mediante la palabra”, lo que derivaría en que: “Cualquier forma de interacción verbal entre figuras en el drama (y en la narrativa) se designará por tanto como diálogo” (283). Lo que, si bien es aplicable en numerosos casos, me parece más limitado que el modelo comunicativo que he planteado para la enunciación dramática.⁵

Este desplazamiento constante del receptor desde un tú apelativo a un tú impersonal, a un nosotros, a un yo, en los dos personajes, más la fragmentación propia de sus discursos provoca un efecto de baraja, un efecto aleatorio, que sólo se conjuga en la precariedad de aquellos discos que tienen en cada una de sus caras rasgos parciales que forman una imagen sólo al ser vistos en rápido giro por la acción de una cuerda o un elástico. “Podremos ojear ese libro. Buscarnos en sus páginas. Será el panegrico o el prontuario. Será nuestra historia confundida” (El Héroe p.5: 24). Así, Héroe y Técnico son sólo en el otro, en la posibilidad de justificar su existencia en su desprecio mutuo, en su llamado a la ruina, al desecho. “Te entierro” es el último texto del Héroe (26). “Te boto a la basura”, el último del Técnico (p.6: 27). Porque estas ruinas se construyen a partir de las diferencias ideológicas entre uno y otro, que no son incompatibles sino partes simbólicas necesarias en la construcción –o la destrucción– de la reali-

3. De acuerdo a la definición al uso: la porción de texto precedida por un indicial del emisor del discurso mediado.

4. Numero los parlamentos de la pieza correlativamente (P.n.:...) e indico el número de página correspondiente en la edición citada en la bibliografía (P.n: x). Así: (Parlamento número 1: página 19) = (P.1: 19). Cuando es necesario se agrega el emisor mediador. Ej.: (El Intérprete, p.9: 34)

5. Se trata de la formalización del modelo comunicacional del discurso dramático de Hess-Lüttich y su desarrollo en una taxonomía, p.238.



Foto: Américo Tapia

Tomás Leighton en *Cámara uno*,
de Benito Escobar.

dad. Es la ideología del poder la que separa lo antiguo, superior, respetable, a la luz, limpio, carne de panegírico, propio de lo heroico, de aquello nuevo, inferior, poco considerado, embodegado, sucio, prontuariado, propio de lo técnico. Escobar denuncia la íntima relación entre la carnicería de la guerra y la carnicería de la fábrica. El héroe es fotografiado, pero sus fotografías sufren amputaciones: “Discurso sobre la forma apropiada en que debes tomar mi cuerpo. Si acaso es necesario hacer un corte en los brazos” (El Héroe p.3: 21), igual como sucede al individuo amputado por la máquina, citado más arriba.

La realidad es fragmentada en una estética de basural apocalíptico, de desechos amontonados que lo han invadido todo, por la obsesiva aparición de objetos pedestres (boletas, paños para limpiar la grasa, fichas, diagramas, manuales); símbolos fatuos (medallas, declaraciones, libros de historia, fotografías); ritos insustanciales: “Soy un maldito noble que repasa los diarios de la mañana y al que se le van llenando las manos de tinta” (El Héroe p.1: 19); “Escribo una canción para los ejércitos. Imposible de cantar. Les romperé la garganta a nuestros oficiales” (El Héroe p.1: 19). Toda operación de lenguaje, y por lo tanto toda acción, todo intento

ilocutorio, está destinado a la ruina. “¿Cuál será mi frase célebre? ¿En qué batalla? (...) Nadie sabe a qué me dedico. Código de guerra” (El Héroe p.5: 26); “Soy el técnico de las máquinas que no funcionan. El de los arreglos por hacer y nunca hechos...” (p.6: 24). Y, sin embargo, la única manera de existir de los personajes es entrelazando los fragmentos rotos de sus discursos, en gran parte incomprensibles, como un “himno hostil”, irracionales, saltando de un tema a otro sin transición, y dejando en estos trozos la sensación de que: “Santiago debe ser destruido. Que sea todo una gran planicie para el combate. (...) La grabación de un himno hostil y su escucha perenne. Cadáveres de la puesta en escena” (El Héroe p.5: 25).

La fuerza poética de los textos de Escobar se basa en esta enorme capacidad del autor para crear imágenes sucesivas las cuales llegan a potenciarse en una pequeña relación, en un momento analógico, para de pronto caer despedazadas como una imagen inscrita en un cristal que se astilla. Las descripciones poco tienen que ver con un desarrollo espacial y temporal continuo. Mas bien saltan de una imagen a la siguiente, como en los video clips musicales, en formulaciones discretas que apenas intentan cuajar son reemplazadas por nuevas imágenes, destinadas a su vez a lo efímero del enunciado en un encadenamiento demencial y destructivo. Enunciado y enunciación se revelan absolutamente dependientes: la estética de la ruina exige la enunciación fragmentada.

Baile de rigor apela a otra estrategia enunciativa para mostrar esta vez el cuerpo arruinado, el cuerpo llevado hasta el extremo de la ruina, por la crueldad de un sacrificio en que se intersectan tres figurales: el

P3blico; el conjunto de Pa3s, Compositor, Arreglo musical y T3tulo de la canci3n;⁶ y, el Int3rprete, en tan solo nueve parlamentos, cuyo vector enunciativo se nos escapa casi siempre. Tampoco hay ac3 di3logo. El Int3rprete parece confesarse frente a un p3blico en un extra3o plat3 o pista circense, multiplicando una semiosis corporal obsesiva: “¿Conocen a las marionetas, las han visto?” (El Int3rprete p.1: 31); “Miren la precisi3n de esta diagonal. Observen la forma en que mi cuerpo se dispone a seguir los arbitrios, los destinos. (...) Como besa el suelo, de verdad, lo besa” (p.3: 32). Sin embargo, la existencia misma de este p3blico es puesta en duda: “¿Hay m3s gente? ¿O s3lo est3 el int3rprete queriendo ser m3s? ¿O s3lo el p3blico esperando el final? ¿O s3lo nosotros hablando de nosotros? ¿Qui3nes son los que no entraron a ver la obra? ¿Por qu3 agonizan all3 afuera?” (Pa3s, p.4: 32). La v3ctima, a medida que su cuerpo se va destruyendo –“Ser3n mis gritos los que acompa3en la rutina de mi cuerpo. ¿Ven? Los cart3lagos que se despiden en mi radiograf3a. (...) El sonido m3s vital es la m3sica de la agon3a” (El Int3rprete, p.5: 33). “¿Cu3l es el soporte? Lo que apenas soporto. El Dolor empieza con may3scula. Y as3 se arma el despe3adero” (p.9: 34)– se despoja de sus ansias de 3xito y comprende que podr3 alcanzar su triunfo s3lo con su inmoli3n. Por eso cuando Arreglo musical le ordena: “Te caes. Que no bailes, te dicen. Que no se te ocurra bailar” (p.8: 34), el Int3rprete encuentra su salvaci3n en bailar hasta la muerte: “¿Esos eran los dolores, los inaguantables, los 3ltimos? Hasta morir. Hasta morir. No hay vuelta. No hay un paso que no siga a otro. Que bailara hasta morir fue la orden inventada. La que me invent3. (...) El goce del cuerpo movi3ndose, muri3ndose. (...) Muri3ndose de la risa. Ri3ndose de la muerte. Y uno y dos. Y un, dos, tres” (El Int3rprete, p.9: 34-35).

Texto que De la Parra lee en clave filos3fica: “la muerte, la vida, la 3nica raz3n de la existencia” (14). Sin negar lo anterior creo que una lectura pol3tica alumbra mejor el texto. El del individuo triturado, “picado en peque3os cubos d3a a d3a” –como dec3a Bukowsky– por un sistema, cuya cara “art3stica” es esa far3ndula, triste y falaz remedo del arte. El Int3rprete entregará su dolor, sus gritos, su vida, enajenado en esa exhibici3n carnal cuya 3nica redenci3n est3 en el sacrificio absurdo de seguir bailando *ad náuseam*, hasta el desplome final. Y luego, otro ocupar3 su lugar, y otro y otro, manteniendo encandilado al P3blico e ilusionado al Int3rprete, que pide ser el amor, no importa cu3n fugaz, de ese monstruo polif3mico, como el de *Ulises o no*, en la que el ojo 3nico de la (televisi3n, caballo de Troya de la sociedad de consumo, dicta, dominando desde dentro, el destino de la sociedad.

Tambi3n en *C3mara uno*,⁷ es este artefacto, la c3mara de video, protagonista: es el estanque o la charca para Narciso. Ya lo dijo maravillosamente Emily Dickinson:

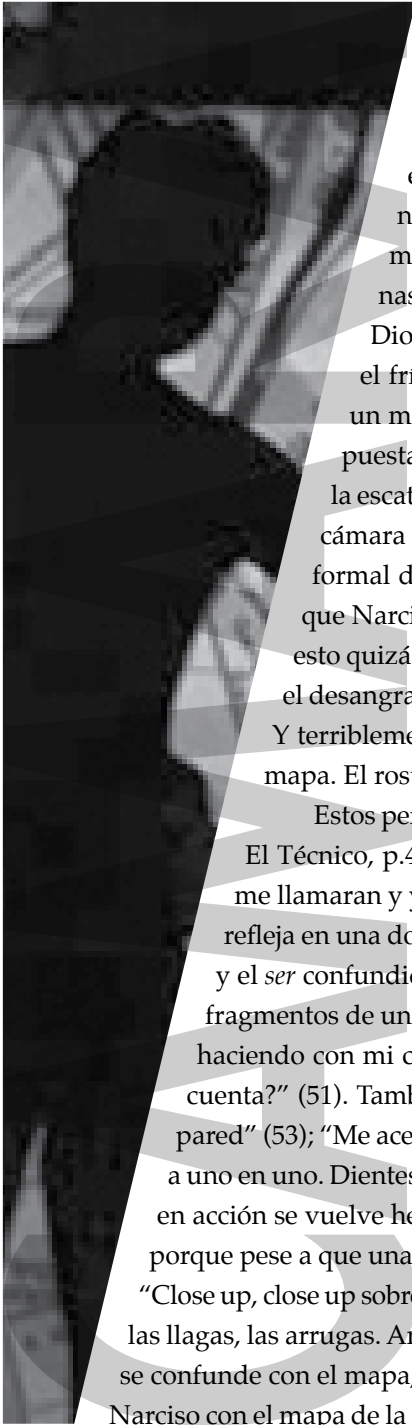
I’m Nobody! Who are you?
Are you–Nobody–too?
Then there’s a pair of us!
Don’t tell! They’d advertise–you know!

How dreary–to be–Somebody!
How public–like a Frog–
To tell one’s name–the livelong June–
To an admiring Bog!⁸

6. Escobar se refiere aqu3 a la forma de presentar los temas en competencia en el Festival Internacional de la Canci3n de Vi3a del Mar, ep3tome de la frivolidad del mundillo que han bautizado como “de la far3ndula”. Millares de j3venes dar3an cualquier cosa por presentarse en ese escenario. Este tribunal de cuatro miembros refiere tambi3n a los cuatro omnipotentes miembros de la Junta de Gobierno.

7. Escobar, Benito (2001). Lleva como indicaci3n subt3titular: (Mon3logo). Y el paratexto: “Personaje: NARCISO”. P.49.

8. ¡No soy Nadie! ¿Qui3n eres t3?
¿Eres tambi3n–Nadie–t3?



Nuevamente un personaje sin biografía. Como el Héroe, el Técnico o el Intérprete, Narciso vive sólo en las palabras y acciones del rito, de su propio rito desolado. No necesita al otro⁹, como se necesitan Héroe y Técnico; no necesita público como el Intérprete. Se basta a sí mismo puesto que él es el mapa, el mapa es la *urbi* y la *urbi* es el *orbe*. Por un simple proceso de transitividad nada existe aparte de él mismo y su modelo. Tal vez Dios. Un Dios pequeño y mezquino que es a veces pura mención: “Cuando no tienes nada que decir terminas mencionando a Dios” (49).¹⁰ Otra, una especie de regulador atmosférico: “Por Dios que hace frío. Claro que es por Dios que hace frío. Él lo manda, él (sic) hace el frío” (52). Y luego: “Por Dios que hace calor” (61). Porque pese a que “Dios, es un mapa como un mundo” (53), es un panteísmo urbano inútil, ya que no hay respuesta a la pregunta primera: “¿Quién me puso en este mapa?” (62); ni salvación en la escatología de la pregunta postrera: “Que te pierdas lentamente, en cámara lenta, en cámara muerta. Que te pierdas” (63). La asimilación Dios-Narciso, vía mapa –la lógica formal de Escobar: Si Dios es el mapa y Narciso es el mapa, Dios es Narciso–, implica que Narciso nunca alcanzará a Dios, puesto que para ello debe alcanzarse a sí mismo. Y esto quizás sea posible, quizás lo podamos admitir como una posibilidad de la muerte, en el desangramiento sobre el mapa que conduce a la oscuridad, a la nada, a la Nada de Dios. Y terriblemente hay goce en ese tránsito: “Oscuridad. En la pantalla se ve sangre sobre el mapa. El rostro gozoso del hombre” (65).

Estos personajes no tienen biografía ni nombre. “¿Tenemos algún nombre?” (*Resistencia*, El Técnico, p.4: 22). Y dice Narciso: “Mi nombre es... Me gustaría tener otro nombre... Que me llamaran y yo no fuera... Porque no soy el que llaman...” (56). Este Narciso que para *ser* se refleja en una doble charca, en el sentido de la Dickinson: el *ser* en el ojo especular de la cámara y el *ser* confundido con la ciudad, *ser* la ciudad a través del signo icónico del mapa-cuerpo. Los fragmentos de uno y otro *ser* se confunden en la fragmentación caótica del discurso: “¿Qué estás haciendo con mi cuerpo? Lo estás mostrando y no quiere eso. Se desnuda y es torpe ¿no te das cuenta?” (51). También es “(...) la figura demacrada del sujeto mirando de soslayo al mapa en la pared” (53); “Me acerco a la cámara en un primerísimo primer plano y se me ven los dientes. Así. De a uno en uno. Dientes no tan blancos” (62) y “Soy el río, huelo mal” (60). Aunque de pronto el cuerpo en acción se vuelve hermoso: “Estás hermoso caminando así, estás impactantemente hermoso” (61), porque pese a que unas líneas más abajo el tiempo deja su huella, Narciso ama los signos de ese paso: “Close up, close up sobre ese cuerpo. Que se vea el deterioro de los treinta, que se vea la curva decreciente, las llagas, las arrugas. Amo ese cuerpo a punto de ser otro cuerpo” (61). El plano especular de la cámara se confunde con el mapa, en la doble acepción del término, y se logra así la identificación del cuerpo de Narciso con el mapa de la urbe: “Esta casa está en el plano. Y qué con eso. Esta casa es un plano. Yo soy un

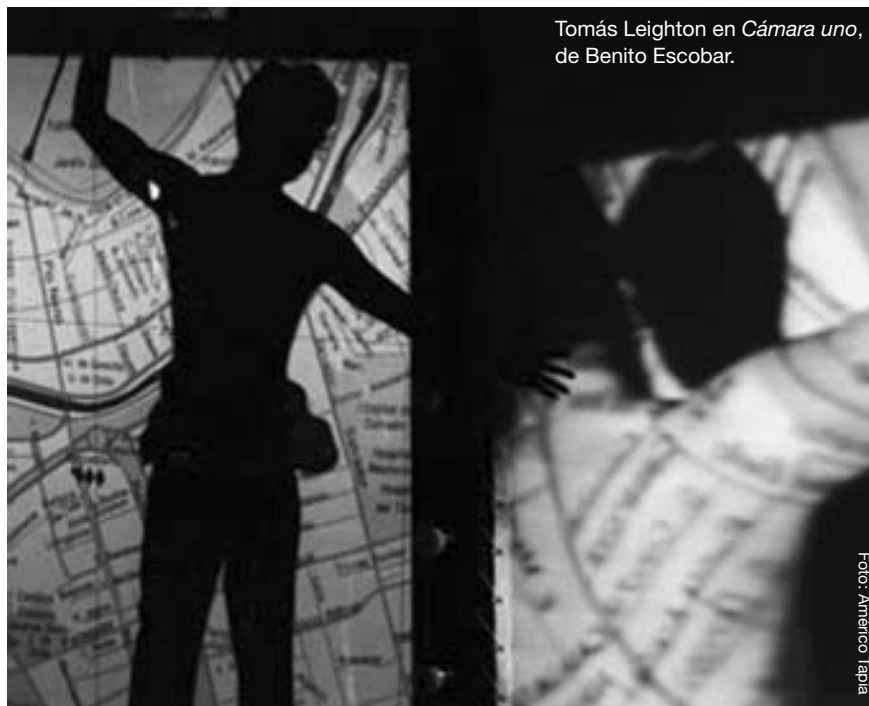
¡Entonces hay un par de nosotros!
¡No lo digas! ¡Están advertidos–sabes!

¡Qué penoso–ser–Alguno!
¡Que vulgar–como un Sapo–
Decir tu nombre–el siemprevivo Junio–
A una Charca que te admira!

9. Otro Narciso, el de Infante, en la obra del mismo nombre, es en cambio bifronte: Esperanza y Clemente.

10. Sólo se indica el número de página, ya que es un parlamento único.

plano. Hay cementerios que aparecen en los planos, en la hoja 32, 33, barrio Recoleta o en otras hojas, en otros planos. Sin plano te puedes perder, te puedes caer al agua, te puedes encandilar, te puedes poner a hablar ante un espejo y confundirte. En el espejo te ves más que lo que eres, te ves plano” (54-55). Progresivamente la identificación es total: “Mi mano es un edificio en construcción. Es un pedazo del barrio” (52), hasta llegar a la fuente misma de la dinámica de la vida: “Un ángulo poco explotado, una esquina, un cruce, un cruce de arterias, o sea, eso, un lugar por donde pasa la sangre, una calle por donde pasa la sangre” (53). En esta asimilación la



Tomás Leighton en *Cámara uno*, de Benito Escobar.

Foto: Américo Tapia

cámara es protagónica. Escobar la personaliza en el interrogatorio, resuelto en uno de los pocos momentos de humor de la pieza: “¿Cuál es la marca de la cámara? ¿Cuál es su apellido? Debe tener alguna familia, debe ser hija de alguien. Hija de cámara. ¡Eres un hija de cámara!” (56). El artificio permite, por un lado, proyectar los detalles corporales significándolos mediante el giganteo de las imágenes, “Haz que la lágrima se vea inmensa, trata de amplificar el dolor. Haz que la cámara lllore. El llanto grabado será mayor que el real. Será multiplicado, ralentado (*sic*), proyectado. Llanto” (51) Por otro, doblarse en el otro yo, atrapado en el lente y los misterios electrónicos del aparato:

Para de grabar y rebobina la imagen y luego la proyecta, estableciendo un diálogo con su propia grabación.

‘Mírate y repite la mirada’. Eso estoy haciendo, aunque no sé para qué, para qué reitero este gesto vacío, para qué me duplico, para qué me hago dos si apenas puedo con uno solo, que soy yo. (57)

Y, finalmente, ser testigo privilegiado y trinidad –hombre, mapa, cámara– en la definitiva asimilación de Narciso:

Ojo, cuidado. Filma esto. Están haciendo hoyos en las calles, en la ciudad, en los mapas. (...) Y alguien lo observa, lo graba, alguien se enamora del rito. Alguien es un extra más. (...) Son cuchillazos. Son el camino de mi imagen hasta la cámara. Son cuchillazos, dije. Son cuchillazos. Graben esto. Graben esto. Cuchillazos.

Oscuridad. En la pantalla se ve sangre sobre el mapa. El rostro gozoso del hombre. (65)

Indudablemente este tipo de texto no son objetos hermenéuticos plenos sin referencias concretas a una historicidad fuertemente presente. Se requiere “una nueva definición de la relación de un texto determinado o de una cadena significativa con lo que queda fuera de ella, con sus efectos de referencia, etc.,

con la “realidad” (la historia, la lucha de clases, las relaciones de producción, etc.); no podemos ya contentarnos con las viejas delimitaciones” (Derrida 122). Lo que entiendo como que los análisis que podemos llamar genéricamente como lingüísticos o semióticos son perfectamente aplicables a determinados niveles de comunicación, pero que una comprensión, nunca total, sino menos logocentrista, es decir, basada en la inversión del primado de la teoría sobre la praxis (Habermas 16), se puede obtener tan solo con las relaciones que puedan establecerse entre el texto analizado y los otros textos presentes en la cultura dada, en el “proceso signifiante general que somete el discurso a la ley de la no-plenitud o la no-presencia del sentido y que está sometido a su vez a la ley de la insaturabilidad



Foto: Luis Navarro

Francisco Melo (El) y Margarita Barón (Madre) en *Pedazos rotos de algo*, de Benito Escobar. Dirección: Luis Ureta. Muestra de Dramaturgia Nacional, 1999.

del contexto” (Peñalver 17). Lo que implica un producto determinado por la incomplitud –considerada como un fundamento más bien virtuoso que defectuoso– y por las determinaciones apriorísticas del analista, su medio y sus resultantes ideológicas e ideoléticas.

Un elemento –operado a veces como holístico y otras como estructural, dependiendo del nivel del análisis– determinante en este aspecto, es la fragmentación, que hemos nombrado y seguiremos nombrando en estos análisis. Y la fragmentación no puede ser sino una condición postmoderna esencial en que se reemplaza la antropología newtoniana (estructuralismo o teoría de sistemas) por la pragmática

de las partículas lingüísticas (Lyotard 10). Los textos pueden ser considerados entonces como juegos de lenguaje, *Sprachspiele*, en el sentido propuesto por Wittgenstein (395 y ss), cuyas reglas no tienen su legitimación en ellas mismas (en nuestro caso en las “reglas de la dramática”), sino forman parte de un contrato explícito entre los jugadores (Lyotard 26) lo que no quiere decir que estos las inventen sino que responden a un impulso mimético básico de la sensibilidad del autor ante la historia, de una poiésis contextualizada históricamente. Esta mímesis nos permite relacionar *Resistencia de materiales* con la imposición del modelo neoliberal en el campo económico luego de la dictadura. Uno y otro se ligan, como vimos más arriba, formando un ente bicéfalo en el que cada uno de los términos es impensable sin el otro en una relación, y esto es básico, no agónica, como sería en el drama renacentista (Szondi 57), sino nodal. Y, justamente, esta falta de agonía, de conflicto entre los dos personajes, está reflejada en la enunciación, la que no es la propia del diálogo “yo/tú”, sino comunicativamente expresada en un “tú” no frontal, sino “lateralizado”, cual si los dos personajes se situaran uno junto al otro, emitiendo su discurso a un “tú” anónimo, creando un par de vectores comunicativos paralelos que jamás se intersectan. Héroe y Técnico son el ente bicéfalo, el Jano que ve el pasado y el porvenir, que habita en ellos, pero cuyas dos caras han estado

y estarán siempre separados por el poder. Al igual que separa economía y ejército, Patria y Fisco, famosos y anónimos, sangre y dinero, el poder separa pasado y futuro. Como la desconstrucción del logos, haciendo el camino inverso, permite separar términos y oposiciones constitutivas de los sistemas logocéntricos clausurados (Peñalver 16) posibilitando una ampliación concreta de las capacidades analíticas.¹¹

De igual manera, *Baile de rigor* tampoco es comprensible sin los textos culturales de los medios de información como modeladores de la realidad. Las verdaderas máquinas de moler carne de los concursos televisivos, en que los participantes son lacrimógicamente desechados, promueven las conductas de “sacrificio” por la permanencia en el sistema y la espera de la recompensa del ganador, del que alcanza el éxito. Escobar plantea que no hay éxito, sino a lo más la mantención de un status humano de estos efímeros “artistas” que se auto inmolan, solitarios, precarios, solemnes de dignidad casi ridícula y quizás por esta misma condición patética más trágicos, en el altar expuesto, pero indiferente, de los medios de enajenación de masas.

En Narciso se exasperan los cambios sociales de fines del siglo XX. De la pasividad, y pérdida por tanto de identidad del individuo en la urbe, a la cultura de la imagen y, finalmente, a la creación del ser virtual, del ser-modelo, del ser sólo en el modelo, en el sentido científico del término, de despojado de todo atributo de verdadera humanidad, de contacto fecundo con el otro en la palabra y en la piel. Si es la interacción la que nos hace humanos, esta interacción en la palabra, en la cultura, en el amor, según el modelo de Maturana y Varela, la actividad de Narciso, su ser espejular, su ser plano (mapa, modelo por tanto) de la anónima urbe, en que la metáfora del plano del espejo-cámara-imagen proyectada y el plano del mapa, revela su carencia de profundidad humana: “En el espejo te ves más que lo que eres, te ves plano” (55). El otro es aquel que “(...) te encuentras con una tienda en la que venden bolsas plásticas, miles de bolsas plásticas, tantas que no alcanzan a imaginar una cifra semejante, tantas que no atisbas a alguien entre medio de tanto producto de plástico” (52-53); o, “Close up a la vendedora (...) Los muslos de la mujer, los muslos preparando ese vientre, anticipándolo. La cámara a negro” (59). *Cámara uno* condensa la historia del individuo del siglo XX. La historia de su progresiva marcha ya no sólo al anonimato, sino a la pérdida de todo referente humano: De la sociedad de masas, a la sociedad de consumo. De ésta a la de la información, a la sociedad virtual. De ser un anónimo, a ser el número de una tarjeta de crédito y, apenas sin darse cuenta, un protocolo de conexión en el ciber espacio.

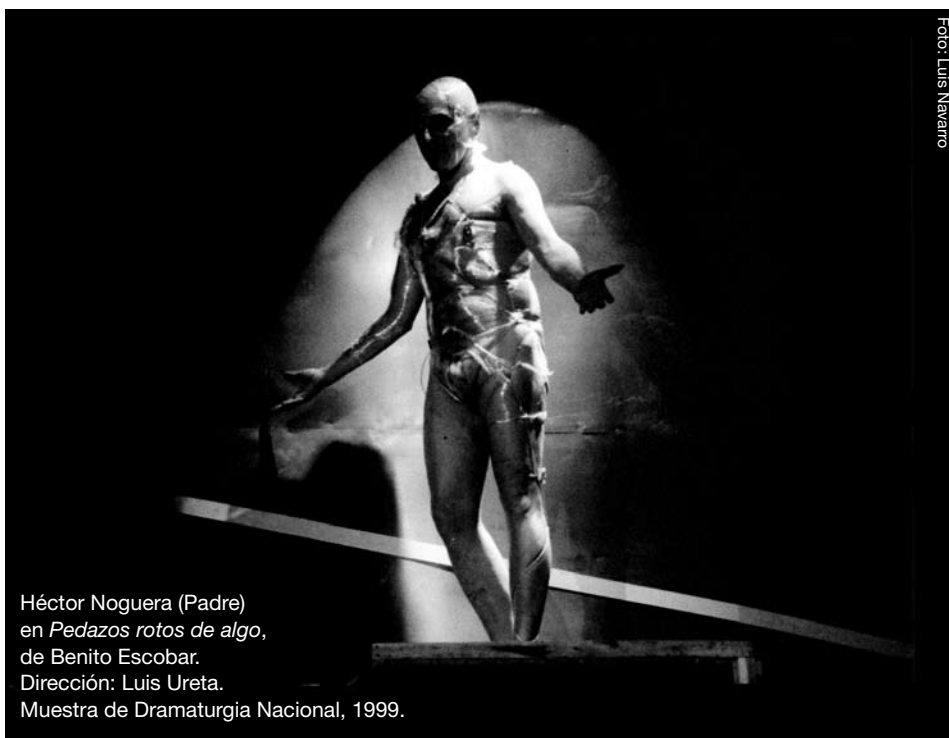
He dejado para el final, la primera obra de Escobar publicada: *Pedazos rotos de algo*. Obra quizás la menos ideologizada, la menos “política” de este corpus. Obra-ceremonia, críptica, apartada de todo canon, incomprensible en muchos pasajes, abierta hasta el extremo, y, por lo tanto, interpretable en numerosos sentidos, sujeto de muchas lecturas, en la que se siente una poderosa fuerza poética que arrastra a los figurales en una espiral casi obscena de destructivos discursos. Intentaré un acercamiento desde mis tan estimados “*des données élémentaires*” (Saussure 34) a esta hermosa y elusiva pieza.

Los personajes nombrados en el correspondiente paratexto (Genette 43 y ss.) son cuatro: Él, Madre, Padre, La Carne. A los que debemos agregar un personaje no listado: un personaje colectivo, los invitados, los comensales, “ellos”, que

11. No sin peligro, dada la relación obligadamente estrecha y, por tanto, necesariamente subjetiva del analista con el texto.

surge en las didascalias del texto del diálogo: "(...) Pasen, por favor. Instálense donde puedan. (...) Adelante, por favor (...)” (Madre, p.6: 2); “Madre mía, te pido que no los mires. Hay uno que escupe en el plato, a la diestra y a la siniestra; hay otro que oculta el rostro, así, pecador, a la diestra, a la siniestra” (Él, p.37: 5); etc. A veces también interactúan: “Los invitados son extravagantes en su espera. ¿Ves? Si tú no me respondes ellos se inquietan. La cena es así. No, muchachos, bájenme. Ya les diré un par de verdades. Saluden a mi señora madre. Cuéntenle de mí” (Él, p.41: 6). Dejando de lado este coro mudo de acciones primitivas y, a menudo, repulsivas –“Que abran las bolsas negras a ver si queda algo. Algo

más que el olor a podrido. Algo más que la descomposición” (Madre, p.6: 3) –, los otros personajes constituyen la familia nuclear, rota desde el título, a los que se suma ese personaje que pareciera una alegoría de auto sacramental: La Carne. Este personaje nunca dialoga. Se dirige supuestamente al público; es a la vez objeto del sacramento y sujeto de la lucidez propia mas bien de un coro, que comenta y reflexiona ante el público y luego se convierte en un presentador de feria o director de pista circense, para introducir a ese ente, que no se sabe si son los mismos invitados



Héctor Noguera (Padre)
en *Pedazos rotos de algo*,
de Benito Escobar.
Dirección: Luis Ureta.
Muestra de Dramaturgia Nacional, 1999.

u otro grupo que constituye un público: “Pasen, pasen a ver, señores. Tomen su número y aseguren su atención. (...) Cuiden a los niños. No se acerquen a las jaulas. En este lado podemos ver el dolor, y en este otro lado podemos ver el dolor también. No pague de más. Cómame. Vea por donde puede penetrarme. Pasen, pase” (La Carne, p.40: 6).

Él y Madre dialogan, a veces, en esos extensos parlamentos cercanos al monólogo, que, siguiendo a Larthomas (388) y Ubersfeld (256), como decía más arriba, he nombrado como tiradas, llenas de un lenguaje barroco y exasperante, en cuyo discurso aparecen una y otra vez repeticiones, polisíndeton, zeugmas simples y complejos, anáforas, lugares comunes; mientras que en otros momentos se enzarzan en diálogos punzantes y violentos:

Él : ¿Por qué me miras así? La ropa me pesa, es este invierno falso.

Madre: ¡Te estoy preguntando si te das cuenta!

Él: ¡Y yo te estoy gritando: “¡Por qué me miras así!” ... ¡Hiedo madre! El sudor llega.

Madre: Yo que tú tendrías más respeto.

Él: Y yo que tú tendrías menos hambre.

Madre: No se puede hablar contigo.

Él: ¡Y contigo no se puede comer!... ¿No hueles? (p. 3-4: 16 a 22)

En la terrible ceremonia que se prepara, que tiene a veces reminiscencias de un cumpleaños –“Él: (...) Voy a apagar las velas (p.9: 70)” –, en el que se espera al padre ausente, al castigador: “A esa hora puede llegar. A esa hora. En tales minutos, en cuales pasos. ¿Qué le vamos a dar de comer? Él va a estar aquí. ¿Pensaste en eso? ¿O quizás pensaste en sus golpes? ¡Dime! ¿Pensaste en sus golpes?”. (Ibíd) El Padre se oye primero, se anuncia con sus pasos, como el padre de *El peso de la pureza* (Barría 13), quebrando las hojas del otoño en el terror de la espera. Pero de ese padre Él no sabe nada y Madre muy poco:

Él: ¿Cómo le tengo que hablar?

Madre: Que no nos vieras. Es que no nos podías ver. No nos debías ver.

Él: ¿Cómo le hablo?

Madre: Él cae.

Él: ¿Cómo?

Madre: Cae, cae... cae.

No hay espacio apenas para la inocencia de ese pequeño rito, puesto que la antropofagia no demora en posesionarse de la ceremonia con alusiones a la Última Cena: “(...) ¿Cuántos hay? ¿Doce? ¿Cómo se distribuyen? (...)” (Padre, p.14: 121) con un extraordinario texto que recuerda una Pietá, en que los cuerpos de la madre y el hijo se funden en una sacralidad de miembros y sentidos:

Ella mueve mis labios. Es indescriptible. Levanta mi brazo y lo conduce con similar parsimonia. Ella respira por mi nariz. Toma las piernas mías y camina hacia el resto del padre. Baja su cabeza y es mi cabeza bajando. Tenemos algo ausente en el cuerpo. Una falla. Yo escucho los cabellos salirse, escucho nítido por los oídos de la madre. (p. 14: 122)¹²

Los objetos son inquietantes: la mesa reptil (p.: 70) el plástico, tapándolo todo como en la morgue (p.3: 6); “Tomar un vaso y mirar lo vacío que puede llegar a ser un vaso vacío” (p.8: 61). El suelo es un ente plástico omnipresente, ya desde la acotación capitular: “Una mesa por el suelo/Un suelo por mesa” (p.1), y “Artefactos anodinos que hacen sudar/la gota, la gorda gota gorda” (p. 1); “Me arrastro desordeno los bocados. No conozco este sitio. Lo palpo. Me rompe las manos. ¿Eres el hijo? ¿Eres el suelo para mí?” (p.13: 117); “Ponme a tu lado y dirige tu cuchara a mi boca. Y cuida lo que cae. Yo soy el suelo. Yo ya no distingo” (p.18: 158) ; “¡Soy yo el banquete! No dejo de azotarme contra el suelo. Me doy forma” (p. 19: 160).

Pero, al fin y al cabo, lo único que sostiene el mundo es la comida y el hambre: “Es la comida siéndolo todo” (Él, p.18: 159). El querer ser universo en ese fagocitar del padre que lo pide en el grito agónico de su postrer texto:

¡Algo, por piedad! ¡Algo aquí! (...) Me entrego al rito, a la gula. Véanme bien. No soy el padre. No soy el que hizo lo que hizo ¡Soy el banquete! (...) Denme a las brazas, córtenme. Que la madre sepa esto. Que el hijo hable. Tráguenme. (...) ¿Cuánto hay de mí que sirva? ¿Cuánto de este padre llegará a los desperdicios? Soy la cena; lo fui siempre. Tráguenme. Cabré en sus manos, lo prometo. (...) Que no sean otros los cocineros. Sólo sus manos en mí. (...) Las que tomé para besar y para golpear. (...) Háganlo y díganme como sabe mi carne. ¿Soy crudo? ¿Escupirán mi boca? Ahora me entrego a la familia y, Dios, ruego no ser su arcada. (Padre, p.19: 160)

El Padre es figura horrible y trágica, como en la ya mencionada *El peso de la pureza*, o en *Nobleza obliga* del mismo Escobar. El Padre es incestuoso, es un gigante cruel, castigador, de malsana ternura, porque no sabe amar, porque

12. También hay imágenes de Pietá en *Con la cabeza separada del tronco* de Burgos y en *Impudicia* de Barría.

está roto, roto como un muñeco entre las ruinas de la guerra. Y es un tema no sólo de la dramaturgia. Hernández Montecinos lo plantea en un poema de la forma más cruel que se pueda imaginar: “Padre nuestro/Padre mío/ que estuviste en mi cama (...) Padre mío/ señor mío/ a la edad de trece años me hiciste parte del amanecer” (En Zurita 232). Ampliando el registro, la figura del macho dominante es juzgada sin piedad, ya sea en el caso del marido en la cotidianeidad del crimen, como en *Impudicia*; o en la presencia pelele de un Delfín o de un padre bobo incapaz de entender el mundo, en *Juana*. El mundo patriarcal ha sido

un mundo criminal a la luz de la historia. El poder androcentrista debe ser juzgado, puesto que ha destruido el tejido social desde la noción misma de Estado, hasta la célula básica de la familia. El hombre ha emporcado su nido y ha hecho del odio una forma de ser social. Pero en este existir maligno, no sólo ha destruido al otro, sino que se ha destruido a sí mismo, enfermado su alma hasta el punto que su única salida es la muerte o el no ser: “¿Puedo ahora morir en sus entrañas” (*Pedazos. Padre*, p.19: 160); “Tú no has poseído el cuerpo



Francisco Melo (El) y Margarita Barón (Madre) en *Pedazos rotos de algo*, de Benito Escobar. Dirección: Luis Ureta. Muestra de Dramaturgia Nacional, 1999.

de la hija/tú la has destituido/depuesto de su título y puesto que yo ya no soy la hija/tú no eres el Padre (...) LA MADRE DUERME/EL PADRE NO ES” (Barría. *El peso*. Hija, p.22: 4.2) La figura espantosa del dictador se reproduce en cada padre y los hijos, una generación después, los juzgan desde el hartazgo hambriento de los huérfanos.¹³

Pero tampoco las madres son inocentes. “LA MADRE DUERME”, citaba un poco más arriba. Las madres son cómplices, culpables por omisión, por silenciar el horror. Los personajes de *Pedazos rotos de algo* son los victimarios-víctimas de una inocencia imposible, de una comunión rota para siempre,

13. Esta visión es un resumen de los elementos fundamentales referidos a este tema en obras de varios de los nuevos dramaturgos: Aparte del mismo Escobar, Barría, Bernardi, De la Maza, Harcha. Ya lo dice Gaglimeri: “En toda escritura teatral contemporánea hay un padre oculto, al que hay que denunciar y es lo que denomino las escrituras edípicas o escrituras del padre”. *Apuntes*. 123-124 (2003): 185.

Y para muestra un terrible y devastador ejemplo de *Kinder*, de Ana Harcha:

JUEGO ESCOLAR

Amarillo se puso mi papá

Cuando le mostré

Las notas de este mes

Amarilla me puse yo también cuando me mostró su nuevo cinturón

Me pegó me cacheteó

Me tiró sobre el colchón

Y se puso su condón

Eso sí que me dolió

Porque es muy calentón.

de una última cena que culmina en la nada más profunda, en una liturgia emponzoñada y cuyo único e incierto valor podría ser el triste patetismo de un mañana inexistente.

Pedazos rotos de algo resume en un magnífico título –que por lo demás podría ser título de gran parte, sino de todas las obras de la nueva dramaturgia– un mundo fragmentado, roto, cuyas piezas no nos permiten, no digamos recomponer, sino tan siquiera saber de qué se trataba aquello roto, y que deviene por tanto en algo irremisiblemente perdido. Y para siempre.

Como decía en un trabajo anterior,¹⁴ aún en la incertidumbre respecto al futuro de estos textos y su validación como “singularidad innovadora, una forma de originalidad que o bien no se puede asimilar, o que se asimila en nosotros de tal manera que dejamos de considerarla rara” (Bloom 16), ya la dramaturgia chilena del siglo XXI –de la que los textos de Escobar aquí analizados son parte singular y clave– ha producido un puñado de textos preñados de belleza que interpretan profundamente la realidad contemporánea, constituyéndose, a mi parecer, en la vanguardia de la literatura chilena del nuevo siglo. Y que nos están obligando a replantear, a pensar “con otra cabeza” nuestro concepto de drama. ●

14. “El canon fragmentado: la dramaturgia chilena del siglo XXI” (Para *Estudios Filológicos* 2006)

Bibliografía

- Bloom, Harald. *El canon occidental*. Barcelona: Columna, 1995.
- Catelli, Nora. “La interpretación de la obra literaria”. *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Ariel, 2005, 214 y ss.
- De la Parra, Marco Antonio. “Prólogo. Un artista de la fatalidad”. Benito Escobar. *Cruce de arterias*. Santiago: J.C. Sáez, 1990.
- Derrida, Jacques. *Posiciones. Entrevistas con Henri Ronsse y otros*. Valencia: Pre-textos, 1977.
- Eco, Humberto. *Sobre literatura*. Barcelona: RqueR, 2002.
- Genette, Gérard. “El paratexto. Introducción a Umbrales”. *Criterios*. 25-28 (1989-1990): 43-53.
- Habermas, Jürgen. *Pensamiento postmetafísico*. Madrid: Taurus, 1990.
- Hess Lüttich, Ernest. “El discurso dramático”. Van Dijk, T., *Discurso y literatura*, Madrid: Visor, 1999.
- Kuhn, Thomas. *La tensión esencial*. Madrid: FCE, 1983.
- Larthomas, Pierre. *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*. Paris: Presses Universitaires de France, 1980.
- Lyotard, Jean-François. *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra, 1986.
- Maturana, Humberto y Francisco Varela. *El árbol del conocimiento. Las bases biológicas del conocimiento humano*. Santiago: Lumen, Universitaria, 2003.
- Peñalver, Patricio “Introducción”. Jacques Derrida, *La retirada de la metáfora*. Barcelona: Piados, 2001.
- Saussure, Ferdinand de. *Curso de Lingüística General*. Madrid: Alianza, 1983.
- Spang, Kurt. *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*. Pamplona: Euns, 1991.
- Szondi, Peter. *Theorie des modernen Dramas 1880-1950*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1963.
- Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre*. Paris: Sociales.
- Wittgenstein, Ludwig. *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Crítica, 1988.

Fuentes Primarias

- Barría, Mauricio. *El peso de la pureza*. IX Muestra Nacional de Dramaturgia, 2003.
- _____. *Impudicia. El impúdico sueño de la muerte*. XI Muestra Nacional de Dramaturgia, 2005.
- Escobar, Benito. *Cruce de arterias*. Santiago: J. C. Sáez, 2003.
- _____. *Pedazos rotos de algo*. Texto electrónico proporcionado por el autor, 2005.
- _____. *Ulises o no*. Texto electrónico proporcionado por el autor, 2005.
- Infante, Manuela. *Prat seguida de Juana*. Santiago: ciertopez, 2005.
- _____. *Narciso*. Inédito, texto proporcionado por la autora, 2005.
- Zurita, Raúl. *Cantares*. Selección y prólogo. Santiago: LOM, 2005.

Actores europeos en los teatros de la *Belle Époque* chilena:

Discursos locales en torno a modernidad, identidad y género¹

María de la Luz Hurtado

Dra. en Literatura por la Universidad de Chile y Socióloga por la P. Universidad Católica de Chile, es Profesora Titular de la Pontificia Universidad Católica de Chile

Resumen

Exploro en esta investigación el modo en que las performances realizadas por actores y actrices europeos en los teatros de palco chilenos durante la *Belle Époque*, generan y rearticulan entre las elites locales proyectos civilizatorios, de políticas de vida y políticas del cuerpo, en relación a su constituirse como sujetos modernos desde una posición sub-alterna, incluyendo prescripciones e in-corporaciones relativas al género, en especial, al femenino.

Palabras claves: políticas del cuerpo, performance, modernidad, actrices-divas, organicismo social

Abstract

I explore in this research the ways in which the performances of European actors and actresses displayed in Chilean opera theatres during the Belle Époque generate and rearticulate among local elites civilizational projects, life projects and body projects, in relation to their constitution as modern subjects within a sub-altern position, including prescriptions and inscriptions relative to gender, and to feminine gender, in particular.

Keywords: body politics, performance, modernity, divas, social organicism.



Foto: Ziz-Zag N°94, 9 de diciembre de 1906.

Compañía dramática Miguel Muñoz, de gira en Chile en 1906.

1. Este artículo es parte del proyecto FONDECYT N°1060528 "Género, etnia y clase en el teatro chileno de la primera modernidad: 1900-1918", realizado por la investigadora Dra. María de la Luz Hurtado. Francesca Accatino colaboró en la revisión de prensa de la época y estuvo a cargo del procesamiento de las fotografías.



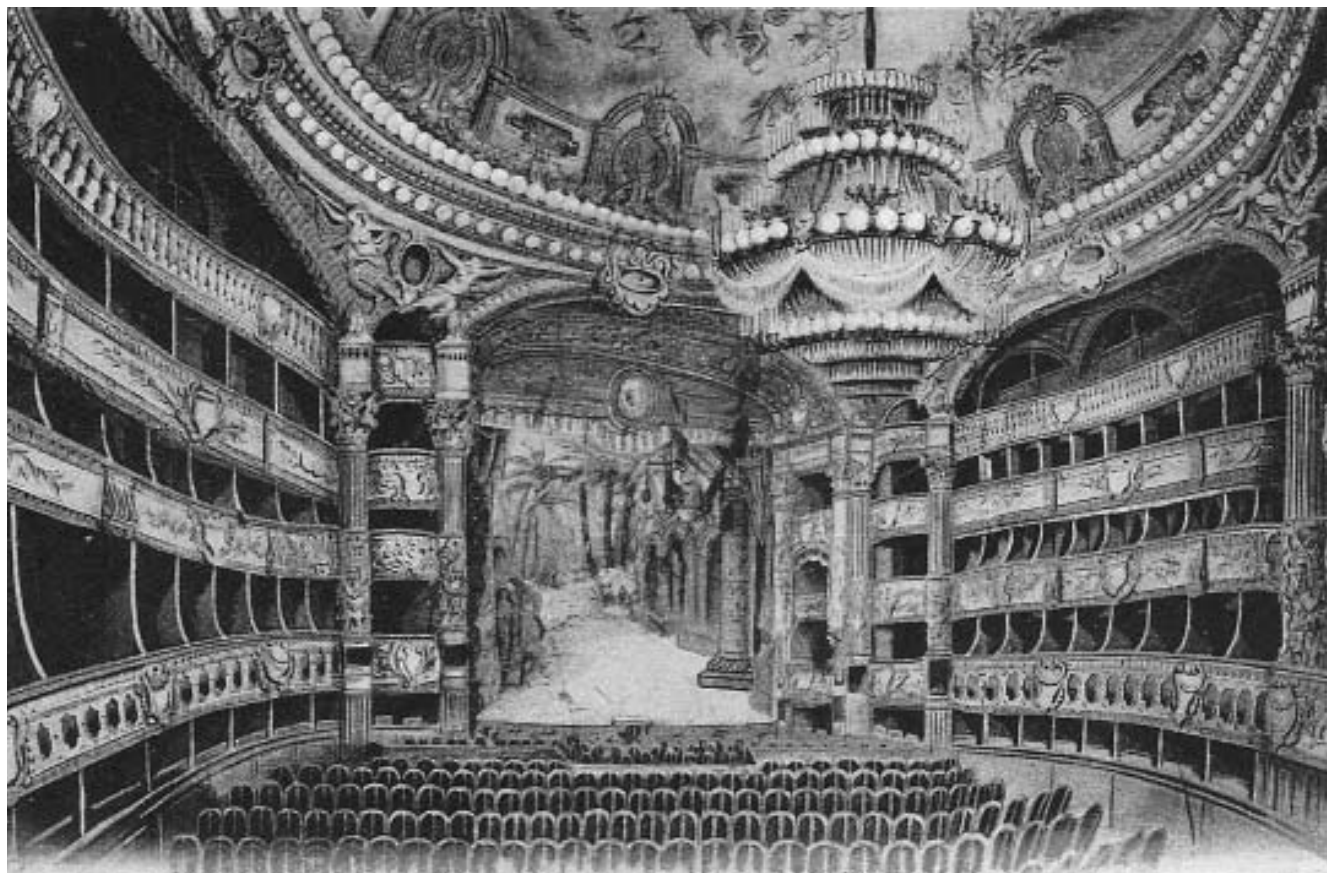
Foto: Zig-Zag N° 226, 19 de junio de 1909.

Estamos en un momento en que se apela a una “política de vida” (Giddens) en que el cuerpo es un terreno privilegiado de las disputas en torno de las nuevas identidades personales, de la preservación de las identidades históricas, de asunción de híbridos culturales o de recontextualizaciones locales de tendencias globales. Vale Almeida (4)

Concierto en el Teatro Municipal de Santiago, en 1909.

Los teatros de palcos como escena de la modernidad: lo europeo en alteridad con lo local

En los primeros decenios del siglo XX en Occidente, un cierto tipo de teatro propio de la cultura burguesa vivía su época de gloria, y, aunque sin saberlo, también su último canto de cisne, ya que su vitalidad se nutría de un sistema económico-cultural próximo al derrumbe. A través del siglo XIX, en especial en su segunda mitad, el teatro realizado en Europa en fastuosos teatros de palcos fue poniéndose al centro de la cultura dominante, al ser reconocido como un lugar de exhibición de talento histriónico y dramático, capaz de dar cuenta de las crisis y problemáticas acuciantes de la experiencia humana a través de las épocas, y en especial, de la modernidad. El favor del público, distribuido según género y capacidad económica en esos auténticos espacios metafóricos del poder social, fue convirtiendo a este tipo de teatros en una poderosa industria cultural de alcance mundial, no escapando Latinoamérica a su influjo.



El teatro *Opera*, principal teatro de palcos de París.

En Chile, algunas capas de las clases dirigentes locales actualizaban de modo singular, desde una posición periférica, prácticas vigentes en esa Europa que experimentaba una formidable e inédita expansión económica y cultural impulsada por sus burguesías, en la denominada *Época del Imperio*: 1870-1914 (Hobsbawm).¹ Para este historiador, el indicador de que la irradiación de la civilización europea moderna se había asentado en una localidad era que en ella funcionaran dos instituciones: la universidad y el espacio arquitectónico/social del teatro de palcos (o de ópera).² Estos teatros convocan al público local a partir de ofertas enraizadas con la cultura europea o realizadas directamente por sus artistas,³ conjugando música y palabra poética con un fuerte despliegue “espectacular”, de rico estímulo sensorial (ópera, teatro dramático, ballet, etc.).

En este marco, una hipótesis principal de mi proyecto de investigación Fondecyt

1. (En la *Época del Imperio*) “Europa era no sólo el núcleo original del desarrollo capitalista que estaba dominando y transformando el mundo, sino con mucho, el componente más importante de la economía mundial y de la sociedad burguesa. No ha habido nunca en la historia una centuria más europea ni volverá a haberla en el futuro”. (26-27)
2. “Determinadas instituciones tipificaban la zona de “desarrollo” o de dominio europeo, fundamentalmente la secular institución de la universidad ... y por motivos diferentes, el teatro de ópera. Ambas instituciones reflejaban la penetración de la civilización ‘occidental’ dominante (en el tercer mundo)”. (Hobsbawm 34)
3. En Chile, los teatros de palcos durante la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX, fueron ocupados en más de un 90% sólo por compañías europeas en gira, por la inexistencia de compañías profesionales nacionales líricas, dramáticas, de ballet o de orquestas sinfónicas.

“Género, etnia y clase en el teatro chileno de la primera modernidad: 1900-1918”, en el que se inscribe este artículo, es que esta irradiación del dominio europeo en el caso de Chile es especialmente poderosa, en tanto en este teatro uno de sus polos principales –el escenario– es ocupado casi totalmente, en los espectáculos profesionales, por actores, actrices y cantantes europeos,⁴ ante la inexistencia de un teatro y de una lírica profesional chilena.

El teatro de palcos asegura la mirada panóptica recíproca entre escenario y aposentaduras;⁵ en él, el cuerpo es insoslayable: es el soporte, el *locus* de la representación que cautiva la mirada del otro, en especial, en este periodo histórico, que exacerba la exhibición de los cuerpos, vestuarios y actitudes (Hurtado, “Chile 1900”). De aquí que la dinámica de influencia y tensión mutua que se genera entre el escenario y la platea, entre ese escenario animado por un actor o actriz europeo que es a la vez persona y personaje, y un público local que de algún modo está jugando también al doblez de la representación, ofrece una gran productividad en la aproximación a la temática de construcción de identidades híbridadas en y con la modernidad, dentro de la perspectiva de análisis de las teorías neo-coloniales.

La modernidad en América Latina en ese inicio de siglo XX no solo era un tema sino un problema, desde la lucha de un sector de las elites locales por instaurarla como una lógica, una vivencia y un sistema en el seno de una sociedad aún con fuertes enclaves tradicionales. Esto, cuando en ese cambio de siglo XIX al XX, la fascinación y el malestar con la modernidad apelaban a una fuerte autoconciencia, a un mirarse mirando, a un construir desde diversos lugares la incorporación o no a ella. Modernidad apropiada en parte en forma escópica, desde el momento en que posee estímulos exógenos; se ve cómo esta opera allá, en otra parte, en esa metrópolis que da la pauta, Europa, especialmente París.

Esta modernidad latinoamericana dificultosa, en pugna con la tradición, con los mestizajes e hibridaciones con lo indígena y lo colonial, pero aliada con la fuerza de cambio estimulada desde la Independencia por su soporte Ilustrado, se ejerce al modo local y es ella el sustrato desde el cual se realiza toda incorporación, toda inscripción y práctica cultural y social moderna. La secularización gana terreno y la modernidad se manifiesta, entre otros planos, en las prácticas sociales y modos de aparecer y comportarse en público, como es el caso de esos símbolos de la modernidad europea operando en las periferias del mundo: los teatros de palcos, generando un entorno material y visual preñado de una actitud propia del *élan vital* de la Belle Époque.

Los principales propulsores de la modernización son las elites gobernantes



“Los reyes ocuparon los tres palcos centrales reunidos en uno solo. La Reina Maud lucía una delicadísima *toilette* blanca y llevaba una diadema de brillantes en la cabeza”. *Zig-Zag* N°130, 18 de agosto de 1907.

4. Salvo excepciones provenientes de Latinoamérica, especialmente de Argentina.

5. Esto era posible porque, a la fecha, las luces sobre el público se mantenían encendidas durante la función.



La Hoja de Teatros N° 3,
Santiago, 1 septiembre 1912.

que gozan de riquezas desmedidas, compuestas por una aristocracia en decadencia y nuevas fuerzas burguesas mineras, financieras e industriales, seguidas por una pequeña burguesía en constitución, que incluye a artistas e intelectuales emergentes, y por un proletariado paupérrimo que ora las confronta, ora las apoya. La *Belle Époque* vivió y usufructuó del exceso, bailando sobre las cabezas y los cadáveres de los desposeídos. Chile tenía los mayores índices de mortalidad junto a los más pobres países africanos (dos veces mayor que el de Europa Occidental) y los de mayor concentración de la propiedad en sectores claves de la economía (Collier 148 y 161). La oligarquía nacional se asimiló al consumo ostentoso y a la ritualidad de exhibición vigente en esa Época del Imperio, dejando atrás decenios de victorianismo y de ocultamiento del cuerpo y de los sentimientos en público (Sennett). Imbuida del positivismo y de la idea de progreso, diferenció la realidad en jerarquías progresivas según planos mensurables: razas, sexos, culturas, civilizaciones. Para ella, enmarcada en ideas propias del organicismo social y de la fisiognomía, el espíritu se plasmaba en el cuerpo y viceversa. El ojo fue un órgano privilegiado del conocimiento de “lo otro” en función de las diferencias y las identidades visibles, por lo que el panóptico del teatro de palcos fue un lugar

estratégico para contrastar y re-definir performances identitarias.

En este tiempo, algunas mujeres van sobrepasando su enclaustramiento en lo privado, característico de los primeros tiempos de la Ilustración y de la República, que la excluyó de lo público por su supuesta naturaleza reñida con el *logos*, y van accediendo al espacio cívico-público no sin polémicas y luchas, apelando a, y haciéndose parte, de un nuevo ideario moderno acerca del género femenino. En este proceso, desde la segunda mitad del siglo XIX, el teatro europeo es un aliado directo, al otorgar en su dramaturgia un lugar privilegiado a la discusión acerca de “la nueva mujer”, y al encarnarla escénicamente y en la vida real en la actriz-diva, protagonista indiscutible de ese teatro de la *Belle Époque*, y proyectivamente, de la cultura moderna y de la cultura de masas que se gesta en y con ella. Justamente, la actriz es una de las primeras mujeres en ese fin de siglo XIX y principios del XX cuyo oficio la lleva a ocupar no solo el centro del escenario sino de la atención y valoración pública, alimentando una profusa imaginaria y discursos periodísticos, críticos, ensayísticos, filosóficos que buscan descifrarla y promoverla, convirtiéndose en modelo y en “alegoría de la modernidad” (Hurtado, “Chile 1900”).

Interrogantes y caminos de investigación

La pregunta que me planteo es: ¿cómo se configuran en este inicio del siglo XX las identidades como “políticas de vida” desde las “políticas del cuerpo” (Giddens) realizadas/proyectadas/re-convertidas en y a partir de la relación entre escenarios animados por representantes de la modernidad metropolitana y plateas activamente receptivas de y por las elites sociales y culturales periféricas: la chilena? ¿Cuáles son

los ejes de las visualidades y los discursos elaborados por agentes de la cultura local que procesan, amplifican y decodifican “como” performance (Hurtado, “Productividad”) la actuación de actores y actrices europeos en suelo nacional, haciéndola carne en sus cuerpos/ mentes, en sus miradas y decires? Cuerpos frente a cuerpos, los de los actores y actrices europeos vs. los de los espectadores chilenos: ¿identidad frente a identidad?

Dado que mi foco está radicado en los escenarios, los cuales, “de manera opuesta a las ‘narrativas’, nos obligan a considerar la existencia corporal de todos los participantes” (Taylor 30), como estrategia investigativa me situó al interior de los estudios de la performance. Los sujetos considerados en mi estudio se constituyen en tanto ven, oyen, perciben corporalmente, hablan, escriben y leen, a la par que son vistos, oídos, percibidos y a veces leídos por otros. Como sintetizan Deleuze y Parnet en relación a Foucault, “el saber está hecho de esos dos medios, luz y lenguaje, ver y hablar” (115), o, como elabora Felman, hay “una relación indisociable de lo físico y de lo lingüístico, del cuerpo en el lenguaje y del acto en el discurso” (20).

Exploraré al cuerpo como “semiosis”, en relación a “cómo funciona el cuerpo en cuanto transmisor y receptor de información al momento del re-posicionamiento del individuo en la sociedad” (Vale Almeida 6). Es en las prácticas históricas concretas donde se actualizan y reconvierten los conceptos de lo deseado y lo despreciado, de lo favorecido y lo proscrito en y por la cultura respecto a la conformación de identidades. Siguiendo a Butler, habría “cuerpos que importan”, con-formados desde discursos normativos y regulatorios respecto al género y a la clase social “ideales”, instando a los sujetos a ubicarse y a ser ubicados de acuerdo a las líneas prefiguradas por ellos. Y sin duda, las actrices y actores europeos en gira en Latinoamérica y en Chile que se presentan en esos espacios simbólicos de la modernidad, los teatros de palcos, son, en este sentido, “cuerpos que importan”, los que quedan plasmados en las “pantallas” textuales y visuales elaborados a partir de ellos, y que van definiendo ante la vista y el entendimiento públicos los rasgos del deber ser social (Silverman).

En las performances que aquí reconstruyo, ese diálogo intersubjetivo se realiza entre actores europeos que se presentan en los teatros de palcos de Chile y sus receptores locales, pero concentraré mi atención en el modo en que estos últimos elaboran visual y textualmente dicha relación, ya que es la mirada local sub-alterna la que me interesa reconstruir en los términos arriba indicados. Para ello, tomaré como fuente tanto los textos (ensayos, reportajes, crónicas, críticas, editoriales) como las visualidades (fotografías en especial) publicados a la época en la prensa chilena diaria y semanal y en la especializada en teatro, respecto a cierto teatro europeo que se proyectaba en giras al mundo y a Chile.⁶ Estos textos e imágenes, de autoría principalmente de chilenos y de europeos citados o replicados en nuestra prensa,



Los actores Sr. Giné y la Srta. Cancela en “La divorciada”. Revista *Teatro y Letras* N° 24, Santiago, septiembre de 1910.



Revista *Arte y Teatro* N° 4, Santiago, 15 de junio de 1909.

6. Una manifestación concreta de la enorme valencia de lo teatral en el Chile de las dos primeras décadas del siglo XX es la profusión de infraestructura teatral existente, diseminada a través de los barrios de las grandes ciudades como Santiago, Valparaíso, Concepción, diversificando su alcance a los distintos bolsillos e intereses culturales (20 salas diferentes en Santiago, por ejemplo, para una población referencial de 330 mil habitantes en 1907), alimentada y criticada por una variada gama de prensa especializada sólo en lo teatral (20 títulos de revistas de este tipo publicadas en el periodo).

alimentaban la opinión pública y eran el referente masificado de las performances que dichos actores y actrices realizaban, al momento de su interacción viva, con ciertos circuitos culturales del país.

Es importante considerar que, dada la centralidad de lo teatral europeo en el ambiente cultural y al prestigio incontestable de sus representantes que actúan en los grandes teatros de palco de las capitales del mundo, una amplia gama de hombres y mujeres enhebraban y publicaban en la prensa estos discursos críticos, incluyendo filósofos, artistas, literatos, políticos e intelectuales, siendo su visión representativa respecto de cierta cultura dominante influyente en ese entorno.

En este artículo, privilegiaré aquellos discursos y visualidades que iluminan o mantienen a la vista la identidad social y de género del actor y de la actriz, más allá o más acá de su encarnación en personajes fictivos.⁷ Aun así, es importante considerar que el actor o la actriz europeos de prestigio muy rara vez están en público sin portar un aura ficcional, surgida de los innúmeros discursos e imágenes que han precedido sus llegadas al país o que los rodean durante su permanencia en él, caracterizándolos al modo de personajes ideados o imaginados. Incluso, muchos de ellos constituyen auténticas alegorías vivientes, ya sea de lo moderno, de lo femenino, del arte, de la elegancia, de la inteligencia, de la sensualidad u erotismo, etc., por lo que los discursos elaborados localmente son de hecho un juego entre los imaginarios y sus actualizaciones.

La centralidad del teatro dramático en la experiencia de la modernidad metropolitana

La metrópoli no reúne así sino positivities, el clima correcto y la armonía de los paisajes, la disciplina social y una exquisita libertad, la belleza, la moral y la lógica. Memmi (77)



La concurrencia en el Salón Filarmónico del Teatro Municipal.

La permanente mirada de las elites periféricas hacia la metrópolis europea en esa Época del Imperio está teñida de añoranza, de deseo de pertenencia, de participar directamente de sus bondades, ya sean míticas o concretas. En ese imaginario, lo que brinda la metrópolis es una constante satisfacción libidinal en diversos planos, desvalorizándose en contrapartida la vida socio-cultural local. La apatía, el desencanto, sería un ánimo predominante entre quienes pudieron aquilatar en persona los atractivos de la vida artístico-cultural europea :

7. El pliegue de lo actoral en cuanto encarnación de personajes al interior de la ficción dramática lo abordaré en una próxima entrega, a partir del análisis de los discursos realizados por críticas y críticos especializados, así como de las visualidades generadas durante dicho proceso.

Conciertos, conferencias, teatro, biógrafo, nada ha faltado para animar a esta sociedad que se queja siempre, sin que nada la satisfaga. ... París es el miraje engañoso donde zozobran todas las ilusiones de las chilenas que han pasado por esa ciudad fantástica... vuelven a Chile y no encuentran en su patria nada que las consuele de su ausencia! ("Editorial". *Familia*. 44)

La aspiración era estar siempre en el clímax del arte y la sociabilidad que se generaba en torno a esas visitas europeas. De aquí que las dos primeras décadas del siglo XX se vivieron en ese Chile moderno con un sentimiento bipolar: en tiempos de bonanza como el Centenario, el ambiente se agitó incansable con representaciones del mejor orden en teatros y fiestas; en otros, como en los primeros años de la Primera Guerra, el desánimo cundió cuando se cerró hasta el Teatro Municipal por la escasez de compañías europeas en gira, atrapadas en su tierra por el conflicto.



Foto: Zig-Zag N° 20, 2 de julio de 1905.

Foyer del Teatro Municipal de Santiago. Ilustración de Paul Dufresne, 1905.

La propuesta del célebre escritor chileno Luis Orrego Luco⁸ permite aquilatar cuán central era el teatro dramático en la vida de esta sociedad en tanto símbolo y realización de la modernidad: Orrego propone, como política pública de Estado, construir y mantener un teatro dramático permanente en Chile, como el Ópera de París, para que se pueda disfrutar en esta tierra de una sociabilidad refinada y una oferta continua de los mejores espectáculos teatrales del mundo. Así, ese público chileno, que él califica de culto y apreciativo de este arte –incluidas sus mejores evaluadoras y críticas, las mujeres–, podría gozar de estos rituales y estímulos intelectuales y sensitivos, desincentivando con ello las masivas emigraciones de intelectuales y artistas a Europa, en busca de esas experiencias. Plantea, a modo de foro público, ¿por qué no invertir en teatro, en arte dramático, en vez de en la hípica u otras distracciones menos completas? Lo agradecería ese vasto público teatral chileno:

Existe entre nosotros afición decidida por los espectáculos. Basta que llegue á nuestras playas alguna buena actriz, como María Guerrero, ó algún actor de primer orden, como Ernesto Novelli, para que se llene el Teatro. La sociedad les prodiga aplausos y dinero, se emociona, se preocupa del arte y lo comprende. Las mujeres de nuestra sociedad son cultas, delicadas y refinadas; son capaces de sentir y de inspirar todo lo bello. ... seamos un poco más vividores; aprovechemos lo mucho bello y bueno que en el país existe, y con eso disminuirémos considerablemente el afán de los que emigran desesperados de aburrirse en "esta copia feliz del Edén". (Orrego, "Los viajeros").

La desesperación del aburrimiento parece ser un síndrome de esas sociedades modernas en que la experiencia se procesa desde una subjetividad exacerbada, que

8. Autor de, entre otras novelas, la exitosa *Casa grande*, 1908, en la que realiza una cruda crítica a las formas de vida y valores de la clase dominante chilena durante la Belle Époque.

se interroga acerca de su modo de experimentar el mundo en la medida que la secularización la aleja del manto protector de la religión, y la sociedad resquebrajada en relaciones secundarias y en intereses de clase le quitan la sensación de pertenencia a una república utópica. Cunden el nihilismo y surge el *élan vital*, la necesidad de sentir el *splin* que arremoline las sensaciones y oculte el malestar con la modernidad. Orrego propone a la sociedad chilena “ser más vividores”, extrovertirse a la sociabilidad, a esa que conjuga capacidad económica y acceso al arte refinado: al arte dramático europeo, no escenificado en Europa sino en la propia nación, equivaliéndose a ella.



Compañía de zarzuelas de Pepe Vila. 1906.

Rige en ese tiempo la convicción que una vía privilegiada de “mejorar el alma” y de perfeccionarla, reivindicación sentida de este tiempo por las elites modernistas, es la posibilidad de apreciar e incorporar a la propia subjetividad los productos objetivados “de las conquistas intelectuales de la especie” (Simmel, en Weinstein y Weinstein 78) como son el arte, los estilos de vida y las experiencias vitales, los que reconocidamente, en ese tiempo, eran los generados en y por la cultura europea, su cima mundial darwiniana. La sentida demanda por el contacto con dichas objetivaciones europeas, que Orrego percibe en hombres y mujeres chilenos

de “sociedad”, y que sintetiza en el despliegue de un teatro metropolitano “de primer orden” en el país, la atribuye a que este satisface una compleja trama de funciones psicológicas, sociales, culturales, arremolinando en su entorno agenciamientos de variado orden.

Avizoremos, entonces, algo de lo que ese público extrae de su relación con esos actores y actrices europeos que se presentan en los grandes teatros de palcos de las ciudades capitales de Chile, teniendo en cuenta que el enriquecimiento de la subjetividad en los públicos se hace problemático en cuanto el *setting* urbano moderno tendería a conformar un sujeto empobrecido por la banalización cultural y el materialismo: “La subjetividad se trivializa a sí misma como un mecanismo de defensa contra las demandas del espíritu objetivo, sufriendo de una sensación de futilidad más que preocupándose de su propio enriquecimiento” (Simmel, en Weinstein y Weinstein 79).

Las actrices y actores europeos en Chile como encarnaciones vivientes de la modernidad

¿Cuál es el punto de atracción que se destaca en la prensa chilena al comentar o promocionar la presencia de artistas de teatro europeos en el país? Sin duda, el que posean un lugar legítimo, ganado desde su arte teatral, al interior de las “las ciudades civilizadas” o grandes capitales culturales del mundo. Que ese sea su *habitat* natural,

del que se nutren y al cual alimentan. Y si esos artistas incluyen a Chile y sus ciudades principales entre aquellas en las que muestran su teatro, estas, por este hecho, entrarían a participar en esa red, a hacerse parte de ese mundo civilizado.

Esta relación se elabora, por ejemplo, en el siguiente texto, a propósito de la venida a Chile de los actores españoles Rosario Pino y Emilio Thuillier en 1910, postulados como partícipes de la modernidad civilizada, orgullo para ellos –y para quien se relaciona con ellos: la elite social chilena:

Estos dos artistas que, con la sonrisa en los labios y la bondad en el corazón, pasean orgullosos por las ciudades civilizadas la triunfante bandera del teatro español moderno, que evoluciona con pasos agigantados hacia lo sublime, lo bello, lo ideal dentro del arte, naturalizándolo y purificándolo todo con un refinamiento verdaderamente exquisito. (Chalo)

Se plantea al arte como sujeto a “evolución”, por tanto en desarrollo, en progresivo perfeccionamiento que se mide por su cualidad de ser “modernos”. Más que adentrarse en las vicisitudes de lo humano, en sus horrores y feísmos, se aprecia su capacidad de transfigurar el espacio/tiempo en uno “puro” y “natural”, por una parte, y “bello” y “sublime”, por otra, de refinamiento exquisito, sin duda, remitido al gusto modernista que huye del materialismo positivista burgués (Subercaseaux)⁹. En las actuaciones de estos actores, se destaca la capacidad de recrear, mediante todas las formas de expresión performativa, “un pedazo de vida”. Importa el minimalismo, la sutileza, lo insignificante de los códigos empleados, convirtiendo en palpable lo latente mediante un proceso de destilación expresiva que da forma a otra forma creativa (la del autor dramático), logrando esa esperada ecuación entre objetivación/“alma” de las cosas.

Porque no podemos negar que Rosario Pino y Emilio Thuillier son dos artistas de temperamento tan privilegiado que, con su sola presencia, con sus más insignificantes palabras, sus gestos, sus miradas, sus más pequeños movimientos, transforman la escena en un pedazo de vida tan latente, tan palpable, tan real, que a todos nos parece estar asistiendo no a una representación teatral sino a esos cuadros maravillosamente trazados por el autor en los cuales rebosa la verdad de las cosas que él vio y sintió en su cerebro y su corazón. (Chalo)

Estos actores, entonces, pueden materializar en los escenarios chilenos los escenarios urbanos y humanos (íntimos) europeos, desterritorializando lo local y re-territorializándolo la metrópolis, de un modo pictorializado, hecho visible. Se reconoce allí una manifestación de “verdad” producida por dicha objetivación de estilos de vida, experiencias, que trascienden la ficción para remitirse a lo “real” (europeo).

En tanto hay una actriz de por medio, Rosario Pino, la construcción de género surge, en este caso, desde la palabra de un prestigioso crítico y académico chileno. Domingo Melfi destaca que el “alma” expresada en su actuación es una historicada: es un “alma contemporánea”. Una ni lúdica ni esplendente sino melancólica y ya



Emilio Thuillier



Rosario Pino

9. “El modernismo hispanoamericano ... tal como el modernismo europeo– es una opción contrahegemónica a los correlatos sociales y culturales de la modernización (positivismo, cientificismo, empirismo, laicisismo) y que formó parte, por ende, de la gran controversia finisecular entre modernismo utilitario y mercantil, que no dejaba espacio para “la vida del alma” (Rodó: *Ariel*), y otro que concebía el arte y la belleza como fundamentos de una urgente y necesaria renovación espiritual. ... El cosmopolitismo, desde este punto de vista, fue la afirmación latinoamericana del derecho a ser universal, la aspiración a una cultura ecuménica y abierta desde la cual existía la posibilidad de renovar la condición humana. (Subercaseaux 122-3)

presa del malestar de la modernidad. En este tipo de comentarios críticos, se obvia el texto dramático y la textualidad para centrarse en un fragmento de lo actoral: los ojos, la mirada de la actriz, son el *locus* de lo por expresar, de lo nunca dicho ni por decir de lo femenino.

Maga, ella misma, de todos los sentimientos sutiles del alma contemporánea, por derecho propio en el escenario español, sus ojos, infinitos de matices, son el más eficaz comentario puesto al margen de una comedia. Han revelado dolencias nuevas; otras sensaciones; perdidos encantos. A ellos se asomó el alma cansada de la tristeza moderna, como la doncella de un doliente cuento de amor.... Han descubierto los sentimientos infinitos, minúsculos, ignorados del corazón femenino.

El matiz, lo minúsculo, que sólo es perceptible para un observador homólogo en refinamiento, capaz de captar tales sutilezas, sería el vehículo de acceso a lo "infinito" insondable de lo femenino contemporáneo.

Las actrices divas en la escena ante el público local deseante: lucha de titanes

Baudelaire notaba que 'la teatralidad más secreta es también la más sorprendente'. Es esta 'que pone al actor en el centro del prodigio teatral y constituye el teatro como un lugar de una ultra encarnación, donde el cuerpo es doble, a la vez cuerpo viviente que viene de una naturaleza trivial, y cuerpo enfático, solemne, paralizado por su función de objeto artificial. Barthes

Naturaleza trivial del cuerpo viviente del actor versus su cuerpo solemne, artificial. Ortega y Gasset planteaba que la cualidad artística de lo teatral requería que, en esta doblez, el personaje, en ese *fondo de visiones* que es el escenario, sobrepasara a la actriz real como condición para que no se desplomara la ficción. ¿Pero, ocurre esto en la relación de las divas europeas con el público local? ¿Qué busca el público que se le presente o que se le represente, cuál cara privilegia del doblez actoral?

Barthes y los post-estructuralistas han dejado establecido que el discurso se constituye en la lectura, desde la recepción, y Feral proyecta esto a la teatralidad al definirla desde la mirada del espectador:

La teatralidad tiene que ver fundamentalmente con lo mirada del espectador. Esta mirada señala, identifica, crea el espacio potencial en el cual la teatralidad va a poder ser localizada. El espectador reconoce este otro espacio, espacio del otro, donde la ficción puede emerger. Esta mirada es siempre doble. Ve lo real y la ficción, el producto y el proceso. (45)

¿Qué es, en ese escenario social saturado de teatralidades de la *Belle Epoque* chilena, "lo real" y "la ficción" que detecta esa mirada doble?

El público asiste al teatro para focalizar, para desentrañar a ese actor o actriz como cuerpo presente que primero que nada se representa a sí mismo, a su genio y a su talento, siendo quien mejor encarna la representación que se ansía ver: la del sujeto moderno en su más alta jerarquía de la raza. El organicismo darwiniano y su teoría contigua de la fisiognomía rebosan de prestigio y de validez en estas oportunidades. Es eso lo que constituye la teatralidad del espectáculo: el ver

desenvolverse, en toda la proyección expresiva de su cuerpo, a quienes están en la cúspide de la evolución civilizatoria europea.

Para captar esta doblez, recurriré a dos textos del escritor chileno Fernando Arauco, quien perfila primero a una actriz destacada cuando está en posición de mujer/diva “real”, fuera del escenario, cuando su ser actriz está en estado de latencia, y luego, durante su desdoblamiento y despliegue en escena, culminando en ella la expectativa, la emoción, el alerta y el ardor con que el público asistía a sus presentaciones. Sus relatos se refieren a María Guerrero en su gira por Chile en 1908; formaba compañía con su marido, don Fernando Díaz de Mendoza, siendo por cierto ella la diva aunque él le prestara a ella su condición de “noble de España”, agregando prestigio social a su arte. Mujer casada, estaba fuera de sospecha en torno a un halo que rodeaba a muchas divas y actrices de la época relativas a su liberalidad sexual, por lo que la veneración hacia su persona era también posible dentro del ideario conservador.

Es interesante constatar la contención, incluso la distancia fría y desmitificadora de Arauco –cuyo seudónimo deja en claro que escribe desde los profundos bosques sureños de un Chile bravío e indígena–, cuando delinea a los actores españoles en un encuentro con ellos en situación cotidiana. Para él, la Guerrero no es físicamente mensurable, puede ser tanto lo uno como lo otro en estatura, hermosura o elegancia, primeros atributos observables y valorados en la mujer de entonces.¹⁰ Le reconoce algo más indefinible, más etéreo, que se capta en la presencia viva y no en la fría e inmóvil reproducción mecánica de la foto: espíritu, temple, que desde su interior armoniza y articula al cuerpo visible:

María Guerrero apareció bruscamente á mis ojos como una visión amplia, envolvente y armoniosa. No podría decir ahora si es fea ó hermosa, pequeña ó alta de estatura, elegante ó no elegante. Su espíritu irradia por todo el cuerpo, por toda su faz, y no se ve en ella sino una expresión, un estado de alma, una silueta fugaz siempre cambiante y siempre con su fondo inmutable que sirve de lazo de armonía á todas sus palabras y actitudes, por contradictorias que ellas sean. Se puede decir que es toda alma y que su cuerpo se eclipsa ante ésta, esclavo sumiso, mero instrumento de un juego interior. (Arauco, “Entrevista”)

Es destacable el planeamiento de Arauco de que el cuerpo de la Guerrero es esclavo, mero instrumento del “alma”, y que es el espíritu lo que le infunde vida e irradia en él. Es esta justamente la perspectiva vigente que se proyecta en diversas teorías espiritualistas de fin de siglo: lo interior se plasma en lo exterior, y la valora-



Foto: Gráficas Españolas. Archivo fotográfico del Museo Nacional del Teatro. Almagro.

María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza en *El Duque de Éi*, de los Hermanos Álvarez Quintero. H. 1900.

10. ¿Quería Arauco evadir el constatar verbalmente lo que las fotografías testimonian, que María era más bien fea de rostro y baja de estatura?

ción de lo segundo no es por hedonismo sino por búsqueda de la proyección de lo cualitativo en lo material, en lo visible, mediador inescapable de nuestra condición humana. Y la mujer, considerada *locus* por excelencia de la espiritualidad, sería la principal exponente y depositaria de este principio, elevándola a la condición de acompañantes de la divinidad: “sacerdotisa del arte”.

Balzac, filósofo de la relación entre interioridad y su exteriorización corporal, es de los primeros que vinculan la sensibilidad femenina respecto a lo estético con un largo proceso civilizatorio al interior de un estrato social refinado, en el cual se va lentamente conformando esa aristocracia del espíritu/cuerpo que no se improvisa sino que se adquiere a lo largo de las generaciones:

Hay criaturas investidas del sacerdocio del pensamiento obtenido por una educación privilegiada, en quienes se ha desarrollado el imperio de la imaginación por continuo roce artístico, gracias al calor moral de una civilización llevada a su más alto poderío; mujeres para las cuales la vida del alma, los beneficios de una cultura exquisita, hacen de ellas las sacerdotisas del arte. (Balzac citado por Hochstetter “Trapos” 1908)

Mujeres sacerdotisas del arte en una “civilización llevada a su más alto poderío”, por supuesto, Europa en la Época del Imperio, vara alta para las mujeres de países coloniales como las chilenas que leen estos principios en ese mismo 1908 en su semanario preferido, y que se ven impelidas a buscar en su genealogía ¿aristocrática? y en su *habitus* para cerciorarse de si ellas cumplen la condición de haber estado expuestas a un “continuo roce artístico”. ¿Les dará ese roce estar cerca de María Guerrero, asistir a todas las temporadas de teatro dramático del Municipal?

La condición de género, su “estructura psíquica”, concedería a las mujeres, más que a los hombres, la facultad de una actualización estética de su ser en la sola presencia. Simmel plantea que la mujer tiene el don de la fidelidad, de hacer coincidir su interno, su subjetividad, con su exteriorización. La mujer, existencialmente exenta de conflictos, ya que carece de la “duda metódica” cartesiana y de vivenciar la existencia y la realidad en términos de oposiciones y conflicto, sería armoniosa en su relación espíritu/cuerpo, encarnando esencialmente “la idea” y en tanto tal, sería bella en el amplio sentido de la palabra:

La cualidad estética de la presencia femenina es más evidente que la masculina, aunque únicamente en el sentido de que posee una mayor disposición natural para la belleza; tampoco en el terreno psicológico todas las mujeres son ‘almas bellas’, pero llevan en su estructura psíquica la predisposición para esa forma existencial exenta de conflictos, que reduce, por así decir, automáticamente en su unidad las oposiciones de la vida masculina, y que integra en su realidad la idea, que empíricamente casi sólo se halla realizada en las mujeres. (Simmel, “Cultura” 208)

Es decir, sin necesidad de emitir palabra, de ejercitar el *logos*, la mujer trasuntaría desde sí una unidad indivisible que, en tanto armoniosa, es bella. Es ese “fondo inmutable” que Arauco percibe en la Guerrero, que ata y une en armonía su presencia, aun cuando sus palabras y actitudes sean contradictorias y haya algo siempre cambiante en ella. La Guerrero también corresponde a lo esperado en una mujer decimonónica



Foto: Le livre de Paris, 1900, p. 255.
La actriz Cleo de Mérode como Cleopatra.

y de inicios del s. XX por otro motivo: en la entrevista, se mantiene en silencio; no tiene voz propia, asiente muda a todo lo que dice el marido, quien toma el rol de representar a ambos en el ámbito de lo público: de la palabra. Ella es una promesa, una pulsión de visibilidad, de luz que titila irradiada desde un núcleo, irremisible a la palabra, a lo simbólico. En ella, todo es imaginario, potencia, nada se corporiza en un cuerpo definible, en una voz y un decir:

María Guerrero habló poco. Se limitó esta vez á asentir con leves inclinaciones de cabeza todo lo que su esposo decía; de vez en cuando asomaba solo á su rostro un movimiento, una sonrisa y se me imaginaba sin embargo que hablaba mucho, que decía cosas exquisitas é inefables. El cariño, la comunidad de impresiones que existe entre ambos esposos, hace que formen como un solo espíritu: cuando habla uno y el otro asiente parece que conversaran los dos. (Arauco, "Entrevista")

Es interesante constatar que Arauco, casi un mes después, se da una vuelta de campana, al construir un relato elegíaco de la Guerrero sobre la base de la performance desarrollada por ella y por el público en el Teatro Municipal de Santiago, sede de potentes flujos de deseo entre plateas, palcos y escenario. El relato elaborado por Arauco posee una estructura dramática articulada al modo de una intriga temporalmente secuenciada, la que va siguiendo fase a fase el acontecer, sin adelantarse a su consumación. Reconstruye (¿o genera discursivamente?) el ambiente de anticipación en las afueras del teatro, la llegada del público, la ansiedad ardorosa hasta el clímax de la aparición y despliegue actoral de la diva en escena.

En ese transcurrir, va configurando la formación de un "gigantesco espíritu", que surge de esos cuerpos lujosos y mundanos descritos en tanto público que copa los pasillos, escaleras, salones y asientos del magnífico teatro, desafiando a la actriz desde su propio poder material y espiritual: no todo está concedido de antemano. Arauco juega a la incógnita de si ese enorme anhelo del público deseante del despliegue de la actriz logrará transmutarse en espiritualidad ante el influjo de la performance actoral, de si la Guerrero estará a la altura de lo que promete: si es capaz de dominarlos desde su potencial poder, desde esa "alma superior" de artista europea. Aún es posible que fracase, que el mito no se encarne en el rito teatral; de ahí la conjunción de ansia y temor.

Y llegó por fin la noche tantas veces ansiada y temida... Resplandecía de luces nuestro primer coliseo. Tumulto de gentes á la entrada de las puertas. Carruajes de lujo en la plazoleta, piafar de caballos, mujeres bellas, vaporosas como nubes blancas, un río interminable de sedas, de correctos frac, pecheras y guantes blancos; toda una marejada interminable que cruzaba los pórticos del Municipal animada por un deseo arrebatador y único de vida, de esa vida nueva que nos traía una mujer que nació bajo el cielo hermoso que ampara á tantos genios ilustres. (Arauco, "María")

A la entrada a "nuestro primer coliseo" todo fluye como mar, ríos tumultuosos, con la fuerza de la naturaleza arremolinada, los caballos (símbolos de potencia sexual) piafando. Las distinciones de género en los vestuarios son tajantes: mujeres vaporosas



Foto: Zig-Zag N° 191, 18 de octubre de 1908.

María Guerrero, actriz española. En *Zig-Zag*, 1908.

(etéreas, inmateriales), hombres correctos en blanco y negro, con fracs de contenida elegancia europea. Ese público busca beber la vida en el teatro, vitalizarse, desde un deseo arrebatador de “vida nueva”. Eso nuevo que anima lo que está muerto, caduco, desvitalizado, proviene de ese lugar que, al decir de Memmi, contiene todas las positivities, de ese “cielo hermoso” que ampara al genio y la fama: la metrópoli, Europa. Mientras no sea vitalizado por el genio europeo, ese público es un soplo poderoso pero aún impotente:

En el interior el teatro ardiendo. Un soplo poderoso parecía agitarse en la amplia sala, un soplo impotente como de todos los espíritus reunidos y que se elevara hacia la cúpula como un gigante de cabeza monstruo. La persona que dominara á este gigantesco espíritu, la que consiguiera hacerlo su esclavo, su admirador entusiasta, esa debería poseer un alma superior. En el fondo, el tapiz rojo oscuro era como una promesa roja y viva que atraía todas las miradas... (Arauco, “María”)



Foto: Archivo de la Escena Teatral UC

María Guerrero en *La dama boba*, de Lope de Vega. 1908.

Se usa el símil de un público como una sociedad en pie de guerra, un gigante de “cabeza monstruo”: todos sus miembros unificados en un solo pensamiento, en un solo deseo descomunal. Frente a él, las cortinas rojas marcan el lugar del pliegue, el más allá y más acá de la producción fictiva del cuerpo actoral, como la *skene* del teatro griego. Se descorre el velo y aparece el espacio virtual, mediado por la escenografía: las miradas ya están atraídas por ese lugar de ficción aún antes que aparezca la actriz esperada.

De pronto, silenciosamente se descorrió la cortina y los ojos pudieron ver la escena, una sala magníficamente amoblada al estilo antiguo en la que se movían personajes de la época de Lope de Vega. Se representaba *La Dama Boba*... apareció por fin María Guerrero en escena. ¡Cómo la devoraron nuestros ojos! ¡Cómo palpitaba nuestra alma toda ante la magia de aquel espíritu encantador!

María Guerrero consiguió avasallar aquella vez al gigante de cabeza monstruo y pasear su triunfo por las tablas como una domadora gentil é ingénua que nada malo quiere para este rival vencido, y que se contenta tan solo con reír, reír, reír como ríe una aurora ante la noche que se vá... (Arauco, “María”)

María Guerrero representando la Dama Boba no es cuerpo potencial, indescifrable, como el de la silenciosa mujer de la entrevista, sino un cuerpo en escena a ser devorado, fagocitado en ese acto de apropiación cultural propio de los habitantes de América en relación a la metrópoli. Aquí se produce un duelo de titanes... y la domadora, la gran actriz, se impone no con un tosco empleo de su poder sino con la gentileza propia de su ser femenino. Duelo de naciones, duelo amoroso, en el que la española vence con poder magnánimo hacia sus ahora súbditos chilenos. ¿Un símil del relato de la Conquista, señor Arauco?

Y en su boca, aquello propio de la mujer decimonónica: más que la palabra del texto dramático-poético que ella interpreta con mayor o menor inteligencia (la que no se comenta en absoluto: aquí la acción dramática es otra, sus actantes son la diva y el público chileno), se escucha la risa, exteriorización encubridora de la evanescente “alma” femenina.

La modernidad desplazada en danza: animación de mentes y sensibilidades locales aletargadas

Este ambiente imaginario, mágico del escenario donde se crea la *irrealidad* es una atmósfera más tenue que la de la sala. Hay diferente densidad y presión de realidad en uno y otro espacio. ... La boca del escenario, frontera de dos mundos, aspira la realidad del público, la succiona hacia su irrealidad. A veces esta corriente de aire es un vendaval. Ortega y Gasset. (46)

Ya había habido “vendavales” de fuerza huracanada entre escenario y platea en teatros de palco chilenos, estando su centro magnético en artistas europeos que atraen hacia sí la energía concentrada y potente del público. Ya ocurrió en 1888, cuando los más doctos intelectuales chilenos, como Miguel Luis Amunátegui, se salieron de sí ante la presencia de Sarah Bernhardt en Chile y mujeres como Martina Barros rompieron con tabús de siglos, como la prohibición de la presencia femenina en la platea, acicateadas por el deseo de presenciar y ser parte de la performance por ella generada.

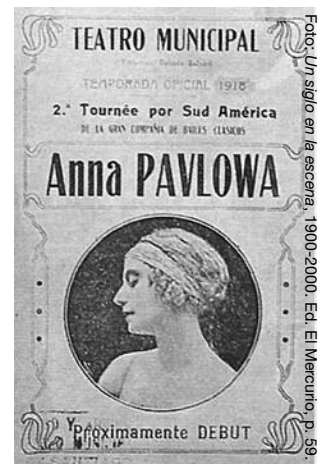
Una conmoción similar fue la provocada en 1917 por la presentación de la gran bailarina rusa Anna Pavlova, la cual había sido profusamente comentada, alabada y reproducida en imágenes a través de la década en la prensa local, destacándose su inauguración de un tipo de danza moderna (junto a I. Duncan) liberadora del cuerpo. Bailar a pie desnudo, en tiempos en que aún prevalecía la idea del pie como “estigma psíquico” que no debía jamás mostrarse en público, último terreno inculdicable del pudor femenino,¹¹ era una osadía emancipadora del género promovida desde el escenario. A su llegada al país ya era un estandarte, un ícono de fantasía, libertad, renovación, ruptura con lo académico.

Ante la presencia sensible de ella y de su arte en el escenario chileno, los textos críticos adoptan un tono de cercanía, de testimonio, actualizando y enmendando lo ya dicho y sabido a distancia. Esta fue una de las pocas oportunidades en que se rompió el exclusivismo de la fascinada auto-contemplación narcisista de la aristocracia y burguesía chilenas que se ven a sí mismos como los únicos ocupantes del Municipal (Hurtado, *Chile 1900*). Con la Pavlova y otros artistas de su calibre, se produce una necesidad de reconocimiento celebratorio unánime, incluyendo a los diferentes estratos y géneros representados en ese lugar simbólico de lo social. En estas ocasiones privilegiadas, una idea imaginada de nación (Anderson) se anima ante este espectacular acontecimiento social y artístico, en este caso, doblemente valorado por darse en un contexto de duelo por la sangrienta guerra europea y rusa:

Nada puede compararse al entusiasmo que despertó el ballet que durante quince días ha llenado el Municipal. La Pavlova y su encantadora troupe, incendiando la poética fantasía de la sociedad y aun del pueblo de Santiago. Nunca se vio esa hermosa sala más concurrida, platea, palcos, 3° orden, galerías, formaban un solo conjunto de rostros maravillados. Las escenas fantásticas, hermosísimas, que se desarrollaban entre luces



La actriz Sarah Bernhardt como Lady Mac Beth, 1884.



Afiche del Teatro Municipal de Santiago, 1918.

11. “ Hay pies que parecen estigma psíquico; con solo dejar ver su desproporción y fealdad alejan toda simpatía inspirando ideas vulgares” (Hochstetter, “El cuidado”).

de todos colores, hermosísimas mujeres, púdicas en su misma desnudez; hombres de maravillosa estructura; estatuas animadas por el soplo maravilloso del arte que baja del cielo a dar calor y vida a los somnolientos cerebros. (*Familia*. 92)



Foto: *Un siglo en la escena*, 1900-2000. Ed. El Mercurio, p. 58.

La bailarina Anna Pavlova.

La adjetivación superlativa no cesa: contabilizo tres “maravillosos”, dos “hermosos”, más los vocablos arte, poesía, color, incendio, vida, calor. La función cultural básica de este evento, según este texto, fue hacer salir a los chilenos de la modorra, insuflarles energía vital a sus “somnolientos cerebros”. Trae la Pavlova y su troupe la antorcha ardiente del arte y la inteligencia; provoca el despertar tras una larga noche vacía de estímulos, ideas, sensaciones, imaginación, tal como la Guerrero traía una “vida nueva”.

Los múltiples rostros condensados en uno solo expresan su común estar maravillados ante el espectáculo, pero también, su estar perplejos ante lo nunca antes visto ni imaginado en este arte. Estas vivencias las provoca una bailarina que se expresa con el cuerpo en movimiento y no con la voz ni con la palabra. El cuerpo es aquí la sede concentrada del imaginario y del deseo. Lo es justamente a través de romper las simetrías y lo estable, poniendo en tensión los opuestos, oscilando y fragmentando cada porción del cuerpo,

de ese cuerpo que se muestra pero también se oculta en “púdica desnudez”.

Ese arte de una mujer sutil y racional a la vez, lleva al espectador –siguiendo la experiencia del espectador ideal, la del crítico– a realizar un recorrido psicoanalítico lacaniano por la significación, quebrando primero la imagen de la identidad originaria para luego reconstruirla a nivel de lo simbólico: se ve incitado a convocar a lo ausente, a la palabra, para configurar pensamiento, desagregando las visualidades y volviendo a realizar la síntesis estética.

En medio de todas esas fantásticas apariciones, casi diríamos celestiales, dominaba Pavlova, tan ligera, tan sutil, tan ideal, que tenía perpleja a la concurrencia entera, que no se daba cuenta si realmente volaba por el aire o si pisaba en el suelo; si la vida, la inteligencia de esa mujer extraordinaria la tenía en los pies, en las manos, en la cabeza, en el cuerpo entero, pues que todo ese conjunto de armonía hablaba, hacia pensar, atraía cada uno por separado. (*Familia*. 92)

Experiencia del arte moderno como fragmentación del cuerpo, de sus partes, que cobran movimiento y juego independiente que desconcierta, obligando a recurrir al pensamiento y a la palabra en busca de elaborar la experiencia estética como significancia (Kristeva). Picasso y sus *Señoritas de Avignon* hacían a la época otro tanto desde las artes visuales cubistas, aunque dichas imágenes aún no trascendieron a Chile sino hasta 1920.¹²

La Pavlova, como otras divas del espectáculo escénico de la *Belle Époque*, es mantenida por el público y sus líderes de opinión en ese lugar imaginario, mágico,

12. Debo al crítico de arte Gaspar Galaz la información de que el pintor chileno Pedro Luna habría dado a conocer en Chile a Picasso en esa fecha

de la “irrealidad” y de lo fantástico que se genera más allá de la boca del escenario (Ortega y Gasset), espacio visto como sagrado, un Olimpo, lo celestial, excediendo a lo terrenal y a las limitaciones de lo humano. Esto la hace merecedora de reverencias debidas a la divinidad y también confirma su cualidad de “sacerdotisa del arte”. El lenguaje empleado en su descripción se nutre de referencias clásicas conectadas con lo primigenio, lo arcaico, con ese momento originario en que ritmo y danza eran cultivados y venerados en conexión con lo divino.¹³

Y, si un movimiento importante del arte moderno es su renovación constante, su dar cuenta de un espíritu de época agitado, móvil, escindido, en crisis y reconfiguración permanente, su otra tensión es estar conectado con una fuente inmutable que le da la categoría y la posibilidad de ser ubicado y valorado como arte: esto es lo clásico, sede de la acumulación cultural de la civilización, al decir de Baudelaire (Picó 19).

Es justamente lo que aporta la Pavlova: confronta la actitud vital pragmáticamente atareada de la modernidad capitalista y sus soportes materiales mercantiles desde un espacio de poesía fantástico, envolvente, inmaterial y etéreo, donde los recursos de la modernidad artística (baile y coreografías realizadas en una plataforma escénica tecnológicamente implementada con iluminación eléctrica, efectos escénicos, música de compositores contemporáneos, diseño de vestuario, etc.) se despliegan al máximo para crear la ilusión del flujo libre de lo primigenio, de lo “puro”, de lo no contaminado por los intereses y preceptos del arte burgués. El espíritu modernista se despliega así como crítica y a la vez como producto de la modernidad, evocando rituales y mitologías clásicas ausentes de la “civilizada” vida moderna. Esto es elaborado por la dramaturga y escritora chilena Roxana del siguiente modo, buscando descifrar el por qué del inusitado entusiasmo suscitado por esta compañía en Chile:

...en la antigüedad las bailarinas eran consideradas al igual que las sacerdotisas y vestales, y el culto del ritmo y de la danza, allá en remotas edades, era paralelo al de la divinidad. Este es el arte que resucita Anna Pavlova: arte puro en un ambiente poético, de ensueño evocador de fantasías mitológicas. Y aquello que nos seduce, aquello que aplaudimos en estos bailes rusos es que por algunas horas olvidamos los afanes de nuestra vida habitual, tanto más práctica cuanto más civilizada... Al compás de una música sugestiva, entre luces y decoraciones que asombran, pasamos a ser habitantes de un país de leyenda. Esta súbita transformación nos entusiasma y sin duda que a ella en parte debemos esa sensación especial de poesía, de ensueño, que parece envolvernos como allá en la escena los velos multicolores y diáfanos envuelven las etéreas siluetas de las sacerdotisas del arte. (Roxane)

El asombro ante una estética fantástica expresa un momento de descubrimiento, de expansión de la sensibilidad y de la experiencia situada en un imaginario no realista, que desplaza al espectador hacia un lugar otro, onírico, de ensueño, a través de recursos de velamiento de lo real: “pasamos” (todos los chilenos presentes en el Teatro Municipal de Santiago junto a Roxane) “a ser habitantes de un país de leyenda”.

13. La veneración que provocó la Pavlova llevó a sus admiradores a brindarle sorprendentes agasajos, como fue el de las hermanas Morla, cuando hicieron detener en medio del campo el convoy de un tren de Ferrocarriles del Estado en que viajaba para sorprenderla con un ramillete de flores. Las normas públicas fueron violadas para resaltar el poder, la fuerza del deseo de acercarse a ella de un modo transgresor y extravagante, para destacar el gesto y convertirlo, por su originalidad y audacia, en memorable para la actriz.

El teatro: “cátedra social” del más refinado *habitus* metropolitano

Una sutileza de tacto, una delicadeza de sentimientos, es muy difícil de adquirir sin la ayuda de las representaciones teatrales. D’Alambert



Mme. Henriette Roggera, primera actriz de la compañía francesa Lucien Guitry, de gira en Chile en 1911.

Antaño, en los Coliseos de Santiago y de Valparaíso en la década de 1820, primeros teatros de palco chilenos, la directriz desde el poder era clara: en el teatro había que educarse en la política, en la ciudadanía, en el amor a la democracia y en la execración de la tiranía.¹⁴ Por eso, los soldados, los defensores de ese estado independiente en la naciente República, tenían entrada libre al teatro y derecho al uso exclusivo de sus galerías, y todo acto realizado allí comenzaba con el Himno Nacional, ante la bandera chilena adosada en el palco presidencial.

Entonces, los actores eran vehículos de enunciación de una dramaturgia neoclásica educativa, y el texto, lo dicho, tenía primacía en la atención del público, al punto que los actores de las primeras presentaciones en ese Coliseo eran presos políticos españoles, sin aura ni prestigio actoral alguno (Hurtado, *Teatro* 49). En esa estética neoclásica, no se buscaba correspondencia expresiva y visual entre el referente dramático y la escena: “la noción de una representación histórica ...estaba totalmente ausente de la imaginación teatral: ... en 1755 un crítico escribió que ‘la exactitud histórica es imposible y fatal para el arte dramático’” (Sennett 168).

Por el contrario, un siglo más tarde, en el Centenario, época positivista y cientificista por excelencia, lo que aparece a la vista es para el público lo que constituye y transparenta el fondo sustancial. El foco de atención durante la actuación del actor y de la actriz se centraba en el modo concreto, corpóreo, de su desenvolverse en ese ámbito de representación de acciones humanas, ya sea ambientadas en otras épocas u, ojalá, en la moderna. El primer golpe de vista es para ese cuerpo ficcional/real que realiza la performance de un modo de estar corpóreamente en la escena social, mirada que prevalecía o se sobreponía a la visualización del personaje dramático inmerso en el mundo fictivo desenvuelto por el autor.¹⁵

El público transitaba en su mirada desde el personaje a la persona y de la persona al personaje, y buscaba confirmar en la actriz su ser-para-el-otro, la efectividad de su proyección empática con las gentes de plateas y palcos. Se producía en este un sentimiento de urgencia de compartir el espacio/tiempo real con las actrices y actores cuando ese influjo aun estaba vivo, caliente, en él. Iris, la prestigiada escritora y crítica teatral, testimonia el haber constatado la distancia que los actores ponen entre sus dos momentos, en tanto ella como público presionaba por mantenerlos en flujo: en medio de su conmoción por la actuación de María Guerrero, fue a felicitarla al camarín entre el segundo y el tercer acto de una obra: “Me recibió ... con la naturalidad que la caracteriza; acaso un poquito fría y reservada, como acentuando ese matiz que debe separar a la señora y a la mujer de la actriz, que se debe toda entera a su arte y a su público” (75).

14. Aún así, la sociabilidad generada en los teatros y la exploración de los pensamientos e ideas de los protagonistas dramáticos, seres ejemplares y cultos, lo convertían en una escuela humana más allá de la política: “Una sutileza de tacto, una delicadeza de sentimientos, es muy difícil de adquirir sin la ayuda de las representaciones teatrales”. (D’Alambert)

15. Esta mirada al personaje fictivo la desarrollaré en un artículo posterior de este proyecto.

Una atención obsesiva se dirige al desenvolvimiento gestual y conductual de las actrices europeas en tanto manifestación de una sensibilidad refinada según los más exigentes standards de la *Belle Epoque*. Se las considera exponentes de los ambientes parisinos más cultos y elegantes, siendo su performance “cátedra social” de la existencia moderna, modelo y enseñanza para los europeos y, por cierto, para el resto del mundo que tiene a París y a Europa como faro. Ese *habitus* parisino culto sería el magma del cual ellas se alimentan y que luego in-forma su performance actoral. Las actrices fagocitarían esa cultura parisina, la destilarían en su interior para luego encarnarla en su mejor esplendor. Lo que ellas poseerían es una sociabilidad espiritual, capaz de vincular la palabra en tanto “bien decir” con el pensamiento y con el “tenerse”. Poseerían una subjetividad que se auto-contiene, que delinea el yo en las formas. Todas las actrices europeas poseerían este don:

¿Quién puede decirlo? Elegantes lo son todas (las actrices), puesto que es el teatro la escuela de la elegancia. Las escenas de París son una cátedra de vida social. En ellas se enseña desde las buenas formas sencillas hasta los refinamientos más esquisitos de la existencia moderna. En ella se da clase de bien decir, de espiritualidad, de elegancia en el tenerse y en el pensar. (Mont Calm)

De hecho, la sociabilidad francesa se habría ido elevando como conjunto gracias a la acción educadora del teatro, ya que como raza, tendrían la condición propia de la elegancia:

La mujer francesa es por condición propia elegante. La última muchacha de la calle pone siempre una nota de gracia en su pobre *toilette*. Pero de ahí a ser perfecta como cultura y maneras de ser hai gran distancia. Es por eso que va al teatro a aprender. A aprender a decir un *bon mot* con *chic*, a llevar un vestido rumboso con pompa, a sentarse con *non chalance* o con esa fácil soltura de la mujer de sociedad acostumbrada a las blanduras del salón o del *boudoir*. La vida en el gran mundo está llena de complicados detalles y, sin embargo, todo aparece en ella llano y lijero. Para llegar a esto se ha necesitado un largo aprendizaje. Ese aprendizaje se hace poco a poco en los salones, pero la escuela más pura es el teatro. (Mont Calm)

Aquello que demora generaciones en ser ideado, asentado, ritualizado e in-corporado en la cultura como performance –aquello dos veces realizado, como dice Schechner– va conformando ese *habitus* de normas precisas, atravesadas por el poder de un deber ser y saber hacer implícito, en el cual las personas se adentran por observación directa hasta que se vive, se in-corpora como un “natural”. Aprender a hablar, a moverse, a sentarse, a manipular objetos, a mirar cada cosa y persona de un modo diferente según el lugar, la ocasión y el interlocutor es lo

Compañía Dramática Francesa
André Brulé, de gira en Chile,
1918. De izquierda a derecha:
Susana Delvé, Ivonne Mirval,
Henriette Moret, André Brulé,
Sabine Landray.



Foto: Zig-Zag N° 716, 9 de noviembre de 1918.

que constituye la “cátedra social” del teatro. Eso es lo que el teatro europeo corporizaría en sus actrices ante la mirada ávida de los que se encuentran “a gran distancia” de los no iniciados: los subalternos, ya sea a gran distancia social –las clases medias y populares–, y/o geográfica –las burguesías y otras clases periféricas.

Estas performances modernas, según el modo inscrito en las elites metropolitanas más sofisticadas, eran un ideal dominante en el medio chileno afrancesado: esa burguesía y aún más, las clases medias de raigambre provinciana, debía remontar siglos en este ámbito. María Graham dejó muy claro en su visita en 1822 que “las mujeres en Chile recién están aprendiendo a sentarse en sillas” (107) acostumbradas hasta entonces al modo árabe a reclinarse en estrados y a comer con la mano, sin saber (o querer) manejar cubiertos de mesa (58).

Siendo, entonces, la peor pesadilla para un hombre o mujer de la modernidad periférica que su condición de tal quedara en evidencia, las elites locales se ponen en situación de discípulos de estos maestros sin rival de la desenvoltura social por su pertenencia a la más excelsa jerarquía civilizatoria:

Las artistas de Paris son maestras sin rivales en este sentido. Es admirable su desenfado, su eterno y sencillo *comm' il faut*. Se la vé ir, venir, hablar, entrar en un salón, a una *garconnière*, recorrer una *parterre* o circular entre los elegantes azares de una fiesta con tan supremo buen tono que dijérase son mujeres de la alta sociedad dadas al teatro por mera afición. (Mont Calm)

En esta familia de discursos, no es el mito de la actriz/prostituta el que sale a colación sino que el inverso: el de la aristócrata. En Europa las sociabilidades más

La elite social masculina chilena rinde tributo a las actrices europeas: cena ofrecida a Rosario Pino por el Club Valparaíso, 1910.



Foto: Zig-Zag N° 283, 23 de julio de 1910.

exquisitas se dan en grupos mixtos de nobleza y artistas, de príncipes, poetas y actrices. Véase *El mundo de Proust visto por Nadar*, por ejemplo, o constátese cómo reyes y emperadores volvían a prácticas cortesanas, invitando a los más grandes actores a representar para ellos en privado, en sus palacios, para luego intimar con ellos en banquetes y agasajos. También en Chile, las actrices y los actores europeos notables le otorgan prestigio y aura a la aristocracia, tanto en su convivencia en el espacio común del teatro de palcos (los más caros y mejores asientos de las bulladas temporadas son ocupados por ella) como en los cívico-públicos (son los invitados de honor en banquetes, en los hipódromos, en los actos académicos) y aún en el privado: había salas de teatro completamente equipadas al interior de palacios santiaguinos en las cuales representaban las grandes compañías que hacían temporada en el Municipal, a veces con el mismo repertorio. Pero con una gran diferencia: al no estar ya ante un público multclasista, se decía que allí manifestaban su finura máxima, su “perfecta cultura”, a tono con su selecto público:

Decía el insigne Vico que los verdaderos cómicos debían variar su juego escénico según el público que tenían por delante. Él se preciaba de representar de modos muy diversos la misma obra, según conocía el carácter del público. Esta máxima de maestro la observan, admirablemente, Cordero y la Pestalardo y los actores de su compañía. Lo demostraron representando en casa de la familia Edwards ante una sociedad altamente distinguida, con elegancia, con perfecta cultura y con cierta espiritualidad mundana, que dio todo su valor a la gracia de esas comedias... (*Zig-Zag*, junio 1905)

Esta actuación privada de la compañía española Cordero fue profusamente comentada en la prensa junto a fotografías del evento, transformándose en un acto de exhibición en el pliegue de lo privado/público propio de la publicidad representativa de la aristocracia (Habermas). La calificación de esta performance como de “espiritualidad mundana” une términos antitéticos en *ethos* ascéticos, manifestando el modernismo de este segmento de la sociedad que requiere de lo corpóreo y exhibitorio para expresar lo espiritual. También, las reciprocidades totales establecidas en el discurso de las elites locales en el plano de la calidad cultural y performática con actores y actrices europeos opera como un recurso retórico para establecerse ¿infructuosamente? como alter-egos, más que como sub-alternos, de estos símbolos de la modernidad culta y civilizada, en todos los planos auráticos en que estos se despliegan.

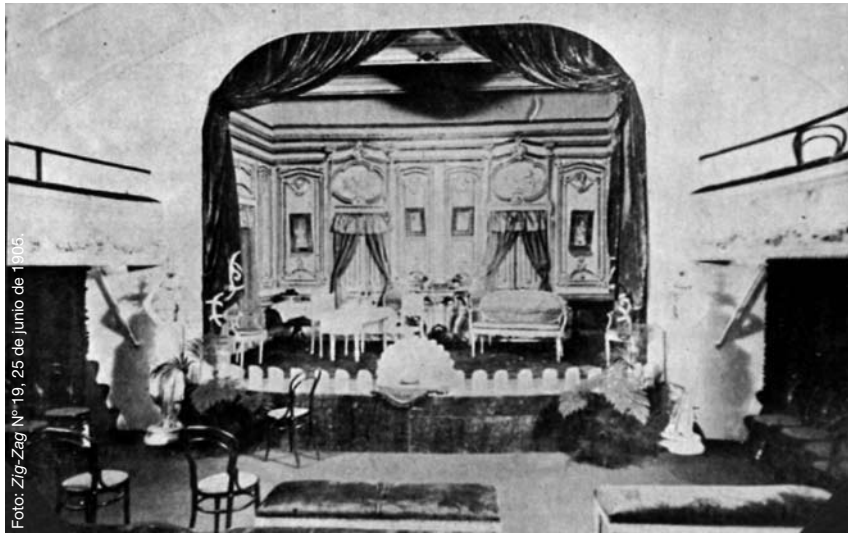


Foto: Zig-Zag N° 19, 25 de junio de 1905.

Sala de Teatro en el Palacio Edwards Mac Clure. 1905.



Foto: Zig-Zag N° 11, 30 de abril de 1905.

La actriz Soledad Pestalardo, primera actriz de la Compañía Cordero, quien actuó en el Teatro Edwards Mac Clure, 1905.

El cuerpo vestido de la actriz: sede de su perfección civilizatoria y acceso a su intimidad

Todas las cosas visibles son símbolos... la Materia sólo existe espiritualmente y, para representar alguna Idea, la "corporiza" públicamente. En consecuencia, las vestimentas, tan despreciables como las concibamos, son tan indeciblemente significativas. (Carlyle)



Foto. Le livre de Paris, 1900, p. 259.

La bella Otéro, 1900.

Hay un aspecto primordial en este teatro que culmina el siglo XIX y se abre al XX, con toda la fastuosidad de la *Belle Époque*, pero también, con toda su relación indisoluble entre materia/espiritualidad, y encarnación de la subjetividad en lo visible. El vestuario se ha ido cargando de significación en esa modernidad aristocratizante, articulándose estrechamente y haciéndose parte de los ejes dinamizadores de la modernidad, del capitalismo y de algunas tendencias filosóficas y estéticas que buscaban un lugar diferencial en su interior, tendiente a manifestar su refinamiento en tanto sensibilidad crítica de su época. El teatro se hizo parte de este proceso de modo peculiar, tensionando, complementando, abriendo sus dinámicas, y, por cierto, expandiéndolas entre las clases sociales y los espacios-mundos.

En este marco, no extraña que la relación perfección formal/elegancia refinada/innovación-originalidad del vestuario de esa diva que aparece en el escenario acapare la mirada admirativa de los públicos, de mujeres y hombres por igual:

Hai momentos en que a la aparición de una artista en la escena se siente un ¡ah! largo y hondo que rueda por la sala. ¿Qué ha causado tan grato jesto de admiración? Es alguna *toilette* nueva, algún vestido de corte tan puro y fastuoso que ninguna de las mujeres presentes se había soñado. No creo que haya para algún ser femenino un momento más feliz que ese en que su elegancia triunfa con tan vigoroso y sensacional esplendor. Nosotros mismos, que somos hombres, solemos gritar nuestra admiración ante los vestidos de Sorel, de Réjane, de Dorziat, de la Regnier, de Simone Le Bargy, de la Bartet o de Lantheleme o Sussane Avril. (Mont Calm)

Esas míticas actrices enumerados como letanía sagrada, que constituyen un "orden de lo humano de primera jerarquía", a veces llegan a tierra chilena, representando cada una de ellas a la totalidad de su estirpe. De ahí la expectativa potenciada que generan, por considerarse que traen al país en sus vestuarios la novedad en cuanto tal, "lo nuevo", eje de la modernidad. Y eso nuevo es entendido como sin engaños, sin simulacros, sin bastardías, y a la vez, de alta factura y rica materialidad, la quintaesencia de la Época del Imperio. Sus trajes saturan y rebalsan con creces el imaginario local: ninguna de las presentes en esos teatros que miran enardecidas dicho despliegue de cuerpos (recordemos a Rojo y su referencia a la "parafernalia modernista")¹⁶ jamás

16. "Es el dinero, a través de la profusión de signos que lo exhiben ante los ojos enardecidos de la muchedumbre, es decir, ante los ojos de todos aquellos que no lo poseen pero que lo desean y ambicionan a rabiar. Esos signos suministran la parafernalia modernista por antonomasia". (186)

“hubiera soñado” algo semejante. Es decir, en este contexto “de acá”, esa novedad no puede brotar: no tiene sedimento cultural para hacerlo. De aquí la eterna condena del colonizado a mirar y luego intentar la mimesis, si fuera posible.

Mont-Calm concluye su texto con un testimonio enarbolado como acto de alta civilización: él, como otros y otras, vuelve una y otra vez al teatro para concentrar su mirada solo en este doblez de la actriz: en el de su cuerpo vestido. Al hacerlo, piensa que no se queda fuera de la función estética del teatro, sino que esta dimensión le provee una relación de contemplación visual frutiva: “Son estas mujeres elegantes en tal extremo que a veces uno se apasiona por sus vestidos y vuelve al teatro a verlos como se va a un museo a ver un bonito cuadro”.

Rosa Hochstetter, principal comentarista cultural y social de la moda en la prensa chilena del centenario, orienta la mirada y los usos locales invariablemente a los modelos metropolitanos. Cuando algún máximo exponente en este rubro, considerado arte y analizado con esas categorías, llega a Chile, realiza la crítica de inmediato: por cierto, el sitio principal lo tienen las actrices europeas en escena en el Municipal u otro teatro de ese nivel. En relación a María Guerrero, por ejemplo, reitera la adjetivación que las performances de estas divas suscita: es la intérprete no del personaje sino de la elegancia en sí; materializa en su vestuario lo jamás soñado, lo que produce asombro por encarnar el ideal nunca antes manifestado en esta tierra chilena. Se produciría en la contemplación de estos prodigios de arte un momento de revelación visual de “espiritualidad mundana” irreductible a la palabra, al *logos* de la descripción empírica; habría en ellos un rebalse, un excedente poético “sin cuento” posible.

Hablar de *toilette* femenina teniendo entre nosotros a María Guerrero, a la intérprete de la elegancia suprema, sería imposible; verdad es que todas las palabras no alcanzan a expresar lo que asombrados ojos han tenido que admirar entre esas maravillas de indumentaria, de esos prodigios de buen gusto, de esos poemas de telas y de encajes, de esas bellezas sin cuento. (“Trapos” 1909)

Las actrices tienen plena conciencia del efecto que producen sus vestuarios, de lo que se mira y valora en ellas como talento incorporado al usarlos. Sarah Bernhardt transportaba en sus giras decenas de baúles porque “se cambiaba cinco o seis veces de traje por obra, sabiendo que con eso ganaría el favor del público”. Estas máximas “sacerdotisas del arte” establecen una reciprocidad entre sí mismas y su vestuario porque son ellas las encargadas de escogerlo, supervisar su confección, elegir sus modistos, por cierto, entre los más afamados y creativos en plaza, siendo la inversión en ellos un costo recuperado con creces en la taquilla. En este modo de producción teatral, no hay directores de escena que trabajen con vestuaristas que creen una estética unitaria para toda la troupe: cada actriz y actor tiene su baúl con una serie de vestimentas que combinan y usan según su criterio y el de sus modistos. En esta época, cuando se publicitaba una obra, era tan importante la mención del repertorio como de los vestidos que se usarían en él:

Por otra parte, según se anuncia, la compañía (italiana Emanuel) ha aumentado su repertorio con varias otras obras dramáticas acompañadas de valiosos i bonitos trajes como igualmente un surtido de decoraciones de indisputable mérito artístico. (*El Proscenio*).



Foto: Zig-Zag N° 191, 18 de octubre de 1908.
El actor Fernando Díaz de Mendoza, 1908.

El “buen vestir” no es patrimonio femenino: la exigencia es equivalente para el hombre, aun cuando con otros cánones hecho de detalles apenas perceptibles, siendo un “arte difícil de practicar”. Aquí, los modelos son incuestionablemente dos: o el *gentleman* inglés o el parisien “*comme il faut*”, y aunque se sea español como Fernando Díaz de Mendoza, su cualidad de noble y gran actor le otorgan el respaldo para ejercer de modelo de lo inglés o francés. O sea, el modelo para “parecer” a la vista como si sea fuera tales. Según Hochstetter, el Petronio del bien vestir masculino, arte difícil de practicar quizás por sus severidades y restricciones que obligan al sexo masculino a someterse á cánones infranqueables. La *toilette* masculina tiene á su disposición “calidad” y no “cantidad” y he ahí la dificultad para encontrar el medio de parecer ó gentleman de puro corte inglés ó un parisien *comme il faut* que sabe con exactitud cuando debe estar en *grand tenue* ó simplemente elegante. (“Trapos” 1909)

En efecto: la diferenciación por géneros es radical en Europa desde la Revolución Francesa:¹⁷ la Ilustración estableció un discurso binario en términos sexuales, lo que debía manifestarse en una mente /cuerpo diferentes, asegurando Rousseau que “un perfecto hombre y una perfecta mujer no deben asemejarse entre ellos en mente más de lo que se asemejan a la vista”.¹⁸ La *Belle Epoque* fue la cúspide de este movimiento, en el cual el deber de la mujer de la elegancia copó más y más espacios

de su cuerpo y de los ámbitos de la vida donde ejercerla. No sólo Sarah se cambiaba cinco veces de vestuario por obra: una mujer media en esa época se cambiaba al menos cinco o seis veces de ropa al día, según la hora y a dónde fuera, teniendo cada tenida sus propias complicaciones y especificaciones; por ello, la chilena mereció el satírico apodo de Joaquín Edwards (95) de ser “la fregoliana de la moda”.¹⁹

¿Pura banalidad? En una mirada más global, es preciso entender el nexo estrecho que existe entre moda y modernidad, términos que comparten su etimología. La modernidad fue vehículo acelerador de este fenómeno en el XIX-XX, a la vez que informa sus propios principios: su valoración por el cambio, por lo “nuevo” y

17. Quedando la política republicana en el ámbito del poder masculino, al que se le atribuye el manejo de la razón, sus detentores debían hacer ostentación pública de su ideario democrático. Adoptaron las ropas del pueblo –los pantalones tipo *culottes*, y establecieron la homogenización plena de su uso inter-clases, prescindiendo de adornos y diferenciaciones ostentosas. Fue la llamada “renunciación masculina” a la belleza, la que por cierto buscó modos minimalistas de seguir manifestándose, a ojos del buen conocedor. En tanto, la mujer fue “obligada a la belleza” (Hunt), delegándose en ella el despliegue de la diferenciación estética y económica. Se convirtieron en estandarte público de las riquezas y poder del marido, de modo “modesto” primero, luego, a medida que la burguesía ganó en poder económico, cada vez de forma más complicada y suntuosa.

18. “A perfect woman and a perfect man ought not to resemble each other in mind any more than in looks”.

19. Término, por cierto, tomado del teatro: Fregoli era un afamado transformista italiano que tuvo temporadas en Chile, y cuyo espectáculo consistía en transformarse aceleradamente ante el público en diferentes personajes y tipos humanos, en especial a partir del cambio de vestuario y accesorios.

original, su instauración de lo vertiginoso, de la mercancía fetichizada, su tendencia a la dinamización de los mercados, de la segmentación del consumo y a su vez de su masificación, está en el trasfondo de la puesta de la moda en el centro de la vida social en este tiempo de la modernidad post-ilustrada. Su dialéctica es perversa: a mayor capacidad democratizadora de la moda (homogenización), mayor tensión hacia su diferenciación: las extravagancias, lo inaccesible al bolsillo medio debutan, legitimadas por el halo de que “está de moda”. Pero pronto su capacidad de distinción desaparece, al integrarse al uso común, iniciándose un nuevo ciclo cada vez más rápido. Al decir de Simmel, desde la Revolución Francesa “las clases e individuos que pugnan por el cambio constante, porque la rapidez de su evolución les concede una ventaja sobre los demás, reencuentran en la moda la dinámica de sus propios movimientos psíquicos” (“La moda” 65).

En esta dinámica, la moda inscrita en la lógica moderna adopta especificidades exhibitorias radicales hacia finales del siglo XIX e inicios del XX que fascinaron y espantaron a teóricos como Benjamin, el que le dedicó parte importante de sus preocupaciones, y a poetas como Baudelaire, quien postuló que en la modernidad, “La vida aparece como un fascinante show, como un sistema de brillantes apariencias, el gran escaparate de la moda, el triunfo de la decoración y el diseño” (en Picó 20). Los poetas modernistas cultivaron ellos mismos la moda con la fruición de manifestar a través de sus singularizaciones su subjetividad y espíritu refinado, contrarios al pragmatismo burgués.²⁰

Estar al día con la moda, entendámoslo bien, lo es estar con la que se genera en Occidente para quienes quieren ser parte de sus área de influencia económico/cultural, esté donde se esté a través del mundo, siendo así una carrera contra el tiempo pero también contra el espacio. Se necesitan mediadores como los hombres y mujeres que viajan a Europa y regresan con sus adquisiciones “a pasearlas” por el país de origen; escritoras de crónica social como Rosa Hochstetter y sus revistas ilustradas, como *Zig-Zag* y *Familia*. Se necesitan las grandes tiendas como la debutante Gath y Chaves en el Centenario chileno. Y se necesitan las embajadoras culturales y de la moda como las divas europeas en gira por las periferias.

En efecto, un eje central de la teoría de Sennett sobre la relación entre escena teatral y escena pública es que las correspondencias o divergencias entre las vestimentas de la calle y las del escenario revelan aspectos fundamentales de ambos ámbitos. “El cuerpo como objeto de decoración unió la calle con el escenario. ... el puente obvio radicaba en la réplica del vestuario en los dos dominios” (166). En ocasiones, la escena llevaba la delantera: “Las costureras de mediados del siglo XVIII experimentarían a menudo nuevos estilos en el escenario antes de intentar hacerlo con las vestimentas cotidianas de calle” (169), o en otras, la escena lograba sintetizar la quintaesencia de la moda imperante, operando como su multiplicadora desde el escenario. Ante este efecto de

20. Escribieron sobre ella innumerables trabajos, editaron revistas especializadas, la aplicaron en ellos mismos. En Chile, se observa el mismo movimiento, con “los dandis de La Moneda” a la cabeza, y con nuestro ya conocido literato Luis Orrego Luco declarándose un “profesional de la moda”, la inglesa en su caso, con Brummel como máximo modelo del dandismo y escuela de vida refinada. Es decir, desviación burguesa al interior de la burguesía: contestación y afirmación a la vez.



La actriz María Guerrero.

Foto: Un siglo en la escena. 1900-2000. Ed. El Mercurio p. 24.

demostración del modo nuevo y excelso de vestir el cuerpo realizado por las actrices, modo que ojalá se pueda ver directamente sobre sus cuerpos reales, o si no, a través de sus fotografías y postales, el deseo de usar personalmente dichos modelos es automático. Por qué no, si desde las primeras clases sociales esa es la mecánica, y los comentaristas locales de teatro, arte y cultura (¿o de moda?; no hay límites entre ellos) no dejan de enfatizarlo para legitimar cada nueva pauta que irradian de lo que “hay que hacer” (o imitar) en nuestra sociabilidad local:

Un gran diario de modas que goza en París de gran prestigio, nos habla en uno de sus recientes números de elegantísimas *toilettes* llevadas por artistas en las escenas, y que han sido adoptadas después por algunas damas de la aristocracia, en algunas de las grandes *soirées* celebradas en el pasado mes de Julio; *toilettes* cuya confección y detalles referiremos a continuación. (Juliette)

Las especialistas en la moda locales, quienes tienen la palabra autorizada en ello, lo que dejan en claro al ocupar un léxico francés especializado intercalado en el castellano, son quienes convierten el modelo visto en la actriz en artefacto utilizable. Tarea no sólo delicada y técnicamente compleja sino requerida de estudio, interpretación y adecuación técnica por ser “elegancias que en Chile nos eran desconocidas”, operaciones en las cuales por cierto se cuele el hibridaje y los modos y gustos de lo local:

De la gentil y gallarda María Guerrero, ¿tenéis bien presente sus bellas *toilettes*, lectoras elegantes?... Envolvente los trajes... Son admirables las plasticidades esculturales que producen sus pliegues. ... Para explicar técnicamente estos trajes debería sentarme semanas á reconstruir y analizarlos prolijamente y entonces sería posible su descripción. Trataré, queridas lectoras, de no faltar á su próxima y pequeña temporada á estudiar esas elegancias que en Chile nos eran desconocidas y conste que las chilenas conocen arte de vestir; pero es imposible establecer comparaciones ni aún con las más elegantes actrices parisienses. (Hochstetter, “Trapos” 1909).

Postulo que en estos tiempos, las actrices y los actores asemejaban las antiguas muñecas y muñecos vestidos con que se diseminaba durante la Colonia la moda desde París y Londres al resto del mundo. A falta de modelos reales, que serían muy caros de realizar y difíciles de transportar, se creaban miniaturas que reproducían a escala perfecta las nuevas modas del vestir, con sus materiales y encajes correspondientes. Estos se multiplicaban y repartían por ciudades de provincia, campos... y las colonias. Esta forma de construir hegemonía de afuera hacia adentro, en el aparecer como constructor del ser, estaría siendo realizado en esta *Belle Époque* por estos maniqués vivos, que circulan de pueblo en pueblo y de continente en continente con sus ropas inimaginables –aunque apenas imitables, por carencia de tecnología, materiales, saber in-corporado– en lo local.

Pero hay más: he indicado que, de acuerdo a las teorías fisiognómicas, de la frenología, de la etología y del darwinismo social, todas ellas extendidas socialmente, la

superficie del cuerpo, lo captado por la vista en él, se entiende como huella de otra cosa que lo excede, ya sea característica racial y grado de evolución de la especie, carácter y tendencias de comportamiento, sentimientos y afectos, psicología y subjetividad, etc., por lo que ningún rasgo de la intimidad podía escapar a la vista pública, incluyendo los de la sexualidad y los vicios. El vestuario sería una importante dimensión de esa manifestación: se “creía que el ‘conocimiento’ íntimo estaba contenido en la vestimenta” (Sennett 391), y se decía de algunos personajes literarios elaborados según estas orientaciones “que parecieran haber nacido vestidos”, tan estrecha era la correspondencia establecida entre el ser y el (a)parecer. Al igual que Stuart Mills, Carlyle plantea que las vestimentas son muy serias, “no sólo por aquello que vuelven ‘transparente’ sino porque la apariencia equivocada en condiciones sociales destructivas puede hacer de uno un mal hombre o una mala mujer” (en Sennett 379). De ahí la práctica decimonónica privilegiada: ocultarse a la vista de los otros tras simuladores y disimuladores del cuerpo por el vestuario de moda (corsés, postizos, polizones, sombreros, guantes, etc.) y observar a los otros en detalle, mediante la “gastronomía del ojo” (Balzac).

Gastronomía del ojo que se ejerce con pasión en el teatro, donde, según Sennett, desde la segunda mitad del XIX, se encomendó a actores y actrices, mediados en ocasiones por los dramaturgos modernos, manifestar, encarnar con “verdad”, desde una perspectiva y en un *habitus* historicado, los modos de vida, las actitudes, gestos, reacciones, vivencias, sentimientos del ser humano.²¹ Para ello, debían ser estrictamente verosímiles en vestuarios respecto a la época de la acción dramática, y, en gestos y actitudes, debían moverse exactamente en la forma en que los cuerpos se movían en la “vida real”:

lo que esta gente trataba de encontrar en el teatro era un mundo donde uno pudiese estar absolutamente seguro de que la gente que se veía era genuina. ... En el teatro, a diferencia de lo que ocurría en la calle, la vida estaba desprotegida; aparecía tal como era ... O sea, bajo condiciones de ilusión conscientemente trabajadas, en el teatro existía una verdad más accesible acerca de los hombres y las mujeres de la que había en la calle... la vida auténtica, que no requiere un esfuerzo de decodificación, aparecía sólo bajo la égida del arte escénico. (Sennett 391- 2).

La avidez por conocer en detalle todo lo relativo a la realidad y la existencia, quedando uno mismo en un discreto plano de inexpresividad personal, hacía entonces del teatro un lugar perfecto para ejercer la “gastronomía del ojo”, penetrando desde lo social a la máxima subjetividad. Y, cuando lo que se expone en el teatro ante la vista es una actriz que representa condensadamente la modernidad en su más alto exponente, la europea, la mirada subalterna en el Chile de la *Belle Époque* se exagera.

Todo esto subyace a una afirmación como la siguiente: “María Guerrero es la psicóloga de la indumentaria femenina” (Hochstetter “Trapos” 1909). Ser “psicóloga de la indumentaria” es justamente manifestar al personaje a través del vestuario,



María Guerrero en vestuario de época en el *El vergonzoso en palacio*, de Tirso de Molina. Estrenada en el Teatro Español en 1890.

Foto: Archivo fotográfico del Museo Nacional del Teatro. Almagro.

21. Según Sennett, ya desde 1830 se inició el realismo teatral, en el cual los vestuarios y objetos usados en escena debían ser exponentes de dicha autenticidad emotiva, conductual e histórica, y aún más, hacia 1890 y en adelante, se pidió una mayor libertad expresiva, consonante con las presiones por liberalizar las costumbres y las definiciones identitarias.

sin dejar de transparentarse ella misma en él: a la María Guerrero esencial, tal como transparentaban las mujeres chilenas su personalidad oculta a través del uso, según su psicología personal, del aparentemente homogenizador manto, aun de uso masivo en esta *Belle Epoque* chilena. Continúa Hochstetter:

Acaso María Guerrero no las supera á todas, sus trajes interpretan, como ella, sentimientos y pasiones. Así como crece su estatura cuando la situación escénica de algún personaje representado por ella lo exige, también su traje es una constante revivencia de su persona toda. En los papeles nobles son augustos y severos sus trajes como sus gestos principescos. María Guerrero es una escuela de elegancias y de vida aristocrática, su repertorio se desarrolla á través de refinamientos y exquisiteces; el teatro es hoy guía al ingenio, modelo de buen decir elegante sin afectación, enseña la propiedad de las *toilettes*, el buen gusto, el arreglo de un *boudoir*, de un salón aristocrático.

Apreciemos cómo la comentarista se desplaza, se desliza, establece una mediación continua entre persona, personaje, conflicto y situación dramática en relación a la manifestación de su intimidad y curso de acción en el vestuario. El aprendizaje del saber vivir moderno en el teatro es así un trasluz entre todas estas dimensiones: por algo el teatro es la sede privilegiada del ejercicio del doblez.

Políticas de vida/políticas del cuerpo: hacia una “doble emancipación” del cuerpo femenino

La *Belle Epoque* es el vértice entre dos momentos históricos: el advenimiento del siglo XX va dejando atrás al diecinueve y a su victorianismo. La liberación de las costumbres se acentúa a la par que la del cuerpo en público; la Primera Guerra Mundial acelera y reorienta este desplazamiento de las coordenadas sociales y de género, acudiendo a la manifestación expresiva más que a la simbólica en el teatro, mediada por diferentes capas soterradas en lo profundo. Estos movimientos se palpan claramente en los enunciados locales realizados a la luz de las performances o de los discursos de las grandes actrices europeas, las que van dando la pauta.

El tipo de actriz que, en este contexto, realiza la performance más tradicional en relación al género femenino es María Guerrero. En ella se visualiza la actualización del prototipo de la mujer del siglo diecinueve “distinguida”, que oculta, acalla, reprime los sentimientos y emociones. Este tipo de mujer se sostendría en una ética de la discreción y la honestidad, siendo este el verdadero y sacrificial trasfondo de su entorno de lujos y encajes. El teatro, en esta postura, sería un espejo vuelto hacia el interior, que refleja en su representación lo que la vida real apenas deja entrever del género femenino, convirtiéndose en enseñanza para ellas de la dialéctica represión interna/inmersión exhibitoria en el lujo:

Un soplo de distinción nos da María Guerrero hacia lo discreto, lo moral, lo honesto; las realidades de la vida representadas por ella han sido el espejo donde se han reflejado evidencias crueles de la vida que ella enseña á reprimir y á ahogar recubriéndolas entre sedas y encajes. ...

Los resplandores del lujo no brillan suficientemente si no llevan engarzados otros resplandores más vivos: talento, belleza y virtud. María Guerrero posee esas perfecciones, por eso la aureola de su gloria no se extinguirá jamás. (Hochstetter, “Trapos” 1909)

Pero cada vez con más fuerza irrumpen actrices que se ubican en el lugar de la innovación cultural y de género, que rompen con centenarios preceptos respecto a lo femenino. Confrontan la pasividad, el sometimiento, la constricción, la debilidad, el nerviosismo atribuida a lo femenino y reproducido por estas en sus cuerpos y en su aceptar ser el locus de la belleza y la moral canónicas.

El actor y el músico aparecieron en la jerarquía social mucho más allá del nivel de servilismo que habían ocupado durante el *ancien régime*. El ascenso social del ejecutante estaba basado en la manifestación de una personalidad excitante, enérgica, moralmente sospechosa, totalmente contraria al estilo de la vida burguesa corriente en la cual uno trataba de evitar ser descubierto como persona por medio de la supresión de los sentimientos. (Sennett 69)

La condición de figuras públicas de las actrices en la cúspide de su popularidad las convierte en líderes de opinión; permanentemente realizan declaraciones, comentarios, dan testimonio, escriben relatos y crónicas acerca de sus vidas, sus orientaciones y modo de vivir su condición femenina. En el mundo y también en Chile, se produce un proceso de agenciamiento, de confluencia dinámica de energías entre líderes de opinión modernizadores y estas artistas y divas que lideran posiciones de emancipación en diversas áreas de la definición del género femenino. Son otras las fuentes de legitimidad de estos discursos: la belleza femenina sigue siendo un *leit motiv*, pero ahora, desde otras coordenadas.

La relación cuerpo/espíritu es revisitada una y otra vez, y las políticas del cuerpo se asumen como políticas de vida y viceversa. La actriz en este tiempo tiene una certera percepción de que el ser humano está en público en situación performativa, y hace equivalentes dos espacios prioritarios en este tiempo de constitución y operación de la sociedad civil: el salón y el teatro. Para ellas, la actriz y la señora (aristócrata o burguesa) han de conducirse en público no para pasar inadvertidas sino para hacer converger todos los ojos sobre ellas, en primer lugar. Una vez captada la mirada del "otro", el despliegue de las ideas y de la seducción se dará por añadidura con la prestancia y la seguridad que logró esa primera construcción de sí a través de la política del cuerpo. En ello, la moda es cuestión de auto-manifestación personal por presencia, que da a conocer a la persona incluso antes de cualquier palabra o acción.

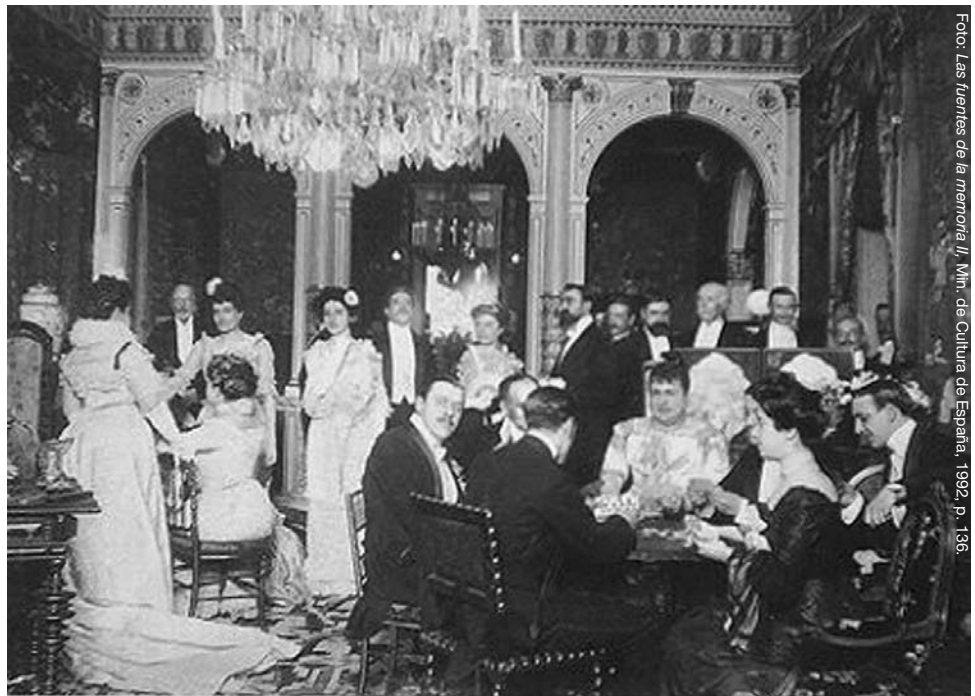


Foto: Las fuentes de la memoria II. Min. de Cultura de España, 1992, p. 136.

Salón aristocrático español alrededor de 1905.

Ciertas mujeres norteamericanas llevarían la delantera en este saber hacer, asociado a un espíritu liberal irrestricto y al ejercicio de la independencia personal, desligado de tradiciones familiares y sociales. Son estas mujeres referente para actrices tan cosmopolitas como Réjane, con las cuales ella y otras actrices europeas comparten asiduamente en uno u otro continente, realizando una polinización mutua en sus giras artísticas.



Foto: Zig-Zag N° 19, 25 de junio de 1905.

La actriz Gabrielle Réjane, 1905.

La gran artista, la ilustre Gabrielle Réjane, ha querido dar su opinión sobre modas. En su sentir, cuando una artista aparece en escena ó una señora en un salón, su *toilette* debe producir impresión inmediata y excelente. Y ello no se consigue desde luego sino por la hechura y el matiz; no por los detalles, ya que no pueden apreciarse en una sola ojeada. Y termina diciendo que toda mujer que sabe vestirse y que posee ese arte, logra también por él rodearse de una atmósfera de inteligencia, de encanto y seducción, que la dá á conocer antes de que uno pueda formarse opinión de ella.

El gran progreso y la independencia en el estilo que se nota en estos años, cree la Réjane que es debido á la influencia de las mujeres americanas, tan jeniales en sus gustos como en sus ideas, pues son mujeres que, según ella, no viven cohibidas por mil hipócritas miramientos. Las americanas aceptan la responsabilidad de sus ideas, individualizándose. (Hochstetter, "Trajes" 1908)

Se liga así la capacidad de diseñar la propia apariencia a través del vestuario con un espíritu moderno: es el triunfo de la individuación, que supone responsabilizarse por las decisiones tomadas acerca de la propia performance, y proyectivamente, en todos los planos de la política del cuerpo / política de vida (Giddens).

Sennett confirma que, desde 1890, en que la *Belle Epoque* ya reina en ciertos círculos europeos, surgió "la idea de que la indumentaria es una expresión de la personalidad individual" (420), aunque, para las clases medias, esto había que equilibrarlo entre el exceso y lo invisible.²² Estando estas ideas en el ámbito discursivo, su real aplicación no era culturalmente posible para el hombre y la mujer medios, que aun siendo parte de una cultura de la personalidad individual, no se sentían capaces de realizar su propia rebelión. De nuevo, la escena se vio presionada por esa sociedad a anticipar y demostrar su factibilidad:

el artista se ve forzado cada vez más dentro de un rol compensatorio a los ojos de su público, como una persona que realmente puede expresarse y ser libre. La expresión espontánea es idealizada en la vida cotidiana, pero realizada en el dominio del arte. El vestuario teatral de la década de 1890 parecía verdaderamente revolucionario en la época, porque creaba precisamente una expresión para el cuerpo que iba más allá de los términos de la desviación y de la conformidad. El público encontró una libertad irrestricta en el vestuario escénico que no podía encontrar en su propia ropa ocupada en público. (424)

22. "Esa sensación de estar cometiendo un crimen al agregar una capa sexual sobre el cuerpo, es la que hacía que las mujeres de clase media trataran de volverla invisible. El cuerpo hablaba, pero en secreto. Los cosméticos eran el único desafío audaz a las costumbres victorianas". (Sennett 421)

Los vestuarios simbolistas y los del ballet moderno fueron los que, ya hacia el siglo XX, lograron una mayor libertad en su concepción y en la movilidad que permitían a sus portadores. Esa relación del cuerpo en el arte, imbuido en la filosofía de las vanguardias, incentivó el tránsito sin mediaciones entre arte y vida: las conquistas perceptivas, expresivas, conductuales, de mirada y actitud crítica hacia lo establecido, de innovación radical, debían ser transformadoras de uno y otro ámbito, a la par. Y las actrices bailarinas que habían logrado expandir su experiencia vital y de relación con el cuerpo afirmaban esto dentro y fuera del escenario.

La Pavlova, por ejemplo, con ocasión de su venida a Chile en 1917, promueve el desarrollo de “una mente sana en un cuerpo sano” en la mujer mediante ejercicios constantes:

Nada hay más hermoso que una mujer perfectamente desarrollada, con músculos que maneja a su antojo. Pocas son las que se encuentran bien desarrolladas, porque la mayoría de ellas cree que su sexo es un inconveniente para alcanzar el desarrollo perfecto. Piensan que son débiles y que nunca alcanzarán a ser completamente sanas y fuertes. ... El desarrollo físico hace menos egoístas a las mujeres, por la sencilla razón que les da seguridad en sí mismas por el perfecto dominio en todas sus facultades.

Esta corriente de “higiene estética” se postuló como liberadora de “los odiosos yugos de la moderna civilización”, sintetizados en la “cohorte de cosas odiosas, repugnantes y antiestéticas”, de los “pequeños instrumentos de deformación y de tortura” del cuerpo femenino (zapatos, corsés, ligas, tirantes, etc.), como así también, de la vida de salón (extensible al teatro con exigencias de elegancia en el vestir). Para eso, se requería de túnicas livianas, de pies y piernas desnudas, de un espíritu leve. (*Familia* 81)

Esta llamada a la “doble emancipación femenina” tuvo su inspiración en el mundo griego y egipcio, en las tradiciones clásicas. La danza griega como sustrato de la danza moderna, faro que indicaba gráfica y perceptiblemente que el cuerpo se podía liberar de los vestuarios que lo aprisionan, que la mente se puede liberar de sus apegos y restricciones, y que la vuelta a la naturaleza y a las cadencias de lo humano es posible. La líder indiscutible de este movimiento en este inicio del siglo



Diseño simbolista para *Acis y Galatea* de E. Gordon Craig, 1902.

Ballet de discípulas de Isidora Duncan: “El cuerpo y la esbeltez venusina denunciaban las enseñanzas de la maestra admirable”.



Foto: Zig-Zag N° 478, 18 de abril de 1914.

XX, en un paradójal desquite histórico, fue la mujer, esa que en la Grecia clásica estuvo excluida de las dos prácticas centrales de la vida pública: de la retórica y de la gimnasia.

Apoyadas en la política de vida/política del cuerpo que sostiene a la danza moderna, en Chile se avivó una discusión liderada por las mujeres más liberales, las que propiciaron con fruición la libertad del cuerpo como estilo de vida armonioso, estético y saludable. Se adoptaron figuras simbolistas, de regresión a los misteriosos bailes de culturas arcanas. No para ser ejecutadas por profesionales sino adoptadas por todas las mujeres jóvenes y niños, en una renovación del ambiente social: “la verdadera belleza reside en la naturalidad” (Dorotea).²³

La bailarina Anna Pavlova en *La dama rusa*, 1913.



Foto: Zig-Zag N° 438, 12 de julio de 1913.

Reflexiones al medio del camino

La indagación en lo que se juega en torno a la presencia performativa de actores y actrices europeos de los circuitos simbólicos de la modernidad –los teatros de palco– da luces sobre una red de dimensiones relativas a la semiosis del cuerpo actoral realizada en un contexto de recepción específico: el de la *Belle Époque* chilena. Esto, mediado por textos elaborados desde un particular lugar de enunciación: el del crítico o de la crítica cultural que escribe en la prensa de la época desde una posición de transmisor, intérprete, valorador y conductor de la opinión y la mirada local. Los discursos que informan dichas textualidades, que se remiten a matrices de significación similares, en relación con ámbitos éticos, filosóficos, históricos, antropológicos, estéticos, sociales y de costumbres, manifiestan una variabilidad de ejes de fuerza, que van desde hacer radicar el poder y su verdad (en términos de Foucault)²⁴ en los

23. En un artículo anterior, “La línea y la moda” (Familia, junio de 1917), se enfatiza que “la elegancia de la forma que busca la mujer es una falsa elegancia. (...) Es necesario, es urgente que la cultura estética destruya esa falsa concepción de la belleza humana y la mujer arroje lejos de sí y para siempre el horroroso corsé, el abominable calzado estrecho y de taco alto y recupere la línea griega, pura, elegante y graciosa, usando ropa amplia y ejercitando su cuerpo con la gimnasia”. Firma Martina, que sospecho es Martina Barros: el artículo está apoyado con diagramas médicos, y su marido Augusto Orrego defendía esta postura como médico.

24. “El individuo, con sus características, su identidad, en su hilvanado consigo mismo, es el producto –y el elemento de conexión– de una relación de poder que se ejerce –y circula– sobre los cuerpos, las multiplicidades, los movimientos, los deseos, las fuerzas”. (157) “Las relaciones de poder pueden penetrar materialmente en el espesor mismo de los cuerpos sin tener incluso que ser sustituidos por la representación de los sujetos ... existe una red de bio-poder, de somato poder, que es al mismo tiempo una red de la cual nace la sexualidad como fenómeno histórico y cultural en el interior del cual nos reconocemos y nos perdemos a la vez”. (156)

actores y actrices europeos, a negociarlo y discutirlo entre estos y los sujetos locales, hasta ubicar el polo del deseo de lo otro en estos últimos, desde una sed carenciada que atribuye al otro la posesión de lo que falta.

Al ser los escenarios el *locus* de las performances pero también, los discursos acerca de ellas, que constituyen *como* performance al hacer ante la mirada del otro, lo dialógico e intersubjetivo es la dinámica que he querido volver a poner en flujo. En ellas, se da la paradoja que, por la lógica de la Era del Imperio en que se desenvuelven dichas performances, los colectivos locales aparecen en una situación de tránsito, de entre-medio, desterritorializados en sus cuerpos y mentes ante la presencia de quienes representan los ejes corporalizados de lo moderno. Pero su desplazamiento se realiza en un vector de activación, que mueve al cambio de ejes, desde algo tan somático como un “despertar”, “dar vida”, a activar la imaginación de lo irreal, hasta impactar sobre lo corpóreo como un real que tiene formas, lenguajes, modos de articularse como sustratos identitarios respecto de los cuales se confrontan y se rearticulan las propias prácticas, atravesadas por la definición de género.

Al ir ligando discursos específicos a generalizaciones teóricas que los integran a un sistema interpretativo, he querido contestar un tipo de aproximación que ve en estas relaciones entre lo metropolitano y lo local en el terreno del teatro “de alta cultura”, y a la sociabilidad en que éste se desenvuelve, como mero hedonismo y ejercicio altanero/subyugado del poder social, o también, como una suerte de arribismo afrancesado que rinde pleitesía a lo metropolitano per-se. Al bucear en los intersticios de la dinámica antes descrita, he querido abrir el debate hacia los modos concretos en que estas relaciones

operan en diversos planos, siempre en un cruce complejo de factores antropológicos, culturales, psíquicos, semióticos, políticos, estéticos que impactan en y desde los diversos planos de la escena, esta misma sujeta a un doblez entre cuerpo/palabra, construcción de la ficción y realidad, persona/personaje, y, en ellos, entre imaginario y simbolización, cada cual desde su lugar en cruce entre lo local y lo europeo.

Ha quedado quizás en el subtexto mi intención de deconstruir el planteamiento jerárquico y evolucionista vigente en ese tiempo respecto a las culturas y civilizaciones, que les supone grados de modernidad, teniendo Europa la delantera. Propongo aquí que al menos este “cogollo intelectual” chileno que asiste a estos teatros, lo discute, reflexiona y pondera, lo hace desde su propia adscripción a la modernidad, la cual es a la vez una y diversa (Ortiz). Una, porque su lógica interna es común, y diversa, porque adopta concreciones históricas, entre las cuales están las fases del capitalismo

Las actrices europeas con la élite intelectual y política del país.

De izquierda a derecha: Fernando Díaz de Mendoza, Valentín Letelier (Rector de la Universidad de Chile), María Guerrero, Sara del Campo de Montt (esposa del Presidente de la República) y señora Letelier. Diciembre, 1908.



Multitudinaria fiesta en honor de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza organizada por la Federación de Estudiantes FECH en el Salón de la Universidad de Chile, 1908.

y las fuerzas productivas en las que se encuentra, o los modos de articulación de sus diferentes componentes. Las reflexiones de Simmel, Benjamin y Baudelaire, por ejemplo, que he ido deslizando en tanto teóricos de la modernidad y específicamente de esta fase histórica, las cuales son plenamente atingentes a la cultura y sociedad chilena que he focalizado aquí, apuntan a estos dos componentes.

Sin duda, estas reflexiones quedan trucas al no confrontarlas con otros desarrollos de mi plan investigativo, a realizar en los próximos dos años, tendientes a develar la constitución caleidoscópica de este campo artístico de lo teatral (Bourdieu). Abordaré por ejemplo las posiciones en pugna respecto a esta incursión del teatro moderno en Chile, las críticas que provienen desde las trincheras conservadoras anti-modernas, por una parte, y desde las posiciones que aspiran a hacer prevalecer una raíz identitaria popular y nacional, por otra, que cambie el eje de tensión hacia los marginados del poder social, a partir de una producción escénica y dramática de autoría chilena y de performance nacional en ambos polos de la escena/público. En relación a ellas, la actual indagación encontrará su lugar relativo y surgirá la discusión crítica a sus posiciones, que parecieran por ahora incontestadas, sin estarlo de hecho.

Los propios sociólogos de la modernidad, como Simmel y Benjamin, tuvieron posiciones esperanzadas respecto a este periodo de la historia, debiendo sufrir la experiencia de catástrofes de guerra y crisis globales para aguzar su espíritu crítico frente a fenómenos como la moda, por ejemplo, la que tomaron como metáfora de época. Siguiendo a Baudelaire, consideran que el capitalismo en esta etapa generó un modo de experimentar el mundo como fugacidad, aceleración, cambio, inmediatez tensionado por la acumulación de la cultura clásica. Desestiman la posibilidad de captar esto desde las grandes estructuras económico-políticas: posan, en cambio, la mirada en los elementos contingentes, en los detalles, para desde ellos, reconstruir lo social.²⁵ Esa misma estrategia es la que he seguido aquí: focalizar la mirada y la intelección en un espacio estratégico simbólico de la modernidad: el teatro de palcos, tal como funciona en una coyuntura histórica y un locus preciso –Santiago de la *Belle Époque*, en tensión con la Época del Imperio, para desde ella, irradiar una comprensión de las dinámicas sociales en acción como “profundas vivencias de la modernidad”. ●

25 Picó sintetiza en relación al *Passagenwerk* de Benjamin: “Según un método que recuerda al de las vanguardias artísticas, un objeto histórico captado en el espejo de una ciudad como París, (es) investigado a través de sus elementos en apariencia más secundarios: la moda, el juego, el coleccionismo, los bienes de consumo, el flâneur, las galerías. ... solamente con símbolos y ejemplos puede ser captada esta profunda vivencia (de la modernidad) en todo lo que es humano. (20, 23)

Bibliografía

- Anderson, Benedict (1983), *Imagined communities*, London y New York: Verso.
- Arauco, Fernando. “Entrevista con María Guerrero”. *Zig-Zag* 196 (1908).
- _____ Fernando Arauco. “María Guerrero”. *Zig-Zag* 200 (1908).
- Balzac, Honorée, citado por Rosa Hoschtetter. “Trapos”. *Zig-Zag* 173 (1908).
- Barthes, Roland. “Le théâtre de Baudelaire”, *Ensayos críticos*, Barcelona: Seix Barral, 1977.
- Barros de Orrego. Martina. *Recuerdos de mi vida*. Santiago: Orbe, 1942.
- Bourdieu, Pierre. *Outline of a theory of practice*, Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la Mirada. Walter Benjamín y el proyecto de los Pasajes*, Madrid: Visor, 1995.

- Butler, Judith. *Bodies that matter*, New York: Routledge, 1993.
- Chalo. "La Compañía Pino-Thuillier", *La Hoja Teatral de Valparaíso*. 376 (1910).
- Collier, Simon y William F. Sater. *Historia de Chile 1808-1994*. Cambridge, U. Press, 1998.
- D'Alambert. *La enciclopedia*. 1757.
- Deleuze, Gilles y Claire Parnet. *Foucault*. Barcelona: Paidós, 1987.
- De Toro, Alfonso. "Escenificaciones de la hibridez en el discurso de la Conquista. Analogía y comparación como estrategias translitológicas para la construcción de la otredad". *Atenea*. 493 (2006): 87-149. Deleuze, Gilles/Claire Parnet. *Diálogos*, Valencia: Pre-Textos, 1980.
- Dorotea. "El culto de la línea y de la gracia". *Familia*. 95 (1917): 32. "Editorial". *Familia*. 44 (1913): 2.
 _____ *Familia*. 81 (1916): 3.
 _____ *Familia*. 90 (1917): 1.
 _____ *Familia*. 92 (1917): 1.
- El Proscenio*. 204 (1892): 2.
- Edwards Bello, Joaquín. *Crónicas del centenario*. Santiago: Zig-Zag, 1968.
- Felman, Shoshana *Le scandale du corps parlant*, París: du Seuil, 1980.
- Foucault, Michel. *Microfísica del poder*. Ed. de la Piqueta, Madrid, 1992
- Feral, Josette. *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Cuadernos de Teatro XXI, GETEA, 2003.
- Foucault, Michel. *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta, 1992.
- Giddens, Anthony (1994), *Modernidade e identidade pessoal*, Oeiras: Celta.
- Graham, María. *Diario de mi residencia en Chile*. 1824. Santiago: Fco. de Aguirre, 1988.
- Habermas, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública. Transformación estructural de la vida pública*, Barcelona: Gustavo Gili Mass Media, 1999.
- Hobsbawm, Eric. *La era del imperio, 1875-1914*, Buenos Aires: Grijalbo Mondadori. 1998.
- Hochstetter, Rosa. "El cuidado de los pies". *Zig-Zag*. 190 (1908).
 _____ "Trapos". *Zig-Zag*. 184 (1908).
 _____ "Trapos". *Zig-Zag*. 202 (1909): 1-3.
- Hunt, Lynn. "Freedom of dress in revolutionary France". *Feminism and the body*, Ed. Londa Schiebinger, Oxford University Press, 2000: 183-202.
- Hurtado, María de la Luz. "Chile 1900-1918: Políticas de vida y políticas del cuerpo modernos en y desde el teatro europeo en gira". Informe Proyect Fondecyt N° N°1060528, 2006.
 _____ 2006, "Productividad de la mirada como performance". *Teatro XXI*. 22 (2006): 44-54.
 _____ *Teatro chileno y modernidad. Identidad y crisis social*. Irvine: Gestos, 1997.
- Iris (Inés Echeverría de Larraín). *Emociones teatrales*. Santiago: Barcelona, 1910.
- Juliette. "La moda en el teatro". *La Hoja Teatral de Valparaíso*. 457: 1911.
- Kristeva, Julia. *Sentido y sinsentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis*. Santiago: Cuarto Propio, 1995.
- Latcham, Ricardo. *Chile, una loca geografía*, 1940.
- Melfi, Domingo. "Los ojos de Rosario Pino". *Zig-Zag*. 486 (1914).
- Memmi, Albert. *Retrato del colonizado precedido por el retrato del colonizador*. Buenos Aires: de la Flor, 1983.
- Mont Calm. "¿Cuál es la más elegante de las artistas de París?". *Zig-Zag*. 121 (1907).
- Muguet. "En el gran mundo". *Familia*. 21 (1911): 11.
- Orrego Luco, Luis. "Los viajeros". *Selecta*. 3 (1909): 70.
- Ortega y Gasset. *Idea del teatro*. Madrid: Revista de Occidente, 1977.
- Ortiz, Renato. *Modernidad y espacio*. Benjamin en París, Bogotá: Norma, 2000.
- Pavlova, Anna. "Manera de ser hermosa y de conservarse". *Familia*. 91 (1917): 5.
- Picó, Joseph. 1992. *Modernidad y posmodernidad. El gran debate*, Madrid: Alianza.
- Rojo, Grinor. "Clásicos latinoamericanos. Para una relectura del canon". Inédito, caps. 4 al 6, 2001.
- Roxane (Elvira Santa Cruz de Ossa) "Vida social". *Zig-Zag* 650 (1917).
- Rousseau, Jean Jacques. *El Emilio*, libro 5, New York: Basic Books, 1968.
- Sennett, Richard. *El declive del hombre público*. Barcelona: Ediciones de Bolsillo, 2002.
- Schechner, Richard. *Performance studies. An introduction*. London: Routledge, 2002.
- Simmel, Georg "Cultura femenina" 1911. *Cultura femenina y otros ensayos*. Trad. Genoveva Dietrich. Barcelona: Alba, 1999. 175-222.
 _____ "The crisis of culture". 1917. Peter Lawrence. *Georg Simmel: sociologist and European*. New York: Barnes & Noble, 223-42.
 _____: "La moda". *Cultura femenina*. Barcelona: Alba, 1999, 35-72.
- Silverman, Kaja. *The threshold of the visible world*. New York & London: Routledge, 1996.
- Subercaseaux, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Tomo II. Santiago: Universitaria, 1997.
- Swift. "Impresiones de arte" a. *La Tribuna Ilustrada*. 3 (1917): 14-15.
 _____ "Impresiones de Arte" b. *La Tribuna Ilustrada* 13 (1917): 25-09.
- Taylor, Diana. "Hacia una definición de performance", *Conjunto* 126 (2002): 27-31.
- Vale Almeida, Miguel (org.). *Corpo presente. Treze reflexões antropológicas sobre o corpo*. Oeiras: Celta, 1996.
- Weinstein, Deena y Michael A. Weinstein. "Simmel and the theory of postmodern society". *Theories of modernity and postmodernity*. Ed. Bryan S. Turner. London: Sage, 1990.

Espectáculos itinerantes de

Royal de Luxe

Pedro Celedón Bañados

Dr. en Historia del Arte Contemporáneo, U. Complutense de Madrid; Magíster en Historia del Arte, U. de Chile; Profesor Escuela de Arte UC

Desde inicios de los 90, junto con la recuperación de la vida democrática, el teatro chileno ha tenido algunas aventuras callejeras, pero no se ha creado hasta hoy un grupo con la fuerza para generar impronta y calidad del espesor que sí ha demostrado en obras de interior (de sala).

El espectador nacional, sin embargo, ha podido vivenciar algunos esfuerzos gracias a la organización del Festival de Internacional Santiago a Mil (continuador de Teatro a Mil), quien ha traído espectáculos como *Taxi*, del grupo francés Générik Vapeur (2006), *Peces*, de la compañía catalana Sarruga (2007) y, por supuesto, *La Pequeña Gigante*, del grupo francés Royal de Luxe (2007), todas instancias que cristalizan una manera nueva de hacer teatro en urbes que pueden tener más de siete millones de habitantes, como Londres (sin contar su periferia) o los casi cinco millones con que aporta Santiago de Chile.

Foto: Jordi Boyer

El Pequeño Gigante,
compañía Royal de Luxe

Este tipo de evento teatral surge, a nuestro entender, desde un territorio de síntesis, de confrontaciones, de implicancias y creación de sentido, en un ámbito compuesto por la conjunción de la tríada Existencia de un proyecto de arte - Lugar de emplazamiento / pieza única - Ciudadano / receptor.

Por “proyecto de arte” entiendo una estrategia creativa en la que sus realizadores van más allá de la producción de obras, creando un microclima en el cual se articulan las bases de un lenguaje capaz de producir bienes culturales diversos, en un tiempo prolongado. Los códigos que va creando ese “proyecto” permiten una movilidad interna (incorporación y salida de miembros), a la vez que generan pautas asimilables por otros realizadores.

Royal de Luxe posee ejes aglutinadores claros. Estos le han permitido trabajar por casi treinta años sin que se desdibuje un estilo, que el público y la crítica reconocen (y en algunos momentos, reclaman). Las principales directrices de su “proyecto de arte” convergen en la construcción de un lenguaje popular, en que tradición e innovación se entrelazan, y en la cristalización de una poética cuyo marco es el espacio público. Lo fundamental aquí es que al espacio público responden diferenciando dos estrategias que son imposibles de abordar desde una misma estructura teórica: los espectáculos de emplazamiento fijo (Celedón) y los de carácter itinerante, materia central de este artículo.

Eugenio Barba afirma que “toda pieza de teatro es el resultado del trabajo conjunto de diversas dramaturgias. La del texto. La del actor con su cuerpo, sus gestos, su movilidad. La de la luz, el sonido y los efectos especiales. La del espacio que los acoge, con su morfología y simbolismo diseñado por la escenografía. Todas son dramaturgias puestas al servicio de un montaje, de una narración, posible de ser repetida”.¹ Lo especial en este caso es que, al estar esas dramaturgias interactuando en un espacio público concreto (calles de una ciudad) y desarrolladas sobre un tiempo específico, el producto es una pieza única.

Todas las obras que constituyen el proyecto de piezas itinerantes, desde *Les grands mammifères ou L’incroyable histoire d’amour entre un chaval et une péniche* (Toulouse 1985), han surgido en y con un espacio definido para intervenir. Cada ciudad ha sido explorada para que el ciudadano viva una experiencia teatral irrepetible.

Dicho operativo une a Jean-Luc Courcoult, desde el teatro, con artistas visuales como Christo y Jeanne-Claude, puesto que en definitiva generan *site specific*, cuyos dispositivos estéticos evidencian el intuir el imaginario colectivo de la ciudad en la cual intervienen. Al mismo tiempo, poseen algo que denominaremos “eficacia de época”, en tanto que se instalan dando cuenta de su profunda comprensión de la cultura urbana actual, lo que implica asumir, desde la mirada del artista, que el ciudadano/receptor vive –todavía

mayoritariamente– sin comprender la metamorfosis profunda que han sufrido las ciudades (prácticamente de todo el mundo), desde ser las depositarias del sueño republicano del siglo XIX a transformarse en la ciudad del capitalismo avanzado, que algunos urbanistas denominan “ciudad marketing”, y en la cual la transformación/reducción del espacio público es de extrema gravedad.

Todo creador que dialoga desde su arte con la “ciudad marketing” vivencia el hecho de que el espacio no solo es un contenedor selectivo para el receptor. Su forma geográfica, arquitectural y el sistema de su uso inciden sobre los sentimientos colectivos e individuales que forman la trama que amarra o desune a los miembros de una sociedad. El desafío para estos espectáculos es contar una historia para una ciudad, lo cual implica no solo la adecuada imaginación de sus realizadores sino el aporte concatenado de las instituciones que, al unísono, deben responder de la seguridad como de la voluntad para autorizar y velar por el uso de un espacio público, ya que este, por algunos días, estará reestructurado por el arte, al mismo tiempo que multitudinariamente continuará ocupado por las acciones de la vida cotidiana de un ciudadano en extremo individualista y, en el caso de Chile, con ritos cívicos debilitados.

La propuesta de arte de esta naturaleza, tiene que hacer sufrir un desplazamiento del alma del ciudadano, permitiéndole transitar desde su entrega ensimismada al viaje cotidiano (en donde lo público

1. Entrevista inédita (2000) realizada a Eugenio Barba por el autor de este artículo.

es solo un paréntesis entre espacios privados) hacia el rol de receptor activo de una obra que lo convoca a ser parte de su narrativa.

Nos permitimos afirmar que el “proyecto de arte” de Royal de Luxe para generar obras de carácter itinerante está construido de tal manera que seduce al ciudadano/receptor con la misma fuerza que un niño escucha un cuento antes de dormir. Son obras que, aunque enormes en gestión y multitudinarias en el impacto, se construyen desde síntesis minimalistas, en las cuales uno o dos protagonistas interactúan con un grupo de actores que funcionan en código coral, apoyados en la música que se realiza en forma directa y que, junto con acompañar, genera atmósferas y completa la dramaturgia.

Los protagonistas, desde 1985, fueron maquinarias-inverosímiles. Desde 1993 son marionetas gigantes, que van construyendo una “familia” a la cual no se le ve actualmente el límite.

Siguiendo a Royal de Luxe por las calles

El primer espectáculo itinerante con las características que exploramos en este artículo fue *Les grands mammifères ou L'incroyable histoire d'amour entre un cheval et une péniche*. Verano de 1985. Ciudad: Toulouse. Se inicia el festival de teatro Escenas de Calle. Un cartel publicita el evento en paneles luminosos de gran formato, exhibidos al interior de un mobiliario urbano de poca data (a la época) y con tecnología de punta (las paletas

publicitarias hoy extensamente difundidas). En ellas, la fotografía de un buzo en traje blanco y con su escafandra puesta, monta un caballo café.

Se inicia el festival y, a los pocos días, el espectador puede cruzarse en su camino con aquel caballero silencioso, extraño, y cargado de poesía del absurdo. Aquel del cartel, que como por arte de alguna magia se había escapado del territorio plano de la imagen. Durante dos días, en horas y recorridos diversos, la ciudad se ve envuelta en este gesto minimalista para la escala urbana, pero gigante en el poder de fecundar su cotidiano con la semilla de la fantasía.

La noche del tercer día, el tema adquiere dimensión de epopeya. Aparece por las calles un gran camión sobre el cual se desplaza una *péniche*² habitada por una dama gigante. Esta vive rodeada de servidores que faenan trozos de automóviles –capturados en distintos espacios y luego triturados a la vista del público– para ser así servidos, en grandes platos, a esta mujer que, al comer, crece.

La imagen del peculiar banquete se sostiene sobre música rock a volumen de concierto. El efecto: un desplazarse por las avenidas adhiriendo espectadores, que, en un acto próximo a la hipnosis colectiva, acompañan el transitar pausado del camión transformando a la multitud en un “mar humano” sobre el que navega ese “mamífero” en extinción.

Al cuarto día, frente al puerto fluvial de la ciudad de Toulouse, caballero y *péniche* se encuentran. Este es subido a bordo en un ascensor de madera. Vive un claro encuentro con la mujer gigante y, al poco tiempo, con asistencia de un cuerpo de bomberos, nace una pequeña *péniche* que dulcemente es puesta en el canal en donde una hora después (con ayuda de una grúa) sus “padres” la acompañan y parten.

Textos, ninguno. Señalizaciones de cambios de escena, tampoco, pero sí una dramaturgia en el espacio público que permite la lectura inequívoca de un cuento de amor, en el cual el espectador se ha disuelto en escenografía. Co-protagonista, sin perder su condición de ciudadano, goza siendo el receptor de una atmósfera onírica que se fue desarrollando en cuatro días, generando una tensión poética en la cual el teatro extiende su campo de

2. Barco de pequeño calado, que navega solo por canales.

El Pequeño Gigante,
compañía Royal de Luxe



acción a las radiodifusoras que lo comentan, la prensa escrita que lo multiplica junto, a la actual masificadora de información por excelencia, la TV, la cual sin ignorar el fenómeno mediático, lo amplía transformado en noticia.

Desde esta obra, los proyectos de itinerancia de Royal de Luxe no modificaron sus estrategias esenciales, creando en una primera etapa piezas únicas en las cuales maquinarias –inverosímiles– eran las protagonistas.

Fue así en *Le mur de lumier* (1986), panel construido por mil quinientos faros de automóviles y que funcionaba con baterías y generadores pequeños, que en conjunto producían una música extraña y accidental, siendo utilizado en sí-mismo y (años después) para concluir un espectáculo en el cual automóviles intervenidos hasta su transformación (lata de vegetales; cama de un *clochard* –sobre el techo de un Mercedes Benz, automóvil con una persona de la cual solo se le ve su cabeza en el capot; podium para ópera, etc.), circulaban por las calles de Anvers en horas punta y respetando todo signo de tránsito urbano convencional: *Les embouteillages* (1993).

Otro espectáculo, a partir de la construcción de una máquina de excepción, fue el protagonista de la obra realizada con motivo de la celebración de Ámsterdam como capital cultural de Europa en 1987. Esta vez, el actor principal era un tranvía. Prepararon un carro que pudiera circular en pleno centro de la ciudad, en horas de oficina, pero, a diferencia de todos los otros, éste estaba acondicionado como un horno gigante. En su interior se cocinaba a fuego vivo, un automóvil, “capturado” previamente por un grupo de

hombres (de la compañía) correctamente vestidos como funcionarios de cualquier país occidental.

Esta obra, denominada *Desgarrones*³, unía dos acciones: la captura y “asesinato” de un automóvil en la plaza central de Ámsterdam y su instalación en el horno del tranvía (por eso se le conoce también por *Autobús a la broche*). Esta parrilla móvil circulaba con un segundo vagón en el cual se realizaba música en directo a volumen de concierto de rock.

Cargo 92 es otra obra de carácter itinerante, pero mucho más compleja: se trató de intervenir un barco de carga, para recrear en su interior una calle de Nantes en escala 1 a 1, en donde por las noches de la gira actuaban grupos de música de las localidades visitadas. Fue construido para itinerar en América, desde Cartagena de Indias hasta el puerto de Buenos Aires. Este es el último (hasta ahora) proyecto de características itinerantes en el cual el protagonista es una máquina improbable. Nació en el espíritu de sumarse a la celebración de los quinientos años del encuentro entre dos mundos. Para ello, preparan una gira con su espectáculo de emplazamiento fijo, *La véritable histoire de France*, y viajan acompañados de las obras de los coreógrafos Philippe Découflé, Philippe Genty y del grupo Mano Negra.

El barco fue bautizado Melquíades y en su gira delirante llevó el imaginario poético de Royal de Luxe a un punto de inflexión que se manifestará posteriormente en una



Foto: Jordi Bover

3. Término de corrida de toro.

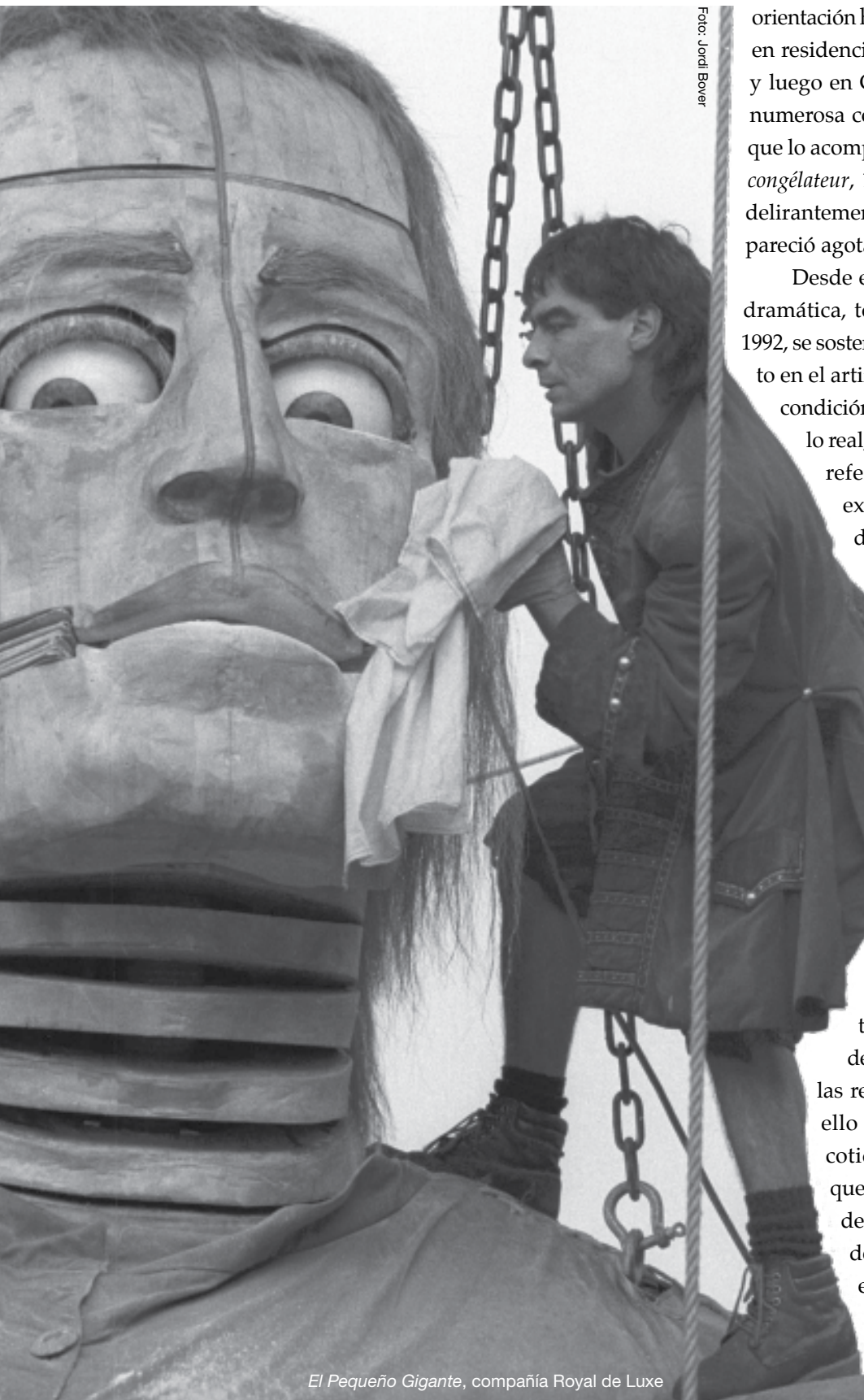


Foto: Jordi Bover

orientación hacia el tercer mundo, cristalizándose en residencias prolongadas en Camerún (1998) y luego en China (2001). De alguna manera, la numerosa construcción de pequeñas máquinas que lo acompañaban desde *Les mysteres du grand congélateur*, 1980, y que se habían multiplicado delirantemente en *La véritable histoire de France*, pareció agotarlo.

Desde el punto de vista de la construcción dramática, todas estas obras, desde 1985 hasta 1992, se sostenían sobre piezas que ponían el acento en el artificio de una máquina que simula su condición de "normalidad", hasta el borde de lo real, presionándolo tanto, que es posible referirse a ellas como máquinas para extender la realidad hacia un campo de lo fantástico. Este ejercicio está, a mi entender, totalmente inscrito en el precepto surrealista de Marcel Duchamp, quien llegó a vaciar de significado un objeto de uso cotidiano y re-significarlo, al dejarlo sin su utilidad e insertarlo en el circuito de arte.

La dramaturgia en el espacio público, en este caso, genera figuras concéntricas de acciones que terminan por cerrarse en una imagen/personaje que contiene todo la fuerza dramática en el dispositivo estético que se desplaza por la vía pública, respetando las reglas del tránsito y asegurando con ello su coexistencia con el transcurrir cotidiano de la ciudad. Crean objetos que no pierden su arraigo formal con el de uso real, pero que son desplazados de su uso/significación e instalados en el circuito del arte, al igual que *El urinario* de Duchamp, solo que aquí el juego osa transformar en circuito de arte a la propia ciudad.

Esta logística se interrumpe en 1993 y Royal de Luxe sorprende con un espectáculo completamente distinto, *Le géant tombé du ciel*. Desde allí, una serie de animales (rinocerontes, jirafas, elefantes) acompañan a una “familia de gigantes” en plena multiplicación, compuesta hasta hoy por El Gigante, El Pequeño Gigante, La Pequeña Gigante y, en 2007, por El Sultán. Estas marionetas a escala ciudad son producto de todos estos años de exploración en técnicas que entrecruzan la artesanía y la alta tecnología, que

espectador va armando la historia como las piezas de un rompecabezas. Cada vez, ésta no llega al espectador solo desde la escena teatral sino que al unísono desde los medios de comunicación que se ven forzados (seducidos) por la historia que se



Foto: Jordi Bover

La Pequeña Gigante,
compañía Royal de Luxe

principalmente exploran dos de sus más antiguos compañeros de creación, Didier Gallot y Etienne Briand.

Desde el punto de vista de la dramaturgia, son simples, miméticas en sus fisonomías y extremas en la aproximación al real, centrándose sobre ello para generar el asombro frente a lo aparente. Poseen energía excéntrica, vale decir, activan el espacio desde gestos y acciones mínimas. Su inserción en la historia del arte proviene del sueño de Gordon Craig, quien delineaba su ideal en un actor/marioneta capaz de ir más allá de lo humano en sus posibilidades expresivas.

La figuración naturalista guía el diseño de cada personaje expresamente envuelto en un halo de dulzura, solo interrumpido por El Sultán. Éstos, en cada obra, narran una situación que se desarrolla a través de un fragmento de ciudad y durante un tiempo que aborda tres a cuatro días. Cada vez, el

desarrolla en la ciudad. En estas propuestas, Jean-Luc Courcoult ha logrado transformar al espectador en un receptor de cuentos, metáfora de los titiriteros de feria del París del siglo XVIII, propiciando el flujo de una energía no-occidental.

Un hecho teatral inédito para nuestra historia contemporánea se está produciendo gracias a la alianza de este grupo de artistas y algunas ciudades europeas, en las que se han dado la mayoría de estos

espectáculos. La compañía retorna a ellas años después con historias que se entrelazan con las anteriores, y el espectador establece en su memoria la continuidad de un todo dividido en el tiempo.

La serie de estos espectáculos itinerantes de “la familia de los gigantes” se compone hasta la fecha de:

-*Le géant tombé du ciel* (1993), en el cual aparece por primera vez, dormido en la plaza de Le Havre, en una narrativa próxima al cuento *Gúliwer*.

-*Dernier voyage* (1994), que narra la historia del gigante atrapado en el techo de un edificio, y que será auxiliado por la “comunidad”. Esta logra sacarlo y lo acompaña por las calles hasta el puerto de Le Havre, en donde embarca hacia África.

-*Retour d’Afrique* (1998) es una obra en la cual, por una parte, El Pequeño Gigante (creado en Camerún, 1998) deambula por la ciudad buscando a su padre, quien llegará sobre un autobús africano. Una vez que se encuentran, se desplazarán juntos por la ciudad, no sin antes ofrecer un gran banquete en la plaza pública. La salida es en un pasacalles que se dirige al puerto de L’Havre, acompañando a los gigantes máquinas-improbables, en el cual realizan música casi cincuenta artistas africanos invitados. Como avanzada de la caravana, un camión produce una gran línea de

color rojo, del ancho de una calle, generando un gesto pictórico cargado de poesía y significado.

-*Le chasseurs de girafes* (2000). Una caja gigante aparece abandonada en pleno centro de Nantes. Esta contiene *algo* que se mueve, emite sonidos e incluso un olor a animal. Es finalmente abierta por las autoridades y una gran jirafa queda liberada desde ella. Para venir a buscarla, El Pequeño Gigante viaja por la ciudad acompañado de otra jirafa, que lleva en un carro a los músicos que los acompañan. Recupera la jirafa perdida, viajan juntos hasta el borde del mar, desde donde partirán, seguramente hacia África.

-*La visite du Sultan des Indes sur son éléphant a’ voyage dans le temps* (2005) fue el “retorno de la familia de los gigantes”. La obra se realizó para Nantes y Amiens, con motivo de la celebración de los cien años de Julio Verne. Aquí, una Pequeña Gigante viaja en el tiempo, en una nave espacial, para encontrar a un elefante que huyó de su dueño (El Sultán). Royal de Luxe introduce en esta obra a los elefantes, marionetas exuberantes en su tamaño y belleza, utilizándolos para narrar una nueva historia en 2006:

-*L’ éléphant et la Petit Géant*, realizada en Anvers, Caláis y L’Havre, siempre de una forma distinta y llegando a niveles mediáticos multitudinarios en su presentación en Londres.

En Chile, La Pequeña Gigante recorrió Santiago entre el 25 y el 28 de enero de 2007, buscando a un rinoceronte que, sin ser malvado, huye asustado por la urbe dejando grandes destrozos en puntos neurálgicos de la ciudad. El espectador pudo perfectamente comprender cómo esta marioneta-actriz no conforma en sí misma a la pieza de teatro sino que es un agente activador del discurso que se entrelaza con la morfología y memoria de nuestra ciudad. Es en ello un ente provocador que permitía múltiples lecturas al espectador que la acompaña en una aventura que va fecundando a su paso de fantasía a la vida cotidiana.

Su historia, construida entre todos, terminó por abrir el no-tiempo y el no-lugar en donde radica lo imposible. Santiago ayudó a que la dulzura de La Pequeña Gigante encontrara la estrategia adecuada para pacíficamente contener y capturar la fuerza irracional del rinoceronte.

Gracias a su presencia, pudimos vivenciar una creación que, por su naturaleza y dispositivo de arte, reactiva la participación ciudadana y los grandes valores de la *polis* salen fortalecidos. La “ciudad marketing” retrocede ante un acto colectivo que se entrega en forma gratuita y trasciende ideologías, status y barreras generacionales, situación tremendamente escasa en la vida cívica de la actualidad. ●

Referencia bibliográfica

Celedón, Pedro. “Aproximaciones al proyecto de Royal de Luxe”. *Apuntes*. 128-9 (2006): 162-9.

Jorge Díaz: 50 años de amistad

A Jorge Díaz lo vi por primera vez en marzo de 1957; estaba todo de negro, incluso su pelo, cortado y peinado como “mocho” de convento. La última vez que lo vi fue otro marzo, cincuenta años después, todo de blanco, incluso su pelo. Algunas horas después se escapó como siempre, esta vez, para siempre.

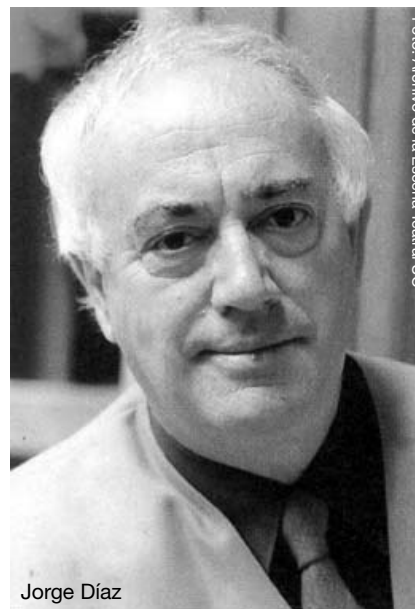
Jorge fue un desconocido para todos sus conocidos. Tuve el privilegio de su amistad, entré a seis de sus moradas, pero se llevó las llaves de su intimidad, dejando solo los códigos para descubrirlo a través de sus obras.

Al joven sensible, al arquitecto talentoso, al pintor y dibujante, al seminarista, los quiso sepultar tempranamente: le molestaban.

Nació como dramaturgo en forma clandestina y promiscua, fui testigo.

Al principio, Jorge era arquitecto, docente en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica y asociado a la prestigiosa oficina de Jaime Besa e Hilda Carmona, quienes tenían el encargo del proyecto del nuevo Campus San Joaquín de la UC.

Como alumno en práctica, por amistad y afinidad, caí ahí, compartíamos una pequeña pieza del departamento-oficina en la calle Villavicencio. Me sorprendía la audacia de mi amigo-colega y sentía un cierto pudor profesional por mi complicidad, al ver como mi ídolo escribía clandestinamente, escondiendo una máquina de escribir portátil extraplana sobre sus piernas y tecleaba hasta que sentía los pasos del jefe. Entonces deslizaba su taburete bajo el tablero de dibujo y, tomando rápidamente el lapicero, se transformaba nuevamente en arquitecto. En esas condiciones se engendraron los



Jorge Díaz

primeros proyectos de arquitectura de la Escuela de Ingeniería de la UC, junto con sus primitivas obras de teatro *El cepillo de dientes* y *Un hombre llamado Isla*, obra casi autobiográfica de su ya decidida soledad.

Esta promiscuidad pecaminosa duró poco. Jorge se encerró a jugársela de dramaturgo y colgó todas las sotanas que lo empaquetaban.

Nos confiesa en su discurso al recibir uno de los tantos premios (José Nuez), refiriéndose a la labor del dramaturgo (él mismo):

sabe que puede quemarse en el fuego del juego, por eso se propone no salir más del habitáculo donde lo inspiran sus musas predilectas y entregar por debajo de la puerta sus geniales páginas herméticas, y luego se arrepiente de tales desatinos.

Amigo noble y generoso, personaje especial, tímido pero también exhibicionista, hipocondríaco, adicto a las librerías y papelerías, disciplinado y ordenado al borde de la manía, silencioso pero muy afable



Jaime Celedón y Carla Cristi en *El cepillo de dientes*, de Jorge Díaz. Teatro Ictus. 1965.

con todos los que se acercaban a la intimidad de su refugio en el café. Desde el contaminado recinto observaba e imaginaba las vidas de sus personajes a través del humo que detestaba.

Amigo entrañable de los pocos amigos y del sol. Cada seis meses se cambiaba de continente en busca del calor, con el oído atento a los chismes de la Plaza Santa Ana o en los cafés de los portales de la Plaza Mayor en Madrid. Siempre en los cafés, aunque tomaba solo té, se parapetaba como en un coto de caza para ver llegar a sus presas. Todo el producto de su voyerismo iba a parar a sus cuadernos escolares, para digerirlo en su intimidad y, cada cierto tiempo, con una regularidad digestiva, lanzar otro libro y otro y...

Artesano de la palabra, siempre escribió a mano y con pluma Mont-Blanc (hasta que se la robaron en el mismo café). Odiaba los computadores y jamás conseguí que se sentara frente a uno. Un día escribió en otro de sus discursos, y a manera de justificación para poder esconder sus limitaciones tecnológicas

pero ahora hay otros dramaturgos cuyo *habitat* natural es la pantalla de los computadores sordo-mudos, allí ponen a prueba sus dioptrías, sin sacarse nunca

la escafandra. Su inspiración está determinada por el *mouse* roedor de sus neuronas. Son los dramaturgos internautas, cuyas emociones son virtuales y se van congelando en la pantalla.

Ya no lo encontramos en el café; los amigos, los directores, los periodistas, los actores, los grupos teatrales, los escolares no tienen a quién pedirle una obrita. Jorge está de viaje, está concentrado en escribir una obra maestra, sobre uno de los temas que más le interesaba: su muerte. ●

Luis Moreno L.
Arquitecto
Profesor UC de Chile

Mi amiga María Cánepa

Nos conocimos en 1941. Se acercó al Teatro Experimental, como lo hicieron Agustín Siré, César Cechi y otras personas, después de ser espectadores de esa primera función, a las diez de la mañana de un día domingo en el Teatro Imperio, prestado por el popular actor Lucho Córdova. La legendaria presentación de *Ligazón*, de don Ramón del Valle Inclán, y de *La guarda cuidadosa*, de Miguel de Cervantes. María se integró al grupo con entusiasmo y talento, debutando en el papel de La Madre en *El mancebo que casó con mujer brava*, de Casona.

María Cánepa estudiaba Servicio Social. Todos éramos estudiantes en ese momento, salvo Pedro de la Barra, que ya había egresado. María era una mujer que llamaba la atención por su belleza y buen carácter; tenía además una verdadera vocación de servicio social, que ejercía continuamente: se preocupaba de las carencias, de los problemas personales y el estado de salud de sus compañeros. Organizaba colectas para solucionar algún problema urgente. Y así siguió hasta que su propia salud se lo impidió.

Pocos años después, tal vez en 1947 o 48 (yo no estaba en Chile), se casó con Pedro Orthous, talentoso director a cuyo cargo estuvieron importantes títulos del repertorio del Teatro Experimental. Es inolvidable su audaz y excelente montaje de *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, que, además, fue un gran éxito de público, y en el que María se destacaba por su estupenda



Foto: René Combeau

María Cánepa

interpretación de la protagonista, Laurencia. Son innumerables las obras en que María brilló por su actuación. Quiero recordar algunas: *El caballero de Olmedo*, también de Lope, que estrenamos en el Teatro Municipal, donde interpretaba a doña Elvira. Helena, en *El tío Vania*, de Chejov.

Doña Rosita en *Doña Rosita, la soltera*, de Federico García Lorca, dirigida por Pedro Mortheiru, que fue uno de sus mayores éxitos. La condesa de *El sombrero de paja de Italia*. Lucrecia en *La violación de Lucrecia*. Orfilia en *Ánimas de día claro*, donde bailaba una cueca con una ternura inolvidable que le había enseñado el director de la obra, Víctor Jara. Y, especialmente, su Marta en *¿Quién le tiene miedo al lobo?*, de Edward Albee, considerada por muchos como su mejor interpretación, bajo la dirección de Agustín Siré.

La casa de los Orthous era el lugar al que llegaban alumnos, actores del ex Teatro Experimental, (que entonces se llamaba Instituto del Teatro de la Universidad de Chile), actores y directores de la mayoría de las compañías extranjeras que pasaban por Santiago, se celebraban los cumpleaños, se sufría con las elecciones en que parecía que Allende nunca llegaría a ser Presidente de Chile, se comentaban los viajes, los estrenos, los amores y amoríos de la gente de teatro, se celebraban los éxitos, se lloraban los fracasos. Y María aceptaba esta avalancha permanente con interés y buen ánimo, sin quejarse jamás del exceso de visitas.

Dejamos de vernos después del Golpe Militar, porque mi nuevo grupo, el Teatro del Ángel, se estableció en Costa Rica. Poco después murió

Pedro y María trabajó con el Teatro de la Universidad Católica, que fue refugio para varios de los actores del ITUCH, grupo que pasó a llamarse Teatro Nacional y al que María sólo volvió para *Las alegres comadres de Windsor*.

Al regresar de Costa Rica, casi once años después, una de las primeras invitaciones que tuvimos fue la de María. Todo había cambiado, excepto María, que seguía, como doña Rosita, “siempre igual, con el mismo temblor, igual.”

La extrañaremos todo el tiempo que nos quede por vivir. ●

Bélgica Castro
Actriz



El tío Vania, de Anton Chejov. Dirección: Pedro Orthous. Teatro Experimental de la Universidad de Chile. 1953. En escena, de izq. a der.: María Cánepa, Domingo Tessier, Bélgica Castro y Emilio Martínez.

Sara Astica: El valor de la consecuencia

Tenía sólo veinte años cuando hizo su debut teatral, y yo era un muchacho cuando la vi actuar en el Teatro Maru, de la Compañía de Américo Vargas y Pury Dante, haciendo obras de Casona y Miguel Mihura.

Destacaba por su belleza, su economía actoral, su voz cálida y expresiva y, sin lugar a dudas, por un natural encanto escénico, eso que los españoles llaman “ángel”.

Sarita y yo ingresamos invitados oficialmente a la planta de actores del Teatro de Ensayo de la UC en enero de 1963. Fui su hermano en *Árbol viejo*, de Acevedo Hernández, su cómplice en *El avaro*, de Molière y su falso ayudante en *Mucho ruido y pocas nueces*, de Shakespeare. En 1964 hicimos juntos *El wurlitzer*, de Juan Guzmán, *Tengo ganas de dejarme barba*, de David Benavente y *El tony chico*, de Luis Alberto Heiremans, obra en la que su esposo, Marcelo Gaete –un actor formidable–, interpretó el rol protagónico. Tan fuertes e impactantes fueron los sucesos acontecidos antes del estreno, que Sarita y Marcelo llamaron Luis Alberto a su hijo recién nacido, en homenaje al autor de la obra, fallecido dos días antes del estreno.

Giramos con el Teatro de Ensayo, junto a Sarita y Marcelo, por todo Chile haciendo *La pérgola de las flores*. En cierta oportunidad en que la protagonista de ojos calipso amenazaba con suspender la función por una repentina enfermedad, vi a Sarita ensayando el rol de Carmela en el hall del hotel, en Linares, hasta que la titular se recuperó milagrosamente ante la noticia que sería reemplazada.

Juntos hicimos giras a Argentina, México y Perú. Con Marcelo, hicimos una película en Punta Arenas, la que afortunadamente nunca se estrenó. Sarita, por su parte, recibió el Laurel de Oro por su magnífica interpretación en la película *Valparaíso mi amor*, de Aldo Francia.

Actuamos también en *Casimiro Vico Primer Actor*, de Armando Moock, *Locos de verano*, de Gregorio de La Ferrere, *La moratoria*, de Jorge Andrade, *La niña en la palomera*, de Fernando Cuadra y en *Topografía de un desnudo*, de Jorge Díaz. A comienzos de 1968, se terminó la planta de actores del Teatro de Ensayo, pero Sarita siguió actuando con nosotros en el Centro de Teatro en la nueva Escuela de Artes de la Comunicación desde 1971, en *Paraíso para uno*, de Alfonso Alcade y en *Álzame en tus brazos*, de Armando Moock. La dirigí en *La gotera del comedor*, de Jacobo Langsner. Jaime Vadell hizo lo suyo en *Tres de última*, del uruguayo Alberto Paredes. Volvimos a compartir escenario en *Croniteatro*, de Fernando Cuadra.

En 1972, fue mi madre en la mítica teleserie *La sal del desierto*, de Sieveking, y el 7 de septiembre de 1973 estrenábamos en el Camilo Henríquez,



Sara Astica

entre bombazos, miguelitos y apagones, *Almas perdidas*, de Acevedo Hernández. La obra bajó de cartelera después del Golpe de Estado del día once, y solo se pudo reestablecer, con algunos cortes de censura, a comienzos de octubre.

Así fue como, por más de diez años, fuimos colegas, amigos y compinches.

En una ocasión, me dijo textualmente: “Ramón, para mí, la política es mi religión”. Esa profesión de fe, unida a su militancia política, a su absoluto compromiso social, a su lucha diaria por reestablecer la verdad y la dignidad de los seres humanos, la hicieron blanco fácil de la DINA, el siniestro organismo oficial del nuevo régimen chileno, con permiso para arrestar, torturar y eliminar sin contemplación a cualquier “sospechoso” de disentir de las nuevas políticas impuestas por el valor de las armas.

El matrimonio Gaete Astica y dos de sus cuatro hijos fueron detenidos en

octubre de 1974 por la delación de una vecina. Marcelo estuvo detenido junto a su hijo primogénito por cerca de veinte días; Sarita y su hija mayor fueron llevadas hasta el tristemente célebre centro de detención de la DINA de José Domingo Cañas, luego fueron separadas. Ocasionalmente, Sarita escuchaba la voz de su hija, luego dejó de hacerlo. Más tarde, la niña fue liberada, pero de Sarita, la esposa, madre y actriz, no volvió a saberse. En las listas no figuraba como detenida, pero mentían una vez más: Sara estaba en Villa Grimaldi, ese infierno creado y administrado por las diabólicas mentes de la dictadura. Allí fue vejada, humillada y torturada en forma brutal y sistemática, hasta hacerle perder la dentadura y fracturarle la cadera. Solo dos meses antes de liberarla la dieron por detenida. En mayo de 1975, con veinte kilos menos, Sarita fue enviada de Villa Grimaldi al aeropuerto para embarcarse a Costa Rica junto a su esposo y sus cinco hijos. Era un cadáver que cojeaba.

En San José, Bélgica Castro y Alejandro Sieveking los recibieron en su casa durante los primeros meses. Habían llegado con US\$50 por todo capital; el resto lo constituían su fortaleza, su voluntad de vivir y su infinita capacidad de amar. Costa Rica los acogió y protegió con fraternal cariño, como ya lo había hecho con muchos otros chilenos, entre ellos, actores y actrices. Más tarde, se ubicaron en un barrio conocido como “el pequeño Chile”, en un departamento estrecho, pero luminoso. Comenzaron a ganarse la vida

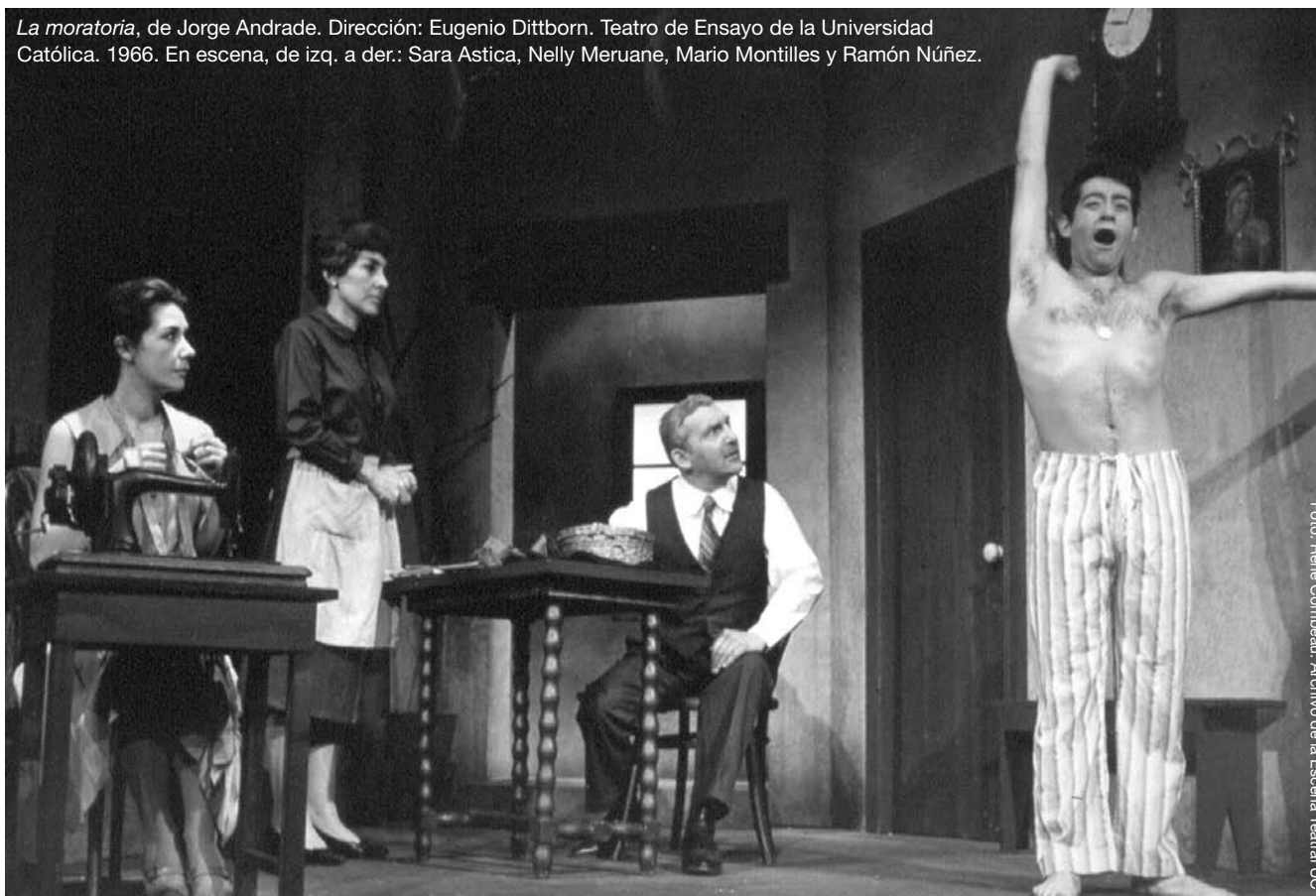
haciendo empanadas y dulces chilenos.

Una de las muchas cualidades que adornaban a Sarita era su natural cordialidad, su solidaridad con los desposeídos, su compromiso social y su amor por su familia. Sarita se transformó en una especie de cónsul honorario y, con cariño, ternura y una especial disposición, acogía en su casa a los colegas y amigos chilenos en general y a los más necesitados en particular.

Su entrada en el mundo del espectáculo costarricense no les fue fácil.

Marcelo vendía diccionarios y enciclopedias puerta a puerta. Sarita encontró trabajo en un colegio de orientación artística, lavando,

La moratoria, de Jorge Andrade. Dirección: Eugenio Dittborn. Teatro de Ensayo de la Universidad Católica. 1966. En escena, de izq. a der.: Sara Astica, Nelly Meruane, Mario Monttilles y Ramón Núñez.



planchando y remendando el vestuario que se usaba en las producciones escénicas del colegio. Luego obtuvo el puesto de boletería en el Teatro Nacional de Costa Rica. Allí, y ya que faltaba una actriz para un rol secundario de *Maria Estuardo*, de Schiller, los actores chilenos del reparto insistieron que le hicieran una prueba a Sarita. Obtuvo el rol, y ese año ganó el Premio Nacional de Teatro como la mejor actriz secundaria. Marcelo, también, tras muchos intentos, obtuvo un rol protagónico en una obra que le valió la admiración del público costarricense.

De ahí en adelante, Sarita hizo clases en la universidad, y la pareja actuó en radio, cine y televisión. Ella era la voz estable de Radio Netherlands en un programa de niños y en un radioteatro; en cine, la llamaron para hacer tres películas. Marcelo también hizo televisión y cine. Fue una estrella. Ganó mucha plata... y la perdió toda. Actuaron juntos y separados en varias compañías, incluida el Teatro del Ángel, que Alejandro y Bélgica refundaron en San José. Las temporadas de teatro, como las entendemos en Chile, no existían allá y las obras no duraban en cartelera; a veces, los teatros permanecían vacíos largo tiempo.

Ellos soñaban con un teatro propio, pero eso estaba lejos de sus posibilidades económicas, hasta que un socio capitalista hizo construir un pequeño y hermoso teatro para unos cincuenta espectadores. En 1977, fundan el grupo teatral Surco, el que se mantuvo hasta el 2002, realizando temporadas en San José de Costa Rica y giras por Norte, Centro y Sur América. El edificio teatral al que Marcelo llamaba "mi teatro", pero que en realidad no era suyo, se constituyó en el motivo de vida del núcleo familiar. En ese teatro La Comedia mostraron las mejores obras de su repertorio. Sara participó como actriz, productora o directora en cerca de sesenta obras y ganó numerosos premios.

En 1987, se levantó la prohibición que les impedía volver a Chile. Vieron varias veces. En cada visita estuvimos juntos y, a nombre del Teatro de la Universidad Católica, les entregué el trofeo que se habían adjudicado en reconocimiento a su participación en nuestra institución cuando nuestro teatro cumplió 40 años. Les regalé el texto de *Sarah Bernhardt*, el que ellos pusieron en escena con particular éxito. Su teatro Surco estuvo seis meses de gira por Chile mostrando su talento e histrionismo en la Sala Dittborn del TEUC en Santiago, en Viña del Mar, en Talca, etc.

Fue aquella época aparentemente feliz, pero Sarita ya tenía el corazón dividido. Aquí gozaba de la belleza de las cosas simples, pero después de un tiempo, empezaba a sentirse incomoda. "Este ya no es mi país", confesaba con amargura, "ya no hay nadie aquí que...". Y agregaba "Ahora mi vida es Costa Rica". Allá tenía un teatro, al que consideraban como propio, pero que, aún cuando el público les era fiel, no pudieron financiar. Sarita intentó conseguir otra sala que les diera mejores condiciones económicas, pero el socio capitalista en represalia les cerró el teatro con un estreno ad portas im-

pidiéndoles el ingreso. Tras fatigosas gestiones judiciales les permitieron retirar sus pertenencias, pero tuvieron que pagarle una indemnización y eso significó hipotecar la casa. Quedaron prácticamente en la calle. Fue un golpe tan fuerte, que Marcelo no pudo recuperarse jamás. Vino a Chile a protagonizar una teleserie que no pudo terminar. Los hijos crecieron, se independizaron y emigraron.

El 18 de septiembre era una fiesta que se celebraba en grande en la casa de los Gaete Astica: se ponía bandera chilena, preparaban empanadas y asado, era una auténtica fonda chilena, pero en el 2005, la celebración tenía un rictus de tristeza. A Marcelo le habían diagnosticado un cáncer óseo y falleció al mes siguiente. Sarita se quedó sin piso, sin techo, sin nada: Marcelo era el motor que la mantenía viva. Con una enorme depresión y luego de un chequeo, se le diagnosticó cáncer. Personalmente se encargó de todos los detalles relacionados con su próximo deceso y realizó acuerdos legales para asegurar el bienestar de su hija menor.

Sarita volvió a Chile a comienzos del 2007. Me dijo: "Ya que no pude vivir en mi país, al menos vengo a morir en él". Falleció en Santiago, el 22 de marzo, a los 71 años, acompañada hasta el final de sus amigos, hijos, familiares y colegas, que la aplaudimos con reconocimiento y dolor. ●

Ramón Núñez V.
Actor y director
Profesor Titular
Escuela de Teatro UC

Luis Pradenas:
Teatro en Chile. Huellas y trayectorias. Siglos XVI-XX
 Santiago: Lom, 2006, 515 pp.

Teatro en Chile, huellas y trayectorias es un estudio sobre la práctica y creación teatral en Chile, desde sus orígenes hasta fines del siglo XX. Conducido en el espíritu antropológico, lleva la calidad de la erudición universitaria y desarrolla una discusión sin complacencias sobre la función simbólica del teatro y la constitución y formulación de una identidad colectiva.

El conjunto se organiza en cuatro partes autónomas y complementarias:

- El Mundo Heroico o la Guerra de Arauco y su representación en *La Araucana* –poema épico de Alonso de Ercilla– y en la dramaturgia de Lope de Vega, en el Siglo de Oro español.



- Lejana provincia del Imperio, o guerra, mestizaje, sociedad y transculturación del teatro europeo durante el período colonial, siglos XVI, XVII y XVIII.

- El espejo de la República, o génesis y metamorfosis de la práctica y de la creación teatral, desde la independencia hasta 1973.

- El espejo roto, o panorama del teatro y de sus transformaciones durante las últimas décadas del siglo XX, una época de transición....

Constituye una lograda síntesis, hasta ahora inédita, sobre el teatro en Chile desde sus antecedentes coloniales hasta nuestros días. ●

Exposición "Debesa creador teatral"

Centro de Extensión UC, Sala Blanca, junio 2007
 Curador: Ramón López.
 Colaboradores: Rodrigo Canales, Angélica Martínez, Jorge Schulz.

Con esta exposición, visitada por un récord de público de tres mil personas, se inauguró el importante proyecto "Perspectivas Teatrales", el cual irá exponiendo de un modo innovador las colecciones de materiales originales que han sido donados al Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral, de la Escuela de Teatro UC, dirigido por M. de la Luz Hurtado, contribuyendo con ello a acrecentar y enriquecer nuestro patrimonio teatral, poniéndolo al alcance de la valoración nacional.

En esta ocasión, y gracias a la visión de futuro de Fernando Debesa de donar a esta institución la totalidad de los originales de su creación pictórico-escénica, pudimos apreciar su obra plástica, la que nos trajo a la memoria un tiempo clave para nuestra vida cultural, como fue la de profesionalizar un oficio y un modo de vivir en, para y desde lo teatral, dentro de ese proyecto ambicioso y fructífero que fueron los teatros universitarios chilenos. Diseños

de escenografía y vestuario, más fotografías, programas de mano y escritos, dieron cuenta, desde diversos referentes documentales, de una obra creativa vasta y rica que prefigura y caracteriza al teatro universitario chileno en su época fundacional.

Debesa tuvo una relativa corta trayectoria en el campo del diseño escénico, la que se extendió entre 1943 y 1958. Posteriormente, hizo un viraje importante hacia la dramaturgia, la docencia y la reflexión teatral. En ese período, se destacó junto a otros grandes diseñadores pioneros como Héctor del Campo, Oscar Navarro o Bernardo Trumper. Algunos de ellos, como fue el caso de Debesa, tuvieron la oportunidad de tener becas de perfeccionamiento en Europa y EE.UU., y vivir la convulsionada experiencia artística de la posguerra, trayendo a su regreso un bagaje de madurez, el cual se propagará en la enseñanza y ejercicio del arte de la escenografía y la iluminación teatral en Chile. ●