



N° ISSN = 0716-4440

Revista Apuntes N° 110, primavera 1995, verano 1996

Fundada en 1960

Publicación de la Escuela de Teatro de la
Pontificia Universidad Católica de Chile
Jaime Guzmán Errázuriz 3300 Fono 686 50 83
Fax: 2232577
Santiago-Chile

Director Escuela de Teatro

Ramón López C.

Directora Revista Apuntes

María de la Luz Hurtado M.

Subdirectora

Consuelo Morel M.

Comité Editorial Nacional

María de la Luz Hurtado

Ramón López

Consuelo Morel

Inés M. Strager

Alberto Vega

Comité Editorial Internacional

Catherine Boyle - King's College

Nel Diago - Universidad de Valencia

Oswaldo Pelletieri - Universidad de Buenos Aires

Edición

María de la Luz Hurtado

Secretaría y Ventas

Viviana Arias M.

Diseño Gráfico

Vesna Sekulovic

Foto Portada

La Catedral de la Luz

Impresión

Productora Gráfica Andros

Las opiniones aquí expresadas
son responsabilidad de sus autores.

EDITORIAL

Estamos nuevamente celebrando, en este **Apuntes 110**, ese milagro que permite que los circuitos teatrales se proyecten en Chile en un espiral ascendente. Esto, a la manera nuestra, juntando fuerzas y apoyos, de a pedacitos, hasta lograr que la dramaturgia nacional dé todos los pasos necesarios para completar su vocación. Esa red parte de la formación del dramaturgo, continúa con su capacidad de concretar un texto vivo y contemporáneo para luego, tras ser valorado por terceras, ser asumido por un grupo de director, actores y diseñadores en la puesta en escena. El encuentro con el público es su culminación y prueba, sedimentándose en la cultura y en el imaginario nacional. Finalmente, la labor crítica e investigativa que genera es parte necesaria de su proceso de retroalimentación y la publicación de la obra constituye su posibilidad de permanencia en el tiempo...

Reconstituir ese fino entramado de las redes teatrales ha sido la tarea de estos últimos años. Se han establecido puentes entre las generaciones, con especial presencia de los jóvenes. Se ha logrado también que el Estado participe activamente en un punto de la cadena, cadena a la cual ya estaban conectados los principales teatros universitarios de Santiago, las escuelas y el teatro independiente.

Por eso dedicamos este número a dos puntos nuevos y significativos de esa red: a la Muestra de Dramaturgia Nacional, organizada por la Secretaría de Comunicación y Cultura del Gobierno, que justamente hace confluir la dramaturgia con la puesta en escena, y al Repertorio Nacional 1995 del Teatro de la Universidad de Chile. Teatro que, por primera vez en sus 55 años, realiza una temporada con sólo títulos nacionales. Incluyó dos dramaturgos estratégicos en el teatro de las 80, que están en plena vigencia: Marco Antonio de la Parra, con **Ofelia o la madre muerta** y Ramón Griffero, con **Río abajo**. El tercero es un dramaturgo novel, que representa justamente ese difícil pero posible paso de nuestra dramaturgia por los puntos nucleares de su quehacer.

En efecto, **La catedral de la luz**, de Pablo Alvarez, obtuvo el Primer Premio del Concurso de Dramaturgia Eugenio Dittborn de la Universidad Católica en 1993. En 1994 fue seleccionada para la Muestra de Dramaturgia de la Secretaría de Comunicación y Cultura del Gobierno y, por lo valioso de su resultado, fue adoptada por el Teatro de la Universidad de Chile para su segundo estreno dentro de la temporada oficial 1995, en montaje del destacado director Alfredo Castro. Tras tres meses de temporada frente al público, recibiendo elogios de la crítica periodística, en 1996 esta revista **Apuntes** de la Universidad Católica se reinserta en esta red, publicando el texto completo de esta obra, como así también convocando para su análisis al académico de la Universidad de Chile, Luis Vaisman...

Completamos este número con estudios sobre aquel teatro del pasado y del presente que se entretiene con nuestra experiencia teórica/práctica: el teatro argentino actual, aportado por el miembro de nuestro Comité Internacional Osvaldo Pelletieri, y el de Adolfo Appia y los renovadores de la escena del anterior fin de siglo, realizado por el escenógrafo y director Ramón López.

M.L.H.

Reportajes

• **Muestra de Dramaturgia**

Muestra de Dramaturgia / Pablo Halpern	3
Muestra de Dramaturgia Nacional: zona de experimento / Ana María Foxley	4
Palabras para estimular la palabra / Jorge Díaz	10
El texto en viaje / Marcelo Sánchez	11

• **Repertorio 1995 - Teatro Nacional**

Repertorio Nacional 1995 del Teatro de la U. de Chile / Fernando González	15
Tres Montajes-tres escenografías-tres conceptos / Herbert Jonckers	16

• **Ofelia o la Madre Muerta**

Historia de una cita cruel / Marco Antonio de la Parra	19
Aquí se asesina a la juventud / Rodrigo Pérez	21
Texto y puesta en escena / Carola Oyarzún	22
Ofelia: la imposibilidad de recibir del mundo externo / Consuelo Marell	26

• **Río Abajo**

(Thunder-River) / Ramón Griffero	29
Un disparo al corazón / Inés M. Stranger	35
El teatro de Ramón Griffero: del grotesco al melodrama / María de la Luz Hurtado	37

• **La Catedral de la Luz**

Texto completo de la obra La Catedral de la Luz / Pablo Álvarez	55
Una catedral iluminada por el talento/Luis Vaisman	103

Investigación

Teatro argentino 95: una puesta en escena en transición / Osvaldo Palatieri	108
---	-----

Historia

Adolphe Appia: el actor, el espacio y la luz / Ramón López	118
--	-----

Estrenos

.....	131
-------	-----





MUESTRA DE DRAMATURGIA

Pablo HALPERN

Director Secretaría de Comunicación y Cultura
Ministerio Secretaría General de Gobierno

Durante la segunda mitad de la década del setenta y gran parte de la década de los ochenta, el teatro abrió espacios de reflexión vitales para revelar lo que estaba ocurriendo en la sociedad chilena durante la dictadura. En el quiebre democrático, el teatro se constituyó en una de esas escasas experiencias oxigenantes que nos permitía atisbar, en toda su complejidad, algunos de los efectos que la cultura autoritaria estaba teniendo sobre nuestro entramado social.

La vitalidad que experimentó el teatro y, particularmente, la dramaturgia nacional en esos años, estaba ligada, en parte, a la necesidad imperiosa de crear ámbitos que reflejaran las dimensiones más dolorosas y menos visibles de lo que estábamos viviendo. Surge así el fenómeno de la creación colectiva en el trabajo de compañías emblemáticas como el Ictus, el Teatro Imagen, el TIT y el Teatro La Feria, por nombrar sólo algunas. Y emergen dramaturgos como David Benavente, Juan Radrigán y Gregory Cohen, entre otros.

No hay duda que la vivencia de la dictadura habría sido aun más asfixiante sin el trabajo de los teatristas. Con muy pocos recursos y no poca valentía, hombres y mujeres de teatro lograron vitalizar este arte en tiempos difíciles para la cultura en Chile.

Sin embargo, el impulso que movilizó a la actividad teatral y a la dramaturgia chilena en las década del setenta y del ochenta se debilitó con el retorno de la democracia. Los grupos propendieron a desarticularse, la dramaturgia chilena tendió a desaparecer de las carteleras y el público empezó a alejarse de las salas de teatro. Con contadas excepciones, el teatro dejó de

atraer a muchos que, durante la dictadura, habían encontrado en él un espacio inigualable de rebelión.

No es mi propósito establecer aquí los factores que explican el debilitamiento del teatro chileno con el advenimiento de la democracia. Quizás, tras diecisiete años de autoritarismo, la transición de dictadura a democracia haya dejado a la gente de teatro súbitamente desprovista de lo que había sido la materia prima esencial para la creación dramaturgica: el traumatizante impacto de la represión de un gobierno de facto en la sociedad chilena.

Esta suerte de vacío teatral, asociado a los primeros años de la nueva democracia, afortunadamente duró poco. Surgió con fuerza una nueva expresión escénica. Hizo su aparición el teatro-circo, del cual son exponentes Andrés Pérez con el Gran Circo Teatro, Mauricio Celedón con el Teatro del Silencio, Andrés del Bosque con el Teatro Circo Imaginario y Horacio Videla con el Teatro Provisorio. También emergen nuevas propuestas y grupos de trabajo en torno a directores como Alfredo Castro, Ramón Griffero, Rodrigo Pérez y Alejandro Goic, entre otros. En el plano de la dramaturgia, se consolidan figuras como Marco Antonio de la Parra, Benjamín Galemiri e Inés Margarita Stranger, por nombrar sólo algunos.

Este nuevo impulso del teatro chileno es lo que motiva la creación de la primera Muestra de Dramaturgia Nacional, producida por la Secretaría de Comunicación y Cultura del actual gobierno. La iniciativa surge también de constatar la inexistencia de un espacio que reúna a actores, directores y dramaturgos en torno a la

creación teatral. Y se origina en el balance negativo de lo que históricamente el Estado ha hecho por el teatro en el país.

Si bien es cierto existen en Chile concursos de dramaturgia, éstos, por lo general, están orientados exclusivamente a la premiación de un texto y habitualmente no contemplan el fenómeno teatral en toda su integridad. Nuestra Muestra de Dramaturgia, en cambio, se inicia con la selección no de una, sino de diez

obras de teatro. El concurso pone en contacto a los dramaturgos premiados con directores y actores para el montaje de una síntesis de las obras seleccionadas. El proceso culmina con la representación de un extracto de las diez obras ganadoras.

La Muestra de Dramaturgia se creó para abrir una instancia de encuentro y creación teatral entre dramaturgos, directores, actores y público. El concurso selecciona nuevas obras, pone en contacto a los drama-



MUESTRA DE DRAMATURGIA NACIONAL: ZONA DE EXPERIMENTO

ANA MARÍA FOXLEY

Periodista, Jefa Departamento de Cultura
de la Secretaría de Comunicación y Cultura

Juventud y experiencia unidas en escena sería una de las formas simples de resumir el fenómeno ocurrido en las dos versiones realizadas hasta la fecha de la Muestra de Dramaturgia Nacional, organizada por la Secretaría de Comunicación y Cultura a través de su Departamento de Cultura.

La investigación y la creación de nuevas obras dramáticas; la participación y el establecimiento de vínculos entre todos los integrantes de la comunidad teatral; la posibilidad de mostrar la más amplia diversidad expresiva en formas, lenguajes y temáticas y la reunión, en torno a un espectáculo experimental, de los más prestigiados dramaturgos, directores, actores y técnicos, son otras de las características destacables de esta iniciativa impulsada desde el Ministerio Secretaría General de Gobierno.

La Muestra de Dramaturgia Nacional surgió de un diagnóstico preliminar de la situación del teatro en Chile y de un análisis de las iniciativas que, a principios de 1994, intentaban promover o difundir el teatro nacio-

nal. La conclusión de ese análisis fue que los concursos existentes privilegiaban el texto escrito en algunos casos y, en otros, sólo daban apoyo para el montaje de una obra seleccionada. Por su parte, los fondos concursables aparecían orientados, o bien a la creación literaria de nuevas obras dramáticas, o bien a la difusión e itinerancia de obras ya existentes. También se constató que, normalmente, aquellas obras que intentaban una experimentación o indagación más compleja en contenidos y en formas o incluían algún rasgo innovador, no eran privilegiadas por las instituciones benefactoras.

Por otro lado, se detectó que uno de los mayores problemas del teatro en Chile no era tanto la falta de dramaturgos creativos como la carencia de incentivos para la creación y la falta de vínculos entre dramaturgos, directores, grupos de teatro y público. Además, se verificó la poca frecuencia con que las obras de teatro despiertan interés masivo, la escasa y sesgada información, la falta de debate y de crítica y la poca participación consiguiente del público y de los potenciales auspicia-

turgos con los directores, produce un encuentro en el cual participa gran parte de la comunidad teatral (diez dramaturgos ganadores, diez directores, sesenta actores y otras siete personalidades del teatro cuya tarea es seleccionar las diez obras) y hace posible la síntesis escénica de diez nuevas creaciones teatrales chilenas.

La Muestra tiene, para quienes participan, un incentivo adicional: se trata de la oportunidad única para mostrar el potencial escénico de una creación drama-

túrgica, frente a posibles auspiciadores. De las diez obras seleccionadas en la primera muestra realizada en el mes de enero, seis fueron montadas durante el año 1995.

La respuesta de la comunidad teatral a esta convocatoria nos motiva a perseverar en la realización de este evento sin precedentes. El éxito de la primera experiencia nos entusiasma a seguir produciendo lo que Marco Antonio de la Parra llamó, adecuadamente, *la fiesta de la dramaturgia*.

dores de las producciones. Así fue como la SECC decidió lanzar la Muestra de Dramaturgia Nacional, entendida como un proceso continuo de difusión y desarrollo del teatro chileno. Este tendría que desarrollar instrumentos para incentivar la creación de nuevas obras; la exploración escénica conjunta entre autores y directores; la producción de una muestra experimental abierta al público masivo, y la difusión posterior de las piezas teatrales a través de diversos medios de comunicación, con el fin de promover su montaje definitivo.

En el trasfondo de la iniciativa de la SECC estaba latente un problema que el dramaturgo y Premio Nacional de Arte Jorge Díaz, enfocó con crudeza en el lanzamiento de la Muestra: la supuesta crisis del teatro y de la dramaturgia.¹

Los objetivos

Cohérentes con esas afirmaciones, los grandes objetivos planteados en la Muestra fueron:

- Contribuir a la rearticulación del proceso teatral en Chile.
- Posibilitar la creación de textos dramáticos y el trabajo de investigación y puesta en escena de nuevas obras nacionales.
- Impulsar el trabajo conjunto de autores, directores, actores y técnicos, a partir de una obra determinada.
- Contribuir a la ampliación de los públicos de teatro y a una mayor participación en el fenómeno teatral.

- Promover la difusión, la reflexión y el debate sobre la nueva dramaturgia entre autores, directores, críticos, académicos, organismos culturales, medios periodísticos y público.
- Incentivar a organismos culturales y a instituciones privadas para que apoyen el montaje definitivo de las obras.

Las actividades

De estos objetivos se desprendieron las siguientes actividades:

- Un Concurso de Dramaturgia Nacional, para rescatar nuevos valores.
- La selección de alrededor de una decena de textos susceptibles de ser puestos en escena.
- La producción de un encuentro en torno a talleres de montaje de sinopsis o síntesis escénicas de las obras seleccionadas.
- La realización de una Muestra con características de espectáculo masivo, abierto a todo público.
- La difusión de las obras a través de diferentes medios, audiovisuales y escritos (video, televisión, radio, prensa escrita, edición de las obras).

El concurso

Con el fin de seleccionar con objetividad y transparencia un puñado de nuevas piezas teatrales, se convocó a un concurso nacional y se nombró a un jurado que diera garantía a todos los segmentos o tipos de creadores.

1. Ver en esta Revista Apuntes N° 110: Jorge Díaz: *Palabras para estimular la palabra*.

Presidió el jurado de ambas versiones el dramaturgo Jorge Díaz. En 1994 lo integraron Delfina Guzmán, Héctor Noguera y Alejandro Castillo—director artístico de la Muestra— el joven estudiante de teatro Francisco Pérez, la crítica Carola Oyarzún y la periodista y jefa del Departamento de Cultura de la SECC, Ana María Foxley. En 1995 se mantuvieron cinco de los siete integrantes, incluyendo a dos nuevos nombres: Fernando González y el estudiante de teatro Marcos Guzmán. En ambos concursos se dejó claro previamente los fundamentos de análisis que llevaron a elegir diez obras cada vez de un total de 67 enviadas en la primera versión del concurso y de 79 en la segunda.

Básicamente se trató de relevar los criterios de diversidad en contenidos, estructuras, corrientes estéticas, lenguajes; potencialidad de los textos escritos para su puesta en escena y concepción de las obras como una unidad, como un universo válido en sí mismo. La SECC también estableció como legítimos—dentro de este marco analítico— los criterios estéticos personales que cada miembro del jurado, según su experiencia y formación particular, incorporó a su evaluación.

Los logros

Casi todos los objetivos se cumplieron con creces. Esta no sólo congregó cada año a alrededor de tres mil personas en seis días de presentaciones, en el Anfiteatro del Museo de Bellas Artes, sino que también dejó una huella en la cartelera nacional de 1995 y está trazando una en la de 1996. En el primer año, seis de las diez obras seleccionadas en el concurso tuvieron un desarrollo posterior. En el segundo, cinco de las diez piezas ya han programado su puesta en escena completa.

Entre los dramaturgos y directores, algunos pudieron ser escogidos para participar en la experiencia durante los dos años seguidos: Ramón Griffero, Marco Antonio de la Parra, Benjamin Galemiri, Alejandro Goic, Jaime Vadell, Rodrigo Pérez y Marcelo Sánchez.

Pero, en su mayoría, se trató de creadores diferentes en las dos muestras. En la I Muestra, junto a profesionales con trayectoria como Juan Radrigán, Ge-

rardo Cáceres, Alfredo Castro, Aldo Parodi y Andrés Pérez trabajaron nuevos dramaturgos como Pablo Álvarez, Sandra Cepeda, Marcelo Sánchez y Cristián Ortega.

En la II Muestra la tendencia predominante—sin que esto estuviera planificado— fueron los autores nuevos y jóvenes. (Seis de los diez dramaturgos seleccionados por el jurado tenían menos de 30 años). Así, aparte de Sánchez, comenzaron a entrar a escena los

**Alejandro Silva y Francisca Márquez en
Signos vitales de Marcelo Sánchez. Dirección de
Ramón Griffero. I Muestra de Dramaturgia.**





Ana González y Yoya Martínez en *Viejos* de
Christián Ortega. Dirección de Jaime Vadell.
I Muestra de Dramaturgia.



Rodolfo Bravo, Elsa Poblete y
Cristián Campos en *La pequeña historia de Chile* de
Marco Antonio de la Parra. Dirección de Gustavo
Meza. II Muestra de Dramaturgia.

nombres de los noveles Verónica Duarte, Alejandro Campos, María José Galleguillos, Juan Claudio Burgos y Sergio Gómez. Y se sumaron otros directores como Gustavo Meza, Raúl Osorio, Horacio Videla, Cristián Campos, José Andrés Peña y Viviana Steiner.

Por otro lado, las obras editadas comienzan ya a circular por Chile, donde hay organizaciones, grupos de teatro, universidades, centros culturales, ávidos por material fresco de dramaturgia nacional.

Las obras

El análisis de los contenidos y de las formas escriturales y escénicas de las 20 piezas teatrales que se vieron en las dos muestras merece un artículo especial. Sin embargo, es posible hacer un esbozo con un par de líneas que configuren un trazo dramático del Chile actual.

Algo de esto avanzó ya el autor Marcelo Sánchez quien, en 1995, escogió como memoria para su tesis de grado de la Universidad Católica el estudio de los textos dramáticos de la I Muestra. Sánchez apunta en su estudio en varias direcciones.

En cuanto a las estructuras narrativas y contenidos textuales, destaca la diversidad, incluso la oposición entre ellos, pero puntualiza que *el rasgo fundamental, el perfil común de esta dramaturgia, es el no-realismo.*

Explica Sánchez:

"Todas las obras visitan, de una manera más o menos rotunda, los mundos del inconsciente, de la imaginación, de la fantasía; en fin, los mundos de lo posible más allá de lo inmediato. El dramaturgo no parece más un testigo, o un medido artífice de historias reales. Se ha entregado a una intuición y a partir de ella algo se construye".²

Junto con esos rasgos de la escritura basada en la imaginación, la intuición y la ensoñación, el joven autor percibe una coincidencia temática en la I Muestra: la presencia de la muerte, ya sea como experiencia traumática de la historia reciente o también como lugar poético.

En la II Muestra, siguiendo el punto de vista de

Sánchez, habría que decir que, en lo esencial, no ha habido un cambio. El no realismo y la muerte siguen apareciendo en escena como experiencias vitales, como atmósferas o como posibilidades de ser en otro espacio. Pero en este mundo dramático donde impera Tanatos también está la fuerte presencia de Eros. El sexo como memoria erótica, como experiencia carnal, como angustia existencial y también como una forma de aferrarse a la vida con una perspectiva de trascendencia, aparece descarnadamente en las obras actuales.

La mayoría de las piezas escogidas en ambas muestras representa mundos urbanos donde la incomunicación, la violencia, la desesperación son pan de cada día. Pero, lo que podría derivar en una densidad y en un sentido trágico de la vida, queda matizado por la ironía, por las sutilezas y recovecos del humor a veces un poco negro, pero humor al fin. En algunos casos, los dramaturgos recogen el guante lanzado por los directores contemporáneos sobre la escritura escénica y contienen en los textos un sentido del espacio, una percepción del mundo desde lo visual y lo gestual, una mirada más compleja que incorpora elementos del cine y la televisión, de la plástica, de la fotografía, de la arquitectura, del cómic. Pero, en muchos textos, aún se echa de menos la poética del espacio como la denomina Griffiero, dejada de lado por una sobredimensionada poética del texto.

Seguramente, de darse, el real resurgimiento de la dramaturgia se cumplirá cuando estos dos elementos estén imbricados desde el origen de las obras. Así, no se producirá más el conflicto recurrente en los últimos años entre dramaturgos y directores.

Las proyecciones

En cuanto a efectos y proyecciones de la Muestra de Dramaturgia Nacional, algunos fueron programados y otros surgieron espontáneamente de la experiencia. Por ejemplo, sus consecuencias psicológicas no estaban entre las prioridades de la SECC al proyectar esta actividad. Pero, a juzgar por los comentarios de los involucrados, dicho efecto —aunque secundario— no es de desdeñar.

2. Ver en esta Revista Apuntes N° 110: Marcelo Sánchez: *El texto en viaje.*

El siquiatra y dramaturgo Marco Antonio de la Parra define bien la situación al referirse a la Muestra como una zona de prueba que tendría algún poder ansiolítico ya que, al presentar en escena sólo sinopsis de las obras escogidas, disminuiría la angustia que provocan en los involucrados los montajes definitivos.

Esto, por cierto, no quiere decir que por tratarse de sinopsis o síntesis escénicas las obras hayan recibido un tratamiento menos profesional. En los talleres, dramaturgos, directores, actores y técnicos se reúnen con la seguridad de que trabajarán en serio y de que serán respetados profesionalmente. Tienen la oportunidad de reflexionar, discutir y confrontar sus criterios en ensayos cortos pero intensos. Saben que no se les impone ningún tipo de condicionamiento en cuanto a contenidos o planteamientos escénicos y eso permite – y potencia a la larga – el surgimiento de nuevas voces enriquecedoras para el teatro chileno.

Con esta Muestra me queda la impresión de que el oficio comienza a considerarse como una labor importante dentro del teatro y de que hay mucha gente atreviéndose a escribir los más diversos temas en los más diversos estilos, reitera De la Parra.

De la Parra ya había celebrado el recambio de los dramaturgos cuando en la Revista **Apuntes N° 108**, anotó: Al principio era sólo el presentimiento de que algo interesante estaba pasando con la dramaturgia nacional – algo importante, algo resucitador, estimulante y significativo – pero esto (la Muestra de Dramaturgia Nacional) me lo confirmó totalmente. Era como una sensación que seguía las tendencias en todo el mundo del retorno del escritor al mundo del teatro, de la vuelta del texto tras el deslumbramiento con el espectáculo, del reciclaje de la palabra en manos de los directores de escena que habían poblado nuestra meda.

El entusiasmo con la Muestra y la proyección de tiempos mejores para el teatro chileno se multiplicaron con otros testimonios entregados a Revista Cultura N° 16, (editada por el Departamento de Cultura de la SECC): Esta Muestra sirve para darle un espacio y un impulso a la escritura dramática que carecía de espacios de expresión. El hecho de que los dramaturgos puedan mani-

festarse implica que el imaginario de un país puede hacerlo, sobre todo ahora que los medios audiovisuales reflejan voces que no son de nuestro territorio. Además, da cuenta de que los autores están escribiendo para la escena y esta nueva postura permite el desarrollo del teatro. (Ramón Griffero).

Me parece interesante que una institución del Estado se atreva a arriesgarse de esta manera, dándole cabida a un espectro ideológico muy amplio. Es una experiencia que permite que surjan nuevos nombres en la dramaturgia... (Marcelo Sánchez).

Es una experiencia tremendamente importante para los autores. Tienen la posibilidad de dialogar con el director, con los actores y con la obra que resulta después del trabajo de taller... (Raúl Osorio).

Como autor, me parece una oportunidad única, no hay otra en Chile. (Raúl Rivera). La Muestra privilegia la dramaturgia pero, además, reúne al autor con el resto de la gente de teatro y crea una especie de movimiento que incluso puede prolongarse si las obras son estrenadas. (Verónica Duarte).

Creo que la Muestra es un cuerpo entronizado, que ya tiene su posición en el arte chileno y no puede dejar de existir, porque ahora, a partir de ella, se producen los movimientos de estreno para cada temporada. (Benjamin Galemiri).

Unos proponen que la Muestra se haga durante un periodo más largo y en un lugar más amplio; otros, que se elijan menos obras y se haga su montaje completo; hay quienes quisieran tener oportunidad para ensayos y talleres más prolongados. Naturalmente, como toda nueva experiencia, con el transcurrir del tiempo deberían hacerse algunos ajustes y readecuaciones según las necesidades del medio teatral y los intereses del público.

Lo que permanecerá indeleble en el tiempo serán las obras seleccionadas que vinieron a plantar una semilla nueva donde la juventud y la experiencia pueden dialogar, donde la pasión y el oficio pueden desplegarse, donde la escritura textual puede armonizarse con la escritura escénica, desmintiendo a las voces pesimistas que visualizaban la muerte de la dramaturgia y la pérdida de vigencia del teatro en Chile.



JORGE DÍAZ
Dramaturgo

PALABRAS PARA ESTIMULAR LA PALABRA*

Desde hace algún tiempo me niego a sumarme a cualquiera declaración quejumbrosa o catastrófica respecto al teatro y/o a los dramaturgos. Si el teatro y/o los dramaturgos se mueren o desaparecen debido a un proceso de transformación auténtica de la sociedad, en el que se hayan creado nuevos códigos de comunicación de celebración pánica, ¡bienvenida sea la muerte del teatro por obsoleto, sobrepasado y enfermo!

Lo último que justificaría la existencia del teatro es la necesidad de los hombres de develar sus misterios y emociones, de jugar, en suma. Este juego dionisiaco puede ayudar —en forma sutil, pero persistente— a transformar la sociedad. Es decir, a la que hay que reanimar, revitalizar y oxigenar, porque se encuentra agónica, no es al teatro, sino a la sociedad. Sociedad amnésica, incapaz de generar valores.

El segundo malentendido es el de la agonía de la dramaturgia. No es exacto decir que los grupos trabajen sin dramaturgos últimamente. Los grupos jóvenes que indagan colectivamente, con coherencia, en el hombre y su entorno, están haciendo, a su manera, dramaturgia. No es en absoluto necesario que una dramaturgia vaya firmada o sea publicada en una antología para que sea creación dramaturgíca.

Es evidente que en el teatro existen múltiples formas de escritura en el espacio que van más allá de las palabras. A menudo el director o el colectivo actoral crean un lenguaje escénico prescindiendo del dramaturgo convencional; en ese momento, ellos están oficiando de dramaturgos, porque crean códigos de lectura escénica e intentan expresar universos inéditos.

Las bases de la convocatoria de esta Muestra de Dramaturgia Nacional han privilegiado el texto. Esta es simplemente una opción, no un dogma.

Tengo la impresión de que se trata de crear una falsa polémica, un enfrentamiento, entre el dramaturgo y los directores-autores o los colectivos actorales. Nada

más artificial que este enfrentamiento. Cualquier acto de auténtica creación beneficiará al teatro, ya sea teniendo su origen en la palabra o en el cuerpo de los actores.

Estamos escuchando constantemente que la dramaturgia está en crisis. Personalmente, creo que no es así. Es nuestra convivencia la que está en crisis. Nuestras conductas sociales aislan a la gente y marginan la poesía escénica.

Hay muchos y excelentes dramaturgos jóvenes en Chile, atentos a los cambios culturales, que innovan con su lenguaje, que se arriesgan en sus propuestas. Lo que ocurre es que están aislados. Sus textos no se ventilan en grupos activos de teatro, no son sometidos a la experiencia vital del escenario, no circulan, no se leen, no reciben el estímulo de la crítica constructiva de sus compañeros de teatro. Esa es la única diferencia con la generación de dramaturgos de la década de los 60, que trabajábamos bajo el alero de grupos estables e instituciones, estábamos permanentemente alimentados por el escenario y nos ofrecían, generosamente, una continuidad para nuestra realización personal y artística. Aparte de esta diferencia, yo considero que los jóvenes dramaturgos de hoy son más abiertos, más transgresores, menos encasillados que los de mi generación.

Esta Muestra pretende, fundamentalmente, poner en contacto a la gente que escribe teatro con los mejores directores y actores que existen en nuestro país. Terminar con el aislamiento y marginación de sus escrituras para que sus intuiciones escénicas sean confrontadas en talleres abiertos y críticos.

Puedo asegurar que se sigue escribiendo teatro en Chile. Y este teatro tiene claras señas de identidad, voluntad de indagación y abandono de las fórmulas. Entre todos vamos a ayudar para que las intuiciones de los jóvenes se formulen en el espacio, que es donde tienen que estar, que es donde ocurren los milagros, y no en los computadores y las máquinas de escribir.

Hay bastantes razones para ser optimistas.

* Presentación realizada por el autor en la ceremonia de lanzamiento de la II Muestra de Dramaturgia Nacional, noviembre de 1995.



EL TEXTO EN VIAJE

MARCELO JAVIER SÁNCHEZ

Dramaturgo y actor

Al considerar el éxito de público, de crítica y de movilización de la comunidad teatral que han acompañado a las dos versiones de la Muestra Nacional de Dramaturgia, se tiene la sensación de estar frente al surgimiento de una dramaturgia chilena vital y provocadora. También se puede considerar a este evento como una evidencia concreta del retorno al texto, que algunos autores habían señalado como el inicio de un nuevo ciclo en el teatro.

Ya sea en la locura de un comienzo o en la sabiduría obligada de un retorno, los dramaturgos abandonan por un tiempo la soledad un tanto opaca de su oficio y se sumergen en la verdadera fiebre creativa que ha caracterizado a este evento. La aventura está propuesta y el público la apoya con su presencia y entusiasmo. Sin embargo, los dramaturgos (precozes, nuevos o probados) permanecen un poco a distancia, pues saben —o intuyen— que lo que se jura en una fiebre puede no ser verdad cuando la salud regresa.

Creo que este evento ha tenido la valentía de brindar un espacio a la experimentación artística y al surgimiento de nuevas voces en la dramaturgia. Esto es particularmente importante en una sociedad que a veces ignora la voz de su propio imaginario y que, como escribió Griffero, tiende a idolatrar la cultura pero teme al arte. Además, ha ayudado a crear un nuevo equilibrio entre dramaturgia y dirección, revalorando la situación del dramaturgo en la práctica teatral.

En lo personal, me siento muy ligado a la Muestra de Dramaturgia Nacional ya que he tenido la oportunidad de participar en sus dos versiones y de ampliar mi

mirada hacia el teatro desde la experiencia recogida allí. A continuación, quisiera compartir con ustedes algunas reflexiones en torno a la naturaleza y temas de la dramaturgia presentada en la muestra, especialmente en lo que se refiere a su primera versión.

La nueva mirada

Al mirar las obras desde una perspectiva global se percibe en ellas una afinidad bastante clara. Una afinidad que está en la intención y el espíritu más que en lo temático o formal. Aparece un rasgo común y es que todas las obras visitan, de una manera más o menos rotunda, los mundos del inconsciente, de la imaginación y de la fantasía. Se instalan en el mundo de lo posible más allá de lo inmediato.

El dramaturgo no parece más un testigo o un medido artifice de historias reales. Se ha entregado a una intuición y, a partir de ella, algo se construye. Lo inmediato cede su paso a lo construido y la intuición parece no dejarse perturbar por las objeciones del espíritu crítico, ni detenerse en la pesada mecánica de las contenciones. El acento está en esas facultades más incomprensibles pero no menos confiables: la intuición, la imaginación, la ensoñación. Como nos advierte Bachelard *la imaginación intenta un futuro. Es en primer lugar un factor de imprudencia que nos aleja de las pesadas estabildades.*¹

1. Gastón Bachelard. *La poética de la ensoñación*, 1993. FCE, pág. 20.

Sin embargo, hay una fuerza que proviene de la tradición dramaturgica clásica y es la fuerza de la acción. Como en el caleidoscopio, ese amigo del mundo infantil, una imagen no niega a la anterior, sino que se forma en una reorganización, probablemente más compleja y novedosa, de la composición anterior y este giro de caleidoscopio en la dramaturgia no es una simple negación del realismo, sino que éste resulta integrado a partir de la suma de las críticas que se le venían haciendo por parte de actores, directores y dramaturgos. En las obras podemos encontrar ese núcleo básico de la dramaturgia, que es la presencia de una historia, anécdota o fábula, pero el espíritu de época se impone y el mundo real parece absorbido por el mundo imaginario.

La palabra está a salvo

Me parece importante destacar, antes de considerar algunas coincidencias temáticas que presentan las obras, el buen estado de salud que la palabra tiene al interior de esta dramaturgia. No aparece esa chica pálida, débil y moribunda que muchos han visto. Cuando la síntesis ya hace parte de la obra, la palabra allí presente sorprende por su vigor, su capacidad de convocatoria, su actitud decidida y resuelta. Se arriesga la palabra; va por entre las calles del vocabulario, buscando nuevas, malas compañías.

El dramaturgo parece hacerse cómplice de la imagen sin perder su amor por las palabras, y ellas se complacen en lo que parece más propiamente teatral: palabras que habitan el espacio...

Mención especial merece la poderosa síntesis poética de obras como *Desiertos miserables* de Gerardo Cáceres, *Ofelia o la madre muerta* de Marco Antonio de la Parra, *Procedimientos* de Alejandro Campos y *El mal sueño* de Juan Claudio Burgos.



Alex Zisis y Margarita Barón en *Mojo leche* de Verónica Duarte. Dirección de Ramón Griforo. II Muestra de Dramaturgia.

1995: La presencia de la muerte

Durante el desarrollo de la Muestra, la única coincidencia temática que apareció con evidencia incontestable fue la presencia de la muerte. En siete de los diez textos presentados en la primera versión, la muerte constituye o el espacio fundamental del desarrollo de la obra o el desenlace del conflicto. Detengámonos en algunos ejemplos. En *Ofelia o la madre muerta* la obra se abre y se cierra con las palabras de Ofelia ya muerta en el río, antes de sumergirse en el mundo benefactor y preformal de las aguas. Allí, en la preexistencia de las aguas, Ofelia podrá reencontrarse con su madre muerta. *El encontramiento* de Juan Radrigán transcurre durante la noche de San Juan, momento especial del año en que vivos y muertos



Mateo Iribarren y Mabel Fariás en *El seductor* de Benjamín Galemiri. Dirección de Alejandro Goic. II Muestra de Dramaturgia.



Tamara Acosta y Norma Ortiz en *El mal sueño* de Juan Claudio Burgos. Dirección de Rodrigo Pérez. II Muestra de Dramaturgia.

pueden convivir. En *La gorda* de Ramón Griffero y en *Viejas* de Cristián Ortega, la muerte constituye el horizonte al que los personajes entregarán sus esperanzas y pasiones. En *Signos vitales*, la muerte aparece como un espacio de reencuentro entre padre e hijo; es en el espacio de la muerte en el que transcurre gran parte de la obra. En *Desiertos miserables* se intenta una explicación poética de la experiencia de la muerte, llegándose a una notable resonancia humana y social.

Aparece nitida la presencia de la muerte en el imaginario chileno. La muerte, o para hacer del tema algo menos abstracto,

los muertos. Ellos parecen querer decirnos algo. Necesitan algo de nosotros: reclaman una mirada, un espacio, una comprensión. En este acercamiento artístico al imaginario personal y social que es la dramaturgia, parecen emerger, transformadas, las experiencias traumáticas de muerte que hemos experimentado en nuestra historia reciente.

Sin embargo, creo que esta presencia sería igualmente fuerte incluso prescindiendo de esto. Me parece que, ante la medianía gris de la existencia, la utopía, exiliada del horizonte social por la fuerza de los tiempos, va buscando sus moradas con mayor libertad y así aparece la muerte como lugar poético. En ella los conflictos íntimos tienen solución y amparo. Así ocurre en obras tan diversas como **La gorda, Viejas, Ofelia, Desiertos miserables, El encontramiento y Signos vitales**.

1996: Voces de intimidad y de fiesta

En su segunda versión, la Muestra de Dramaturgia Nacional dio paso decididamente a los dramaturgos jóvenes, los que optaron mayoritariamente por investigar el mundo de la intimidad, enfrentando con valentía las angustias de la identidad sexual y el encuentro con el medio social (**El mal sueño, Procedimientos y Antes del mar**, entre otras).

Por otra parte lo colectivo y el sentido de la fiesta apareció en obras tan diversas y plenas como **Mala leche, El arte de la fuga, Pequeña historia de Chile y El seductor**, entre otras.

Otros aspecto en que los textos presentan un cierto rasgo común es en la articulación dividida del discurso. Las obras parecen ofrecer múltiples versiones de un mismo hecho, hasta que la verdad pierde sus contornos y se sumerge en una esquizofrenia (**Ofelia, Encuentramiento, Catedral de la luz, Pequeña historia de Chile**). Hay obras en las que, por otra parte, resulta evidente que nos encontramos frente a

un mismo sujeto que se ha dividido en personajes y que, internándose en una relación cerrada en la dualidad, desemboca en la muerte (**La gorda, Viejas, Nina, Procedimientos**).

Los nuevos horizontes

La ausencia de paradigmas sociales o estéticos ha fortalecido la inserción de la dramaturgia en el horizonte de lo íntimo, descubriéndonos la fuerza de la utopía individual. Otro aspecto que parece cimentarse más sólidamente en la dramaturgia es la vocación escénica de la escritura a través de una relación menos culpable con los medios audiovisuales y el cine. **Ofelia** se designa desde el texto como una obra cercana a la instalación audiovisual. Otras obras estructuran certeramente su narrativa a través de planos y secuencias, como ocurre en el gran concepto audiovisual que sugiere **Dulce aire canalla** de Benjamin Galemiri y en la transición de planos narrativos en obras como **La gorda y Signos vitales**. Acompañando esta influencia de lo audiovisual parece surgir una ampliación de la mirada y la integración del mundo urbano y de la imaginación al espacio escénico.

Creo que entre los notables efectos del evento está el lograr haberle dado un curso a la actividad creativa de una parte de los dramaturgos consagrados de nuestro país y lograr el surgimiento de voces nuevas. Personamente, creo que la intuición de escribir un mundo no conoce límites ni generaciones ni lamentos estilísticos; nos invita a ejercer la protesta, la convicción personal y la maravilla.

Dentro de la variada oferta teatral del verano santiaguino, la Muestra de Dramaturgia Nacional ha logrado en todas sus jornadas un lleno total de público y una gran cobertura por parte de la prensa. Como muchos han dicho, es una fiesta. Algo que a veces olvidamos: re-conocernos y celebrarnos.



REPERTORIO NACIONAL 1995 del TEATRO NACIONAL de LA UNIVERSIDAD DE CHILE

FERNANDO GONZÁLEZ

Sub-director, Teatro Nacional Chileno U. de Chile

Muchas fueron las razones que tuvo la Dirección del Teatro Nacional para dedicar su LV Temporada 1995 a la dramaturgia nacional. En mi opinión, creo que la más gravitante fue constatar la necesidad de revitalizar, a través del escenario, la concurrencia de público espontáneo al Teatro Antonio Varas.

Lograr público con buenas y atractivas obras en creativos montajes es el objetivo de toda compañía seria. Nuestra novedad fue hacerlo exclusivamente con textos chilenos.

Desde 1990, en que retoma la conducción del Teatro Nacional Chileno (interrumpida en 1973) el director Sergio Aguirre, se planteó la necesidad de revitalizar la Compañía Teatral de la Universidad de Chile. Este impulso renovador fue madurando hasta concretarse en 1994, cuando me encomienda la programación de una temporada que presente dramaturgos y directores, aparecidos en los últimos quince años, sin otro requisito que su talento y el que sus creaciones no hubiesen sido mostradas en el Teatro Antonio Varas.

Sin embargo, esta campaña de difusión del nuevo teatro chileno empezó en diciembre del 94 y enero del 95, con una breve temporada denominada **Éxitos 94**. Ella consistió simplemente en ofrecer nuestra sala a tres obras chilenas, elegidas entre las de mayor éxito por su creatividad dramática y escénica, y que tenían una singularidad común. Eran montajes escritos y dirigidos por los directores de sus propias compañías independientes.

Primero se presentó **Extasis o la senda de la santidad**, escrita y dirigida por Ramón Griffero con su

Teatro Fin de Siglo (8 al 17 de diciembre). El segundo título fue **Osorno 1897, murmuraciones acerca de la muerte de un juez**, escrita y dirigida por Gustavo Meza con su Teatro Imagen (4 al 14 de enero). Finalmente, presentamos **Cagliostro**, basado en Vicente Huidobro, con dramaturgia y dirección de Luis Ureta y su compañía La Puerta (18 al 28 de enero).

Este primer paso, dado en exclusivo apoyo de nuestra dramaturgia, y la aceptación creciente del público, reafirmó nuestra decisión de estructurar una temporada dedicada, por primera vez en los 54 años de nuestra compañía, sólo a títulos nacionales.

El haberle dado a la primera temporada un nombre genérico que facilitaba su promoción nos indicó que debíamos globalizar la actividad de nuestra temporada con un nombre también común. Así nació el **Repertorio Nacional 95**. Estructurar este repertorio, seleccionar obras, directores, diseñadores, actores, no fue tarea fácil.

Quisimos que el equipo seleccionado para nuestra temporada se constituyera en nuestra fisonomía singularizadora. Vale decir, un elenco que uniera a su solvencia profesional su compromiso con nuestro proyecto.

De acuerdo al plan, debíamos enfrentar un diseño creativo, pero ingeniosamente simple, que permitiera que una obra presentada lunes, martes y miércoles (en temporada popular) compartiera nuestro escenario con otra que se presentaría jueves, viernes y sábados.

En los primeros días de enero, anunciamos nues-

tro **Repertorio Nacional 95** y lo cumplimos totalmente, sin alteraciones. Tres obras fueron las elegidas.

Ofelia o la madre muerta, de Marco Antonio de la Parra, bajo la dirección de Rodrigo Pérez (17 de mayo al 30 de agosto). Luego se estrenó **Río abajo (Thunder River)** de Ramón Griffero, dirigida por su propio autor (19 de julio al 8 de noviembre). Finalmen-

te, vino **La catedral de la luz** de Pablo Álvarez, dirigida por Alfredo Castro (27 de septiembre al 2 de diciembre).

La decisión de otorgar la creación de estos diseños de escenografía a distintos artistas se veía dificultada, puesto que dos producciones a la semana debían compartir nuestro escenario. Se optó por entre-



Jorge Acuña

TRES MONTAJES - TRES ESCENOGRAFÍAS - TRES CONCEPTOS

HERBERT JONCKERS
Escenógrafo

Ofelia

El concepto de este diseño escénico se centra en el principio de un teatro al interior del espacio escénico original; de esta manera, el espectador ve la caja teatral, o su esqueleto constructivo, donde las bambalinas están abiertas y las entradas y salidas de los actores son visibles.

Pero esta caja teatral es un concepto abstracto de un lugar de representación, por lo tanto, el interior del rectángulo-cubo escénico, en vez de estar cerrado por sus cuatro costados, es como un cuadrado que se rebana en el espacio. Así, hay tres arcos en perspectivas con suelo y piso y, al fondo, la catarata de agua. Es al mismo tiempo como un cofre gigante abierto, donde al interior encontramos los fragmentos guardados de una historia. Donde los actores-personajes son como los muñecos depositados en su interior.

Este espacio nos refiere al neoclasicismo del 1900 y a la amplitud de los espacios de poder: juegos con columnas, bloques, alturas. Centrándose especialmente en lo atmosférico, en el sentido de la escenogra-

fía simbolista de Appia-Craig, donde luz, volumen y cuerpo son las convenciones del estilo teatral, convención asumida por la obra y el montaje.

Así, la catarata de agua al fondo tras el acrílico, el color café de la escenografía, la cortina verde, el sillón verde limón, elementos únicos pero signícos de nuestra contemporaneidad y del subtexto de tristeza profunda de la obra.

Río abajo

Después de haber trabajado más de quince años en los montajes de Griffero, desde el Teatro de la Universidad Católica de Lovaina a éste en la Universidad de Chile, he llegado a interiorizarme en la estructura espacial de su escritura. Así, este **Río abajo** lo calificaría como un realismo escultural. El edificio, más que arquitectura, es una escultura escénica, donde el rectángulo teatral se ha multiplicado por diez. Un rectángulo encuadra cada departamento de este edificio de tres pisos, seis rectángulos de composición referentes a sus personajes, más tres medios rectángulos en la caja

gar toda la responsabilidad a un solo creador y éste fue el diseñador belga Herbert Jonckers. Igual opción tomamos con la iluminación. Nuestro jefe Técnico y diseñador Guillermo Ganga solucionó creativamente las tres producciones.

Para el vestuario contamos con Sergio Zapata, Herbert Jonckers y Pablo Núñez respectivamente.

La resonancia lograda por nuestro **Repertorio Nacional 95** en el ámbito cultural, y la respuesta del público, nos otorgó la sensación de que estábamos cumpliendo como Teatro Universitario de Arte con el anhelo de mostrar, junto a lo ya consolidado, las creaciones que, esperamos, mañana serán permanentes.



Gabriela Hernández y Marcelo Romo en *Ofelia o la madre muerta*, de Marco Antonio de la Parra. Dirección de Rodrigo Pérez

de escaleras y el rectángulo general del teatro, generan diez espacios escénicos en sí superpuestos. Cada uno de estos rectángulos son escenarios en sí, que conllevan su escenografía, su color, sus objetos.

Esta multiplicidad genera una amplitud de posibilidades para la composición de la puesta y sus pasillos que conectan nos dan la percepción de un laberinto orgánico, laberinto de las vidas de los habitantes de estos edificios.

Una escenografía entrelazada con el texto y su puesta y de referente urbano de un edificio. Aquí, los actores no actúan en un espacio de convención escenográfica sino se desarrollan al interior de ésta.

El edificio no es visto como un espacio cerrado sino como uno abierto, sin muros frontales, abierto frente al río que se abre a su vez a los espectadores, permitiéndoles e invitándolos a entrar al interior de la escenografía y por ende de la obra.

La catedral de la luz

La aproximación a esta escenografía es la de una instalación moderna, con cinco paneles giratorios de acrílico que son metáfora de un espejismo global y del espejismo de estar perdidos en el desierto.

Según la rotación de los paneles se van generando diversos espacios narrativos y son elementos primordiales en la composición de los cuerpos.

Una segunda parte de este montaje nos aleja del lugar metafórico y nos lleva al lugar concreto de la ciudad, ahí representada por un bar gigante con cortinas rojo y negro que emergen en el fon-



Río abajo, de Ramón Griffero. Escenografía de Herbert Jonckers.

La catedral de la luz, de Pablo Álvarez



do del escenario. La ciudad un bar, una escenografía que es más un set cinematográfico, metafísico, que una representación corpórea de éste.

En fin, estas tres escenografías que debían compartir un mismo escenario fueron, además, estructuradas desde el punto de vista del plano constructivo, para que funcionalmente ninguna interviniese con la otra, implicando la unión de la idea creativa con las necesidades funcionales de este interesante repertorio.



HISTORIA DE UNA CITA CRUEL

MARCO ANTONIO DE LA PARRA

Dramaturgo

Ofelia... fue un relato que se impuso desde su nombre. Lo imaginé en una marquesina, en una portada, en un programa. Con la dignidad de Hamlet, ella, loca, pálida, secundaria. Sentía su voz fluyendo como de una grieta abierta en un dique, mal conteniendo mucho que decir, mucho sufrido, mucho por temer. Lo imaginé como una obra que escribiría alguien como Diamela Eltit, e incluso en un viaje al Sur se lo propuse. Era un viaje de escritores, apurado, lleno de mesas redondas y tiempos muertos de los que el tren sabe otorgar. No tomó nunca mi idea. La necesidad de que hablaran las mujeres, las que estaban atrás, las segundonas. Después ¿o antes? vino una conversación con Carola Oyarzún en Isla Negra sobre las mujeres en Shakespeare. Ella no era aún crítico oficial de El Mercurio y podía no tenerle miedo. Yo tenía un proyecto que el tiempo abortaría sobre **El padre de Shakespeare**. Después se llamaría **El padre muerto** y de Shakespeare nada. Lo importante fue toda esa lectura previa. Y esa conversación que me llenó la cabeza de luces. La soledad de esas mujeres, la malignidad de esas madres habitualmente ausentes. Cordelia, Miranda, Ofelia. Cada una una obra propia y sólida. Monólogos que se alternaban para crear espacios imaginarios distintos con que salir del atasco, tras la transición a la democracia que derribó los temas dictatoriales e impuso la momentánea dictadura de la imagen, sin texto posible.

Después, hubo una conversación con Franklin Caicedo a quien imaginé como Polonio con su joven y bella pareja haciendo de Ofelia. Pensé en un dúo, largo y cruel, y supe que Ofelia tenía una anorexia nerviosa,

vomitaba, no comía. Polonio no aguantaba el dolor. Quise escribir la obra de un tirón y salió una escena, la primera. La obra se estancó otra vez.

Vinieron años agitados. Gané la beca de la Fundación Andes para **La pequeña historia de Chile** y se me mezcló con el trabajo de **El continente negro**, donde recibí muchas influencias del grupo actoral, poderosas, terribles. Entre las angustias de una y otra obra, oí claramente a Ofelia. Miento, la había oído recién llegado de España, flotando en una piscina que creí era el río donde ella reposa en el cuadro de Rosetti, el prerrafaelista. Sentí su voz submarina. Supe que hablaba desde la muerte. Supe que hablaba con su madre muerta.

Trabajé arduamente ese año 1994. Hice clases de algo parecido a la dramaturgia y, en ellas, en la Universidad Católica de Chile, trabajé con la poética del sueño, tan riesgosa y que me ha costado discusiones insolubles con la crítica. Me atraía —y me atrae— la forma de narrar aparentemente caótica del sueño, su forma de estructurar la propuesta, el argumento, la contradicción, la violación de códigos, el juego simbólico que sería llevado a su máxima expresión en otra obra posterior, **Lucrecia & Judith**. En algún ejercicio el sueño de Javiera Contador, casi co-autora, ató lazos que parecían perdidos en el material de **Ofelia**. En una semana terminé el texto. Vi una obra totalmente blanca, repleta de dolor, desgarradora. Su estructura entraba y salía de Shakespeare, de donde se puede sacar toda la psicología contemporánea. No dejaría de leerlo y reescribirlo. El plagio lo que quiso. Ahora nos toca a nosotros.

Tuve la suerte de quedar seleccionado en la I Muestra de Dramaturgia de la Secretaría de Comunicación y Cultura del Ministerio Secretaría General de Gobierno. En esos días la obra se llamaba **La madre muerta** y ya se había llamado también **La pureza**. No sabía yo que coincidiría —al final, todo es coincidencia, no hay gesto solitario ni absolutamente original— con el resurgimiento feroz de la escritura dramática nuestra. Jóvenes autores se unían a los desconocidos de siempre y nos permitían sentirnos un equipo en plena faena, cargado de ideas y temáticas nuevas, de estilos diversos, de preocupaciones totalmente disparadas. La sensación flagrante de una dramaturgia revitalizada y potente. No nombro a los que son tantos porque, seguro, dejo a alguien afuera injustamente. Fue hermoso, agitador, un atentado a la mediocridad criolla, amenaza permanente del arte y el pensamiento nuestro. Vienen en hordas. Tal como hubo una avanzada de nuevos directores, vienen los nuevos dramaturgos. Es una buena señal. Chile se está soñando a sí mismo. Se está pensando e imaginando. Ha sacado la voz.

Desde que vi en pie la obra —incluso antes de tenerla terminada— pensé como director en Rodrigo Pérez. Le interesó montarla y no la soltó hasta el estreno. Tuvimos un segundo golpe de suerte; el interés del Teatro Nacional Chileno de abrir la Temporada de Repertorio Nacional 1995 con **Ofelia**. La vida, que es siempre sorprendente y muy poco aristotélica, me puso ciertos accidentes en el camino que impidieron casi todo contacto con el director y el elenco. Tal vez para mejor. Creo en su libertad. O se confía o mejor dirige tú. Tichi Lobos estuvo memorable y la Gaby Hernández aterradora. Todos muy bien. El decorado espléndido y el sonido del agua me volvían a la conmoción original de la obra que soñé submarina.

Rodrigo Pérez le recortó lo psiquiátrico (que abundaba) y reshakespearizó la pieza, tomándola de pieza de cámara íntima y acuática en comentario casi irónico sobre lo que significa hacer hoy a Shakespeare en una sala enorme como el Antonio Varas.

Resultó hermosa, inolvidable. La vi muchas veces, incluso en una ocasión en Puerto Montt mientras afuera llovía. Siempre brutal, delicada, implacable. Exigente

con sus actores, suspendía en vilo al público hasta el final suave y demoledor, el reencuentro con la madre muerta, ahogada.

Debe ser uno de mis textos más ambiciosos de profundidad, más penetrante. Permitted extrañas relecturas. Los jóvenes se identificaban con Ofelia, la lloraban. Su desesperación en un mundo adulto corrupto. La mía. Como joven, como adulto.

Aún la escucho. creo verla entre sueños.

La agradezco. Me conmueve, siempre, todavía.

Roberto Navarrete, Norma Ortiz y Tichi Lobos en *Ofelia* o *la madre muerta*.





Ofelia: AQUÍ SE ASESINA A LA JUVENTUD

Rodrigo PÉREZ
Director y actor

Ofelia. El silencio. Ofelia ama callada. Ofelia enloquece cantando. Ofelia muere ahogada: sólo el agua, muerte silenciosa, recoge su grito de amor, dolor



y muerte. En **Ofelia o la madre muerta**, de Marco Antonio de la Parra, esta mujer, que fue víctima silenciosa en Shakespeare, vuelve desde el instante de la muerte para gritar su dolor existencial. Es entre el espacio de una corporalidad exacerbada, donde el cuerpo no se limita a ser metáfora de, sino que encarna en forma violenta y sobreexpuesta el dolor y el espacio puramente mental, con todas sus dolorosas contradicciones y espejismos, que se desarrolla el drama de Ofelia y se plantea su condena silenciada. El dolor es, por lo tanto, el único lugar desde el cual Ofelia puede aspirar a plantear y exigir respuesta a su pregunta existencial en cuanto el dolor, provocado por la violencia ejercida sobre ella, se conforma como su espacio, el único posible de síntesis entre espacio físico y mental. Ofelia vuelve justamente desde el instante que antecede a la muerte para reconstruir su propia historia, distinta y hasta opuesta a la historia oficial que la ha violentado. La obra se desarrolla encerradamente en este pequeñísimo lapso de tiempo, entre el principio y el final de un monólogo interrumpido a través del cual Ofelia intenta construir el mundo de sus preguntas y de sus respuestas.

Con **Ofelia o la madre muerta**, de la Parra ha escrito una nueva obra que puede leerse como una versión distinta del **Hamlet** de Shakespeare, como una otra versión. Por lo tanto, la obra y el montaje están evidentemente caracterizados por una peculiar sumatoria de textos que se interrelacionan a partir de la nueva versión que el autor propone del clásico shakespereano a manos de su personaje femenino más

desvalido. De esta forma, la idea que predomina tanto en el texto como en el montaje y que fue usada como línea conductora es, justamente, recrear versiones sobre una misma situación. En la obra, hay una muerte que es la muerte de Ofelia y sobre la construcción histórica de esa muerte existen diferentes versiones. En este caso es Ofelia quien intenta reconstruir su historia.

La muerte, que en **Hamlet** es el elemento que gatilla no sólo la acción sino también el problema filosófico y existencial, es en **Ofelia...** el tema central, no sólo por la presencia presente de la madre muerta, sino porque Ofelia no puede sino hablar desde la muerte y reconstruir su historia sólo a partir de su muerte, de ese instante en el cual uno trata de entender la vida sin el afán de tener que, o saber, vivirla. Además

Ofelia, como Hamlet, tiene su fantasma, pero aquí el fantasma presente de la madre muerta no persigue a Ofelia para pedir una venganza que, desde su condición de víctima, como Ofelia, sabe imposible, sino que testimonio, es espejo de la misma muerte de Ofelia. En términos existenciales le permite, antes que llegue, conocer y entender dolorosamente no sólo la muerte sino que también su propia muerte, tan así que, en el argumento de la obra, existe la posibilidad de que la madre haya muerto en condiciones similares a las de Ofelia.

Finalmente, la muerte cruza también otro discurso paralelo al **Hamlet** de Shakespeare, o sea, la idea del conflicto generacional: Ofelia, en la versión de de la Parra, es la encarnación del dolor de la juventud, de la



OFELIA O LA MADRE MUERTA TEXTO Y PUESTA EN ESCENA

CAROLA OYARZÚN L.

Profesora Instituto de Letras, P. Universidad Católica
Crítica de teatro, diario El Mercurio

El texto de Marco Antonio de la Parra

Desde hace algún tiempo, el psiquiatra y dramaturgo chileno Marco Antonio de la Parra viene explorando algunos temas en torno a **Hamlet**. De especial interés, como psicoanalista, le han sido las relaciones entre Hamlet y sus progenitores, motivo que desarrolló en una obra anterior, **El padre muerto** (premio Born 1991) con ecos manifiestos de la obra de Shakespeare en una acción que se concentra casi exclusivamente en el padre e hijo, predominando la obsesión respecto de la presencia o ausencia de la figura paterna.

En **Ofelia o la madre muerta**, tal como el

título lo señala, volvemos sobre un tema similar; reaparece **Hamlet** para ser mirado desde Ofelia y su madre ausente. Esta joven, de relevancia secundaria en Shakespeare, es trasladada por de la Parra a un primer plano para examinarla y, desde su perspectiva, revisar la tragedia.

La vinculación que establece el autor entre el texto de Shakespeare y el suyo propio constituye un claro ejemplo de intertextualidad, a la manera de como Julia Kristeva define este concepto, el texto es una permito de textos, una intertextualidad (112). En este acto se produce una transposición del texto original, dando una nueva forma y contenido. En parte, el intertexto de

juventud que quiere contar una historia distinta a la oficial, que se atreve a pensar de otro modo y que, por lo tanto y casi a pesar suyo, resulta tremendamente subversiva. Ofelia cuestiona al mundo de los adultos y cuestiona al mismo Hamlet, ya en proceso de entrar a ese mundo, convirtiéndose en otro adulto más, y lo cuestiona justamente desde el famoso *ser o no ser* que ahora es ella quien interpreta, porque es ella la que sigue cuestionando y cuestionándose.

Entonces, la muerte de Ofelia es tanto más cruel en cuanto muerte joven que tiene algo anti natura, por la manera, por la edad y por ser a manos del mundo adulto. Aquí se asesina a la juventud. Peor aun: se asesina a la juventud en vida, porque el cuerpo de Ofelia

anoréxica es el cuerpo dolido y violentado que se eleva a símbolo del mal que la rodea, que circula en esta Dinamarca contemporánea donde, igual que en la Shakespereana, *something is rotten*. De hecho, Ofelia plantea el no comer como acto extremo de rebeldía antes de su propia muerte que ya presencia y reconoce en su madre muerta. Ella plantea el no querer comer no como posibilidad de morir sino exactamente lo contrario, como la posibilidad de vivir sin comer, o sea, de vivir sin contaminarse, sin acercarse o entregarse al mundo violento y podrido de los adultos. Son ellos, que habitan este mundo, son ellos los que quieren que Ofelia se entregue a él callada y silenciada, ellos: violentan y matan en vida al cuerpo de Ofelia.

Ofelia o la madre muerta es una búsqueda de significados, una manera de llenar los misterios de la obra de Shakespeare y, en definitiva, una invitación a releer **Hamlet**.

El camino escogido para esta lectura es el de Ofelia, sin duda, una figura inquietante dentro de la obra de Shakespeare. Su relación sentimental con el protagonista, su posición junto a su padre y hermano, sin madre, y especialmente, el proceso de deterioro que sufre, son antecedentes que estimulan a reconstruir su historia. Marco Antonio de la Parra ha querido incorporar a la madre como un elemento crucial del discurso de Ofelia y así explicar la naturaleza de su conducta. La madre muerta es, entonces, un referente clave para la comprensión de su enfermedad y delirio.

El mundo planteado en esta obra se perfila al interior de la mente de cada uno de los personajes; las relaciones establecidas pertenecen al ámbito del subconsciente y, como tales, no obedecen a ninguna causalidad. De la Parra recomponen la historia de **Hamlet** invirtiendo roles, transgrediendo tiempos, espacios y escenas para desviar el conflicto hacia Ofelia. La presenta como anoréxica, signo de su rechazo a la vida, como un personaje perturbador, centro de todas las miradas de otros personajes recuperados de la obra de

Shakespeare: Hamlet, Claudio, Polonio, Gertrudis y la madre muerta; una simetría de seis que habla de un equilibrio puramente formal, puesto que el peso de la acción recae en las figuras femeninas.

Ofelia o la madre muerta es una exploración psicológica que ofrece –inicialmente– atractivas sugerencias, simbologías y referencias, con momentos de brillo y conmoción. La obra comienza con un monólogo de Ofelia que expresa su estado interno y se compara con el cuadro **Ophelia**, una inspiración directa para la composición de esta primera escena*: *Aquí estoy, como en el cuadro de Rossetti, el prerafaelista, con los cabellos sueltos en el agua y las flores en el pecho, yacente, las piernas sueltas rozando las ramas, las raíces de los árboles que vienen a beber de este riachuelo sin importar si trae un muerto, una muerta, ya, aquí, desfallecida...*

La pintura es otro elemento de intertextualidad que enriquece la presentación de la obra, otorgándole una atmósfera cargada de sentido poético y plástico.

Esta introducción dará paso a una serie de dieciocho escenas que desarrollan un mundo de densidades anímicas, de vacíos y obsesiones, donde sobresale la voz de Ofelia como la única capaz de revelar la podredumbre, describir la realidad y despreciarla. Sin embargo, lo que en principio es una valoración de la lucidez y

rebeldía detrás del trastorno general, luego va tomando características excesivamente patológicas que hacen decaer la totalidad del texto de Marco Antonio de la Parra.

El lenguaje dramático se desintegra en medio de repeticiones, el personaje de Hamlet se vuelve cada vez más irrelevante, Polonio sucumbe a sus compromisos con Claudio y Gertrudis, hasta dejar a Ofelia prácticamente en manos de Claudio, de Gertrudis y de la morfina, elemento que termina por sofocarla a ella y a la obra entera. De este modo, la invitación a indagar en el alma de Ofelia se vuelve una experiencia inacabada. Es claro que el punto de partida de este personaje es interesante y seductor y que, lamentablemente, la elaboración de una estrategia dramática para seguir el mundo de Ofelia se fue diluyendo en escenas superpuestas, sin contenido propio, hasta perder esa potencialidad inicial.

La puesta en escena

El montaje de **Ofelia o la madre muerta**, dirigido por Rodrigo Pérez, tuvo su debut en la Primera Muestra de Dramaturgia Nacional, realizada por el Ministerio Secretaría General de Gobierno en enero del presente año, luego que la obra de Marco Antonio de la Parra fuera seleccionada entre las diez ganadoras del concurso convocado por este Ministerio. En esa oportunidad, sólo se presentó una parte de la obra y posteriormente, en el mes de mayo, fue el primer estreno 1995 del Teatro Nacional de la Universidad de Chile.

Rodrigo Pérez ha optado por despejar la obra de lo que pueda evidenciar el excesivo ambiente médico sugerido en el texto de Marco Antonio de la Parra, para situar a los seis personajes en un mundo onírico perceptible y concretado en una escenografía que marca muy definidamente ese mundo. El espacio diseñado por Herbert Jonckers sigue una geometría compuesta por marcos rectangulares de distintas dimensiones, que hacen de entradas y salidas, dentro del mismo recinto, una clara referencia a los caminos mentales transitados en esta historia.

De estos recuadros, el más importante y central es el del agua que cae al fondo del escenario, siempre iluminado de diferentes tonos a lo largo de la obra (Guillermo Ganga). Desde y hacia ese punto convergen la mayor parte de los desplazamientos de Ofelia: ahí se concentran, al mismo tiempo, el delirio, la clarividencia, la obsesión, la muerte y la vida. El agua adquiere una multiplicidad de significados para acompañar a este personaje, recurso protagónico a nivel de las formas y de los contenidos.

La puesta en escena está concebida como un cuadro de personajes, casi todos siempre en escena, característica ya desarrollada por el director y que cumple con más de un objetivo: intensificar el mundo dramático con la presencia permanente de la totalidad de los agentes involucrados y organizar el movimiento de cada uno de los personajes en torno a una idea y un ambiente definidos —el mundo aparente y oculto—, en un juego que la disposición escenográfica antes señalada sirve en plenitud, ejerciendo un poderoso efecto.

Las figuras femeninas dominan este mundo dramático. La madre muerta, representada por Norma Norma Ortiz, sombra y eco de Ofelia, alimenta asociaciones diferentes en cuanto a su relación con Ofelia y con Polonio. En Gertrudis, a cargo de Gabriela Hernández, personaje grandioso en lo formal e intenso en sus acciones, convergen también rasgos de Lady Macbeth, en la complicidad y en la persuasión del acto criminal. Ofelia, encarnada por Tichi Lobos, domina el espacio escénico con una gestualidad perturbadora y un conjunto de movimientos incesantes, apropiados a la degradación de su personaje pero, a medida que avanza la obra, se va desgastando en la histeria, lo que termina por anular los indicios que prometían trascendencia al relato.

En el escenario se confirma la debilidad del texto respecto de los personajes masculinos, lo que la actuación no pudo subsanar. Marcelo Romo, como Claudio, sólo aporta una autoridad artificial y homogénea, apoyada por el vestuario, y Claudio Rodríguez, representando a Hamlet, conforma un ser arrastrado, sin alma ni destino, en un trabajo disminuido, mientras que Roberto Navarrete, en el papel de Polonio, llega en varios



Gabriela Hernández y Claudio Rodríguez en *Ofelia o la madre muerta*. Dirección de Rodrigo Pérez.

instantes a conmover en su actitud de padre desolado.

La intensidad del mundo visual y de la acción contenida por el elenco, que la dirección de Rodrigo Pérez elabora con creatividad y rigor, se sostiene durante la primera parte, quedando luego al descubierto los problemas de la dramaturgia, tal vez, insalvables en la puesta en escena. Ofelia queda paralizada, se configuran cuadros enteros tomados de Shakespeare y se revierten algunos roles protagónicos, llevando la historia a un demorado final.

La ampliación del mundo de Ofelia propuesta por Marco Antonio de la Parra, y que se enuncia con valiosos motivos al comienzo de la obra, no llega a plasmarse íntegramente, dejando un sabor a material psiquiátrico. El caso de Ofelia se vuelve explícito y con un desenlace que dista de las sugerencias entregadas en el primer cuadro. A partir de este texto dramático, la puesta en escena de Rodrigo Pérez compromete al

espectador con las imágenes visuales, con la atmósfera delirante y onírica, con la organización del movimiento en escena y la composición de los demás elementos del espectáculo. Sin embargo, como se ha indicado, las limitaciones del texto hacen que la experiencia de *Ofelia o la madre muerta* sea una promesa aún por cumplir.

De la Parra, Marco Antonio. *Ofelia o la madre muerta*. Santiago, 1994, sin publicar.

Moi, Toril. Ed. *The Kristeva reader*. New York, Columbia University Press, 1986.

* En el texto, Marco Antonio de la Parra asigna este cuadro a Dante Gabriel Rossetti. Sin embargo, el cuadro *Ophelia* (1851), que corresponde a la imagen descrita por el personaje en su monólogo inicial, pertenece a John Everett Millais, otro de los pintores prerrafaelistas.



Ofelia: la imposibilidad de recibir del mundo externo

CONSUELO MOREL MONTES
Profesora Escuela de Teatro U.C.

La obra **Ofelia** de Marco Antonio de la Parra, estrenada a comienzos de este año por el Teatro Nacional de la Universidad de Chile, toca de modo profundo y sin descanso el tema de la muerte y de la pulsión de muerte presente en estos personajes y sus relaciones. Originada en el clásico **Hamlet**, centra su atención en los jóvenes y su particular visión hacia el drama que les toca enfrentar.

La búsqueda de la paz de los cementerios allí donde no habría gente ruidoso, que mantiene la vida, guía la obra hacia una sensación de vacío existencial pocas veces delatado con tanta claridad en el teatro. La nada, simbolizada después en las aguas, la madre o la fusión con el útero, es la búsqueda más poderosa de esta Ofelia que no quiere o no puede vivir.

Su padre, Polonio, intenta llevarla a veces a la realidad, apoyarla y conectarla a un mundo que no le sea tan hostil. En esa relación padre-hija, se entremezcla aquel sentir paterno con las imágenes persecutorias de Ofelia que llegan a lo delirante, pensando que su padre la desea y que hay un **adulterio** que cruza todas las realidades, que todo lo destruye.

Ella desea que su padre le hable de su madre muerta, quiere recordarla, la necesita tal vez como el principio de realidad necesario para estructurar su mente delirante, pero mantiene a su vez una gran ambivalencia frente a esta realidad.

Durante la obra el personaje de Ofelia sufre permanentemente el no comer el casi no hablar como un modelo de vivir que alude e implica el no-vivir. El no poder recibir desde afuera, sea comida, sea el amor de

un hombre, sea apoyo del padre, es el modelo de una existencia que tenderá necesariamente a la muerte y a la nada, como idea subyacente de una fusión madre-hija imposible de lograr.

El vivir sin comer, clave de esta obra, creemos que puede extrapolarse al vivir sin aceptar recibir lo bueno que viene del mundo externo. Es imposible mantener lo vivo sin un estado de receptividad mínimo, aunque sea de los alimentos físicos. Esta Ofelia no sólo no puede esto en su nivel más concreto, el de la comida, sino además en todas sus otras relaciones humanas. Todo para ella es peligroso o contaminado, de modo que la puede destruir. Así, el alimento no es bueno ni fuente de vida, sino un enemigo persecutorio que la puede matar o deformar. Sin dudas, esta visión psicótica de la realidad apunta a un drama grave: el incorporar los bienes que vienen del otro se tomaron en tan amenazantes, al parecer por la ausencia de la madre, que le impiden la vida.

Existe, para su fantasía, un mundo contaminado, sucio, proveniente del deseo sexual que la lleva a percibir el que los otros matan más que apoyan o aman. Ofelia cree que su padre mató a su madre, que la desea a ella, que quiere poseerla, etc., con lo cual toda cercanía al padre le resulta angustiada en extremo y confundidora hasta el delirio. El caos mental se apropia de ella con facilidad y no logra estructurar mínimas categorías espacio-temporales que le permitan organizar el mundo de la percepción y de las relaciones sujeto-objeto.

Esta visión tan paranoide de la realidad la hace

decir ya no se puede pensar, o la comida no es comible sino vomitable. Se siente invadida por impulsos que la pueden desestructurar por completo, ante lo cual prefiere cerrar sus piernas y su boca. Ese es el modelo del no-recibir en todos los planos, y por lo tanto, es la imposibilidad de aceptar todo vínculo que la fecunde. Esto subyace en este personaje a través de toda la obra.

La amenaza de un deseo sexual sin barreras, invasor y desestructurante, es omnipresente y no le permite la mínima organización mental. En términos psicoanalíticos se diría que la distinción entre pre-conciente, conciente e inconciente no fue bien lograda y que los criterios y lógicas propias del Inconciente invaden con demasiada fuerza y frecuencia la estructura del conciente que no se sustenta.

El amor entre Hamlet y Ofelia

La relación entre Hamlet y Ofelia está guiada con fuerza en esta obra por este mismo esquema y por lo tanto no puede constituirse en vínculo real. Corre la relación Hamlet-Ofelia como en dos ejes paralelos: por un lado, Hamlet y el conflicto con su madre, y por otro, Ofelia y el conflicto con su padre. Estos dos ejes estructuran la totalidad de la obra y, por consecuencia, la imposibilidad de relación entre los dos jóvenes.

Madre-Hamlet: Culpas y deseos de posesión incestuosa.

Padre-Ofelia: Imagen persecutoria cargada de fantasías sexuales violatorias e incestuosas.

Así, ambos no pueden vivir una vida mínimamente autónoma: son como residuos demasiado concretos de las relaciones con sus padres.

Esta relación entre los jóvenes protagonistas se transforma, en esta versión de De la Parra, casi sólo en la reflexión y vivencia de los hechos traumáticos provenientes de sus padres/madres muertos. Ellos se unen como dos seres marcados absolutamente por sus progenitores, siendo sus vidas casi pura expresión de la dependencia, no elaborada, de esas muertes que los dejan, a ambos, demasiado cerca de la fantasía y/o deseo incestuoso por el padre que quedó vivo, con las consi-

guientes culpas, ambigüedades y odios en que desean muchas veces su muerte.

Si bien en Hamlet existe más distinción entre el mundo interno y el mundo externo, y por lo tanto menos confusión, eso no logra estabilizar la extrema alteración de Ofelia. En ella, no hay barreras ni discontinuidad, la lógica espacio-temporal está rota y, por ello, su debilidad es mucho mayor que la de Hamlet y su destino a la muerte se hace cada vez más inminente con el avance de la obra.

El drama de los hijos

Así, este drama puede leerse como una clave desde los hijos hacia el Hamlet de Shakespeare. Es un Hamlet tomado desde un ángulo preciso y particular por donde el autor se adentra fuertemente en el Inconciente y la pulsión de muerte. Son los hijos, bastante residuales de sus padres, los que protagonizan

Ofelia o la madre muerta

de Marco Antonio de la Parra
fue estrenado por el Teatro Nacional Chileno
de la Universidad de Chile el 17 de mayo de 1995,
en la Sala Antonio Varas.

FICHA TÉCNICA

Dirección : Rodrigo Pérez
Escenografía : Herbert Jonckers
Vestuario : Sergio Zapata
Iluminación : Guillermo Ganga
Música : Miguel Miranda

REPARTO

Gertrúda : Gabriela Hernández
Polonio : Roberto Navarrete
Claudio : Marcelo Rana
Ofelia : Titi Lobos
Madre muerta : Norma Norma Ortiz
Hamlet : Claudio Rodríguez

el drama, como testigos, jueces y víctimas a la vez, de la tragedia de sus padres, pero con un sello que les impide vivir la vida como algo nuevo y abierto a posibilidades fecundas.

Esta mirada de los hijos, tan subsidiario al drama paterno y materno, tiene extraordinaria importancia, creemos, en la cultura actual, donde el problema de la identidad y el pensamiento *débil* está siendo un hecho de importancia en muchos sectores de jóvenes que, al parecer, no pueden estructurar vidas propias y autónomas, probablemente por falta de padres o figuras paternas que los contengan en los problemas del propio crecimiento y desarrollo personal.

Esta debilidad que los acerca, a veces con peligrosa frecuencia, al tema del suicidio, es una clave necesaria de reflexión en la cultura de algunos jóvenes actuales y de nuestra cultura en general, por lo cual la obra pone una luz urgente para reflexionar en el mundo actual. Esta presencia de la muerte y de la imposibilidad del amor real es algo que el mito de Hamlet y Ofelia puede bien iluminar desde el otro lado, entendiéndose por esto el lado oscuro del drama hamletiano. De la Parra se para, por así decirlo, en la *otra orilla* y se adentra en los posibles cabos sueltos que quedan en el clásico **Hamlet** para intentar continuar la historia o enfrentarla desde otro ángulo.

Creemos, eso sí, que la puesta en escena no logró encarnar bien este mundo confuso y delirante, manteniendo actuaciones y vestuarios tradicionales y, en algunos casos, estáticos y fríos.

Pensamos que a veces el director perdió contacto con la visión de lo psicótico y lo caótico de la obra y se acercó a lo melodramático o a lo histérico que nada tienen que ver, a mi juicio, con esta obra dramática. Esto vale especialmente para la interpretación del personaje de Hamlet en manos de un actor sin energía ni atractivos masculinos mínimos en su caracterización.

El ser o no ser se aleja, a nuestro modo de ver, en forma total de la dramaturgia de De la Parra, para entrar en un llanto de origen bastante histérico, que le resta fuerza al decir y actuar del personaje.

La relación amor-odio de Hamlet y Ofelia por sus respectivos padres vivos y entre ellos mismos es de tal complejidad y cambio de planos y niveles psicológicos y personales, que creemos la puesta en escena no logró manifestarlos en la actuación.

Hay un *afebramiento* en el pensar de ambos personajes y una imposibilidad de crecer y madurar que se convierte en un hecho dramático muy potente y perturbador, por su capacidad de detener la vida y llevarla a la muerte, que debió, a nuestro juicio, haberse mostrado mejor en la puesta en escena.

Ahora bien, volviendo a la obra misma, pensamos que surge una pregunta importante: ¿Esta Ofelia está enferma y sufre como efecto de la falta de su madre? O es al revés, ¿está muerta por sus culpas psicóticas respecto al deseo del padre o a la supuesta sexualidad que la desestructura y le impide vivir? Creemos, como reflexión final, que esta pregunta era vital de ser indagada, ya que tal vez el amor que ella prodiga a su madre, durante toda la obra, podría ser, de acuerdo a la segunda de estas hipótesis, un revestimiento de la pulsión de muerte y la destructividad y no un amor real madre-hija. De ser así, y esto es sólo una hipótesis a raíz de esta compleja obra, detrás de ella habría un gran impedimento para crecer y madurar y vivir proveniente más bien del lado **narcisismo que del amor real a la madre**, lo cual cambia enormemente la perspectiva de los actores en la puesta.

Contada así la historia, se nos interna a otro tipo de preguntas que son de extrema vigencia y que se desprenden del **Hamlet** shakesperiano por una vía novedosa, y que se adentran en grandes crisis del mundo moderno. Mérito grande de De la Parra. Sin embargo, la duda acerca de si es el amor o el narcisismo el que guía finalmente los pasos de Ofelia hacia la muerte queda abierta a ser reflexionada, en búsqueda de mayores niveles de complejidad en obras como estas, especialmente cuando van a estar moritadas en el escenario para ser vistas por un público que busca en el teatro claves de identidad cada día más profundas y más reveladoras de las verdades del hombre.



(THUNDER-RIVER)

RAMÓN GRIFERO

Director y dramaturgo

Los desbordes de un caudal

El itinerario de *Río abajo*¹ aún no termina. Estrenada hace ya casi un año en el Teatro Nacional Chileno, sus presentaciones actuales en el Teatro Cariola han ido variando mis perspectivas frente a un montaje que se inserta en dos producciones diversas.

El efecto de su temática, del imaginario que representa, la constituye en algo más que un éxito teatral. Su promedio de 600 espectadores por función, su llegada a un público socialmente diverso, el fenómeno de gente de regiones que arrienda buses para desplazarse por el día para asistir a sus representaciones, el envío de cartas o notas dejadas por los asistentes, sugiriendo, criticando o reflexionando

- Pude comprender más a mi madre, por qué todavía espera a mi papá desde 1975... Gracias.
- ¿Por qué no hay un personaje como yo, que logró superarse?

generan una serie de interrogantes sicosociales-sociológicas-teatrales-artísticas, que necesitan aún ver el fin del camino para comenzar a responderlas.

Un repertorio nacional

El Teatro Nacional Chileno, que en sus orígenes fue soporte de la experiencia teatral chilena, dejó de cumplir ese rol durante casi dos décadas, ya que obras

y montajes estaban determinadas por el contexto histórico en que se vivía. La intervención militar de las universidades y por ende de sus organismos impedían que éstas funcionaran de forma autónoma.

Así, la iniciativa de establecer un repertorio de dramaturgos nacionales en 1995 marca el reencuentro de este teatro con los dramaturgos de su territorio y la recuperación pública de su autonomía. Hizo de la temporada 1995 un hecho simbólico, tanto para el teatro universitario como para la creación teatral, dada la alta calidad de los montajes presentados.

Logró a su vez ser reflejo de la urgencia de un público que exige al teatro ser eco del imaginario de su nación. Especialmente luego de haber vivido tanta historia no digerida y de estar enfrentada a períodos de transiciones y cambios de valores y costumbres.

Donde frente a la ausencia de un cine nacional y enfrentado a una internacionalización de los medios de comunicación, invasión publicitaria, etc., el teatro queda como reducto de representación de pensamientos no ilustrados, de imágenes familiares, de un mirar universal emitido desde nuestra perspectiva.

La preferencia y éxito que obtienen obras nacionales, la motivación entre los jóvenes por la escritura teatral y por la representación de sus percepciones, dan constancia de lo anterior.

Gestación de una escritura

Cuando el Teatro Nacional me solicitó un texto para la programación de su repertorio 1995, surgieron

1. *Río abajo* obtuvo los Premios Apes 1995 como mejor montaje-mejor dirección-mejor dramaturgo y mejor diseño teatral.

dos necesidades: • que la obra a ser escrita debería hablar de nuestra historia reciente pero también de nuestro presente, ser el estado anímico, la radiografía teatralizada de nuestro vivir; • que ésta pudiera explotar las capacidades espaciales del escenario.

En una primera escritura, el lugar de acción se situó a orillas del río Mapocho en dos situaciones paralelas: los jóvenes de río abajo alucinaban sentados frente al río, mientras los jóvenes de río arriba alucinaban en sus autos... el pensamiento de ambos se unía en una teleserie que soñaban.

En la construcción de las escenas, el formato de tomas cortas de la teleserie permitía unir una forma de narrar nacional, a la cual se le integraba un contenido

diferente a la estructura de la teleserie... La dificultad de múltiples escenas en lugares diversos no hizo prosperar la primera idea... Y de esa historia quedó sólo un joven frente al río y sus apariciones. (Un niño ahogado, especie de Principito reencarnado en un escolar —el recuerdo de las protestas— sus aventuras amorosas, etc.), junto a sus amigos, vecinas, que merodeaban a la orilla de este río... lo que correspondió a la primera parte de la obra actual.

Siguiendo ese esquema de estructura dramática, me introducía en una forma donde predominarían entradas y salidas o composiciones en la ribera; faltaba una unidad espacial que agrupara los personajes que iban surgiendo. Sin ésta, el texto dejaba de tener articulación y un lugar desde dónde hablar.

El edificio

En 1993 organizaba los eventos teatrales (acciones de arte) de las fiestas Spandex, que se realizaban en el Teatro Esmeralda. Para una de ellas, se construyó con andamios un block de tres pisos (en una escenografía de Herbert Jonckers).

En cada uno de sus departamentos sucedían acciones insólitas o se cantaban canciones en play-back. Ahí ya existía un joven fotógrafo gay ... y una mujer que limpiaba el edificio con plumeros y enceradoras. Llegaban jóvenes en motonetas, se bailaba en sus escaleras pero, sobre todo, era la imagen de un edificio popular.

Así, el lugar de esa breve representación, aquel block, emergió como lugar espacial que daría la unidad a la obra, reincidiendo en el esquema de hacer del lugar donde se narra la metáfora de una nación.

(Un galpón en **Historias de un galpón abandonado**, una sala de cine en **Cinema-Utoppia**, el Instituto Médico Legal en **99 La Morgue**).

El poder asignar a cada personaje su lugar particular en el edificio: (Lorena tercer piso derecha- Marcia y su padre segundo piso izquierda, etc.), permitió que la estructura literaria en fragmentos, paralelos y continuos, encontrara su forma de presentación significativa, reafirmando una vez más los conceptos de la dramaturgia del espacio, donde la poética del texto debe

RIO ABAJO

de Ramón Griffiro

Estrenada el 19 de Julio de 1995 por el Teatro Nacional Chileno de la Universidad de Chile y reestrenada en el Teatro Carliola el 12 de Abril de 1996, por el Teatro Fin de Siglo.

Ficha Técnica

Dirección : Ramón Griffiro
Escenografía y vestuario : Herbert Jonckers
Iluminación : Guillermo Ganga
Música : Andreas Bodenhoffer
Asistente de dirección : Ricardo Balic

Reparto

Eugenia : Naldy Hernández
Willy : Pedro Villegra
Waldo : Ramón Uzo
Marcia : Daniela Lillo
Lorena : Camina Riego
Cristián : Cristián Lagreze
Sra. del Quilasco : Verónica García-Huidobro
Narco : Eto Pareja
Joven : Alejandro Silva
Nueva rica, Mujer del Willy : Ximena Flores
Leonardo-Detective, Caliche : Max Paró
Niño del río, El ladrón,
Joven-Disco : Abrazas Laysko

entramarse con una poética del espacio, permitiendo a su vez la existencia, dentro de la teatralidad de formas de escritura y de construcción de la imagen heredadas de la tradición cinematográfica.

El poder disponer de diez escenarios paralelos abrió los límites en la construcción del texto en relación al escenario. La unidad del lugar facilitó los saltos narrativos (elipsis) temporales sin justificación literaria (la obra se presenta en un momento, en un presente dramático, el presente del lugar y del tiempo psicológico interno del espectador. No está señalado textualmente si la acción sucede en tres días, dos semanas o dos meses).

Es como juntar fotografías de situaciones que tienen continuidad de relación interna pero no temporal. Como leer un álbum de fotos familiar. Y dado que la historia es la de nuestra familia, ésta se autoexplica, se autorefiere.

Un contenido-Ideas

Río abajo aborda la radiografía de un Chile de fin de milenio, del Chile post Unidad Popular, post Pinochet, situado ya en el remanso de un edificio olvidado a las márgenes de un río contaminado donde, de alguna manera, los habitantes de su pasado y presente llevan el

Río abajo, escenografía de Herbert Jonckers. Teatro Cariola, 1996.



kame o la marca de su vivencia histórica. La viuda del detenido desaparecido en su eterna espera pierde ahora a su hijo en manos del Narco-tráfico.

El ex CNI (torturador, violador de detenidas) reincide en la violencia a través del narcotráfico, exigiendo a su vez comprensión: *Los alemanes son los hijos de todos los soldados alemanes y cómo andan, pecho en alto y redención a través de su militancia evangelista.*

Los jóvenes se reencuentran en la amistad y sus ilusiones están permeadas por los valores heredados. Son los hijos de la violencia intrafamiliar de una nación. Pero entre ellos ya no hay división ya que, en su recorrido, **Río abajo** hace later la existencia de una felicidad potencial, subtextual.

- Waldo con el dinero del tráfico compra los regalos que cada uno desea.
- Entre todos limpian el edificio y realizan la comida dominical...Salen, bailan, se drogan y lloran juntos.
- La solidaridad frente a la amenaza externa se fortalece...todos protegen a Waldo.
- Se descubre la fortaleza y la bondad de una niña, Lorera, a pesar de sufrir las violaciones de su padre.

Hay catarsis del público porque le roban a la nueva rica o porque una justicia ficticia se realiza a través del asesinato del ex CNI por parte de la mujer del detenido-desaparecido.

Hay solidaridad frente al joven gay que se asume, ya que pensó matarse antes de hacer sufrir a sus padres.

Sin embargo, en las últimas frases de la obra, Eugenia proclama *¿Soy feliz? ...¿Soy feliz?* mostrando su momento de mayor infelicidad.

Todo indica un tinte de melodrama de la teleserie que se ha vivido y la existencia de un pensar sobre nosotros.

Río abajo devela comportamientos velados y nos entrega la anti imagen del Chile noticioso, la anti imagen de un consenso. Pero, en esa apariencia negativa, se rescata y surge el subtexto del bien. *La humanidad como frase cliché sobrevive en el más allá del todo.*

A partir de **Río abajo** puede debatirse sobre el presente del teatro político contemporáneo y sobre la excepción que una tragedia desee ser vista. Logro reservado tan sólo a nuestras comedias.

De la actuación

Río abajo es, ante todo, su elenco, quienes entregan sus mayores potencialidades para llenar de emociones, corporalidad y de una coreografía continua el montaje, lográndolo de manera ejemplar.

Río abajo se ensayó en un horario no televisivo de 14 a 21 horas, exigiendo la mayor dedicación a cada uno de los actores comprometidos.

Un primer objetivo fue enfocar una actuación que se centrara en el lugar narrativo y no en el lugar escenario.

Luego, la búsqueda de una actuación realista contemporánea, donde la expresión de la emoción correspondiera no al estereotipo de la emoción teatral, ya desfasada de su tiempo, sino a una más interconectada con el espíritu de la época.

Se evitó que el texto estuviera marcado por acentos populares que lo podrían llevar a la percepción de una obra costumbrista.

La brevedad de las escenas y la multiplicidad de escenarios exige que los tiempos de actuación-texto tengan una sobrecarga de energía para despegar del contexto plástico de la obra.

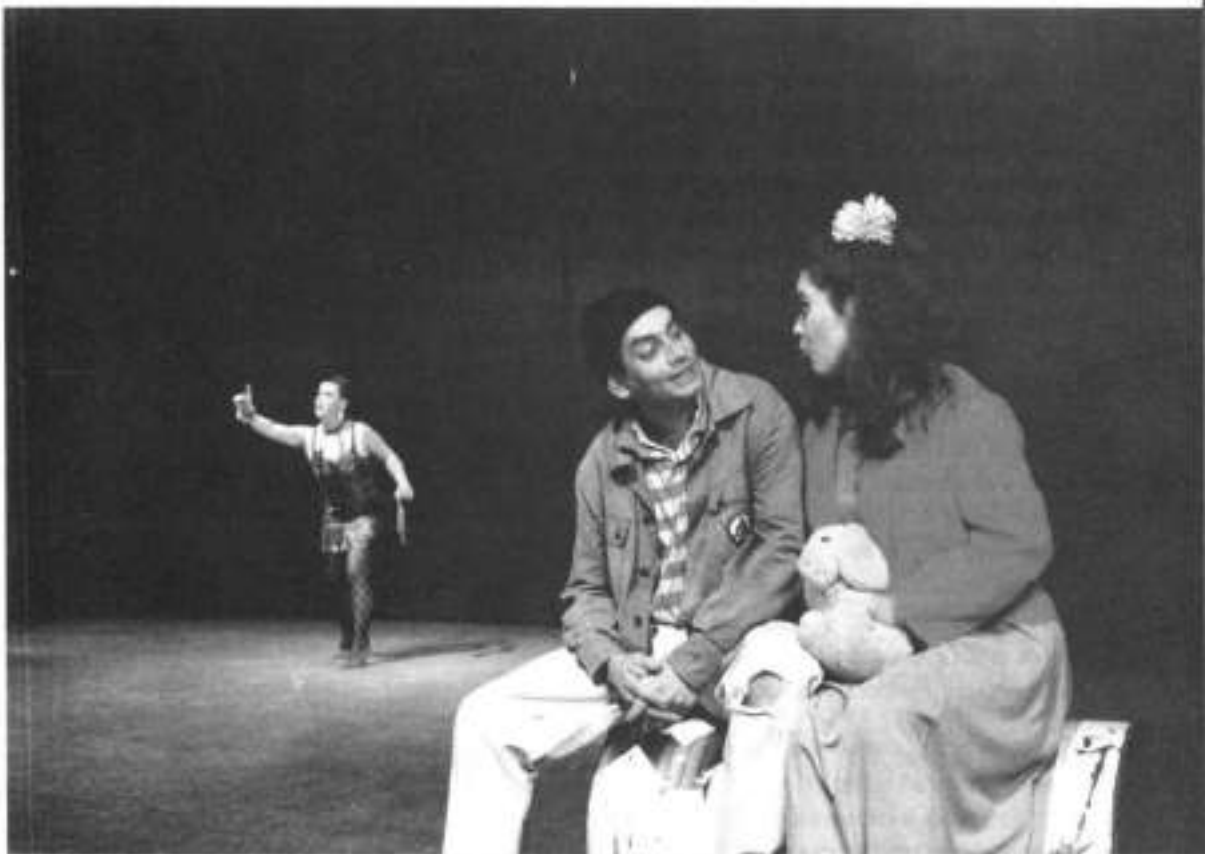
Sumado a lo anterior, la actuación conlleva una coreografía paralela y plástica a la situación-texto.

Una adaptación orgánica a un edificio que no tiene ni paredes verdaderas ni bordes, exigiendo un máximo de concentración del actor por su situación de peligro que no debía ser acusada por el personaje (como escenas de espaldas al vacío).

Una comunicación sensorial entre los actores, al estar éstos en planos diversos sin ver lo que está realizando el otro, desarrollando una dinámica de confianza actoral, del cual depende el ritmo y la narrativa misma del montaje.

La escenografía

No se puede hablar de **Río abajo** sin resaltar el soporte fundamental del montaje que es la concepción escenográfica de un edificio de tres pisos, que realizó el escenógrafo Herbert Jonckers en dos versiones, una



Los protagonistas Waldo (Ramón Llao) y Lorena (Carmina Riego) en la ribera del río. Atrás, la Sra. del Quilisco (Verónica García-Huidobro).

para el Teatro Nacional y otra para la producción del Teatro Cariola.

- El principio general fue realizar no una reproducción de este block de departamentos sino la escultura plástica de éste.
- La superposición de nueve rectángulos referentes a un multicine o a una pantalla gigante fragmentada de video.
- La composición de los diferentes planos y perspectivas al interior del block, donde las diferentes inclinaciones y ángulos de las escaleras, muros y niveles nos dan una múltiple composición de planos del cuerpo del actor.
- La decoración interna de los edificios, donde el mobiliario es reducido en escala y dos de las camas están verticales contra el muro, como si la escena

estuviera vista desde el aire.

- Esta estructura a su vez el uso lumínico: las tablas van con separaciones y espacios laterales, permitiendo una iluminación que baña tanto el fondo como el exterior del edificio, sumado a las múltiples lámparas de cada departamento o de la caja de escaleras.

En la versión realizada para el Teatro Cariola, la nueva construcción opta por un plano menos plástico y por una textura más hiperrealista. Aumentan los rectángulos al agrandar la caja de escaleras y se construyen dos torres paralelas con pequeñas ventanas en vidrio que amplían la dimensión del edificio, aumentan las escenas paralelas y le dan un carácter más popular.

Se agrandan, a su vez, las proporciones de cada departamento, permitiendo un mobiliario en proporciones reales,

La música

Hay que destacar el trabajo realizado por Andreas Bodenhofer, quien compuso la banda sonora de la obra, realizando verdaderas sinfonías de acción que acompañan emotiva y coreográficamente el desarrollo del montaje, siguiendo el concepto de cinematización escénica. Se grabaron en video secuencias de los ensayos y el músico en estudio, entretendiéndose con la puesta, componía la música.

La iluminación

Los diez escenarios (tres por piso) más el del teatro y el constante accionar de los habitantes del block hicieron de la luz un elemento narrativo fundamental para guiar la mirada del espectador hacia el punto de acción. Guillermo Ganga diseñó una iluminación subjetiva, del estado de ánimo por el cual transita la obra, es decir, una iluminación más de atmósfera que de continuidad temporal (día-noche).

Teatro de autores

Terminada la temporada en el Teatro Nacional y frente al efecto que había producido el montaje y la necesidad de los actores de que la obra siguiera siendo representada, se decidió realizar su remontaje en forma independiente. Para realizarlo, se escogió el Teatro Cariola, opción que conllevaba una carga simbólica y un desafío de producción.

Es un hecho insólito y tal vez único que en un momento de su historia un país, aún con la carga del lema *Gobernar es educar*, le haya entregado a una sociedad de autores teatrales un edificio de cuatro pisos con dos salas de presentación de 1.200 y 110 espectadores respectivamente, para que éste pueda ser el espacio de la voz de los dramaturgos nacionales y no tener que depender del teatro privado o el universitario. Es el Teatro Cariola, cuna en un tiempo de la dramaturgia nacional, pero que por múltiples motivos había ya quedado fuera del círculo teatral de Santiago.

Años habían pasado desde su último estreno en horario de público. Su inmensa sala de mil espectado-

res, las aseveraciones y rumores sobre su mala suerte, auguraban que instalarse en aquel teatro era un suicidio premeditado.

Más aún, había que construir un nuevo edificio, vestuario y utilería. Así, siguiendo los diseños del escenógrafo, los doce actores del elenco se transformaron en arquitectos de su espacio de representación, construyéndolo, pintándolo, decorándolo.

Hoy, dos meses más tarde, celebramos el retorno masivo del público al Cariola y esperamos que vuelva a ser el espacio para el cual nuestros antecesores lo crearon, lugar permanente de la dramaturgia nacional.

En primer plano, los jóvenes del block aprovechan los dividendos del narcotráfico de Waldo. Arriba en su departamento Willy, el jefe de la mafia.





UN DISPARO AL CORAZÓN

INÉS MARGARITA STRANGER

Dramaturga y Profesora de la Escuela de Teatro UC.

Si me atrevo a vencer el pudor de expresar públicamente algunas reflexiones acerca del trabajo de un colega de teatro es porque me siento impulsada

por la valentía de la obra y de la puesta en escena de **Río abajo** de Ramón Griffero.

Agradezco, sobre todo, que **Río abajo** se construya sobre una percepción de la realidad que dé la cara a problemas que se viven en Chile, que se afirme en la voluntad expresiva de un dramaturgo que tiene cosas que decir, que ha observado, que ha vivido, que se atreve a afirmar, que puede acercar la luz de su punto de vista para indagar un dolor que, como una mala conciencia, ha ido mellando nuestra vida: el desamparo en el que quedamos una vez que se han socavado todas nuestras fortalezas morales.

La imposibilidad de los personajes de trascender sus propias circunstancias, el permanente delirio y enajenación en que viven, el juego de proyecciones y de necesidades que uno y otro intentan satisfacer, la perversión de la dominación, la incapacidad de vivir el amor, la urgencia del deseo como único espacio de aproximación pero nunca de entrega, son la expresión de un intercambio humano que se expone sin concesiones, solemne en su brutalidad.

Los personajes de **Río abajo** son azar y necesidad. No hay espacio para la voluntad, no hay lucidez.

El camino del protagonista tiene la violencia de la gratuidad. No es un héroe trágico que tome conciencia de su destino y asuma la muerte como afirmación de su rebeldía. No tuvo nunca intención de rebelarse, asistió a su disolución moral del mismo modo al que asistió al derrumbe de todo. Aceptó la droga, las armas, la traición como se acepta el paisaje, como se aceptan las cosas dadas.





EL TEATRO DE RAMÓN GRIFFERO: DEL GROTESCO AL MELODRAMA

MARÍA DE LA LUZ HURTADO

Escuela de Teatro, Universidad Católica de Chile

El teatro de Ramón Griffero suele designarse como posmoderno y, más aún, como el introductor de esta forma teatral en Chile. Preocupados por las facetas innovadoras y rupturistas del teatro de Griffero en Chile, pocos han sido los esfuerzos por establecer sus articulaciones con la dramaturgia y la escena chilena y latinoamericana de este siglo. Al asistir a algunas funciones de *Río abajo*, su última producción y primera ubicada dentro del realismo, me pareció provocativo ponerla en un doble eje comparativo. Uno, en relación a la obra previa de Griffero, especialmente su trilogía (*Historias de un galpón abandonado*, 1984; *Cinema Utoppia*, 1985 y *99 La Morgue*, 1986), y otro, en relación a algunas obras y géneros clásicos del teatro chileno y del Cono Sur, cuyas raíces llegan a inicios de este siglo. De esta manera, usando a *Río abajo* como un pivote, se resituará el entramado de la obra de este director y dramaturgo en relación a nuestro teatro del siglo XX.

Constantes en el teatro de Griffero de los 80

Dramatización de espacios simbólicos

La situación dramática en la obra de Griffero de los 80 es la de protagonistas obligados (psicológica y/o socialmente) a estar en un lugar cerrado, situado en un tiempo y un espacio suprarreal, objetos de la acción opresora de otro grupo, ante el cual no tienen capacidad efectiva de respuesta. Los espacios son un galpón abandonado en los extramuros de una ciudad asolada; una morgue sin vínculos definidos con su entorno; un

cine de barrio en los años 50, impregnado del ambiente ilusorio y evasivo de sus films hollywoodenses; un departamento de alquiler en París, donde un exiliado chileno vive al margen de la vida parisina, expuesto al abuso del entorno de bajos fondos. En todas ellas, lo onírico se confunde con lo real, siendo tan tangibles y reveladoras las acciones y situaciones de vigilia como las evocadas por la memoria o por el sueño (mujer detenida-desaparecida del exiliado en *Cinema...*; los fantasmas de la Colonia y los Padres de la Patria en *99 La Morgue*).

Los lugares de representación usados por Griffero se alejan del teatro a la italiana, donde se siente más cómodo el teatro realista, para desplegarse en grandes espacios donde el escenario y las aposentaduras se modelan según las necesidades de la obra (época de El Trolley). *Historia de...* y *99 La Morgue* se proyectan en un sentido horizontal, permitiendo la presencia y acción simultánea de los personajes en la escena, teniendo cada uno de ellos una identificación con espacios y objetos concretos: *Cinema Utoppia* trabaja la profundidad, con ambientes que se suceden consecutivamente a modo de espejos: en hemicio los aposentaduras del público, envolviendo las de los actores-público de cine en su platea, para luego dar tres dimensiones al telón de cine-departamento del exiliado, el que a su vez deja ver por sus cristales la calle parisina. Ya en *Historias...* se había trabajado la idea de un espacio dentro de otro espacio, habitado por personajes cuya realidad contrasta entre sí. En este caso, se trata de un armario tras cuyas puertas se abre una nueva

profundidad, colmada de una ambientación barroca.

Griffero acertadamente afirma que él escribe una *dramaturgia escénica*: los espacios, los objetos y vestuario, las acciones y conductas no verbales, la música, el sonido y la iluminación por él imaginados en su momento de escritura textual y luego actualizados en la puesta en escena, crean una unidad expresiva que constituye un lenguaje total de la obra. En **Cinema Utoppia**, por ejemplo, la platea del cine, lugar de la fantasía, el amor romántico y lo decadente, los colores predominantes son el rojo, el negro y el blanco; en el espacio del cine (exilio en París) el azul y el naranja son los filtros de iluminación que confieren una sensación de lejanía, soledad e inquietud sin descanso. En **99 La Morgue**, las líneas rectas y duras de las camillas, el blanco de las sábanas, los delantales y los cuerpos desnudos o semidesnudos nos enfrentan al frío inocultable de la muerte y a los espacios irreales de la alienación, donde volúmenes, colores, sonidos, proporciones pierden su dimensión cotidiana. Las líneas geométricas puras que forman cuerpos y objetos, con sus equilibrios y contraequilibrios, son quebrados por elementos caprichosos que introducen un colorido y evocaciones de cabaret, una imaginaria plástica jugada con ludicidad y carácter.

Personajes alegóricos en contrapunto

Las obras de Griffero tienen una estructura de protagonistas y antagonistas cuya oposición hace avanzar la fábula. Se trata de personajes alegóricos que representan ideas, valores, actitudes ante la vida y, desde esa pre-definición, se exponen a una situación. Trabaja con una amplia galería de personajes que ofrecen la variación de posibilidades en vez de abordar pocos personajes pero complejos.

Dentro de estos tipos, los protagonistas son los encargados de representar la posición y visión de mundo del autor, identificada con los sufrientes y desposeídos. Describe en las didascalias los rasgos centrales de estos personajes-síntesis, siendo recurrentes los de la pureza, la inocencia, lo infantil, tener ideales o utopías (Obesa: *lleva la inocencia y la alegría de un niño*; el Acomodador: *es la utopía*; Mariana: *la pureza*). O bien, su inocencia e ideales fueron abusados y, manteniendo

esta condición en el trasfondo, ahora están sumidos en la desilusión, el escepticismo, la soledad y el desamor. (Sebastián y el Marinero, en **Cinema Utoppia**).

Algunos de estos personajes proyectan su necesidad de afecto y confianza en un animal regalón que los acompaña siempre: un ratón (**Historia de un galpón...**), un conejo (**Cinema Utoppia**), unos peces rojos (**99 La Morgue**). Estos animales representan la inocencia y lo desvalido en forma exacerbada, al igual que los bebés, los ancianos, los retardados mentales. Hay también personajes suprarreales que han traspasado las leyes biológicas y sensoriales humanas, siendo su pureza exacerbada por la vulnerabilidad extrema de sus cuerpos: el Agua del **Galpón abandonado** habita en una tina con agua para poder vivir; "El" en **99 La Morgue**, resucitado con las palmas de las manos heridas (¿Cristo?), entró a ese espacio muerto, como tantos otros torturados y asesinados.

Hay personajes que participan de la irrealidad por su desplazamiento en el tiempo y por su ambigüedad, ya que su inocencia tiene el ropaje de la transgresión: en **99 La Morgue** la Abuelita o La Mujer de Corintio es una vieja paralítica confinada a una silla de ruedas y, en una permanente contradicción con su fisicalidad inerte, despliega una fuerza erótica enraizada en la historia de la humanidad, ligando deseo, culpa y castigo. En fin, la propia madre del protagonista puro, Germán, se materializa como proyección de la memoria de éste, siendo a la vez madre afectuosa y prostituta sacrificada.

En general, los personajes protagónicos tienen ansia de finura y belleza, de algo distinto a lo mediocre y cotidiano (propio de los artistas y de los intelectuales, seres marcados por un hábito de sensibilidad y autoconciencia del ser). Hay poetas, amantes de la literatura, del cine, de las artes plásticas... Su lenguaje, no sujeto a la parodia o la ironía, busca provocar una relación de identificación afectiva con el público.

Las características de estos personajes hacen patética su situación de estar lanzados en un mundo que los oprime con violencia. Sus antagonistas son personajes que reglamentan las conductas en forma arbitraria y absurda: aplican la coerción a los disidentes y tienen el monopolio del uso de la fuerza sobre los cuerpos;

ocupan una retórica persuasiva y legitimadora de su posición que contrasta fuertemente con su conducta; tienen una corte de allegados que creen posible congraciarse con el poder y escapar a su rigor; controlan la circulación y consumo de los bienes económicos, especialmente los de subsistencia (alimentos, agua). Su violencia, a menudo sádica, tiene ribetes sexuales depravados. Viven inmersos en la lujuria, la lascivia, la gula, los excesos ostentosos, la exhibición impúdica de sus apetitos. El grotesco es la estética más común de estos personajes, con resonancias ubuescas.

Nos encontramos, entonces, frente a un friso de caracteres y sensibilidades humanas polares, organizadas en oposiciones binarias. En tanto seres ideales, estos personajes (salvo los del plano del cine en *Cinema Utopia*) no tienen definiciones culturales de tipo antropológicas precisas y su lenguaje oral es de orden universal-culto, sin costumbrismos ni localismos. Al modo expresionista, los personajes exteriorizan su mundo interior, su subjetividad enervada, en formas que lo resalta: maquillaje, vestuario, gestualidad no-realista. El lenguaje hablado se permite lirismos y formas poéticas de expresión, plenos de ambigüedad y citas culturales y estéticas, en continuos juegos de intertextualidad.

Estructura y evolución dramática

La simultaneidad de espacios y de acción, de niveles de realidad, se amplifica también en los tiempos dramáticos, que varían sin transición entre el presente de los personajes en la situación principal; pasado biográfico de los personajes; pasado mítico de personajes alegóricos; tiempo de los vivos y de los muertos; tiempo de vigilia y tiempo onírico; tiempo de la representación dentro de la representación, etc. Si bien en las primeras obras de Griffero había una tendencia a la sucesión de planos de acción o al paralelismo, ya en *99 La Morgue* (1986) éstos se contraponen, asocian, integran y repliegan permanentemente, hasta abarcar la condición humana en su universalidad.

Los personajes positivos se encuentran en estado de perplejidad y angustia por experimentar la ruptura con un pasado recordado con nostalgia, súbitamente

incapacitados de realizar sus proyectos e ideales y aislados de sus vínculos sociales, familiares, afectivos y políticos. La búsqueda de sentido y de pertenencia (identidad) se realiza a través de monólogos y apartes en que se activa la memoria personal, la que se remite a un punto particular de quiebre de esa biografía, dentro del devenir social. A modo de reliquias prehistóricas, estos personajes conservan objetos, hoy descontextualizados, que los ligan a ese pasado y dan testimonio de su autenticidad (cofres con poemas, libros antiguos, maletas, etc.).

Este desarraigo existencial, propio del absurdo, es confirmado y profundizado por la omnipresencia y accionar de los antagonistas: sus excesos y atrocidades golpean el cuerpo y la sensibilidad, la identidad y las proyecciones de futuro de los primeros. La confrontación se da en lenguajes absolutamente incomunicables y de otro registro expresivo (el del grotesco exacerbado y paródico de tipo ubuesco, en los antagonistas, y de tipo sentimental y lírico en los protagonistas) confluyendo a un final brutal y trágico, que nos recuerda algunas obras de Jorge Díaz en tiempos de su *absurdo social* de los 60.¹

Al aumentar exponencialmente la violencia de los detentores del poder, aumenta correlativamente la privación existencial, social y material de los oprimidos. El choque con la realidad los hace abrir las compuertas de las memorias más íntimas y desoladoras (evocación por Germán de la madre -prostituta en *99 La Morgue*), en momentos que se confirma que lo más temido, hasta ahora anticipado en el sueño, es real: la novia de Sebastián efectivamente ha muerto en tortura y desaparecido; Germán certifica que el cadáver ingresado a La Morgue al final de la obra es efectivamente el de Pilar, la hija de La Mujer.

Un claro signo de que la violencia avanza indiscriminadamente es el sacrificio de los inocentes; primero los animales regalones salpican su sangre, desparraman sus vísceras, jadean ahogados. En *Historias...* se intenta dejar sin agua al Agua; luego Don Carlos, el máximo poder, revienta a Víctor, el guarán, contra la muralla para, en la siguiente escena y tras la exacerbación sexual en el baile, matar de un disparo al bebé. En *Cinema ...*,

el conejo regalón, Pomponio, es atropellado y su dueño entra al cine con las manos ensangrentadas. En fin, en **99 La Morgue** El Director, en la última escena, asfixia con sus propias manos a La Abuelita-La mujer de Corintio en su silla de ruedas, y reduciendo a Germán como un loco con una camisa de fuerza, mientras le bota el agua a sus peces rojos... La violencia cobarde e inútil sobre los animales regalones, vicarios símbolos del ser humano (tal como lo son los mariquies de Kantor o los muñecos del Periférico de Objetos argentino) impregna la situación de una deshumanización distanciadora.

Estos hechos extremos provocan las primeras rebeldías fuertes y colectivas de las víctimas (no podemos dejar de recordar nuevamente a Díaz en **Topografía...**:

Teo: Lo del Rufo tenía que pasar tarde o temprano, pero hay algo que revuelve la sangre y es lo del perro. Al Canela no lo mataron como a un perro. Lo mataron como a un hombre. Me dolieron las entrañas.)

La contrarreacción de los dominados se sustenta así dramáticamente: en **El galpón...**, persiguen y hacen huir a los cuatro dictadores, mientras prenden fuego a su símbolo: el armario. En **99 La Morgue** hay primero un ajusticiamiento metafórico del Director por parte de "El", el Cristo martirizado a continuación de lo cual Fernanda celebra la victoria.

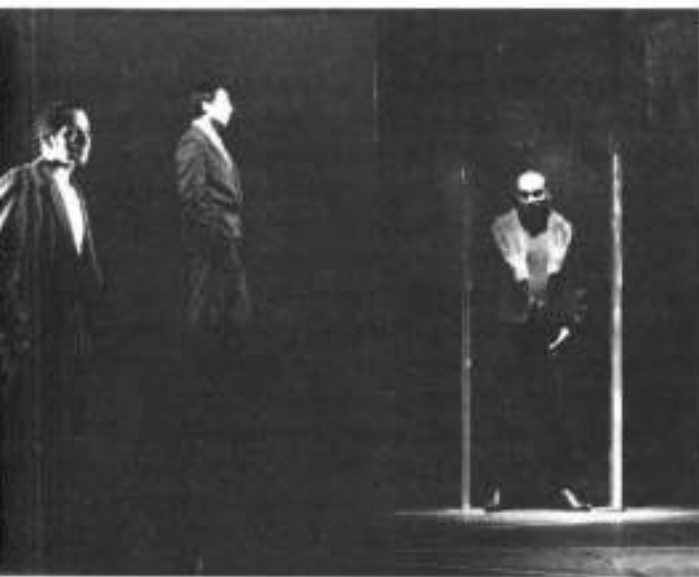
En el desenlace hay un destello de luz: aún queda un sentido de progresividad histórica propia de la modernidad, de duda pero finalmente de recuperación de la utopía. En **Historia de...**, tras sacrificar con el fuego y purificar el espacio del poder, aparece un hombre justo, ecuaníme, que trae la luz y la promesa de restablecer el orden y la justicia; en **Cinema...**, tras el

suicidio de Sebastián, acosado por el Propietario, la mafia de la droga y por la muerte de sus utopías, por primera vez las líneas paralelas de acción confluyen. Los espectadores del cine de los 50 en Santiago se introducen al espacio-tiempo del exilio parisino, certificando su realidad y percibiendo el propio exilio existencial y social. Su toma de conciencia ya es una promesa. En tanto, en el cine, el Acomodador deja filtrar la luz: *Algún día, tal vez, todo cambiará* (129). En **99 La Morgue**, mientras llevan a Germán atado, considerado loco por haber amparado al torturado, "El" ahora muerto, éste pregunta: *Qué harán los que vendrán, mamá, qué harán*, mientras Fernanda canta: *Más allá del sol yo tengo un hogar, un bello hogar más allá del sol*. (Mientras Fernanda canta y se llevan a Germán, las puertas de la morgue se entabren y aparece la Virgen del Carmen). (167)².



Martín Balmaceda y Rodrigo Pérez en *Cinema Utopía*, del Teatro Fin de Siglo. Dramaturgia y dirección de Ramón Griffero, 1985.

Son finales ambiguos, en especial los de las primeras obras, (en las que los ajusticiamientos de los poderosos también pueden haberse realizado en el terreno del sueño), pero dejan entrever la necesidad catártica de que todo aquello pueda ser sometido, tal vez en otro tiempo y contexto, a un acto de descentramiento histórico, ahora realizado en el plano lingüístico y simbólico.



Extosis, dramaturgia y dirección de Ramón Griffero, 1994.

99 La Morgue, dramaturgia y dirección de Ramón Griffero, 1986.

Contexto de creación y recepción

La trilogía a que nos hemos referido fue realizada entre 1984 y 1986, tiempo del gobierno militar en Chile. No cabe duda que los elementos de denuncia y memoria que las obras tienen como hilo conductor —la reafirmación de valores humanistas de no violencia, más allá de dogmatismos y estructuras ideológico-partidarias— están referidas a esta situación histórica. En todas las obras hay parlamentos que metafóricamente aluden al golpe militar, identificándolo como el punto de quiebre de la historia de los protagonistas. Incluso, en *99 La Morgue*, se cambia el retrato del Presidente que preside este lugar, siendo reemplazado por otro que identifica al brutal Director del establecimiento.

Su operación en el vértice de la contingencia, tomando partido por los protagonistas y sus valores, confrontándolos a antagonistas identificables, lo asimilan a un teatro social y político de los 60 y 70 y, aún antes, de los 20. Su hermetismo expresivo, su recurrencia a la metáfora y a la alegoría es también propio del len-guaje



teatral crítico en tiempos de censura. Hubo entonces una fuerte veta teatral que exploró en el absurdo, en el expresionismo, en la parodia y en lo carnavalesco, en el grotesco y la farsa, para expresar y confrontar las vivencias y configuraciones simbólicas activadas en esa circunstancia. Muy tempranamente José Pineda (**La kermesse**, 1974 y **El gran ceremonial**, 1977), Alejandro Sieveking (**Cama de batalla** (1974), Fernando Josseau (**Demential party** (1984), Gustavo Meza (los cuadros de su autoría en **Viva Somoza** (1980), Enrique Lihn (**La Meka**, 1984) y jóvenes de la ACU de la Universidad de Chile trabajaron en esta línea (**Baño a baño** (1978). También Jaime Yadell con el Teatro La Feria fue un incomprendido gestor que rozó prematuramente el teatro posmoderno a inicios de los 80 (**El zoológico de mármol** (1983). (Hurtado y Echeñique, 1993).

En este contexto, el teatro de Griffero logró una consistencia y una radicalidad expresiva muy alta, especialmente por su manejo escénico (no tanto así el actoral, por dificultades en expresarse en una convención tan marcadamente antirealista). De ahí su reconocido impacto en el medio teatral chileno. También en los espectadores, público joven ávido de códigos no sólo ideológicos sino también estéticos renovados, que asumieran la expresividad audio-visual del siglo veinte en toda su amplitud, dejando de lado los lenguajes ya consolidados de la disidencia político-teatral y cultural de los 70.

Griffero en los 90: aproximación al realismo urbano

El nuevo contexto ideológico político con que se abre la última década del siglo sume a Griffero en un autismo de cuatro años...este esquema de arte y compromiso con inconsciente-consciente colectivo latente, eje esencial del "de donde escribir" se derrumba de muerte súbita, cae junto al muro y recordemos que el fin de la dictadura coincide con el fin de las pasiones ideológicas. (Griffero: 1995a, 78).

Su retorno al teatro a mediados de los 90 lo lleva

a transmutar su obra anterior a otras claves expresivas, aunque estructuralmente se mantienen ciertas constantes. Nos interesa en especial resaltar su aproximación al realismo y a ciertos géneros tradicionales latinoamericanos, los que tensiona y resignifica desde la expresividad y realidad de este nuevo fin de siglo.

En 1994 vuelve al escenario con **Extasis o la senda de la santidad**, cuyo planteamiento es indagar en la santidad como utopía individual, como pasión, como motor frente al consenso y la uniformidad. (Griffero, 1995a, 79). En esta obra, en vez de un espacio abstracto con una galería de desposeídos, desencantados o personajes anhelantes de algo diferente en oposición a los poderosos y violentos que los aniquilan, el protagonista es más individualizable. Vive en el centro de la ciudad en una familia burguesa, y es su propia pasión interior de sacrificio y solidaridad la que lo impulsa a transitar por distintos ambientes de los bajos fondos de la ciudad, encontrándose allí con los que sufren, anhelan, asesinan, corrompen o traicionan. También, con los que tienen otras opciones de sexualidad, de estimularse (droga), de pasar la noche. En este camino, que como una Divina Comedia lo conduce a distintos infiernos, finalmente contrae la enfermedad de los que viven en el límite en este fin de siglo: en una muerte buscada, expira por el sida, en éxtasis por haberse glorificado.

Abordar espacios urbanos en el corazón de la ciudad actual (la Plaza Italia, centro de la noche santiaguina *under*)³ lleva a Griffero a caracterizar ambientes a través del lenguaje oral, gestualidad corporal, vestuario, etc. de los personajes, los que, conservando modos de actuación grotescos, tienen ya rasgos socio-culturales reconocibles y más cercanos a la realidad del momento (en especial, de subculturas marginales, ya esbozados con el drogadicto-prostituto y el travesti de **Cinema Utoppia**). También incluye en su *folklor* urbano a los adscritos a grupos religiosos con sus ceremonias, procesiones y letanías (han aparecido ya personajes evangélicos en **99 La Morgue** y retornarán en **Río abajo**).

Un año después, en **Río abajo**, Griffero se desplaza desde el centro de la gran ciudad a un block de edificios de una población periférica, cerca de un río. Es

un espacio social, económica y culturalmente marginal y sus personajes, aunque fuera de escena están conectados con otros lugares marginales (en especial nocturnos, probablemente los mismos de *Extasis* y equivalentes al *under parisino* de *Cinema...*), tienen al vecindario como su habitat natural. Este ha reunido una muestra de los personajes e historias posibles de encontrar en un suburbio cualquiera del Chile de los 90. **Río abajo** vuelve, entonces, a la constante en el teatro de Griffero de reunir a una galería de personajes en un espacio único, con la diferencia que ahora éste no está distanciado en el tiempo y el lugar sino que corresponde a un ambiente definido históricamente. (El concepto de ambiente en el realismo lo utilizamos según Gassner). Consecuentemente, Griffero por primera vez trabaja el realismo, aunque persiste el tono grotesco en algunos de sus personajes (más acentuado en los antagonistas)

y el lírico-romántico en sus personajes positivos, fórmula en consonancia con su obra anterior.

Nuevamente juega Griffero con la multiplicación de los espacios relativos a diferentes niveles de realidad: están los espacios privados, diversos para cada personaje, correspondientes a sus habitaciones dentro del block de tres pisos (en un teatro a la italiana, su solución de expansión es en altura); los espacios de uso colectivo y semi-públicos, como las escaleras y pasillos; los espacios públicos, como la calle del frente, con su teléfono y su kiosco-almacén. Más allá, es decir, más cerca de los espectadores, está el espacio de la intimidad, de la complicidad emotiva, de los sueños y el desahogo, de lo subjetivo y extra-social, próximo a la naturaleza y a lo trascendente: es la ribera del río. Este espacio es usado exclusivamente por los jóvenes más puros, libres de la tutela de los adultos.

Río abajo, de Ramón Griffero, por el Teatro Nacional Chileno, de la Universidad de Chile, 1995.



Una primera característica de este vecindario es que no hay familias completas: ningún joven tiene padre y madre, habiendo también hijos sin padres y padres sin hijos. La carencia e inestabilidad afectiva, económica y social se vincula con esta circunstancia. Por otra parte, en caso de haber padres, éstos tienen un sexo opuesto al del hijo o hija, ambas, características típicas del melodrama social.

Sistema de oposiciones: el tiempo y la memoria

Dramáticamente, la obra se estructura en un sistema de oposiciones, también recurrentes en la obra de Griffero. Hay un eje horizontal, que divide a los vecinos por edad: jóvenes/adultos, y otro vertical, que los divide en términos de poder: víctimas/victimarios. En esta última oposición, hay una extensión de la categoría victimarios hacia el exterior, en un adentro/afuera del círculo de identidad de los vecinos.

Las oposiciones principales están cruzadas por una asincronía respecto al tiempo y a la memoria; es otra forma, más directa, de tocar el tema de **Cinema Utoppia**: un Chile dividido en dos por el desfase en las sensibilidades y visión de mundo, acentuado por el gobierno militar. Todos los adultos están traumáticamente referidos a este hecho. Las dos mujeres mayores han perdido a un ser querido, dolor que es una herida abierta. La madre de Waldo, el protagonista, no acepta que su marido ha muerto y desaparecido. Lo espera a diario, le habla como si estuviera a su lado, mantiene anclados en el pasado el amor, el deseo y la utopía. Es una figura patética dibujada en esa sola tecla: su acción de limpiar y limpiar compulsivamente los espacios públicos del edificio simboliza su deseo inconsciente de borrar manchas, huellas del horror, mientras perpetúa el pasado en el presente cantando y bailando las consignas y los sonos simbólicos de los buenos tiempos (la Unidad Popular, Víctor Jara, Pablo Milanés). La Señora del Kiosco, por su parte, conmemora a su único hijo asesinado una noche de protesta, por prepotentes contramanifestantes en automóvil. A su vez, el hijo fue fruto del abuso o encuentro sexual con un agente de seguridad que los abandonó. Las evocacio-

nes nostálgicas o enrabadas de estas mujeres mantienen intermitentemente un contrapunto entre el pasado en dictadura respecto al presente de los 90, activando temas, estados anímicos y rupturas histórico-vivenciales que fueran el eje de su obra en los 80.

El otro adulto habitante del block es un ex agente de los servicios de seguridad del gobierno militar el cual, por una parte, alude directamente a su experiencia de torturador sádico, reconociendo el placer sexual que le procuraba. Esta información se entrega como un recuerdo festivo de andanzas con su subalterno, mientras juegan póker, destilando un humor negro. Sus ocasionales descargos verbales respecto a su peso de conciencia (*A veces pienso que sería mejor estar preso, explicarlo por la tele (21)*); su pertenencia a grupos evangélicos no modifican para nada su autoritarismo conductual. Por otra parte, ha pasado de agente de seguridad a narcotraficante y mantiene fluidos lazos con su antigua organización.

Este agente-narcotraficante es el antagonista central de la obra y entra en conflicto con diversos personajes: con mujeres a las que oprime y abusa sexualmente, con un joven homosexual, con su propia hija, con la esposa del detenido-desaparecido y el hijo de ésta, Waldo. (Los otros antagonistas de la obra son todos los personajes que acceden a este espacio por la calle que viene de la ciudad: el Narcotraficante, el joven drogadicto y violador, los acompañantes ocasionales de las jóvenes).

El mundo de los adultos es uno ya definido en el pasado, siendo el presente una reiteración de las huellas y deformaciones plasmadas en ese tiempo. Coincidentemente, estos personajes utilizan un estilo de actuación similar a las obras grotescas de Griffero: remarcan su carácter de tipo, hablan a público frontalmente narrando sus vicisitudes y sentimientos, sin compromiso realista de su subjetividad. A este nivel, la obra mantiene su carácter de polarización contingente de la realidad, con una clara y previa opción del autor/director al respecto.

Juventud del aquí y ahora

El mundo de los jóvenes, en cambio, es dinámico

y son por tanto los que sufren la acción dramática, transformándose rápidamente en los protagonistas frente al público.

Todos los jóvenes del departamento están insertos con fuerza en el aquí y ahora. Ya que ninguno tiene hermanos y sus hogares están destrozados, su fraternidad es muy alta. No estudian ni trabajan, su sola preocupación es el amor, el sexo, el dinero, las fiestas, el cuerpo y el arreglo personal, la música, el baile. La liviandad cultural es total, sus referencias a lo más alcanzan a la industria cultural masiva y, cuando están en vena de algo más trascendente, sus fantasías son también muy tópicas (astralidad y extraterrestres). Su relativismo moral y desprejuicio son de raigambre secular. No están ni ahí con la memoria histórica de los adultos. Han gestado una subcultura de compañerismo y aceptación mutua colmada de rituales, con el correlativo rechazo a quienes abandonan el grupo por arribismo (sátira y despojo a lo *nuevocrío*). Obviamente, también tienen sus expectativas mutuas insatisfechas (el amor de Marcia por Waldo), o sensibilidades íntimas y rangos morales diferentes (Lorena vs. Marcia).

Si bien todos los jóvenes de este grupo son tratados con simpatía por parte del autor y director, atrayendo hacia ellos al público en su larga presentación de situaciones y personajes a través de escenas de ambiente y costumbres, hay dos protagónicos que poseen las características habituales de los personajes positivos de Griffiero: Waldo, hijo del detenido-desaparecido, quien tiene necesidad de conectarse, en soledad y junto al río, con dimensiones más permanentes y telúricas de la existencia. Su sensibilidad poética le permite acoger y dialogar con el personaje suprarreal un niño ahogado que viene por el río, suicida rebelde al abandono materno, que presagia a Waldo un destino de encuentro en esa otra existencia del río. Lorena, capaz de sintonizarse con Waldo desde su inocencia infantil, la reconocemos por llevar siempre consigo a un animalito. Esta vez es de peluche: Chip.

Los jóvenes viven en situaciones límites de sexo, bebida y drogas: Marcia buscándolas con fruición, Lorena siendo sobrepasada y abusada en su umbral de tolerancia y necesidad sexual, Waldo yendo a todas, sin com-

promiso real de sus emociones. El abandono y el desamor los invade y cada día más los sustitutos de placer son más frustrantes.

Conflicto melodramático y grotesco

Como en los melodramas sociales y sainetes grotescos, este precarísimo equilibrio se rompe, desencadenando el conflicto, cuando ocurre la traición a la familia ampliada y a la memoria colectiva por parte del mejor de todos, reflejo y esperanza de los secretos anhelos de trascendencia y progreso del grupo. El ímán: hacer dinero fácil por el atajo, atraído por los cantos de sirena del materialismo. (Hurtado, 1986). El inductor en este caso es el que controla los hilos de la violencia y el dinero, el ex CNI y actual narcotraficante. A través de su subalterno, induce a Waldo a integrarse a la red y a Marcia (su hija) a que se ligue como pareja con este Narcotraficante. Ambos jóvenes traicionan a través de esta alianza algo simbólicamentepreciado: Waldo a su padre detenido-desaparecido, Marcia a quienes ama verdaderamente, a Waldo y a Lorena.

Las reglas del juego se hacen más violentas y desiguales. Las advertencias de las dos mujeres con conciencia moral o de realidad (Lorena a Marcia y su madre a Waldo) son rechazadas, mientras los acostumbrados a resolver las situaciones a través de la fuerza hacen uso indiscriminado de ella. Marcia es golpeada y aislada. En Waldo se cumple el presagio: su metida en la droga lo lleva a relacionarse con jóvenes de afuera de cultura heavy que violan, abusan sádicamente de las mujeres y... desencadenan la fatalidad al robarle la droga. Su destino: ser ajusticiado.

El climax es vertiginoso y los va involucrando a todos en una cadena sin fin. Se definen las pertenencias ambiguas (la Señora del Kiosco) y se revierten las deserciones (Marcia): la vecindad se divide en dos bloques ya irreconciliables, los victi-marios (ex-CNI, actuales narcotraficantes) y víctimas (Waldo, que simboliza las represiones y abusos sufridos por todos los demás). La cadena es la siguiente:

- Violación de Lorena por un drogadicto, siendo su primera relación sexual desde las reiteradas violaciones del padre en su niñez (su oso de peluche aparece

entonces como una necesidad de no entrar al mundo adulto, por miedo a la sexualidad masculina).

- Violación de la privacidad del edificio por los narcotraficantes; asesinato simbólico (destripamiento) del osito de peluche de Lorena; intransigencia frente a la diferencia (amenaza al homosexual).
- Asesinato de Waldo junto al río por los narcotraficantes.

Restitución del *fluir* histórico en la memoria

El desenlace dramático también se resuelve en una sucesión de escenas intensas, y tiene que ver con la transformación de los principales puntos de resistencia que impedían el *fluir* entre hechos del pasado y el presente. Estos nudos mantenían vigentes las principales oposiciones duales de la obra: adultos (padres)/jóvenes y víctimas/victimarios, atravesados por la negación de la memoria. Los recientes hechos de violencia y muerte activan ambas oposiciones:

- Eugenia, la esposa del detenido-desaparecido, se resiste a aceptar la muerte de su hijo Waldo, estrechando aún más su bloqueo psíquico y afectivo. En ese momento de máxima exposición patética frente al público, es provocada por Willy, el ex-CNI, frente al cual se yergue, matándolo como un acto de fidelidad amorosa. Al hacerlo, convoca su propia muerte y reconoce la verdad acerca de la de sus hombres. Este acto catártico de reconocimiento de la verdad la hace feliz:

(Willy va a quitarle la pistola, Eugenia dispara).

Eugenia: *Te lo prometí Manuel, ningún otro hombre me iba a poner sus manos encima...lévenme donde él, ya lo sé todo...estoy feliz...feliz.*

- En el eje de los jóvenes, la obra termina con la entrada de Waldo al mundo de los muertos *rio abajo*, acompañado por el niño ahogado y purificado por esa agua salvífica. En tanto, Lorena deja atrás su infancia, enfrentada al dolor de sus pérdidas: han muerto sus apoyos afectivos (osito, Waldo) y recupera la memoria del pasado: la violación del padre. Lorena es así otro joven puro de la galería de Griffero que se

incorpora al mundo adulto de los desengañados y víctimas de la violencia: Lorena: *Quendo diario, hoy no quiero escribir.* (35). Tendrá ahora que descubrir otros lenguajes y soportes para expresar su nueva realidad.

Río abajo y la exorcización del poder

Griffero explora en *Río abajo* nuevamente el tema del poder, no tan sólo el del dictador y sus secueces directos sino el de la cotidianidad como una cultura del autoritarismo, del machismo y de la dominación económica, reproducida en las clases medias y bajas. A diferencia de muchas obras posmodernas, en Griffero persiste una visión dual de la realidad, antagonistas que concentran el mal y el odio, protagonistas abusados y destruidos. Pero es en el modo de significar al antagonista, al mundo del poder y la violencia, que *Río abajo* manifiesta diferencias fundamentales con la trilogía de Griffero. En esta, el poder era un mundo fuertemente grotesco, desmesurado, parodiado con acentos gruesos que lo empujaba a una irrealidad espacio-temporal, a una universalidad que, desde un lugar de extrañamiento visual y experiencial, rebotaba con fuerza en las imágenes históricas contemporáneas.

En cambio ahora, el realismo y alusiones concretas y reconocibles de estas figuras en *Río abajo* le restan capacidad de incursionar en un imaginario suprarracional, manteniéndose a nivel de la apelación inmediata, con efectismo político redundante. El ajusticiamiento de Willy, por ejemplo, al realizarse en un código realista, especifica al máximo la contingencia de la acción y clausura la oposición dramática creada. En tanto, en la mencionada trilogía de los 80, aunque también se producía el ajusticiamiento de los poderosos, a continuación se negaba esta acción, en una ambigüedad de fuerte tensión dramática que dejaba abierta la contradicción.

Río abajo en el eje del melodrama de conventillo y callampas

Por otra parte, es interesante confrontar *Río abajo* con obras de autoría chilena ambientadas en espacios urbano marginales de la gran ciudad en distin-

tas etapas de su modernización capitalista: el conventillo de fines del siglo pasado y principios del XX y la población *cañampa* a mediados de este siglo. Son obras escritas en clave de melodrama con un simbolismo naturalista en el primer caso y, en el segundo, de melodrama realista-psicológico con tintes grotescos y absurdos.

El melodrama social de principios de siglo, en su dimensión naturalista, elabora una muy acabada descripción del ambiente físico, biológico, social, moral, económico y psicológico en que viven los grupos más pobres de la ciudad que se hacían en los conventillos. Postula la inevitable degradación y destino fatal de estos grupos humanos, acosados por el hambre, la enfermedad, la fealdad de su entorno y la consecuente apatía y vicio (alcoholismo, juegos de azar). Las familias quebradas ven cómo la ausencia de un progenitor deja el resquicio para que estos males se desarrollen: las viudas, agotadas, no tienen fuerza para conducir su hogar (*Los perros*, Armando Mook, 1918; *Irredentos*, *Carcoma*, ambas de Acevedo Hernández, 1918 y

19). Por su parte, los padres viudos, sin sensibilidad ni delicadeza, llevan a las hijas a un ambiente disoluto, complaciente con el poderoso en dinero o en vínculos con el Estado (con los policías en el caso de *Almas perdidas*, Acevedo Hernández, 1919).

Para recalcar que se trata de un fenómeno social y no individual, estas obras delinean las vidas y personalidades de un gran número de personajes, que desde la familia nuclear se extienden a los allegados, a los vecinos, a los pensionistas, a los compañeros de trabajo, clientes, miembros de organizaciones sociales, etc. De ellos destacan al menos tres jóvenes: dos hombres y una mujer. Ella, pura, buena, inteligente, con ganas de surgir y de salir de ese ambiente que la amenaza de degradación. Ellos, ambos, la pretenden. Uno es un corazón gemelo de ella, autodidacta, culto, trabajador, solidario. El otro es el malo, el machista y pendejero, que resuelve los conflictos con la violencia física (principalmente, acoso sexual brutal a la joven) y con la amenaza de ejercer sus influencias y poder contra ella, su amado

Almas perdidas, de Acevedo Hernández. TEUC, 1973.





Nelson Villagra, Yeya Mora, Nancy Shmauck, Vicente Santa María y Andrés Rojas Murphy en *Población Esperanza*, de Isidora Aguirre y Manuel Rojas, Teatro Universidad de Concepción, 1959.

y su familia de no ser complacido (recordemos también la trama básica de *El desquite*, de Roberto Parra).

Junto al conflicto amoroso está el social: las condiciones de pobreza extrema y los abusos de los patrones conducen a la organización política, a la huelga, al levantamiento. Hay confusión ideológica y táctica, siendo los pobres aplastados con violencia por las fuerzas represivas. Esas muertes se suman o confunden con las de la rivalidad sentimental: o es asesinado el joven bueno por el malo, dejando a la joven desolada, o al revés, el bueno asesina al malo, con lo que el primero ha salvado a la joven del ultraje, a costa de convertirse en prófugo de la justicia. La desolación impera, aunque la confrontación permitió conductas heroicas, discursos didácticos, encuentros amorosos más allá de la vida o la muerte. Algo está claro: la felicidad en esta tierra no les está destinada a los pobres y huérfanos, situación injusta y patética ante la evidencia que entre

ellos se encuentran los más puros, inteligentes, carismáticos, fraternos. El medio y los poderosos los aniquilarán, aunque puedan salvar —en ocasiones— su espíritu.

Hacia 1960, hay una nueva racha de melodramas y dramas sociales en la dramaturgia chilena. Se ambientan fundamentalmente en los cordones de pobreza de la gran ciudad (poblaciones callampas, basurales) o en los barrios periféricos de clase media-baja. Los protagonistas nuevamente son los jóvenes, en quienes es más dramática la oposición entre los sueños y posibilidades y su tronchamiento a causa del ambiente. *Dionisio* (Alejandro Sieveking, 1962), *El wurlitzer* (Juan Guzmán A., 1964), *La niña en la palomera* (Fdo. Cuadra, 1967), entre otras, tratan de jóvenes desorientados, tentados por los cantos de sirena de los medios de comunicación (revistas del corazón, cine, radio) y del consumo ostentoso y moderno, y trazan su camino hacia la delincuencia, atajo para lograr sus objetivos. Padres



El Wurlitzer, de Juan Guzmán A.
TEUC, 1964.

ausentes (alcohólicos, desgastados) o padres autoritarios no han podido formar el carácter de sus hijos en el esfuerzo, la honestidad y la castidad. Más pueden las patotas callejeras y el ejemplo de condiscípulas prostitutas (*La niña...*), el de bandas juveniles de delincuentes (*Dionisio*) y el de contrabandistas (*El wurlitzer*), junto a la promesa de sexo fuerte y algo de afectividad. Ya no tenemos a los puros absolutos vs. los malos absolutos: una potencialidad de bondad parpadea en estos adolescentes, tironeados por influencias contrapuestas, siendo más proclives a irse por el desvío.

No obstante, las obras dejan en claro que este camino es el de la perdición y la desdicha: los espectadores los ven con desaliento adentrarse por ese derrotero. También con culpa, tras demostrarse que la responsabilidad no es de los jóvenes sino de la sociedad en todos sus niveles, desde los padres a la escuela, desde los medios de comunicación al Estado. No ven a los personajes luchar consigo mismos como los hé-

roes trágicos, divididos en poderosas fuerzas de signo contrario. La lucha ahora es apenas un simulacro de resistencia. No hay pautas ni modelos positivos que puedan movilizar un auténtico conflicto en su interior: de aquí que la culpa se proyecta hacia el exterior, despenalizando al sujeto inocente y penalizando al espectador consciente. (Hurtado, 1983).

Un carácter más melodramático tiene *Población Esperanza* (1959) de Isidora Aguirre y Manuel Rojas. Diversos personajes que coinciden en una población calampa,

Dionisio, de Alejandro Sieveking.
TEUC, 1965.



tras ser arrojados del sistema o al querer insertarse en él, van exponiendo su situación y su bio-grafia a través de monólogos, apartes y diálogos. En torno al pilón de agua, el banco de la calle y el almacén se producen los desahogos, confidencias y rencillas, circundadas por los ranchos de algunos habitantes de la población, donde viven cogoteros, ciegos mendigos y lanzas.⁴ Desde esa especificidad, van comentando la situación de los protagonistas, ellos sí, dos jóvenes. Las décimas iniciales nos adelantan su historia:

*El ladrón Estanislao/ sin padres, abandonao/
guacho, vago y haraposo/ sólo un ladrón ardioso
le enseñó algo a ese niño./ Y ese fue todo el cariño
de aquel cobro trágioso.*

*Del amor no supo nada/ de la moral ni una zeta.
Lo asesinó un cogotero/ pegador o la maleta.
Fue locho de la Violeta/ hombre guapo y de frentón;
Por sus venas un filón/ de noble sangre corría
Mas lo fregó la avería/ y no posó de ladrón.*

Este Estanislao, roto con más agallas, hasta cuando roba es simpático el Talao (17) es un delincuente por sus circunstancias. Su bondad se manifiesta en que apadrina a un niño que ya ha estado en la cárcel y que parece seguirá sus mismas aguas si no recibe ayuda. Una visitadora social, Flora, lo estimula a salvarlo. Y a través de ese acto, a regenerarse. Por cierto, el amor que surge entre ellos será el mayor aliciente para cambiar de vida. Todos en Población Esperanza (el predicador evangélico, la prostituta, la lavandera, la vendedora de diarios, el cesante allegado) han puesto vicariamente su futuro de salvación en el Talao, el mejor de todos ellos. Pero el pasado ya ha cavado surcos, hay celos y pendencias pendientes. También un robo grande: se ha quedado con una maleta con el dinero de la droga. Cuando decide deshacerse de ella y empezar, con mucho temor, otra vida junto a Flora, es alcanzado por la bala de los narcotraficantes. Con él, en medio del patio de las ranchas, muere la esperanza de todos los callamperos, y especialmente la de Flora. Se lo habían advertido las décimas dedicadas a ella:

*La niña es visitadora/ y él es choro muy mentao (...)
El picaflor va a volar/ por encima de la rosa.
Abra los ojos, mi linda/ nacen pobres, mueren pobres.
Siempre se van por el hilo./ Y aunque a veces Triflío
saque pecho al engallarse/ terminará por quedarse
en el hoyo en que ha nacido/ si es que no queda
tendido en donde quiso encacharse.*

*(...) Cuando Flora con su amoritudo piedad y ternura
abrió el triste picaflor/ su recóndita dulzura
su existencia de amargura/ pareció que iba a cambiar
Mas no sabía volar/ sus alas no eran muy fuertes
Y sólo encontró la muerte/ al quererse levantar. (5)*

Tras una lucha interna del protagonista, lucha que confiere a esta obra un carácter más dramático que otros melodramas—distanciado en otros pasajes por el humor negro y el toque de absurdo de los personajes que narran sus andares, llenando de imágenes verbales la escena—nuevamente el sino trágico se apodera de esta realidad. La denuncia social y el llamado a la responsabilidad del espectador es clara, incitándolo al cambio de sistema. Igual cosa ocurría hacia el año veinte, cuando con un trasfondo anárquico (ya no revolucionario como en los 60) se apelaba a la conciencia política, a la solidaridad social, al cambio del sistema, a reconocer la indisoluble unidad entre sujeto y sociedad.

Todas estas obras verbalizan, a través de alguno de los personajes, canciones u otro mecanismo, estos postulados y visión de mundo. En definitiva, junto con una necesidad de expresión de los creadores estaba el deseo de devela-miento de una realidad oculta, marginalizada, reprimida para la conciencia dominante, llamada a simbolizar una concepción filosófica e ideológica del mundo. Los tipos humanos positivos afro-raban, líricos y subjetivos, portando la esperanza y la identificación del autor y el espectador; más grotescos y toscos, los oponentes abusaban de la violencia respaldados en el poder del dinero, de las organizaciones armadas, de sus vínculos con las clases dominantes. El afán didáctico estaba presente en esta visión dual—oposiciones binarias. Si en el principio del siglo la condición humana era una de las claves de la experiencia y



Abraxas Laysca y Ramón Liao en *Río abajo*.

del sino trágico junto a lo social y político, en las obras de la mitad del siglo había el predominio de una causal sociológica, liberando el pecado social al agonista, mártir del sistema, irredento por el amor.

Río abajo tiene muchas similitudes con estos melodramas sociales, en los aspectos recién señalados de fuerza del ambiente social, galería humana de habitantes de poblados marginales, familias incompletas, oposición padres/hijos, abandono del hijo a la madre y de la hija al padre, violencia intrafamiliar, acoso sexual, abuso de los representantes de las fuerzas policiales, posición binaria de clases (odiosidad hacia los ricos y los pobres), juventud con potencialidades positivas que van progresivamente siendo anuladas por el medio. El protagonista entregado al sistema en pos de recompensa material se da en las mujeres a través del tráfico de sus cuerpos (en

este caso, Marcia), incluso empujadas por los padres, y en el caso de los hombres, incorporándose a bandas de delincuentes (narcotraficantes, cogotos, ladrones, contrabandistas). La muerte final de los protagonistas y/o antagonistas es otra característica esencial del melodrama social, compartida por **Río abajo**.

Lo que va de un fin de siglo a otro

Obviamente, los alcances comparativos que hacemos entre **Río abajo** y ciertos géneros tradicionales del teatro latinoamericano buscan dejar en evidencia también lo específico y original de esta obra, que brota de las otras vertientes estéticas e ideológicas manejadas por Griffero, deudoras de su pertenencia plena a este fin de siglo XX. Algunas de estas diferencias resaltantes, como también readecuaciones, son las siguientes:

- Lenguaje oral conciso, económico, rápido, ritmo vertiginoso de la acción, en base a oposición o simultaneidad de secuencias fragmentadas.
- El lenguaje visual es pleno de significación y el oral no tiene la responsabilidad de explicitar los supuestos de la obra, cuestión en la que el melodrama canónico se toma largo tiempo y parlamentos. Es más, Río abajo pareciera, a primera vista, carecer de ellos.
- La postura de la obra está dada a través de la estructura de oposiciones dramáticas arriba señalada (adultos/jóvenes; memoria/presentismo; víctimas/victimarios; idealistas/pragmáticos, etc.), acercándose a este nivel a las oposiciones del melodrama de este siglo.
- La rupturas del realismo (elementos oníricos: niño ahogado que comparte un tiempo/espacio con los vivos) es un aporte novedoso en el género.
- Al no haber calificaciones morales o normativas de conductas, salvo muy ocasionales reconveniones (Lorena a Marcia, comentándole su promiscuidad sexual, y Eugenia a Waldo, preguntándole por los papeletos de droga y la pistola), no hay oposición dramática de personajes que intenten cambiar la conducta de aquellos atrapados por el sistema (los narcos) ni menos lucha interna de éstos entre algún concepto de bien o mal. Por el contrario, con un cierto cinismo o al menos pragmatismo crudo, los protagonistas positivos defienden sus opciones y avanzan rápido en su involucramiento con los que manejan dinero y poder:

Lorena: Sabís, tú erei mi amigo, por eso te digo... andá super baja, no quiero decir puta pero... / **Marcia:** Tú, gorda, a mí me estáis diciendo lo que tengo que hacer, ubicáte... querís que me quede parqueada como tú jugando con peluches. ¿Estáis rayada o qué? / **Lorena:** En las fiestas te metís en los baños con los gallos y tú también andá en la onda del Waldo. / **Marcia:** Gózala, gorda, mañana te maris y qué hai probada, disfrútalo, disfruta lo que tenís, además si ni hai... ¡Qué sabís tii! / **Lorena:** Tú me creís tanta pero me dá miedo que te perdái. (26)

Eugenia, la madre, y su hijo Waldo se enfrentan por sus diferencias respecto a la memoria del padre y a los caminos de la droga y la violencia:

Waldo: Deja a Manuel (su padre desaparecido) en paz por uno OK. / **Eugenia:** ¿Eres tii? / **Waldo:** Soy yo, ya, quién otra, sabís, me tenís agotada, loco, cochái loco... Entendís, qué vai a entender... si estáis pegada. / **Eugenia:** Oídos, estas oídos no son míos, esas palabras no son tuyas... alguien está cambiando las cosas. / **Waldo:** Las cosas cambian solas, hay que entenderlas no más. Chau. / **Eugenia:** No tengo cinturón, Waldo, ni la voz ronca, uso faldas, tenís una pistola en tu pieza. ¿Por qué, Waldo? / **Waldo:** Me andái registrando, ahora te dá por esa, sigue en la tuya no más OK. (Eugenia va a detenerlo cuando él sale, lo empuja. Eugenia canta **En una plaza desierta** de Pablo Milóns). (29)

- A diferencia de los melodramas analizados, en Río abajo nadie maneja utopías, salvo la nostálgica Eugenia, minoritaria y anacrónica en ese contexto. Pero en el vuelco final de la obra su opción se avala fuertemente, cuando se transforma en la liberadora de la comunidad al ajusticiar al CNI-Narcotraficante.
- Es frecuente en el género melodrama, como vimos en los ejemplos arriba mencionados, la catarsis liberadora de la opresión y la injusticia mediante la muerte del malo, como en este caso de Willy. Este acto de justicia personal es aquí también social, porque en el hombre asesinado se concentra todo el mal que oprime a ese vecindario. Eugenia es la única con la fuerza para hacerlo, la que proviene de lo más hondo de su historia como esposa, militante y madre, comprobándose que el presentismo de los jóvenes y su alejamiento del pasado político es incongruente con su realidad.
- También es propio del melodrama la expiación de la desviación del protagonista, el bueno-caído, a través de su muerte. La conmoción emocional por su deceso se confunde en el espectador con la alegría de verlo santificado y acogido en el cielo (Golondrina, de N. de la Sotta y otros, en que la Virgen María o símbolos celestiales salen al encuentro del moribun-

do) (Hurtado, 1983). En el caso de Río abajo, Waldo es acogido, tras su asesinato, por un niño muerto (angelito), que lo guía en ese camino.

- La omisión importante que realiza Río abajo en relación al género canónico es que Waldo no se arrepiente: sólo está hastiado de este mundo y la muerte es para él un repertorio posible, que no lo complica de manera existencial ni religiosa.

Waldo: *Mátame, me da lo mismo, cuál es la diferencia, todo es para mejor, dicen, por algo llegan las cosas, será una novedad, es sólo costumbre, entiendes, estoy acostumbrado de estas manos, de mi voz, de comer, tendré que acostumbrarme de la otra, nada más. Mátame, te confieso algo, me da más miedo el dolor que la muerte. (32)*

Waldo corrió el riesgo y lo asume hasta el final sin lamentos ni autorrecriminaciones: es parte del medio violento y secular en que se desenvuelve desde niño, el cual enfrentó sin sustraerse a ninguna de sus posibilidades (junto con ser poeta, amigo de Lorena y generoso con sus amigos y vecinos, se metió en la droga, en sexo bisexual, en menages à trois, etc.). Es decir, Waldo niega la habitual metáfora melodramática del hijo pródigo, en la que el hijo abandona a la madre viuda para entrar en la disolución moral y física para luego, encontrándose en el límite de la degradación, invocar y reconocer a la madre, compensándole el sufrimiento causado y volviendo al camino del bien.

- El melodrama suele tener una intención didáctica y moralizante bastante explícita. Como vemos, Río abajo no califica las conductas de los jóvenes y más bien parece complacerse en ellas. Sin embargo, nuevamente el desenlace se encarga de calificar estas conductas: el destino trágico de Marcia y Waldo deja en claro las consecuencias dramáticas de esta forma de vida y opera en forma aleccionadora. Y, al igual que los melodramas sociales de los 60, más que culpar a los jóvenes por ello deja establecido que lo ocurrido es consecuencia fatal del medio en que se desenvuelven y de la intertempida historia de este país.

En el eje del grotesco criollo

Por otra parte, las inclusiones grotescas dentro del realismo también vinculan a Río abajo con el grotesco criollo rioplatense, el que justamente se ahorra los discursos moralizantes para distanciarse con la ironía, el humor negro y la violencia desquiciada. Le serían perfectamente aplicables a esta obra de Griffero las consideraciones de un crítico respecto al funcionamiento dramático de la violencia en el grotesco criollo argentino de los 60:

En sus obras, el poder toma hábitos de varios colores. Se ve en el ejercicio de una sociedad insensible, un sistema anónimo, el sexo, el hambre por y para el uso del dinero y una figura hostil tipo Caín: "Potestas radix malorum". El poder y el dinero son utilizadas como elementos de dominación, opresión y humillación. (Driskell:26)

También, el abordar a temas de vecindario de clases medias-bajas a través de un realismo con caracteres grotescos pone a Río abajo en el eje de este género, de vasta tradición y raigambre en el Cono Sur americano. Género tragicómico, mediante una suerte de distorsión del realismo, metafórica la condición de los grupos sociales sin perspectivas de incorporación al sistema económico político, cuyas vidas se malgastan brutalmente al parodizar los mecanismos dominantes de generación y mantención del poder social. Los personajes prefieren el humor negro acerca de sí mismos al sentimentalismo. Por otra parte, su condición precaria los hace caer en excesos de diferente índole, los que se resuelven dramáticamente en escaladas de violencia, que destruyen y matan las esperanzas y la vida de los personajes. Como buen sainete, hay referencias directas a la contingencia política ya que, aunque marginales, los lazos de estos personajes con el acontecer de la ciudad y del país son vivos.

Finalmente, al sainete criollo le interesa hundirse en la memoria colectiva de estos grupos sociales y preguntarse por la cuestión de su identidad. De ahí que, aunque no sea propiamente costumbrista, su realismo en el decir y gesticular apunta a establecer códigos de

identificación y reconocimiento de elementos particulares de esa identidad, especialmente, a través de la construcción de personajes tipo. El revelamiento del lenguaje oral propio de estos personajes de arrabal en el borde y cruce de culturas (el cocoliche, el lunfardo, en el caso argentino), es también un trabajo sobre la identidad en constitución. **Río abajo** es, de las obras de Griffero, la que más claramente elabora el tema de la memoria y el de las idiosincrasias locales a través de su habla particularizada (dialectos marginales), su gestualidad, vestuario, identificaciones tópicas (música), etc., cuyo hibridismo se manifiesta en la inclusión degradada de palabras y frases clichés en inglés, que explican incluso el subtítulo de la obra, intertexto parodiado a nivel sudamericano de (**Thunder-River**).

No es de extrañar, entonces, que esta ubicación de **Río abajo**, a media distancia entre el melodrama social, el grotesco criollo y el teatro posmoderno, se haya encontrado con un público masivo inédito en otras obras de Griffero. Ha entrado en un cauce central de la cultura teatral latinoamericana de este siglo, que va desde el fin de siglo pasado a este. Similar fenómeno ocurrió con **La negra Ester**, melodrama social en su estructura dramática, la que se encontró y sigue encontrando con un público masivo y pluriclasista. **Población Esperanza** y **Almas perdidas** también tuvieron en su tiempo creativities innovadoras en sus puestas en escena, siendo espectáculos vivos en su teatralidad integral. Es desde las rupturas en continuidad que se forjan tradiciones teatrales firmes, profundas, en diálogo con la sociedad y sus lenguajes.

1. Nos referimos especialmente a **El lugar donde mueren los mamíferos** y a **Topografía de un desnudo**. En esta última, la indagación tras la muerte de los marginados de los espacios del poder, su ritualización, la estructura caleidoscópica del tiempo-espacio, de los vivos- muertos; la fría brutalidad con que los burócratas del Estado describen científico y objetivamente los hechos de sangre; en otras obras, como en **Ceremonia ortopédica** (1976), el uso del armario gigante de seis puertas como lugar de acción-represión, donde la exacerbación de las pasiones sexuales es parte de la lubricidad del poder, etc. Se asemejan

también en ese lenguaje de diferente valor, expresionista, subjetivo, íntimo para el desposeído y el sufriente; paródico, vulgar, monstruoso, desmesurado en el caso del oprimido. Ver Hurtado, 1983, 55-64.

2. Es necesario aclarar la ambigüedad que tiene la figura de la Virgen del Carmen, ya que ella es también Pilar, la mujer detenida-desaparecida que desea hablar acerca de su historia.
3. Esta obra está basada en el relato de Griffero **La santidad** publicado en su colección **Soy de la plaza Italia**, Editorial Los Andes, Santiago, 1994.
4. **Población Esperanza** fue montada por el Teatro de la Universidad de Concepción (TUC) en 1959, con la dirección de Pedro de la Barra, siendo protagonizada por Delfina Guzmán y Tennyson Ferrada. Causó gran impacto por ser una de las primeras que abordó realísticamente el tema de la pobreza marginal, en vísperas del auge de la Democracia Cristiana y de la izquierda, con sus proyectos de Promoción Popular y vía socialista de desarrollo. Hizo exitosas giras a Santiago, Buenos Aires y Montevideo.

Bibliografía

- Aguirre, Isidora y Manuel Rojas, 1959: **Población Esperanza**. Libreto.
- Díaz, Jorge, 1967: **Topografía de un desnudo**. Ed. Santiago, Sgo.
- Driskell, Charles, 1981: **El poder, los mitos y los ritos de agresión: tres obras teatrales de Eduardo Pavlovsky, en Teatro Argentino de hoy. I. El teatro de Eduardo Pavlovsky**. Ed. Busqueda, Buenos Aires.
- Gassner, John, 1967: **Teatro moderno**. Ed. Letras, México.
- Griffero, Ramón, 1992: **Tres obras de Ramón Griffero**. IICITL/ Neptuno Editores, Sgo.
- _____, 1955a: **La senda de una pasión**. Revista Apuntes N° 108, Sgo., 78-82.
- _____, 1955b: **Río abajo (Thunder-River)**. Libreto.
- Hurtado, María de la Luz, 1983: **Sujeto social y proyecto histórico en la dramaturgia chilena actual**. Cuaderno Ceneca N°46, Sgo.
- _____, 1986: **El melodrama, género matriz en la dramaturgia chilena contemporánea: constantes y variaciones de su aproximación a la realidad**. Revista Gestos N°1, Irvine, 121-130.
- Hurtado, María de la Luz y Loreto Valenzuela, 1983: **El melodrama**. Revista Apuntes N°91, Sgo. 3-78.
- Hurtado, María de la Luz y Claudia Echelique, 1994: **La dramaturgia chilena entre 1970 y 1990**. Informe Proyecto CONICYT Cien años de teatro en Chile. Inédito.
- Pelletieri, Osvaldo, 1990: **El teatro argentino del sesenta y su proyección en la actualidad**, en Pelletieri: **Cien años de teatro argentino**, Editorial Galerna/IICITL, Buenos Aires.

LA CATEDRAL DE LA LUZ

Pablo Alvarez

Pablo Alvarez tiene 32 años y es ingeniero industrial. Comenzó a actuar y a escribir obras de teatro en el colegio, desde donde pasó a integrar el grupo Teniente Bello, junto con Cohen, Rosenmann, Zañartu, Brodsky y otros. Participó en diversas obras entre los años 81 y 87, entre las que pueden mencionarse *Adivina la comedia*, *Diálogos entre Simón Bolívar y Napoleón*, *Esperen, no les dolerá, todo lo que tienen que hacer es tumbarse* y *La pieza que falta*. Su obra *De la manito* ganó el festival de la Agrupación Cultural Universitaria el año 82. Actuó en *Ubu Rey*, montada en la sala El Trolley, con dirección de Willy Semler. Formó el grupo Brigada Cachantún con alumnos de diversas carreras universitarias; con los que escribió, dirigió y actuó en cerca de diez obras de teatro callejero.

La catedral de la luz, su primera obra estrenada y segunda de largo aliento, obtuvo en 1993 el Primer Premio en el Concurso de Dramaturgia Eugenio Dittborn, de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile.

Aunque fue, en la universidad, director y periodista del periódico El Choroy, publicación poética y pornográfica, su escritura presente se circunscribe al teatro. Traza poemas en momentos de tristeza.

Vive, sin opulencia pero dignamente, de la empresa de diseño que tiene en conjunto con un arquitecto y un diseñador amigos.

La catedral de la luz de Pablo Alvarez

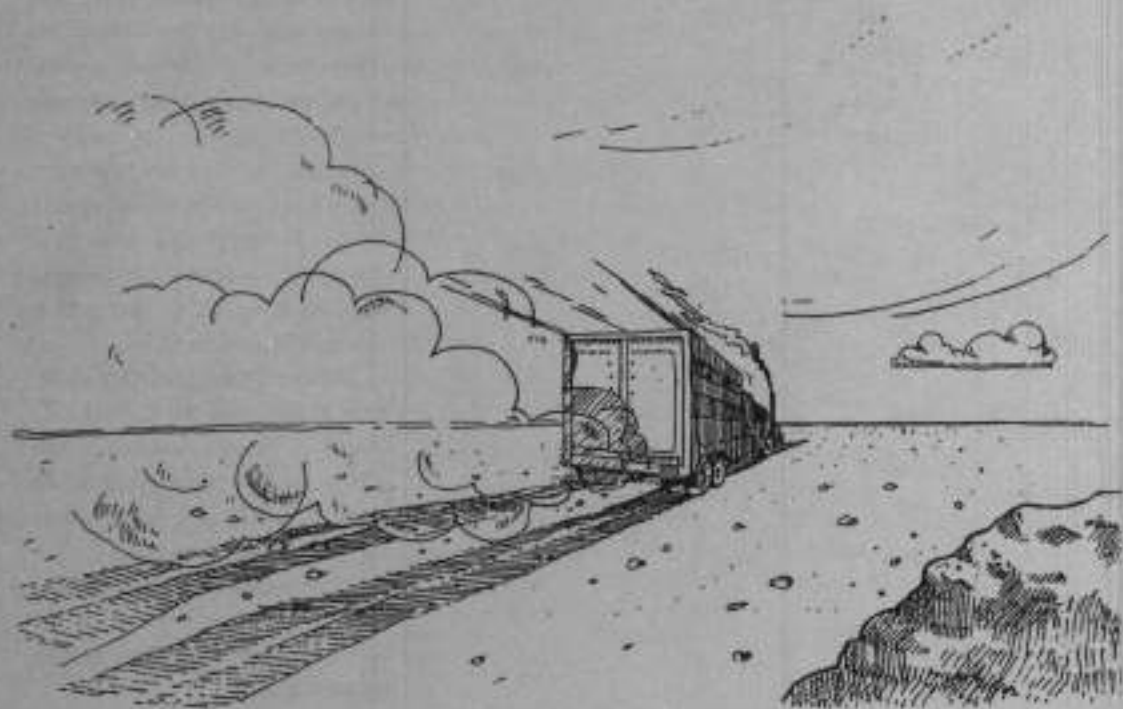
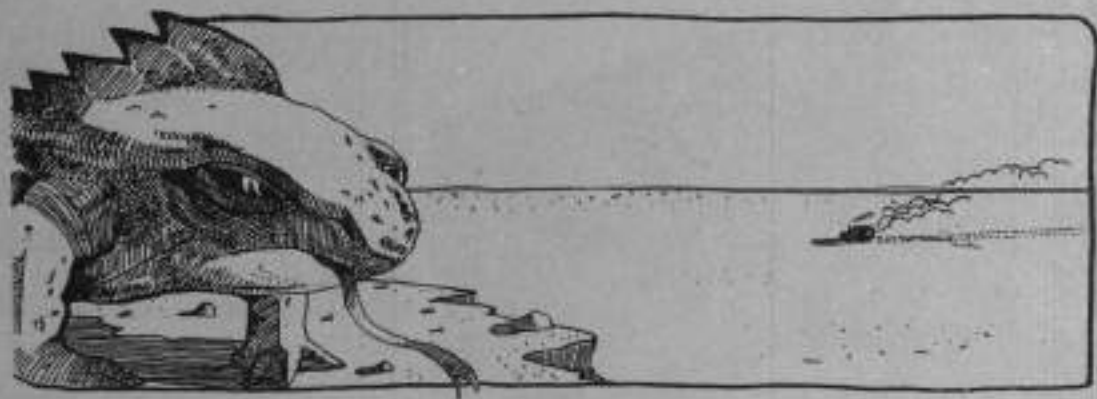
Estrenada por el Teatro Nacional Chileno de la Universidad de Chile el 29 de septiembre de 1995, en la Sala Antonio Varas.

FICHA TÉCNICA

Dirección : Alfredo Castro
Escenografía : Herbert Jonkers
Vestuario : Pablo Núñez
Iluminación : Guillermo Garza
Música : Miguel Miranda

REPARTO

Emilia Tocopiña : Claudio Di Girolamo
Lucio Pisagua : Juan Francisco Melo
Pascual Chazari : José Soto
Bruno Tocónaco : Felipe Castro
Daniel Antofagasta-Vieja : Rodrigo Pérez
Soldado 1 - Profesor : Marcelo Alonso
Prisionero : Regis Casou
Poeta-Koke (Indio Obi) : María Huérfanos
Forastero 1 Korys (Indio Obi)
Forastero 2 : Fernando Galindo
Profesor 2 Soldado 2 : Cristóbal Kam
Niño : Carlos Díaz





E = Emilio Tocapilla

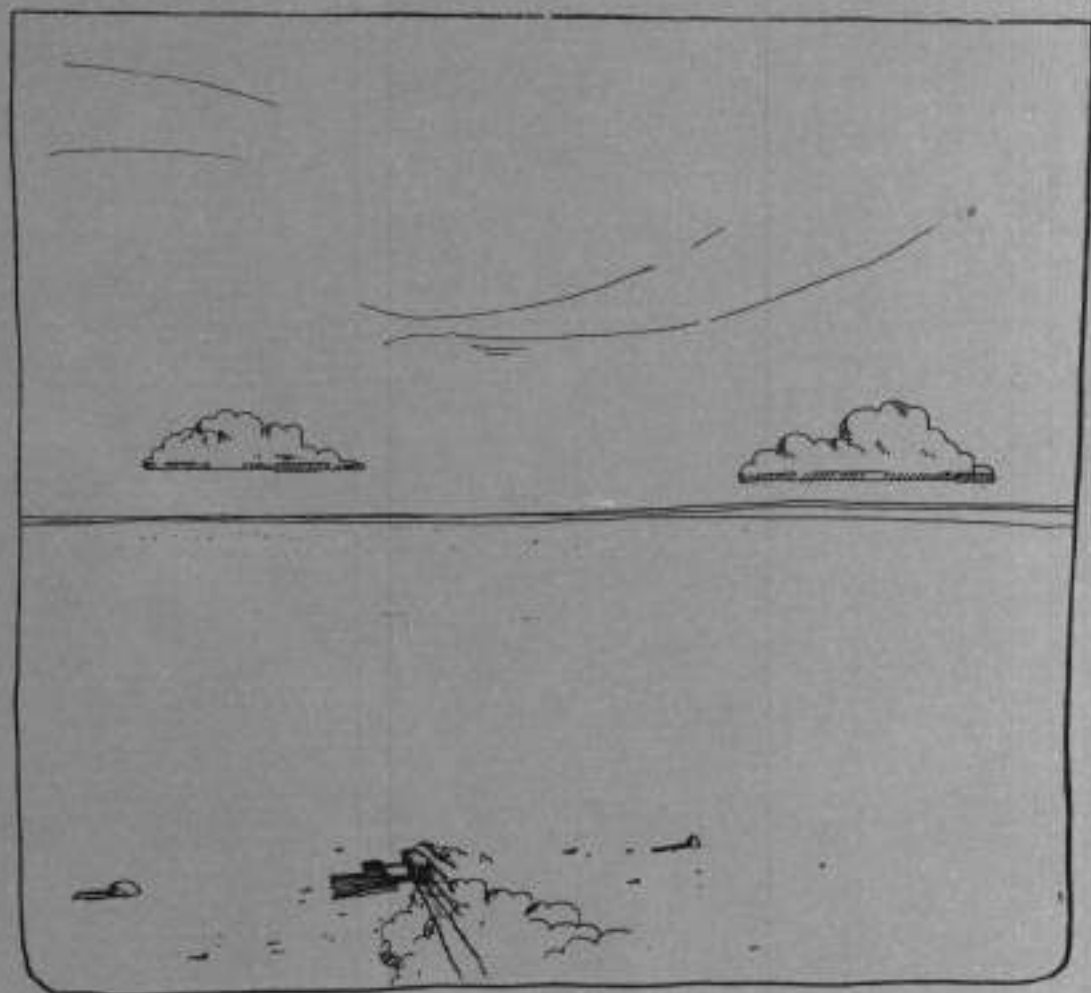
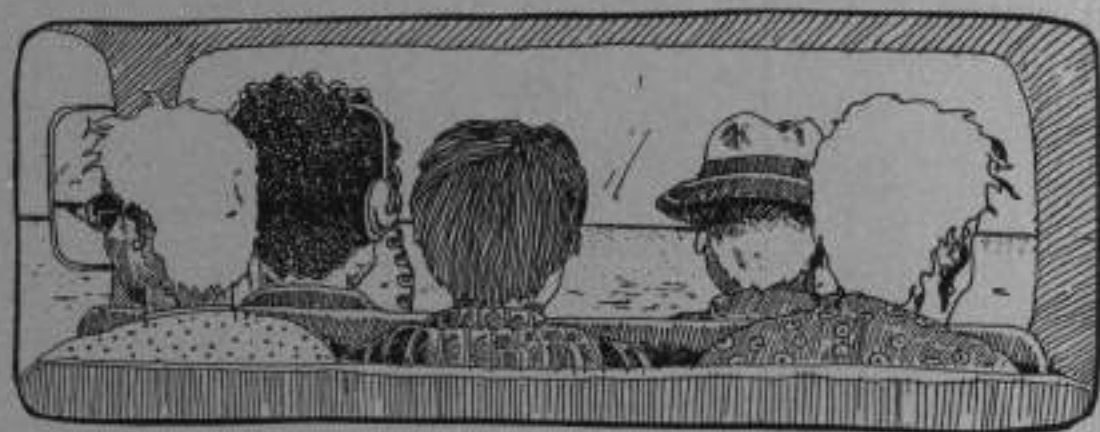
B = Bruno Toumas

D = David Antofagasta

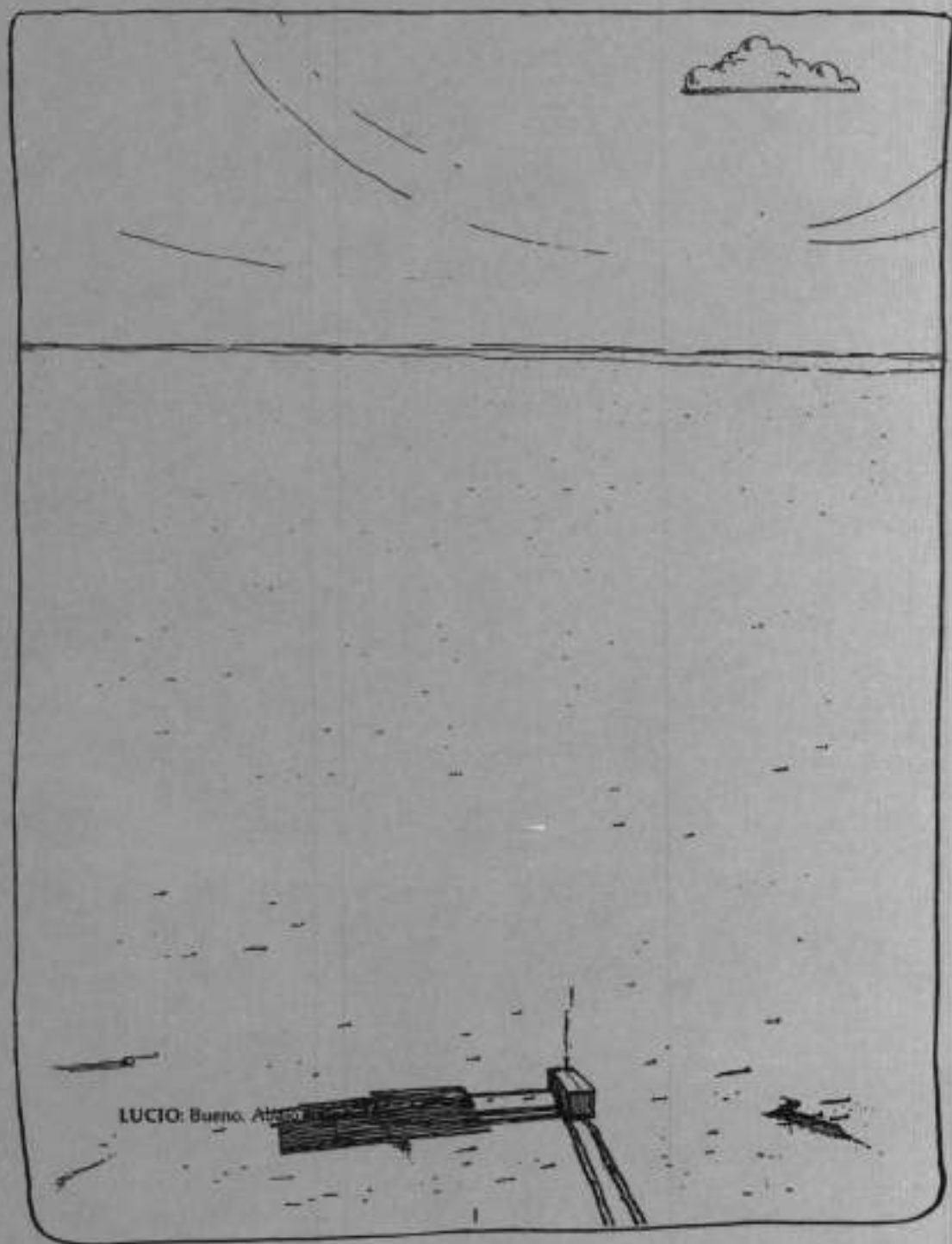


R = Roque Chaparal









LUCIO: Buena. At...

Lucio Bueno. Abajo todos.

Todos bajan, menos Lucio.

Lucio Se acabó el petróleo. (Se baja). Cada uno baje lo que quiera llevarse.

Roque ¿Llevarse? ¿Para dónde?

Lucio ¡¡QUÉ SÉ YO?! ¿PARA ALLÁ! (Indica direcciones).
¡O PARA ALLÁ! ¡DA LO MISMO! ¡NO TENEMOS IDEA DE DÓNDE ESTÁ LA SALIDA!

Roque ¡No nos alejemos del camión! ¡Alguien puede venir a buscarnos!

Bruno ¿Puede pasar otro camión?

Lucio ¿Otro camión?? ¿Nos hemos cruzado con algún vehículo en siete días?!

Silencio.

Emilia No va a pasar nadie.

Silencio.

Podríamos estar años esperando a que pasara alguien... No tenemos comida para esperar años, además...

Bruno ¿Para cuánto tiempo hay comida?

Lucio Un mes.

Bruno ¿Y agua?

Lucio Un mes también.

Roque Caminando nos vamos a morir antes. El agua no va a durar un mes con este sol.

Emilia (A Roque). ¿Qué vas a esperar acá?! No va a pasar nadie...

Roque ¡Yo no estaría tan seguro! ¡No somos el primer grupo que recorre este cuadrante!

Lucio ¡Pero este desierto es enorme, Roque! ¡¡No te das cuenta!! ¡La probabilidad de que otros pasen alguna vez cerca de esta cruceta es mínima!

Roque ¡Y si es tan enorme este desierto, adónde mierdas vamos a llegar si nos ponemos a caminar!
¡¡Ah!! ¡Tan enorme!

Lucio ¿Podemos caminar hasta un cerro?

Roque ¿¿Hasta un cerro?!

Lucio No sé... hasta una huella más transitada, hasta un letrero...

Roque ¿¿Letrero?!

Lucio No sé...

Roque ¿¿Dijo un letrero?!

Emilia ¡Dijo un cerro! Pero el único valor de un ce-

rrero... es que nos permite ver más lejos, ganar un día de caminata con la vista... No es mucho, en verdad...

Lucio ¡POR LA MIERDA, YO NO HE DICHO QUE SEA MUCHO!

No tiene sentido discutir, Roque. Emilia. Cada uno haga lo que le parezca. Yo no puedo obligar a nadie a partir caminando conmigo. Y tampoco me voy a quedar acá, sentado esperando un milagro.

Bruno No tiene sentido discutir. Veamos quiénes se quedan, quiénes se van, y ya... (A Daniel). Tú, Daniel: ¿te da lo mismo? ¿Por qué no abres la boca?

Silencio.

Daniel Me quedo. Voy a tratar de arreglar la radio.

Bruno ¿Tú, Lucio?

Lucio Camino. Voy a seguir en la dirección que llevábamos.

Emilia ¿¿Por qué hacia allá?! ¿El sol indica otra cosa?

Roque ¿Qué cosa?

Emilia ¡Hacia el oeste!

Bruno Emilia, tú empezaste a fijarte en la posición del sol cuando ya llevábamos tres días de viaje.

Emilia ¡Yo no estaba perdida cuando llevábamos tres días de viaje! Voy a caminar hacia el oeste.

Lucio Tú, Roque, ¿qué vas a hacer?

Roque Camino.

Emilia ¿Hacia adónde?

Roque Con Lucio.

Bruno Bueno, yo también camino. Me voy con Emilia.
Silencio.

La atmósfera está tensa, es incómoda la inminencia de la partida. Algunos se mueven un poco, dan dilatorias pasas por el lugar. Todos descargan lo que piensan llevarse, se reparten las cosas. Roque y Emilia comienzan a despedirse.

Lucio Daniel, te vas a quedar solo.

Daniel No importa, está bien.

Lucio Suerte, entonces. (Se despiden). Suerte.

Daniel Suerte.

Emilia (A Daniel). Nos vamos a encontrar de nuevo, vas a ver. (Se despiden). Fuerza.

Daniel Fuerza.

Roque (Despidiéndose de Daniel). Fuerza.

Daniel Fuerza.

Bruno (Despidiéndose de Daniel). Suerte.

Daniel Suerte.

Se miran. Entonces, con brusquedad y conteniendo sentimientos, los dos grupos de caminantes se despiden. Apretones de mano, miradas, ngarrones de ropa. Todos los caminantes salen.

Daniel mira a su alrededor, decide meterse a la cabina del camión. Llego la luz de la tarde. El silencio y el calor van llenando la atmósfera de madurez. Daniel se queda dormido. Nada se mueve. Nada cambia.

Entonces se escuchan disparos a lo lejos. Daniel se despierta a medias. No está seguro de la realidad de nada, pero otro disparo vuelve a sonar. Sale de la cabina de prisa, tratando de distinguir de dónde vienen los disparos. Cree ver algo a lo lejos y sale caminando en esa dirección.

Cuando ya ha salido del lugar, otro hombre baja del acoplado del camión. Lleva un andrajoso y polvoriento uniforme de soldado. Usa anteojos oscuros y diversas trapas amarradas que lo protegen del sol y de la arena. Lleva escopeta y mochila de campaña. Tranquilamente, el Soldado echa un vistazo al lugar, inspecciona la cabina. Deja su arma a un lado y saca un walkie-talkie de la mochila. Comienza a transmitir mientras, esporádicamente, se siguen escuchando disparos a lo lejos. Daniel grita, alcanzado por un disparo.

Soldado Camino y camino por entre bosques que ya no existen... Las lagunas son mentiras, acá no hay nada... ¡Ningún hombre construyó su casa acá! ¡Ninguna mujer se hizo trenzas ni livianos vestidos nunca! Acá no hay robles, no hay araucarias, no hay peumos, no hay alerces, no hay coigües, no hay firres, no hay mañíos... Yo soy el niño triste y solo, abandonado en un lugar donde nadie hace fiestas... ¡Acá nadie invita a nadie! Porque acá no hay nadie... ¡Dónde están los canales de regadío, dónde están! ¡¡Dónde están mis zapatos blancos, dónde están! El mar en que nos ahogaremos tiene arena y piedras, no espuma salada...

Termina la transmisión.

Cree distinguir algo en la lejanía.

Daniel (Desde muy lejos). ¡¡Oigaaaaa! ¡¡Acáááááa!

El Soldado agarra velozmente su arma y pasa una bala.

(Más cerca). ¡¡Ooigaaa!

(El Soldado apunta y dispara). ¡¡Aah!

Soldado ¡Alto ahí! ¡Identifíquese!

Daniel llega caminando con esfuerzo. Tiene sangre en un brazo y en un hombro, está tan odolorido como estupefacto. El Soldado no deja de apuntarle.

Daniel Pero...

Soldado ¡Ningún pero, ya te pedí la identificación!

Daniel ¡¡Quién... es usted?!

Soldado Un soldado, perro. ¿No se nota?

Daniel ¡¡Soldado! ¡¡Soldado de qué?!

Soldado ¡¡Épale! ¡Párate ahí! ¡Acaso no sabes que en todos los ejércitos DEL MUNDO odamos al curiosillo, al preguntón!!

Daniel Pero... dígame qué está pasando... ¡¡Por qué me disparó?!

Soldado Tengo un carabino.

Daniel Así veo, es muy lindo, pero POR QUE LO USÓ CONTRA MÍ!!!

Soldado ¡¡¡NO ME GRITES, PERRO, QUE YO TENGO MUY MAL HUMOR!!!

Daniel ¡No digas...! ¡Tienes mal humor!

Soldado ¡MUY MAL HUMOR! ¡Y DISPARO MUY RÁPIDO!

Daniel Claro, es por el mal humor...

Soldado ¡EXACTO! ¡Se me acaba el humor, no me dura nada!

Daniel ¡Y cómo crees que tengo yo el humor?

Soldado (Descolocada). ¡¡Tú?!

Daniel ¡¡Cómo crees! ¡¡Buen humor, pésimo humor, cómo lo tengo! ¡Vámonos, di algo!

Soldado Eeh... ¿Tu humoor...? No sé, qué difícil, apenas te conozco...

Daniel ¡EXCELENTE HUMOR! ¡ASÍ TENGO EL HUMOR EN CONDICIONES NORMALES!

Soldado Increíble...

Daniel Pero ocurre que normalmente NADIE ME DISPARA!!!

Soldado ¡¡Síiii?!

Daniel ¡NADIE! ¿Ves mi hombro?

Soldado ¿Tu hombro?

Daniel ¡Míralo con atención! Y ahora dime: ¿qué es lo

que ves?

Soldado Sangre.

Daniel ¡SANGRE! ¡Claro que es sangre! Pero da la casualidad que la sangre tradicionalmente circula por dentro del hombro... ¡¡NO POR FUERA EMPAPANDO LAS CAMISAS! ¡Cómo crees que mi sangre llegó a escaparse del hombro?

Soldado (Pasando una bala). ¡AH, NO ME JODA, SOY YO EL QUE HACE LAS PREGUNTAS!

Daniel ¡EN MI HOMBRO HAY UNA BALA! Pero no es la bala que tú me disparaste...

Soldado (Intrigado). ¿Quién te disparó?

Daniel No sé... (Va quebrándose). Nunca vi el carabino que la disparó... Estaba acá en el camión y escuché disparos... a lo lejos, en el horizonte... Pero no podía distinguir nada, porque estaba muy lejos, así es que me acerqué... buscando, tratando de ver... Estaba quieto cuando escuché un disparo y en el mismo momento sentí el fuego quemándome la piel y vi cómo la sangre brotaba de mis músculos y tendones rocosos! ¡¡TE PARECE JUSTO!!

Soldado ¡¡¡JUSTO!!!

Daniel ¡¡¡! Dime también si te parece justo que cuando miro hacia el camión y veo a una persona y me pongo a hacerle señas, no recibo más respuesta que un disparo... ¡¡QUE LA BALA QUE TÚ ME DISPARAS! ¡¡TE PARECE RAZONABLE!!

Soldado ¡NO ME ACORRALES!

Daniel (Al cielo, la incompreensión y el dolor). ¡¡¡QUE ESTÁ PASANDO ACAAAAAA!!!

El Soldado pasa una bala y le apunta a la cabeza, derecho y de cerca.

Soldado Te lo dije, perro. Tengo el humor muy malo.

Daniel (Aterrado). ¡NO DISPAREE!

Soldado Identifícate. No lo voy a repetir.

Daniel ¡ANTOFAGASTA! (Daniel Antofagasta)

Soldado Carnet.

Daniel ¡¡Carnet!?

Soldado No lo voy a repetir.

Daniel Pero... ¡esto es absurdo! (Nervioso, le pasa el carnet. El Soldado lo examina). Usted... ¡está loco...! ¡Primero me dispara! Después... interrogándome, como si no hubiera pasado nada... ¡Señor! Yo

he perdido mucha sangre...

Soldado ¡Lárgate!

Daniel ¡¡¿Qué?!?

Soldado ¡Echa a caminar!

Daniel Pero... no me ha devuelto el carnet.

Soldado ¡No lo vas a necesitar!

Daniel ¡Si lo voy a necesitar!

Soldado Sé lo que digo, perro. E-CHA... A-CA-MINAR.

Daniel se da vuelta. Va a comenzar a retirarse cuando ve que el Soldado levanta su arma. Entonces se arroja sobre él y en el forcejeo logra arrebatarle la escopeta y le dispara a quemarropa. El Soldado muere. Todo pasó muy rápido, Daniel está temblando de impresión. Se acerca al Soldado y lo contempla en el suelo.

Daniel Mi... ¡mierdas...! Está muerto... ¿Qué está pasando...? ¡Acá no hay ejércitos...! ¡Pero este hombre es un milico! ¿Pa... por qué me disparó...? ¡Mierdas, sus compañeros lo van a encontrar...! ¡Van a buscarme a mí para vengar al muerto! Aunque tal vez no... ¡Tal vez nadie lo eche de menos...! ¡Es un milico! Son todos iguales, indistinguibles...

Entra a la cabina del camión y saca un botiquín. De adentro de él saca unas vendas y nerviosamente se venda el brazo y el hombro. Débil y cansado, se queda dormido sobre la arena. Llega la luz de la noche. En la oscuridad, un pajarraco llega a posarse al camión, una especie de gran ave de carroña. Daniel duerme, pero su sueño es agitado. El pajarraco grazna y Daniel despierta de un salto, asustado. Busca por todas partes, pero no encuentra nada. Entonces el pajarraco grazna otra vez y Daniel lo ve. No sabe qué hacer, nunca ha visto nada parecida... Decide tomar un palo del acoplado y lo usa para ahuyentar al pajarraco, que se aleja entre graznidos.

Daniel se da cuenta entonces del tremendo frío de la noche. Se mete a la cabina, se abraja y vuelve a dormirse.

Llega la luz del día. Daniel despierta y sale de la cabina. Hay sol. Mira el camión, toma unas pocas cosas y sale. Potentísima y prolongada, suena la sirena de un barco. Estamos en el desierto.

Música.

Una pequeñísima ciudad va iluminándose de a poco. Después de llegar a un máximo, la luz comienza a sufrir ex-

A VER... ¿CÓMO TE LO FICÓ? CÁSE, MIRA... HAZ DE
IBANAS... ¿ME ENTENDES? ME REFIERO A QUE NO
RINDIÉIS CON A SIMILAR PERSONAJE.
POR TANTO, CÓMO, ¿RINDIÉIS QUE PUEDAN PA-
SAR ALGUNOS MINUTOS DESDE AHORA... NO LOS
RINDIÉIS NUNCA. PARA LOS ACTORES, CADA
PERSONAJE Y CADA SITUACIÓN DEBE SER
TOTALMENTE VERDADEROS. ¿ESTAMOS?



A VER, VIEJO, TE LO DIGO DE OTRA MANERA:
ESTA ES UNA COSA REALISTA. ¿LO VES?
LOS ACTORES PUEEN SENTIR. A SUS PROPIOS
RISOS, ESTÁN PROFOUNDAMENTE DENTRO
DE ELLOS, EMOCIONADOS...



MIRA, YO TRATÉ DE ANIMARME AL MÁXIMO
LAS INDICACIONES FUERA DE LOS PARALELOS
PERO, ES CLARO, NO SE SI ME RESULTA... AL
FINAL, UNO SIEMPRE ESCRIBE MÁS DE LO
QUE DEBEA...



trañas variaciones, inexplicables bajas y altas de intensidad. En un rincón opuesto se ilumina una persona. Es una mujer. Sucia y andrajosa, lleva una chaqueta roja medio destruida y todo tipo de protecciones para el sol, el viento, la tierra. Usa anteojos oscuros y diversos trapos la tapan el cuello, las manos y la cara, impidiendo reconocerla. Inmóvil y de pie, mira la ciudad con unas largavistas. Bajo las largavistas y la ciudad desaparece. Se saca los anteojos y se frota los ojos, llena de agotamiento, atontada. Busca la ciudad con la mirada, pero la ciudad no está en ninguna parte.

Se pone otra vez los anteojos e, inesperadamente, la ciudad reaparece donde mismo, aunque su imagen es débil y vacilante. Mira con las largavistas y la ciudad resplandece en nitidez. Comienza a caminar en dirección a la ciudad. Con el entusiasmo que va llenándola, bajo las largavistas y se saca los anteojos: la ciudad desaparece. Extrañada, vuelve a buscar con las largavistas. Vuelve a aparecer la ciudad, en otro rincón que ella mira. El desconcierto crece. Sale otra vez tras la imagen, llega al lugar, pero la ciudad no está.

Emilia Mierda! ¡Mierda! Qué burla...

Vuelve a explorar con las largavistas, intrigada, ansiosa. Va recorriendo rápida el horizonte, hasta aparece, como un fogonazo, iluminada con su mirada, la imagen de un hombre que también escruta el desierto con unos largavistas. La mujer bajo las largavistas y piensa. Intenta comprender. Sólo con los anteojos de sol, vuelve a mirar en dirección al hombre y la figura reaparece débilmente: el hombre la está mirando. Emilia usa los largavistas, la imagen del hombre se hace nítida: ambos se miran.

La mujer hace tímidas señas con la mano. El hombre responde, también con señas mínimas. La mujer se acelera, hace grandes señas. El hombre se alegra, le indica que se acerque. ¿Hacia allá?, pregunta la mujer mediante señas. Sí, hacia acá, le contesta el hombre mediante señas. Entusiasmada, la mujer comienza a caminar hacia el hombre, sin dejar de usar las largavistas pero, a medida que va acercándose, la imagen del hombre empieza a perder intensidad. Se detiene. Deja de usar las largavistas, la imagen del hombre desaparece. Revisa sus largavistas, les da pequeños golpes, vuelve a mirar con ellas: la imagen del hombre reaparece. Da un paso hacia él y la imagen se debilita. Da

otro paso y la imagen se debilita otro tanto. Desesperada, apura el paso en dirección a la imagen, pero los esfuerzos no sirven de nada y todavía le faltan algunos metros para llegar cuando la imagen ya ha desaparecido por completo. Sólo el vacío la recibe. Se saca los lentes de sol y todo se ilumina con la luz del desierto. Pero no hay nada. Sólo calma. Sólo cansancio y confusión. Deja todo en el suelo, se saca los anteojos, el garro, los trapos: es Emilia. Abotida y afiebrada, saca su cantimplora y toma. Todo está quieto.

Lentamente vuelve a ponerse todos los aperos. Respira. Vuelve a mirar con las largavistas: desaparece la luz del desierto y se iluminan brevemente diversas imágenes, unas tras otras, sucediéndose rápidas a medida que la afiebrada mirada de Emilia se desplaza por todos lados. Aparecen la ciudad, el hombre de las largavistas, un pajarraco, un pequeñísimo camión. El pajarraco aparece inesperadamente cerca y entonces, cautelosamente, ella trata de tocarlo. Pero la imagen desaparece.

¡Nada!

Deja las largavistas, todo se ilumina con la luz del desierto. A un par de metros de distancia, el hombre de las largavistas. Emilia da un paso hacia él y todo la luz se apaga.

¡Nada!

Se ilumina la ciudad.

¡Nada!

Desaparece la ciudad. Todo se ilumina con la luz del desierto y ella ve objetos inexistentes, vaga por el lugar tratando de tocar cosas con las manos, murmurando "¡nada!", cada vez más desilusionada, más escéptica, con menos fuerza cada vez... Para. Oscuridad total.

¡Nada! ¡Nada! y nada!

Todo se ilumina y se ve a un hombre de pie junto a Emilia, con morral, picota, algunas herramientas, mapas. Todo lleno de polvo. Emilia no se inmota. El hombre acerca su mano y la toca. Transcurren algunos segundos, el Pirquinero se transfigura de emoción.

Pirquinero ¡Qué maravilla...! ¡Pensé que era un espejismo!

Emilia ¡Quién! ¡¡Yo, un espejismo??

Pirquinero ¡No es un espejismo!

Emilia (Para sí). Pero... pero ¿qué estoy haciendo? ¡Dios

mío, estoy hablando sola!

Pirquinero ¡No es cierto, sola no! ¡Yo estoy acá!

Emilia Dios mío, habría jurado que oí voces. Era como si me hablaran. Es demasiado.

Pirquinero No es demasiado.

Emilia Espejamos, está bien, pero... ¡Escuchar ruidos! ¡Voces! ¡No será mucho!

Pirquinero ¡NO ERAN VOCES!

Emilia (Siempre para sí). ¡CLARO QUE ERAN VOCES! Dios mío, estoy gritando... qué descontrol, estoy hecha un atado de nervios...

Pirquinero (Desesperado). ¡NO ERAN VOCES! ¡ERA YO! ¡ERA YO!

Emilia "Era yo", "era yo", escuchaba que me gritaban.

Pirquinero (Moviéndose, saltando). ¡PERO ES QUE ERA YO! ¡ERA YO EL QUE TE ESTABA HABLANDO! ¡NO ERAN VOCES!

Emilia ¡Dios mío, debo estar deshidratándome...! Es la fiebre, no hay otra... falta de líquido, fiebre, alucinaciones... agua, tengo que conseguir más agua...

Pirquinero ¡YO SÉ DÓNDE HAY MÁS AGUA!

Emilia Falta de líquido, seguro... y fiebre, claro... falta de líquido, fiebre... alucinaciones...

Pirquinero Qué mujer tan increíble...

Emilia ...tengo que conseguir más agua...

Pirquinero Está aislada.

Emilia ...bajar la fiebre... borrar las alucinaciones... (Comienza a irse).

Pirquinero Yo hice lo que pude.

Emilia ¡Mierdas! ¿Cómo voy a buscar agua si la vista y el oído me engañan?

Pirquinero ¡MIERDAS, ESCÚCHAME A MÍ, YO SÉ DÓNDE HAY UN MANANTIAL!

Emilia "¡Yo sé donde hay un manantial!" Bah, ¿de dónde habré sacado esa seguridad?

Pirquinero ¡ESCÚCHAME A MÍ!

Emilia "¡Escúchame a mí!" Eso es lo que tengo que hacer: escucharme, seguir mi intuición...

Pirquinero ¡ESO, sigue tu intuición!

Emilia "¡Sigue tu intuición!" Yo sé dónde está el agua, sólo tengo que saber escuchar mis voces internas...

Pirquinero ¡Eso, eso, escucha tus voces internas!

Emilia ¿Dónde está el agua?

Pirquinero ¡Está hacia el sur!

Emilia Algo me dice que está hacia el sur... Hacia allá... (Indica). Óptimo. Ahora sólo se trata de caminar hacia allá.

Pirquinero ¡Camina! ¡No es lejos de acá!

Emilia Qué maravilla... sólo es... caminar un poco... lo más difícil ya está... hecho... (Se desploma).

El Pirquinero la toma. Se la echa al hombro y se largo a caminar, recorriendo el camino que los separa del manantial. Cuando llegan, apenas queda luz de día. Una gota cae del cielo, llenando rítmicamente una vieja palangana sobre el suelo. El Pirquinero deja sus cosas y baja a Emilia. La apoya en el morral y le da de beber agua.

Los dos hombres con vestidas blancas y trenzas negras se asoman desde lejos. El Pirquinero los ve. Se comunican cosas mediante señas, los hombres siguen su camino.

El Pirquinero le desabrocha la chaqueta a Emilia. Saca su cuchillo. Sin titubear le toma el sostén y se lo corta, justo ahí en la unión entre los dos senos. Da un paso hacia atrás y contempla a la mujer con el pecho descubierto. Ella duerme. Exhausto, el hombre guarda su cuchillo y realiza un par de movimientos sin dejar de contemplar a Emilia. Imposible descifrar sus intenciones, porque el agotamiento lo vence y lo desploma dormido sobre el suelo.

Es de noche. Ambos duermen, la oscuridad es total. Bruscoamente llega la luz del día. El Pirquinero está sentada, afilando su picota. A su lado, Emilia está despertando, mirando a su alrededor y tratando de despejar la cabeza.

Emilia Buenos... días...

El Pirquinero no contesta.

Eeh... ¿por qué... estoy aquí?

Pirquinero Yo te traje. Estabas con alucinaciones.

Emilia ¿Quién es... usted?

Pirquinero El pirquinero.

Emilia Ah.

Emilia se pone de pie. Con dificultad da un par de pasos, tratando de recuperarse del dolor de cabeza y del mareo. Ve su chaqueta desabrochada y su sostén roto. Ve sus senos al aire. Se mira a sí misma extrañada.

¿Qué le pasó a mi sostén?

Pirquinero ¡Ah! (Turbada, desvía la vista). No sé...

¿Qué le pasó?

Emilia Se rompió... (El Pirquinero no dice nada). Bueno...

esta ropa está muy vieja...

Todavía aturdida, da otro par de pasos.

Qué raro... soñé con un camión que volaba...

Pirquinero Todavía estás con fiebre.

Emilia No, no creo... Siempre sueño cosas así... Vehículos raros, tratando de salir... La otra vez... soñé que el camión tenía una vela, de velero... Enorme, muy alta, muy ancha... Dentro de la cabina, todos esperábamos en silencio que se levantara el viento... estábamos en silencio... pero el camión no se movía nunca.

Pirquinero ¿Qué camión?

Emilia ¡Ah!

Pirquinero ¿Con qué camión sueñas? ¿Quiénes son "todos", los que esperaban en la cabina?

Emilia ¿Qué? ¿En la cabina...? (*Trata de despertarse.*)
¡Aaah! ¿Dónde hay agua?

El hombre le indica la palangana. Emilia se dirige a ella y se lava la cara repetidas veces, hasta recuperar buena parte de su lucidez.

Pirquinero ¿Estás perdida?

Emilia Sí. ¿Tú no?

Pirquinero No, yo no. ¿Estás buscando la salida?

Emilia Sí. ¿Tú sabes dónde está?

Pirquinero No, no... No me interesa. ¿Cómo la buscas?

Emilia ¿Cómo?

Pirquinero ¿Cómo buscas la salida?

Emilia ¿Cómo que cómo buscas la salida?

Pirquinero ¿¿CÓMO la buscas??

Emilia Mierdas... con... perseverancia, con desesperación...

Pirquinero ¿Me refiero al método? ¿Qué MÉTODO utilizas para tu búsqueda?

Emilia ¿Método? ¿¿Método...?? No sé, busco en todas direcciones, camino hasta reventarme, busco...

Pirquinero No vas a encontrar nada sin un método. Este desierto es muy grande. Y salidas, tiene una sola.

Emilia ¿Tú no la buscas?

Pirquinero Yo busco minerales, niña.

Emilia ¿Cuáles?

Pirquinero Cobre, molibdeno, litio, plata, hierro, salitre.

Emilia ¿¿Y por dónde vas a salir cuando los encuentres??

Pirquinero ¡Ese será el momento, niña! Entonces buscaré la salida.

Emilia Entonces vas a ser viejo.

Pirquinero ¿Y a qué tanto afán? ¿Qué vas a hacer tú cuando salgas? Suponiendo que algún día aprendas a buscar, encuentres la salida y salgas de acá, ¿qué vas a hacer afuera?

Emilia ¿¿Que qué voy a hacer?? ¿Qué insólito... qué... ¿qué absurdo! ¿Pues vivir!

Pirquinero ¿Vivir?

Emilia Me basta.

Pirquinero ¿Que no te baste, niña! Busca otra cosa. Aprovecha las circunstancias en que te puso la fatalidad: BUSCA RIQUEZAS.

Emilia ¡Já!

Pirquinero El desierto está lleno de riquezas. El desierto puede cambiar la vida de un hombre.

Emilia ¿Pues a mí ya me la cambió lo suficiente!

Pirquinero ¡EEeesooooOOOOOOoo!

Emilia ¿Eso!

Pirquinero ¡Sí! ¡HUIJALEEE! ¡Me gusta tu temperamento, niña, me gusta! ¡Tienes fuerza! ¡Tienes...! ¡Tienes... garra! ¡Qué edad tienes!

Emilia No soy una niña.

Pirquinero ¡EEeesOOOOOOOOoo! ¡Me gusta, me gusta...! Una lástima lo del método, niña. ¿Que no tengas, digo! No tienes muy buen pronóstico, ¡ah! TUS HUESOS SECÁNDOSE AL SOL: El más probable de tus destinos, qué quieres que te diga...

Emilia ¿Por qué me recogiste?

Pirquinero ¿Qué?

Emilia ¿Por qué? Yo estaba afebrada, alucinando... ¿Para qué paraste?

Pirquinero ¡MIERDAS, NIÑA! ¡Te habrías muerto si no te recojo! ¡Yo... mierdas... no porque lleve años solo soy un hombre malo! ¡Yo... mierdas... todavía quiero a las personas! ¡Todavía tengo fe!

Emilia ¿Por qué viajas solo?

Pirquinero ¿Yo no quiero viajar solo! ¡Pero es muy difícil conseguir compañía! ¡Viaja tú conmigo!

Emilia ¿¿Quééé??

Pirquinero ¡Yo soy un hombre bueno, ya lo viste, te recogí, no seguí mi camino!

Emilia ¡Mierdas...! ¿Qué... insólito, yo...!

Pirquinero ¡Estarás más segura viajando conmigo!

Emilia Pero yo no busco riquezas...

Pirquinero ¡Olvidate de las riquezas! Piensa en los mapas.

Emilia ¿¡Los mapas?!!

Pirquinero Yo sé hacer mapas, niña. YA TENGO mapeados grandes sectores del desierto. Aprenderás a orientarte acá, a leer los mapas y a confeccionar otros. A establecer direcciones de búsqueda, a barrer áreas. Niña: tú necesitas un método. No es una broma: no vas a encontrar la salida por casualidad.

Emilia ¡Pero tú eres la peor propaganda para tus métodos! ¿Cuántos años llevas buscando minerales?

Pirquinero Muchísimos.

Emilia ¡MIRA!

Pirquinero ¡PERO HE AVANZADO MUCHO! Yo ya no vuelvo a buscar en los mismos sitios, por ejemplo, cosa que tú sin duda haces todo el tiempo sin darte cuenta. Yo sé en qué dirección la búsqueda tiene mejores posibilidades. Para ti cualquier dirección es igual, estás tan perdida como el primer día. ¿Aceptas?

Emilia ¡NO! ¿Cuánto tiempo crees que me tome aprender a hacer mapas?

Pirquinero Dos años.

Emilia ¿¡CUÁNTO?! Pero... ¿cuánto tiempo me va a tomar encontrar la salida del desierto, entonces?!

Pirquinero Cuatro. Seis años.

Emilia ¿¡CUÁNTO?! ¿YO YA LLEVO TRES BUSCANDO LA SALIDA!

Pirquinero ¿Qué me dices?

Emilia ¿¡Pero cómo va a ser tanto tiempo!?

Pirquinero Lo siento. Me pediste la opinión y te la di franca. ¿Qué me dices?

Emilia ¡UN MOMENTO, POR DIOS, ¿A QUE TANTO APURO?! (Para sí). ¿Qué te digo! Mierdas... ¿Qué te digo! Buena pregunta...

Pirquinero Piensa en tus alternativas.

Emilia Te digo que partamos. Que empecemos.

Pirquinero Trato hecho (Le da un apretón de manos).

Emilia ¿Cómo te llamas?

Pirquinero Yamul. ¡Y tú!

Emilia Emilia Tocopilla.

Suena la música. Ambos recogen todas sus cosas y salen. Durante un tiempo, sólo la música llena el espacio.

Por otro lugar, los mismos dos vuelven a entrar. Sus ropas son diferentes, señal del paso del tiempo. El Pirquinero lleva un extraño instrumento. Al llegar a un sitio en donde hay piedras, ambos dejan sus cosas y el hombre comienza a realizar curiosas mediciones en las piedras, ayudado por su instrumento y por una lupa. Va reportándole datos a Emilia, que anota concentrada en una libreta. Extienden un mapa sobre el suelo y se dedican a hacerle cuidadosas marcas de colores.

El Pirquinero se instala a dormir una siesta y Emilia sale a dar una vuelta. Entonces entra un pajarra, una enorme ave de carroña. Se posa cerca del Pirquinero y ahí se queda, moviendo cada cierto rato los ojos o la cabeza. Entra Emilia caminando despreocupada. Al ver al pajarra, queda inmóvil de la impresión.

Emilia Yamul...

Pirquinero (Despertando). ¿Qué pasa?

Ve al pájaro.

Mierdas... un pájaro de mal agüero. ¡Chite! ¡Fuera de acá! (El pájaro grazna). No tiene caso seguir con este filón: no vamos a encontrar nada.

Emilia ¿Cómo lo sabes?

Pirquinero El pájaro.

Emilia ¿Es un pájaro prospector?

Pirquinero No, niña, es un pájaro de mal agüero.

Emilia ¡Está tomando los mapas, Yamul! ¡Te dije que era un pájaro prospector!

Pirquinero Pero, ¿¡qué es eso?! ¿¡Un pájaro prospector?!!

Emilia ¡CHITE FUERA DE ACÁ! ¡Fuera de acá, chite! ¡SE ESTÁ LLEVANDO LOS MAPAS!

Pirquinero ¡CHITE! ¡CURRACO! ¡FUERA DE ACÁ, TE DICEN!

El pájaro emprende vuelo con los mapas.

Emilia ¡HAZTE A UN LADO, YAMUL! ¡LO ACUCHILLARÉ! ¡CHITE!

Lanza con fuerza un cuchillo y le da de lleno al pájaro, haciéndolo arrojar las mapas por el aire y desplomarse entre aleteos y alaridos. Ambas se acercan al pájaro y le ven morir, impresionados.

¡Mierdas...!

Silencio.

Está muerto, Yamul.

Pirquinero Muerto está... (Feliz). ¡El pájaro está muerto! ¡Te das cuenta!

Emilia Sí, sí...

Pirquinero ¡Algo MARAVILLOSO va a ocurrir! ¡Cuando tú matas a un gallinazo de éstos, creas un sumidero de mal agüero, ¿entiendes?!

Emilia No.

Pirquinero ¡Un pozo profundo, un hoyo negro, un vórtice que se traga todo el malagüerismo ambiente y lo absorbe y lo anula! ¡El fenómeno es único, Tocopilla, porque el área cercana, libre ya, sin un gramo de malagüerismo, se empina y se encacha, buen agüero puro, tierra fértil para toda maravilla! Todas las condiciones se dan para las cosas bellas, para las deliciosas... ¡Tú tienes una estrella en la frente!

Emilia ¿Yo?

Pirquinero ¡Siéntate y espera! Algo maravilloso va a ocurrir.

Emilia ¿Algo como qué?

Pirquinero Nadie sabe. Cualquiera cosa. Algo que no depende de ti ni de mí. ALGO VA A OCURRIR. Sencillamente. Siéntate, haz caso. Sentémonos a esperar.

Se sientan y esperan, mirando al horizonte.

Comienza a escucharse una música y a iluminarse a lo lejos

una ciudad, la misma que ha aparecido antes. Ambos la contemplan en silencio.

Emilia Es un espejismo...

Pirquinero No... es la ciudad de los pirquineros enriquecidos... Allí viven, allí levantaron casas los mineros que ya encontraron sus yacimientos. Algunos buscaron una semana, otros vagaron años por los cerros, pero eso ya no importa: todos encontraron minerales. YA NO BUSCAN NADA. AHORA DISFRUTAN. Autos, piscinas, refrigeradores...

Emilia ¿Tú los conoces?

Pirquinero A Simón Atacama, que encontró minas de plata. A Fermín Loza, que encontró salares de litio. Con muchos piqué piedras más de una vez...

Emilia ¡¡Qué estamos esperando!! ¡Vamos a la ciudad, pidamos ayuda!

Desaparece la ciudad.

¡Silencio! ¡Mierdas! Yamul! ¡¡Desapareció!! ¡¡Mirala!! ¡¡Desapareció!! ¡¡NO HICISTE NADA!! ¡¡LA DEJASTE IR!!

Pirquinero ¡ERA UNA IMAGEN! ¡UNA IMAGEN!

Emilia ¡¡Pero desapareció!!

Pirquinero ¡¡Y eso qué!! ¡Apareció y después desapareció! ¡Ya aparecerá otra vez!

Emilia ¡No creo! ¡No creo que aparezca la misma imagen!

Pirquinero ¡Si no es ésa, será otra entonces! ¡Aparecerá una estrella, aparecerá un amigo, yo qué sé!

II

Aparece Roque. Su chaqueta roja está muy ovejuntada y todo su aspecto es miserable. Resulta casi imposible reconocerlo porque su cara, su cuello y sus manos están llenos de grandes llagas coloradas. Está casi ciego. Su imagen no sólo es digna de compasión, sino también algo aterrador. Emilia y el Pirquinero quedan lelos, sin poder coordinar reacción alguna.

Emilia ¡¡Qué es eso?!

Pirquinero No sé... Parece un hombre...

Emilia ¿Cómo no sé! ¡Tú lo hiciste aparecer!

Pirquinero ¡¡YOOO!! ¡Te falla el coco! ¡Yo no tengo esos poderes, loca! ¡Estaba hablando y él apareció, eso es todo! ¡Qué más quisiera! ¡Haría aparecer bauxita, eso haría! ¡Sin moverme, sin sudar!

¡Haría aparecer rodio! ¡Silicio, tierras raras!

Emilia ¿Es de verdad o es sólo una imagen?

Pirquinero ¿No sé! ¡Nunca lo había visto!

Emilia (A Roque). ¡¡ALTO AHÍ!! ¡NI UN PASO MÁS!

Roque (Protegiéndose la cara, asustado). ¡No disparen, no disparen!

Pirquinero ¡Es de verdad...!

Emilia ¿Pero quién es? ¿Y por qué tiene toda la cara así? (A Roque). ¡¡QUIÉN ES?!

Roque ¡No... no sé! ¡No tengo armas!

Emilia ¡¡Cómo que no sé!! (A Roque). ¡¡¡QUIÉN ES?!

Roque (Desesperado). ¡ES QUE NO ME ACUERDO DE MI NOMBRE!

Pirquinero Pero... ¿qué estás haciendo aquí??

Roque ¡Nada...! ¡Estoy perdido...! ¡Llegué hace algunos años, en un camión...!

Emilia (Atónita). No puede ser...

Roque No quiero molestar a nadie... ¡Lo único que quiero es un poco de sombra!

Emilia No puede... ser... (Al Pirquinero). ¡¡ES MI AMIGO! ¡¡ES UNO DE LOS QUE VENÍA CONMIGO, EN EL CAMIÓN!!

Roque ¿Quién... es?

Emilia Aceleradísima, con dos pasos está encima de Roque agarrándole la chaqueta y zamarreándolo. Ni se da cuenta de las gemidas que su brusquedad arranca de Roque. Lo mira. ¡¡Míralo!! ¡¡Mira esta chaqueta roja de terreno!! ¡¡La reconoces?! ¡Es igual a la mía! ¡Hace años que no lo veía! Pero... ¿qué te pasó en la cara?!

Roque (Apenas hablando de dolor). ¡Por... favor...! ¡No... no me... zamarreen...!

Emilia (Agarrándole la cara con la misma brusquedad). ¡PERO TIENES LA CARA LLENA DE AMPOLLAS!

Roque aulla de dolor y cae al suelo, casi desmayado. El Pirquinero se le acerca.

Pirquinero Pero ésas... son quemaduras de sol. Eso es todo. (A Roque). ¿Por qué andas sin trapos?

Roque ¡Es que me dolían!

Emilia ¡Pero te protegen!

Roque Si sé, pero me dolían... Una vez me quemé y no me puse los trapos, porque me dolían las quema-

duras... Entonces me quemé más... Y más me dolía, y más no me ponía los trapos, y más me dolía, y más no me los ponía...

Emilia ¡Pero ya no te queda cara!

Roque También... las manos... y más me dolía... y más no me los ponía...

Pirquinero No importa, está bien... No hables más.

El Pirquinero saca yerbas de su morral mientras Emilia acuesta a Roque de espaldas en el suelo. Entre ambos lo inmovilizan y comienzan las curaciones. El herido se agita desesperado, gritando, carcomeando y lanzando patadas al aire. Emilia y el Pirquinero luchan por controlarlo. Cuando terminan, todos están extenuados. Le vendan la cara a Roque, recuperan el aliento. Cae la tarde.

Emilia ¿Has visto a Lucio? (Roque no contesta). ¿Has visto a Bruno? (Roque no contesta). ¿Has visto a Daniel? (Silencio) ¿Que si has visto a los otros?!

Roque No.

Suena la música, llega la noche. Roque duerme en el suelo, recuperando las fuerzas que ya no tenía. El Pirquinero y Emilia caminan mirando al cielo, él comienza a señalar puntos en lo lejano de la bóveda celeste. El firmamento va llenándose de estrellas, una tras otra, hermosas y delicadas. Ambas deambulan mirando a lo alto, comentando, reconstruyendo con las manos las constelaciones que reconocen en el infinito.

La oscuridad se hace total, sólo las estrellas son visibles.

Pirquinero (En off). No me gusta andar de a tres, con eso te digo todo...

Todo se ilumina con la luz del día. Emilia está de pie, leyendo una nota, aunque no es su voz la que se escucha, sino la del Pirquinero. Roque escucha sentada, todavía medio tapada con sus mantas de dormir. De sus ilagas no queda ni rastro, están totalmente curadas.

Me voy. Tu amigo es un patán y de él no me despidas. Todo indica que hay aluminio hacia el oeste. Tú misma lo puedes ver, no sé para qué te lo digo... ¿Ves que ya estás lista? Los mapas que ya sabes hacer son tu pasaporte a la libertad y te van a hacer famosa y buscada, ya vas a ver. Te quiero, Yamul.

Emilia ¿Te quiero?!

Roque No va a volver, ¿no?

Emilia ¿¿Qué quiso decir con "te quiero"??

Roque ¿Qué quiso decir con patán?

Emilia ¡Patán!

Roque ¡Ahora sí que estamos bien perdidos! ¡Sin el pirquinero no vamos a dar pie con bola! ¡No vamos a...!

Emilia ¿Qué es esto? (Recoge los mapas del suelo).
¡Mierdas, me dejó los mapas...!

Roque ¡Estamos salvados...!

Emilia ¡Nosotros sí, pero él se quedó sin su trabajo de años!

Desorientada, Emilia comienza a meter sus cosas en el morral.

(Para sí). ¡Qué distraída...! Ahora ya no está... el hombre ya no está. Ahora será distinto: el único camino es el de la memoria. Reconstituir con cariño el detalle de cada una de sus acciones, de sus movimientos, de sus decisiones... El maestro ya no está... Pero el recuerdo está: yo lo vi moverse. Yo estaba ahí cuando él trabajaba, cuando titubeaba, cuando seguía un fión. Inexperta, torpe y con la timidez que tú quieras, yo estaba ahí. Yo. Yo registré todo. Pero el tiempo del aprendizaje se terminó. Es la hora de la travesía. La hora de apuntar a la boca del túnel. Es la hora...

Roque ¿Qué es eso?

Emilia ¡Ah?

Roque ¡Eso! Eso que suena... (Trata de oír). ¿Qué es? Ese ruido...

Emilia ¿Cuál ruido?

Roque ¡Shh! ¡Silencio! Escucha... ¡Juraría que es un motor...

Emilia ¿¿Un motor??

Roque ¡No escuchas nada! Es un sonido lejano...

Emilia No sé... hay un zumbido, pero...

Roque ¡No es un zumbido natural! ¡Fíjate! No es el viento... es un motor.

Emilia (Impresionada). ¡Un camión...!

Roque O un avión, no lo sé...

Emilia ¡Mierdas, es un motor! ¡Ahora lo siento! ¡Es un motor! ¡Pero de dónde viene el ruido?

Roque ¡Shh! ¿Qué pasó?... El motor se detuvo...

Emilia Puede ser el viento.

Roque ¡Shh! ¡Silencio!

Trata de escuchar, de recuperar la pista.

... ¡Dios mío! Se fue...

Emilia ¡Shh! (Escucha). ¡Ahí está de nuevo! ¡Lo ves? ¡Era el viento! ¡Era el viento, que acerca y aleja el sonido! ¡Escucha!

Roque ¡Se está acercando!

Emilia ¡Claro que se está acercando, pero, ¿qué es! ¡Un camión o un avión?

Roque ¡MIRA! (indica un punto en el cielo)

Emilia ¡Dios mío...!

Roque (Leído). Es un avión...

Emilia (Leído). ¡Es un avión!

Roque ¡Un avión...! ¡UN AVIÓN! ¡Es un avión! ¡Es un avión!

Saltan, rién, gritan frenéticos.

Emilia ¡Es un avión! ¡Un avión! ¡Un avión! ¡Del cielo nos cae un avión! ¡Del cielo nos cae un avión! ¡Al fin vinieron a buscarnos!

Roque ¡A BUSCARNOS! ¡¿Estás loca! ¡Nadie está buscándonos, es un avión que va de paso!

Emilia ¡De paso para dónde!

Roque ¿Qué importa! ¡Es un avión! ¡Es un avión! ¡Lo importante es hacerlo aterrizar!

Emilia ¡Mierdas, aterrizar!

Roque ¡Sí, aterrizar!

Emilia ¡Pero aterrizar ¡adónde!?

Roque ¡Aterrizar acá!

Emilia ¡Pero si acá sólo hay arena!

Roque ¡Pero están también las huellas!

Emilia ¡Tienes razón!

Roque ¡Las huellas en que veníamos en nuestro puto camión!

Emilia ¡Tienes razón!

Roque ¡Las huellas por las que no vimos pasar nunca más otro camión!

Emilia ¡Tienes razón! ¡Tienes razón!

Roque ¡Pero que servirán para que en ellas se pose ahora este bendito avión!

Emilia ¡Un avión! ¡Tienes razón! ¡Hay que hacerle señas al piloto!

Roque ¡Sí, tienes razón! ¡Señas al piloto!

Emilia ¡MIRALO! ¡Está casi encima ya!

Roque ¡Tienes razón! ¡Señas al piloto! (Al avión).
¡¡OIGAAAAAA!!

Emilia (Agitando los brazos) ¡¡AACAAAAAAA!!
¡¡AACAAAAAA!! (A Roque). ¡Mierdas! ¡Sabes
chiflar!

Roque No.

Emilia (Mierdas, yo tampoco! (Al avión). ¡¡AaacA-
AAAAáááá!!

Roque (Más y más señas). ¡¡AAAaaCAAAA!! ¡¡ACA-
AAAAAA!!

Emilia (A Roque). ¡No va a escuchar! (Al avión).
¡¡AAACAAAááá!!

Roque (A Emilia). ¡Si va a escuchar! (Al avión). ¡¡AACCA-
áAAAA!!

Emilia ¡No va a escuchar! ¡Está muy alto! ¡Tiene el
ruido del motor muy cerca!

Roque ¡Tienes razón!

Emilia ¡La pistola!

Roque ¡Tienes razón!

Emilia ¡LA PISTOLA! ¡¿Dónde dejaste la pistola?! ¡Si
hacemos un disparo le podemos avisar! ¡Le po-
demos avisar con un disparo!

Roque (Histórico). ¡LA PISTOLA ESTA EN LA MOCHI-
LA!

Emilia (Histórica). ¡¡EN CUAL MOCHILA! ¡¿En cuál
mochila! (Al avión). ¡¡AAACCAaaaáá!!

Roque ¡EN LA MÍA! ¡NO! ¡EN LA TUYA! ¡EN LA
TUYA!

Ambas se arrojan a toda velocidad sobre la mochila de Emilia y empiezan a sacar cosas de ella aceleradísimo, con desesperación que las entorpece y las demora, paradójicamente. Entre su búsqueda frenética, siguen intercambiando gritos y señas al avión. Finalmente surge Emilia, de entre un desparpado de objetos arrojados, con una pistola en sus manos.

Emilia ¡YA, LISTO! ¡Pásame las balas!

Roque ¡Tú tienes las balas!

Emilia ¡Mierdas, no hay balas! (Lloriqued). ¡Tenemos la
pistola y no tenemos las balas! ¡No hay balas!

Roque (La zamarrea). ¡TÚ-TIENES-LAS-BALAS! ¡TÚ-
TIENES-LAS-BALAS!

Emilia ¡Tienes razón! ¡Si! ¡YO TENGO LAS BALAS!
(Busca en su mochila). ¡Mierdas, rápido! (Al avión).
¡¡AAAaccCááAAAAAA!!

Roque (A Emilia). ¡LAS BALAS! ¡LAS BALAS!

Emilia ¡Sí, tienes razón! ¡¡Ya, ya están!! (Las encuentra).
¡¡Están las balas! (Las carga). ¡¡Dos BALAS PASE!
¡¡SILENCIO!!

*Grazna un pájaro de mal agüero. Emilia gatilla, pero la
pistola no dispara.*

Mierdas... ¡no funciona!

Gatilla otra vez, la pistola no dispara.

¡¡HIJUEPUTAAA!! ¡¡NO FUNCIONA!! ¡Mier-
das, no nos va a escuchar! ¡NO NOS VA A ES-
CUCHAR! ¡¡PISTOLA DE MIERDA!!

*La pistola se dispara, todavía en la mano de Emilia, que ha
vuelto a gatillarla sin darse cuenta. La bala disparada
alcanza a Roque, sin que Emilia se dé cuenta, satisfecha al
fin con que la pistola haya funcionado.*

¡Ahí está! (Al avión). ¡¡aaááAAAAAA!!
¡¡ACCáááAA!!

Roque brama de dolor, retorciéndose en el suelo.

¡¿Qué pasa?! ¡No escuchó, va muy alto...! (Deses-
perada). ¡ESTÁ EMPEZANDO A ALEJARSE! ¡YA
SE ESTÁ ALEJANDO! El espejo... ¡EL ESPEJO!
¡TENEMOS QUE HACERLE SEÑAS CON EL
ESPEJO!

Roque aulla de dolor.

¡Mierdas, se va! ¡SE VA! (A Roque). ¡No nos ha
visto, oye! ¡EL ESPEJO!

*Emilia se lanza a buscar el espejo desesperadamente en lo
que queda dentro de su mochila, pero no lo encuentra. Rápida y
desesperadamente se abalanza sobre la mochila de Roque y trata
de encontrarlo ahí, pero nada. Emilia le grita al avión. Toma un
plato y trata de hacer señas con él, apuntando los reflejos hacia
el avión. Luego lo intenta con un tenedor, con un vaso, con las
topaduras, con cualquier cosa. Pero es inútil.*

Se va... se va... ¡No nos vio! (Llora abatida). ¡Pasó
por arriba sin vernos! ¡OTRA VEZ ESTAMOS
SOLOS! Se fue... (A Roque). Se fue el avión, oye...

Pasa del abatimiento a la furia.

¡¡DONDEMIERDAS DEJASTE EL ESPEJO! ¡¡TÚ
LO TENÍAS, NO YO!! (La zamarrea, sin darse
cuenta de que está herida). ¡NO ESTÁ EN TÚ
MOCHILA! ¡LA REVISÉ ENTERA!

Roque Se lo cambié por comida a los contrabandistas.

No nos servía para nada...

Emilia No puede ser... no puede ser... ¡NO NOS SERVÍA PARA NADA! ¡PARA NADA! ¡Hoy ese espejo nos habría sacado del desierto! ¡Pero nada más, claro! ¡SÓLO SERVÍA PARA ESO! ¡¿Qué te dieron por él! ¡Zapatos! ¡Jugo de naranjas! No puede ser...

Roque ¡Tú también comiste de lo que me dieron!

Emilia ¡¡ME DA LO MISMO, ME DA LO MISMO!! (Le pega a Roque). ¡Hoy... hoy nos hemos vuelto a perder... eso pasó, eso acaba de pasar... Esta vez es culpa tuya, eres demasiado desordenado...

Suena la música, todo es abatimiento y frustración.

Emilia comienza a recoger el desparpamo de ropas y objetos y a meter todo de vuelta en las mochilas. Roque recoge una camisa y comienza a rajarla para fabricarse una venda. Ambos se mueven al compás de la música, balanceando su propia tragedia. Los movimientos son hasta cómicos por lo curiosos, pero reflejan gran dolor. Roque sale. Emilia enciende, se sienta y, en calma, ve transcurrir el tiempo.

Vuelve Roque, ya sin venda y con algunos otros cambios en su aspecto que revelan el paso del tiempo. Trae raíces comestibles. Se sienta junto a Emilia. Ambos mastican en silencio.

Entra un hombre pobre y sucio, con un bolso lleno de papeles: el Poeta.

Emilia (Asustada). ¡¿Quién es?!

Roque (Agarrando las raíces). ¡No tenemos más comida!

Poeta Calma. Por favor...

Emilia ¡¿Qué es lo que quiere?!

Poeta Lo único que quiero es que escuchen.

Roque ¡¿Que escuchen?!

Emilia ¡¿Que escuchen qué?!

Poeta (Lee un papel). "Un lagarto agonizante está arrastrándose, seco ya el pequeño corazón. No tiene fuerzas pero es fuerte, la muerte lo espera donde muere el sol". Gracias.

Emilia ¡¿Qué es eso?!

Roque Eeh... ¡La lagartija!

Poeta ¡No es una adivinanza!

Roque ¡No!

Poeta ¡No!

Roque Eeh... ¡Una canción!

Poeta ¡NO! ¡MENOS! Señora, señor: el poema que uds. acaban de escuchar pertenece al libro "Una vida en el desierto", del cual modestamente soy autor. Les dejo un hermoso volumen, a cambio sencillamente de lo que ustedes quieran darme alimentos o ropa. Cualquier cosita.

Roque ¡Eso era?!

Emilia (Para sí). Mierdas...

Poeta (Ofendido). ¡Por qué mierdas?

Emilia ¡PORQUÉ NOS ASUSTÓ! ¡MIERDAS, NOS ASUSTÓ!

Poeta Bueno... ¡y!

Emilia No nos interesa. (Vuelve a su comida).

Poeta ¡¿Por qué?!

Emilia ¡Señor...!

Poeta (Orgullosa). Está bien, señora. Me voy.

Emilia Hasta luego.

Poeta Me voy, señor.

Roque Hasta luego.

Poeta Sé bien darme cuenta cuando ya no soy bien recibido en un lugar, cuando mis poemas ya no caen bien.

Emilia No es eso, hombre. Tenemos muy poca comida. Eso es todo.

Poeta (Encarándola, a punto de llorar). Hay veces, señora, hay veces... en que el arte puede ser mejor alimento que la más gorda de las marraquetas. ¡Me oye! ¡Que la más gorda!

Roque Oiga, pero no se ponga así...

Poeta (Quebrándose). ¡¿Y cómo quiere que me ponga!!

Roque ¡Quiere comer con nosotros!

Emilia (Para sí). ¡Oh, no...!

Poeta ¡En serio!

Roque ¡Sí, hombre, sí! ¡Siéntese! ¡Deje sus libros! ¡Tome, sírvase una raíz!

El Poeta recibe la raíz sorprendido y emocionado, no sabe qué hacer.

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

Roque ¡Siéntese, siéntese!

Poeta Gracias, gracias... (Se sienta). ¡Nunca me habían recibido así! ¡Nunca!

Roque ¡No es para tanto, hombre! Sírvase, sírvase...
Poeta ¡Es para tanto! ¡La gente es mala acá!
Roque ¡No es para tanto!
Poeta ¡Es para tanto!
Roque No es para tanto, no es para tanto...
Poeta Es para tanto, es para tanto...
Roque ¡NO ES para tanto!
Poeta ¡ES para tanto!
Emilia ¡MIERDAS! ¡NO ES PARA TANTO!
Silencio. Todos comen.
Roque Bueno, y el asunto de los poemas, del intercambio éste... ¿cómo le va? ¿Cómo está la cosa?
Poeta Mmm...
Roque Regular.
Poeta Regular tembleque.
Roque No me extraña, señor. Qué quiere que le diga...
Poeta ¡No le... extraña?
Roque ¡OBVIO! Su producto es poco comercial, le falta...
Poeta ¡Qué es lo que le falta!
Roque Le falta swing. ¡Ah! Un poco de alegría. Poco festivaleros sus versos, ¿sabe? Demasiado poco festivaleros...
Poeta Pero si acá no hay festivales...
Roque ¡POR LO MISMO! ¡La gente necesita distracción! "Un lagarto agonizante está arrastrándose" ¡Vea eso! ¡Un lagarto, bicho tan feo! ¡Por qué no una liebre, ah! ¿Por qué no un zorrillo? ¡¡Agonizante!! ¡Mierdas, todo es agonía por acá y usted habla de lagartos que agonizan! ¡Y que se arrastran! ¡Así no calienta a nadie! ¡Cántele a las cosas lindas!
Poeta ¡Pero si no hay...!
Roque ¡Las inventa, por la mierda! ¡Usted es un poeta, ¡no!
Poeta ¡CLARO QUE SÍ!
Roque ¡Entonces!
Poeta Tiene razón.
Roque ¡Póngales música!
Poeta ¡¡¡Quéééé!!!
Roque No se engañe: el verso plano ya no llega bien. La gente lee menos, la prosa es más simple...
Poeta Pero...

Roque ¡Cambie, modernícese! ¡Oriéntese al cliente!
Poeta Pero, pero...
Roque Sus versos son buenos, señor. Poderosos. Verdaderos. Al creador OBLIGAN en la búsqueda del soporte apropiado.
Poeta ¡PERO ES QUE YO NO SE CANTAR
Roque ¡APRENDE, POR LA MIERDA! ¡Usted es un poeta, ¡no! (Se pone a buscar en su mochila y saca un pequeño instrumento de cuerdas). Pásame el más alegre de tus poemas.
Poeta Qué difícil...
Roque Por favor.
Poeta Todos tienen matices, diversos sentimientos... un poema es un compendio, ¡no! Las tonalidades del alma humana... no sé... Pruebe con éste. (Le pasa uno).
Roque interpreta el tema "Mañana será un esqueleto". La letra no deja de ser terrible, pero Roque le imprime fuerza, ritmo y alegría.
Emilia Bien. Hora de seguir la marcha.
Roque ¡Por qué tanto apuro?
Emilia ¡Mierdas, ¡otra vez!
Roque ¡Llevamos dos años caminando con tus mapas, ¿por qué no podemos descansar una hora!
Emilia (Con rebio contenida). Porque demasiadas veces descansamos demasiadas horas.
Poeta Qué bonito...
Roque ¡NO ES BONITO! ¡Ya está bueno! ¡Estoy cansado de caminar y caminar como un estúpido, de no poder ni siquiera bajar la comida!
Poeta Es cierto.
Roque ¡NADA DE BONITO!
Poeta (A Emilia). ¡Para dónde va tan apurada?
Emilia ¡Para la salida!
Roque ¡PERO SI NO SABES DÓNDE ESTÁ!
Silencio.
Emilia ¡TÚ NO CREES EN NADA! ¡NO CREES que estemos avanzando! ¡TE DA LO MISMO LO QUE HAGAMOS! ¡TE DA LO MISMO ECHARTE A DORMIR PORQUE NO ESTÁS EN CAMINO A NINGUNA PARTE! ¡A MI NO ME DA LO MISMO: DOS MESES MÁS EN SALIR DE ACÁ ME HACEN UNA DIFERENCIA ENOR-

ME! ¡¡No estoy de vacaciones, por la misma mierda, no me interesa descansar!! ¡Y yo voy a salir! ¡Yo he avanzado! ¡He avanzado desde que nos perdimos, desde ese día maldito en que salimos caminando del camión!

Poeta ¿Qué camión? ¿Hay un camión?

Emilia ¡¡YO APRENDÍ A BUSCAR!! ¡¡Aprendí a hacer mapas!! ¡Y nadie va a salir de acá si no puede hacer mapas! ¡La fortuna sola no va a colocar a nadie en el portón de salida! ¡Estoy buscando, no ando de paseo! ¡Pero a ti te arrastro! ¡Tú si andas de paseo, no caminas! ¡Vives mirando al cielo! ¡Si hasta te entretienes!

Roque ¡Sí, es cierto! ¡Me entretengo!

Emilia ¡¡Y de qué te sirve!!

Roque ¿De nada!

Emilia ¡¡Lo ves! ¡Este sitio es muy curioso, muy pintoresco, está lleno de cosas raras! ¡Balas perdidas, poetas fantasmas, tropezones en el vacío! ¡TODO MUY SORPRENDENTE! ¡MISTERIOSO! ¡Es único, como para deslumbrarse! ¡PERO A MÍ NO ME GUSTA!!

Poeta Perdón, ¿hablaba de mí cuando dijo "POETAS fantasmas"?

Emilia ¡SÍ, HUEYÓN, SÍ! ¡ABSOLUTAMENTE DE TI! ¡¡O piensas que eres normal!! ¡¡Crees que es normal reptar por las dunas, escribiendo versitos, buscando después por kilómetros y kilómetros algún ser humano, perdido y hambriento, que acepte entregarte a cambio comida o ropa, "cualquier cosita" como dices tú! ¡DÍME! ¡¡Tiene algún sentido!!

Poeta Bueno, no sé... nunca me lo pregunté... me gano la vida...

Emilia ¡¡Te ganas la vida!! ¡¡TE LA GANAS!! ¡Mierdas, qué juego de palabras!

Roque (A Emilia). ¡No lo molestes! ¡No tiene nada que ver!

Emilia ¡PERO SI ESO ES LO QUE LE ESTOY DICRIENDO: que no tiene nada que ver! ¡El no tiene nada que ver acá! ¡Pero no es el único: nadie tiene nada que ver acá! ¡Todos son absurdos, erráticos!

Roque ¡Agresiva! ¡Resentida! ¡Así es la vida, así es la

vida para que lo sepas! ¡No siempre todo es tan claro, a veces nos desorientamos, sucede que a veces perdemos el rumbo!

Emilia ¡¡A ESTE nivel!!

Roque ¡Sí, a este nivel! ¡Pasa! ¡Es el destino del hombre!

Emilia ¡El destino tuyo será!

Roque ¡Y el tuyo también! ¡O acaso sabes dónde estás!

Emilia ¡No, pero estoy buscando!

Roque ¡Y de qué te sirve!

Emilia ¿Que de qué me sirve?

Roque ¡¡DE QUÉ TE SIRVE!! ¡Tienes la cara desencajada, estás flaca! ¡Vives nerviosa, a la menor provocación saltas y gritas y discutes y peleas! ¡Sabes qué es lo que pasa! ¡Has buscado demasiado!

Emilia ¡Lo prefiero así! No se revientan las vacas viendo pasar el tren, pero ése no es el camino mío.

Roque (Asustado). ¡¡Para adónde vas!!

Emilia ¡Quiero seguir buscando! ¡RÁPIDO! ¡Y tú tienes la marca de los fracasados, de los perdedores!

Roque (Asombrado, dolido). Yo no estoy marcado...

Emilia ¡Jamás vas a lograr poner un pie fuera del desierto! ¡Eres contemplativo!

Roque ¡No soy contemplativo!

Emilia ¡Flojo, budista!

Roque (Muy dolido). ¡Yo soy cristiano! ¡Yo soy cristiano! Amargada, ruda, todo lo destrozás, no eres cariñosa, no eres mansa, no eres mansa de corazón, tú no vas a heredar la tierra...

Emilia ¡Herencias!! ¡Dios mío, con razón no avanzas: ¡estás esperando herencias!!

Roque Feliz el hombre que se ejercita en la sabiduría, y que en su inteligencia reflexiona, que medita sus caminos en su corazón, y sus secretos considera...

Emilia No ha lugar tu comentario.

Roque ¡Solo hay un set de mapas! ¡No puedes dejar-me sin mapas!

Emilia (Deja los mapas). Tómalos. Tal vez hasta te sirvan ahora...

Roque ¡¡Pero cómo vas a viajar tú!!

Emilia ¡Yo ME SE los mapas, lindo precioso!

Roque ¡¡Cómo que lindo precioso!!

Emilia ¡¡Sí!! ¡Los miro a diario, mientras tú descansas!
¡Y podría volver a dibujarlos en unos días, si los necesito! ¡Yo voy a seguir haciendo mapas de los lugares por donde pase, no te preocupes por mí, preocúpate por ti!

Emilia comienza a empacar rápidamente.

Poeta (A Roque). ¡Para adónde va!

Roque No sé. (A Emilia). Yo... yo... ¡voy a volver a buscarte si encuentro la salida! ¡Te lo prometo! ¡Te voy a sacar de acá!

Emilia Gracias. (Termina de recoger lo suyo y sale).

Grazna un pájaro de mal agüera. Todo está en silencio.

Roque se ve a sí mismo y, de golpe, se hace presente toda la desolación del abandono. Aterradora y total. En cosa de segundos está quebrado por completo, deambulando destrozado. Ve los mapas y comienza a agarrarlos a patadas, con furia descontrolada. Pero las oleadas del dolor lo vencen.

(Gritando para afuera). ¡¡TU TAMBIEN ESTÁS SOLA!!

El Poeta observa extrañado. Roque tambalea, se toma la cabeza y se da una pausa para recuperarse. Junta fuerzas

para otro grito.

¡¡TU TAMBIEN ESTÁS SOLA!!

Cae al suelo, arrojado, todas sus fuerzas consumidas por el grito. El Poeta se le acerca y trata de ayudarlo. Logra ponerlo de pie, Roque toma aire.

¡¡TU TAMBIEN ESTÁS SOLA!!

Poeta (Haciendo lo mismo). ¡¡TU TAMBIEN ESTÁS SOLA!!
Roque grita y se desploma. El Poeta sigue atentísimo todos los movimientos de Roque, imitándolo en sus movimientos y tratando de comprender su intención. Roque sigue gritando y desplomándose, el Poeta sigue esmerándose en su repetición.

*De a poco, el Poeta empieza a tomar ritmo propio en sus movimientos, alternando las observaciones a Roque con sus propios gritos y caídas, cada vez más enfebrecida. En el crescendo de las acciones, el texto comienza a variar y a completarse, llenando de fuerza esta danza a dos voces: tú también estás sola, también estás sola, estás sola, sola, no tienes a nadie, a ti tampoco te acompaña nadie, nadie pregunta por ti, nadie camina contigo, también tú, también tú, tú no eres más que ya, tú no eres más que ya, y otras así. En el *dimax*, exhaustos y emocionados, Roque y el Poeta se estrechan en un abrazo enorme y ruedan por el suelo.*

III

Entra Lucio caminando. Sorprendido y lleno de pudor, el Poeta arranca asustado.

Lucio ¡Qué alegría verte! Te he estado buscando por años.

Roque ¡¡A mí??

Lucio ¡No me reconoces!

Roque Por supuesto que sí... Sí, claro que sí.

Lucio ¡Quién soy!

Roque Yo... la verdad es que no sé...

Lucio ¡Pero mirame! ¡Mirame bien!

Roque ¡Te estoy mirando bien!

Lucio ¡Pero hombre! ¡Si veníamos juntos en el camión!

Roque (Desolado). No puede ser...

Lucio ¡¡Sí!!! ¡¡Que tú no llegaste en un camión!!

Roque ¡Yo Sí llegué en un camión!

Lucio ¡Yo también llegué en un camión! Y era el mismo

camión en el que tú venías... Roque.

Roque ¡Ese es mi nombre!

Lucio ¡Roque!

Roque (Júbilo). ¡ESE ES MI NOMBRE!

Lucio ¡Roque!

Roque ¡ESE ES MI NOMBRE! ¡Lucio!

Lucio ¡Ese es mi nombre, Roque!

Roque ¡LUCIO!

Lucio ¡Ese es mi nombre, Roque!

Roque ¡Roque es mi nombre, Lucio!

Lucio ¡Roque es tu nombre! ¡Roque es tu nombre!

Roque (Emocionado). Gracias, gracias... (Súbita desconianza). Pero, ¿cómo llegaste acá?

Lucio ¡Yo!

Roque ¡Sí! ¡Cómo llegaste hasta este lugar!

Lucio Pues caminando.

Roque Chistoso. Tienes gracia, eres chistoso. ¡PERO A MÍ SE ME OLVIDÓ REIR! ¡DOS PASOS PARA ATRÁS! ¡Yo sé que todos quieren quitarme los mapas!

Lucio (Desconcertado). Yo... no quiero quitarte nada... ¡Soy tu amigo! ¡No puedes verlo!

Roque ¡NO PUEDO VERLO! ¡ESE ES EL PROBLEMA! ¡TU ERAS MI AMIGO HACE MÁS DE DIEZ AÑOS! ¡Pasan muchas cosas en diez años! ¡La gente cambia en diez años! ¡Todos quieren quitarme los mapas! ¡Cómo puedo saber si sigues siendo mi amigo? ¡Demuéstramelo!

Lucio Está bien. Te lo demostraré. (Saca un puñal). ¡Ves este puñal?

Roque ¿Qué vas a hacer con él?

Lucio Entrégame los mapas.

Roque ¿¿¿Qué??!

Lucio (Se le va encima violentamente). ¡¿CÓMO QUE QUÉ?! ¡¿ERES SORDO?! ¡¿DÓNDE ESTÁN LOS MAPAS?!

Roque ¡Están en mi mochila!

Lucio ¡PUES ENTRÉGAMELOS!

Temblando de miedo, Roque saca los mapas y se los entrega.

Lucio toma uno y lo raja por la mitad.

Roque ¡¡NOOOOOO!!

Lucio ¡Mira, huevón! ¡Mira lo que hago con tus mapas! ¡Me importan un comino tus cacareados mapas, ¡te das cuenta!!

Va a rajarle otro.

Roque ¡¡NOOOOOO!! ¡Rompe todas mis otras cosas! ¡Rájame a mí, si quieres! ¡Pero no rompas los mapas...!

Lucio (Tirando los mapas lejos y zamarreándolo). ¡YO NO QUIERO ROMPER NADA! ¡¿ME ENTIENDES?! ¡NI A TI, NI A NADA TUYO! ¡Y TUS MAPAS, ME DAN LO MISMO! ¡¿ES QUE NO LO VES?! ¡SOY TU AMIGO! ¡SOY TU AMIGO!

Roque Perdóname, perdóname...

Lucio (Zamarreándolo). ¡¿CÓMO TE LO DIGO?! ¡¿AH?! ¡¿CÓMO TE LO DIGO?! ¡ERES UN TARADO!

Roque ¡Perdóname! ¡Perdóname!

Lucio (Lo suelta, agotado). ¡Qué tipo, qué tipo...! La desconfianza lo chifló...

Entra el Pirquinero, llevando un arma.

Pirquinero Bala al que se mueva.

Roque y Lucio paralizados de sorpresa. Grazna un pájaro de mal agüero.

¿Qué es eso?

Lucio hace ademán de moverse.

(Apuntándole a Lucio). ¡ALTO AHÍ! ¡NO LO VOY A DECIR DOS VECES: LOS MAPAS! ¡QUIERO LOS MAPAS!

Roque ¡Lo... los mapas!

Lucio ¿Cuáles mapas?

Pirquinero ¡NO LO VOY A REPETIR DOS VECES: QUIERO LOS MAPAS!

Lucio ¿Cuáles mapas?

Roque ¡Lo... los mapas!

Pirquinero ¡QUIERO LOS MAPAS!

Roque (A Lucio). ¡Es la tercera vez que lo dice!

Pirquinero ¡NO LO VOY A REPETIR DOS VECES: QUIERO LOS MAPAS! ¡PERO LOS QUIERO YA! ¡SÚBITO! (A Lucio). ¡Tú! ¡¿Eres sordo!!

Lucio ¡Ah!

Pirquinero ¡¿QUÉ SI ERES SORDO?!

Lucio ¡No soy sordo! ¡Pe... pero, señor! ¡Para qué quiere estos mapas?

Pirquinero ¡TE VOY A VOLAR LOS SESOS! ¡Y NO LO VOY A REPETIR DOS VECES!

Es inútil. Lucio toma los mapas y se los pasa.

¡A MÍ NO! ¡DÉJALOS EN EL SUELO!

Lucio deja los mapas en el suelo, el Pirquinero se acerca a ellos y los toma.

Perfecto... ¡Yo sé cuidarme, no soy ningún tonto!

Roque ¡Pero, señor! ¡Esos mapas no tienen ningún valor!

Pirquinero ¡Mejor para ustedes, me llevo algo sin valor!

Roque ¡Pero, señor, esos mapas...! ¡Son sólo papel amarillento, señor!

Pirquinero ¡¿QUÉ ESTÁS INSINUANDO?! ¡¿QUÉ NO SÉ ROBAR?!

Roque ¡No, no, no quite decir eso...! ¡Pero llévase otra cosa! ¡Nosotros tenemos cosas de más valor!

Pirquinero ¿Como qué?

Roque ¿Como mi reloj! (Se lo saca y lo ofrece). ¡Tó-melo!

¡Lléveselo! ¡Se lo cambio por los mapas!

Pirquinero ¡No me interesa!

Lucio ¡Yo tengo un cuchillo! ¡Está como nuevo!

Pirquinero ¡No me interesa!

Lucio ¡Tengo un chaleco de lana!

Pirquinero ¡No me interesa!

Lucio ¡Es grueso!

Pirquinero ¡Me alegro por tí!

Roque ¡ESCOJA USTED! ¡ESCOJA USTED MISMO!

¡Echele un vistazo a lo que tenemos, por favor!

Pirquinero Escojo los mapas.

Roque ¡¡PERO POR QUEEEEEÉ!!!

Pirquinero ¡Por qué?

Roque ¡¡Sí, ¡POR QUÉ!!! ¡Por qué esa obsesión con lo más amarillento y seco y feo que tenemos, con ese paquete de rollos resquebrajados por los que nadie daría un peso! ¡¡Para qué mierdas quiere los mapas!

Pirquinero ¿Qué mapas?

Roque ¡¡Cómo que qué mapas??

Pirquinero ¿Qué cosa?

Roque ¡Mierdas! ¡Los mapas que nos está robando!

Pirquinero ¡Yo! ¡Ah, sí! ¿De qué son? (Trata de abrir los mapas y mirarlos).

Lucio ¡¡No lo sabe!

Roque ¡¡Y para qué los quiere, entonces??

Pirquinero ¡SILENCIO TÚ! ¡YO HAGO LAS PREGUNTAS!

Nadie se mueve.

Lucio Bueno... ¡hágalas!

Pirquinero ¡¡HÁGALAS QUÉ!

Lucio Bueno... ¡las preguntas!

Pirquinero ¿Qué preguntas?

Lucio ¡Qué conversación tan a trones!

Pirquinero ¡No es mi culpa! Yo no crecí conversando...

Roque Y ¿qué hacía?

Pirquinero Buscaba minerales.

Roque ¡¡Usted!! Pero enton... ¡POR SUPUESTO! ¡CLARO QUE SÍ! ¡Usted es el pirquinero, el que estaba con Emilia años atrás, con el que picaban piedras, con el que caminaban cerros...!

Pirquinero ¿YO?

Roque ¡Claro que sí! ¡¡No se acuerda de mí!!

Pirquinero Más o menos.

Roque ¡Usted estuvo cuatro años con ella! ¡Usted le enseñó a trazar direcciones de búsqueda, usted le enseñó a barrer áreas, usted le enseñó a hacer ma...! (Se da cuenta). ¡Mierdas! ¡¡Para qué demonios quiere los mapas! ¡¡USTED SABÉ HACERLOS!!

Pirquinero ¡¡YA NO!!

Lucio ¡¡Ya no?? ¿Qué quiere decir?

Pirquinero ¡SE ME OLVIDÓ!

Lucio ¡¡Se le olvidó??

Pirquinero Tengo continuos vacíos de memoria.

Lucio ¡Pero, ¿cómo se le pudo olvidar??

Pirquinero ¿Qué fue lo que dije?

Lucio Que tenía continuos vacíos de memoria.

Pirquinero ¡Eso, eso! ¡Tengo lagunas mentales! ¡Ideas en blanco total! Pero eso no es lo importante. ¡Quiero hablar de la mujer que hizo los mapas! (A Lucio). ¡Tú, cuéntame! ¡Ella parecía quererme!

Lucio Bueno, no tengo idea...

Roque Era yo el que los vi juntos.

Pirquinero ¡Tú!! ¡Mierdas, estás cambiadísimo! ¡Pero no importa! ¿Cómo es ella?

Roque ¡¡Pero no se acuerda!! ¡Usted estuvo cuatro años con ella!

Pirquinero ¿Cómo se llama?

Roque ¡¡Cómo se llama!!

Pirquinero (Pasa una bola). ¿CÓMO SE LLAMA?

Roque ¡Pero... pero... ¡usted la quería!

Pirquinero ¡CLARO QUE LA QUERÍA! ¡DE ESO SÍ ME ACUERDO! ¡PERO ES DE LO ÚNICO QUE ME ACUERDO, ¿TE DAS CUENTA! ¡Sólo me acuerdo de eso: que la quería! ¡Sólo de eso, de nada más! ¡Sólo de que es la única persona que he querido y que la adoraba, que la idolatraba, que me daba incluso vergüenza acercarme mucho a ella, que me dieron dolor y celos cuando se alegró DE ENCONTRARSE CONTIGO! ¡¡PERO NO ME ACUERDO DE ELLA!!

¡Me entiendes? ¡No me acuerdo de su nombre, no me acuerdo de su cara, no me acuerdo de su cuerpo, de nada de ella! ¡¡Puedes imaginarte algo

así!! Estoy lleno de angustia pensando en que podría toparme con ella en un cerro cualquiera, en un día cualquiera, y que NO LA RECONOCERÍA!! ¡¡LA DEJARÍA PASAR!! ¡IRSE, yo la dejaría! ¡A la única persona que he querido!
¿Es rubia o es morena!

Roque Castañita. Se llama Emilia.

Pirquinero ¿Es baja?

Roque No, estatura mediana.

Pirquinero ¿No me digas más!

Roque ¿No más? Pero son muy pocos datos...

Pirquinero ¡Pero no puedo retener más! (Para sí).
"Emilia, morena, bajita".

Roque De estatura mediana.

Pirquinero ¿No me des más datos!

Roque ¡No son más datos, es el mismo! ¡No es bajita, tiene estatura mediana!

Pirquinero ¿Qué tan mediana?

Roque Absolutamente mediana.

Lucio ¡Ya te ayudamos! ¡Ahora déjanos los mapas!

Pirquinero ¿Qué mapas?

Lucio ¡Esos! ¡Los que nos estás robando!

Pirquinero ¿Cuáles? ¡Ah, estos! ¡No, no! ¡Necesito estos mapas! ¡ATRÁS! ¡NADIE SE MUEVA O YO CORRO BALA! Nadie se mueva. Así.

Roque Por favor...

Pirquinero ¡ATRÁS! Y al que me siga... bala. Lo siento. Sé que es duro. Pero no lo voy a repetir dos veces...

Roque ¡BUSQUEMOS JUNTOS!

Pirquinero ¿Juntos? ¿Colaboración?

Lucio Exacto. Colaboración.

Pirquinero Lo siento, ya probé ese sistema. Muchas veces. Siempre me cagaron.

Lucio No puede ser, no es posible...

Pirquinero ¡Eso mismo dije yo! Pero igual me cagaban... Gracias, huacho, pero no, prefiero el otro sistema: cada cual con sus propias uñas.

Lucio ¡PERO USTED NOS DEJA SIN UÑAS! ¡SE LLEVA LO ÚNICO QUE NOS SIRVE!

Pirquinero Me importa un huevo.

Roque (Desesperado). ¡SEÑOR, POR FAVOR, LLÉVESE OTRA COSA! ¡NUESTRA BRÚJULA!

Pirquinero ¿Tienen una brújula? ¿En serio?

Roque (Entusiasmado). ¡Sí, Sí! ¡Tenemos una! ¡Mírela! (Se la muestra).

Pirquinero (La toma). Está bien. La acepto. Adiós. Y no me sigan, ya está claro.

Salé.

Roque ¡Pero...! ¡¡PERO DÉJENOS LOS MAPAS!!

Lucio (A Roque). Pero... pero ¡¡¿qué hiciste?!! ¡Le diste nuestra brújula!

Roque (Al Pirquinero). ¡¡SE LE OLVIDÓ DEJARNOS LOS MAPAS!!

Lucio (A Roque). ¡Es increíble...! ¡Le regalaste nuestra brújula! ¡A cambio de nada!

Roque (A Lucio). ¡ERA A CAMBIO DE LOS MAPAS! ¡Ei no entendió! ¡Ei no entendió! O se pasó de vi-vo, no sé... (Al Pirquinero). ¡VIEJO DE MIERDA! ¡AMARGADO. CANALLA. INFELIZ. LADRÓN. TRAICIONERO, MALA LECHE...!

Lucio da unos pasos por el lugar, en desolación absoluta.

Entonces ve la picota del Pirquinero.

Lucio Mira. Se le quedó la picota.

Roque (Tomando la picota y gritándole al Pirquinero). ¡SE TE QUEDÓ LA PICOTA, HUEVÓN. OH!

Nadie contesta. Roque arroja la picota al suelo. Lucio la recoge y sale rápidamente con ella, caminando en la dirección en que se ha ido el Pirquinero.

¡PAJARÓN, CABEZA DE POLLO! ¡MARICÓN CULIAO! ¡YA TE VAMOS A ENCONTRAR NOSOTROS PA' CAGARTE! ¡APRIETA CACHETE, VIEJO CULIAO! ¡MARICÓN AMNÉSICO! ¡ME DAI PENA, HUEVÓN, ME DAI PENAI! ¡ME DAI PENA CON TUS LAGUNAS MENTALES, CON TUS VACÍOS DE MEMORIA, CON TU SOLEDAD TAN BRUTAL!

Comienza a perder fuerzas, a debilitarse. Se le doblan las piernas.

¡CON TU SOLEDAD TAN BRUTAL!

Se desploma lentamente. Trata de resistir en pie, pero la fatiga lo abate por completo y lo deja tendido en el suelo. Entra Lucio, de vuelta con la picota. Está más viejo, algunas años han pasado, dejando señales en su ropa y en su cuerpo. Ve a Roque tendido y deja la picota a un lado para levantarlo y reanimarlo. Quedan ambas de pie, una frente a otra.

Entonces Lucio comienza a debilitarse, a sufrir el mismo proceso sufrido ya por Roque. Y es Roque quien intenta afirmarlo, ayudarlo a mantenerse en pie. Pero tampoco Lucio puede sostenerse y la fatiga termina por desplomarlo sobre el suelo.

Roque lo observa sorprendido. Entonces ve la picota. Angustiada, la toma y sale caminando.

Lucio permanece inmóvil en el suelo. Entra Roque, de vuelta con la picota. Está más viejo, algunos años han pasado, dejando señales en su ropa y en su cuerpo. Da unas pasas, recorre el lugar lento y ensimismado. Lucio sigue inconsciente, Roque siente la necesidad de hacerle confesiones.

¡Sabes! No te lo había dicho, pero... (Se calla).
¡Disculpa! Sé que no debiera avergonzarme, pero...
¡Qué quieres! A veces lo más fácil es lo más...
difícil: yo... estoy esperando un niño...

Silencia

¡No... me vas a decir nada!

Entra el Contrabandista, con una bolsa y una escopeta.

Contrabandista (Indicando a Lucio). ¡Está muerto!

Roque ¡¡AH!! ¡¡Cómo!! ¡¡Por qué lo dice!! ¡El! ¡No, no está muerto! (A Lucio). ¡Oye, de pie, párate, hay un señor acá!

Contrabandista Tengo zapatos, jugo de naranjas.
¡Quieren hacer trueques?

Roque ¡¡Cómo!! ¡¡Zapa...!! ¡Sí, sí, por supuesto que sí! (A Lucio). ¡Oye, despierta, levántate! (Lo zamarrea, lo cachetea). ¡ESCÚCHAME! ¡TIENES QUE DESPERTAR!

Contrabandista ¿Quién lo mató?

Roque ¡NO ESTÁ MUERTO! (A Lucio). ¡Mierdas, reacciona, abre los ojos! ¡Ya basta, levántate de una vez! (Asustado, al Contrabandista). ¡¡Qué le pasa!! ¡Nunca se demora tanto en abrir los ojos!

Contrabandista Puedo volver otro día.

Roque ¡NO, OTRO DÍA NO! (A Lucio). ¡Despierta, vamos, despierta, hay un señor acá! ¡¡HAY UN SEÑOR ACÁ!! ¡Vamos, no seas descortés! ¡POR FAVOR! ¡¡POR QUÉ NO QUIERES DESPERTAR!! ¡Deja esa respiración profunda, deja esa respiración profunda...! ¡Soy yo! ¡Mierdas, nada te va a pasar!

Contrabandista Parece muerto.

Roque ¡PERO ESTÁ VIVO! ¡TAN VIVO COMO USTED O COMO YO! ¡MÁS VIVO, INCLUSO! ¡VIVISIMO! ¡ESTÁ SANO, TODO EN ÉL FUNCIONA PERFECTAMENTE! (A Lucio). ¡Ya me escuchaste! ¡Todo perfectamente! ¡Todo está en orden! ¡Puedes ir despertando!

Lucio comienza a moverse.

¡Vamos, así! (Al Contrabandista). ¡Qué sueño tan pesado, ¡no! ¡Es un niño, es un niño! (A Lucio). ¡Así, de pie! ¡Despierta, escúchame! Abre los ojos, vamos! (Al Contrabandista). ¡Lo ves? ¡Está perfectamente! (A Lucio, que ya está de pie y volviendo en sí). ¡Oye, mira! ¡Escúchame bien: podemos obtener zapatos o jugo de naranjas...!

Lucio (Aún embotado). ¡Nosotros! Pero... si no tenemos nada que dar a cambio.

Roque (Al Contrabandista). ¿Qué recibes en trueque?

Contrabandista Cuchillos.

Lucio ¡Nada más!

Contrabandista Tijeras.

Lucio No tenemos cuchillos ni tijeras.

El Contrabandista se da vuelta.

Roque ¡Ya se va!

Contrabandista Así es.

Comienza a salir. Roque y Lucio lo siguen.

(Dándose vuelta). ¡Ah! Por si acaso: no me sigan.

Lucio ¡¡Qué!!

Roque ¡¡Cómo!!

Lucio ¡¡Po... por qué lo dice!!

Contrabandista Bala al curioso. (Pasa una bala). Por eso. Por si acaso, no más... Chao, niños. Pásenlo bien.

Lucio Chao, buen viaje.

Roque ¡Cuidate!

Sale el Contrabandista.

¡Mierdas, ¿qué hacemos!! ¡Se está alejando!

Lucio ¡Sigámoslo!

Roque ¡NO, es muy peligroso!

Lucio ¡Sigámoslo de lejos!

Roque ¡Tienen muy buena vista!! ¡¡Que no sabes!!

Lucio ¡Pero es nuestra oportunidad! ¡La ruta de la ciudad! ¡La vamos a dejar pasar!!

Roque ¡No podemos dejarla pasar!

Lucio ¡Vamos!

Roque ¡NO! ¡Tampoco podemos seguirlo, es muy peligroso!

Lucio ¡Mierdas, ¿qué hacemos!?

Roque (Angustiado). ¡No sé! ¡No sé...! ¡Sigámoslo! ¡NO, MEJOR NO!

Lucio Chao. Yo lo voy a seguir (Va a salir).

Roque ¡NO! ¡NO VAYAS! ¡Está bien, vamos los dos! Salen los dos, siguiendo de lejos al Contrabandista. Caminan con gran sigilo, en extrema alerta, fija la atención en evitar ser detectados. El Contrabandista va caminando despreocupado. Hace un alto, revisa su bota y saca un zapato de esqui. Lo tira al suelo y sigue su camino. Roque y Lucio se acercan curiosísimos al objeto botado. Lo examinan minuciosamente, muy intrigados. Lucio tiene que tronear a Roque para que sigan adelante y no pierdan de vista a quien siguen. Hay un pequeño montón de conchas en el suelo. El Contrabandista se detiene, las examina rápidamente y sigue su camino. Llegan al lugar Roque y Lucio, rápidos y curiosos... Comienzan a examinar las conchas. Roque va recogiendo varias y guardándolas en la mano. Revisan y revisan, olvidándose del Contrabandista. Roque selecciona piezas para llevarse. Arroja distraídamente una concha que ha descartado y ésta cae, haciéndose pedazos, a unas metros de distancia.

Voz en off (Desgarrado). ¡¡OOOOOOBIAAAAA-AH!! Roque salta para atrás, saltando las conchas, que caen al suelo y se rompen estrepitosamente.

(Más desgarrado). ¡¡OOOubiaAAHH!! ¡¡OOO-OOOOOBiiiiIAAHH!!

¡OBII! ¡OBII! ¡OBIAAAAAAAAAAahh!

Roque y Lucio se quedan inmóviles, aterradas y sorprendidos. Entra Koke caminando: un hombre con larga trenza negra. Lleva un palo y una escopeta. Su ropa es blanca, botatos viejos, algunos adornos rituales en el pecho y en los brazos. Con gran dolor y sufrimiento, se dirige al lugar en que están las conchas rotas, sin mirar a Bruno o a Lucio, que permanecen estupefactos. El hombre se arrodilla y toma pedazos de conchas rotas.

(Desgarrado). ¡obii! ¡ooooooooobiiiiH! ¡¡OOoo-bisaaaAAH!! ¡¡OOobiiiiAAAh!! ¡koke obiah! ¡OBII! ¡koke obiaaaaaah! ¡charrotaaaaaah! ¡obii! ¡CHARrotaaaaa! ¡rotaaaaa! ¡obii! ¡obiah! ¡koke obiah!

Empuña su palo y comienza a realizar con él un extraño ritu-

lo blande en el aire, luego le pega a los pedazos de concha y por último se dedica a moler los pedazos, usando el palo como un mortero. Cuando ha terminado, se tiende en el suelo frente a las conchas rotas y permanece boca abajo. La frente en el suelo y las brazos en cruz, murmurando palabras ininteligibles.

Roque ¡No será un indio obi!

Lucio ¡¡EL??!

Roque ¡¡Por qué no!!

Koke ¡¡OOBII!!

Koke se pone de pie. Lucio y Roque esperan nerviosos su reacción.

(A Roque). ¡Tú rompiste, huinca! ¡Rompiste! ¡Conchas conchas estaban en tus manos! ¡Completas, perfectas! ¡Pero abriste manos conchas conchas volaron por el aire! ¡Rompieron, huinca! ¡Mil pedazos! Yo terminé lo que tú empezaste. ¡OBII!, y conchas conchas polvo, arena del desierto... Falta una cosa para cerrar el círculo... ¡¡OYES, HUINCA!!

Roque ¡Te oigo! ¡Te oigo bien! ¡¡Qué cosa falta!

Koke Tú, huinca.

Roque ¡Yo!

Koke Tú también polvo polvo, arena del desierto. Necesario. Yo voy a tu cuerpo se llene llene de agujeros (Le apunta con la escopeta).

Lucio ¡UN MOMENTO, DETÉNGASE, NO DISPARE! ¡Señor, por favor, ¿Qué está pasando?! ¡Lo único que él hizo fue romper unas conchas! ¡No sabemos que usted se molestaría! ¡Si él lo ofendió, por favor acepte sus disculpas y olvidemos el asunto! (A Roque). Vamos, discúlpate...

Roque Yo... yo... yo lo siento porque...

Koke (A Lucio). ¡Tú no entiendes, huinca! ¡Conchas conchas son sagradas! Sagradas santas...

Roque ¡¡Las conchas?! ¡Pero si el desierto está lleno de conchas!

Koke TODAS SON SAGRADAS.

Roque ¡¡Todas!!

Lucio ¡Entonces con mayor razón! ¡Acepte nuestras disculpas! (A Roque, impaciente). Vamos, discúlpate... (A Koke). ¡No teníamos idea de que eran sagradas santas...

Roque ¡Un momento, un momento! ¡Por qué sagradas! ¡Ah! ¡Por qué! ¡Quién dice que las conchas son sagradas!

Lucio Qué importa, Dios mio...

Koke Nosotros.

Roque ¡Ustedes! ¡Pero usted está solo!

Koke ¡Koye!

Koye ¡Obi!

Encucillado en la altura está Koye, observando todo. Lleva el mismo tipo de ropas y de objetos que Koke.

Lucio ¡Un momento! ¡¡Quiénes son ustedes!!

Koke Somos hombres Obi.

Lucio ¡Ho... hombres... ?

Roque ¡Lo ves? ¡Te dije que eran indios Obi!

Lucio ¡Mierdas! ¡Pensé que no existían los indios Obi!

Roque ¡¡Por qué no iban a existir!! ¡Hemos oído veinte veces hablar de los indios Obi!

Lucio ¡También veinte veces hablar de la ciudad! ¡¡Y dónde está!! ¡Y veinte veces veinte hablar de la salida del desierto... !

Roque ¡Está bien! (A Koke). ¡Señor: ustedes son hombres Obi!

Perfecto: nosotros respetamos al hombre Obi. ¡Señor, nosotros llevamos años en este desierto, hemos conocido todo tipo de hombres, estuvimos con los hombres contrabandistas!

Perfecto: nosotros respetamos al hombre contrabandista.

Nos hemos cruzado con hombres mineros. No hay problemas, nosotros respetamos al hombre minero.

En nuestro camino vimos pordioseros, vimos vagabundos, vimos hombres armados y no hubo problemas. ¿Por qué? Porque nosotros respetamos al pordiosero, al vagabundo, respetamos al hombre que está armado.

El desierto es feo y es seco, muchos de nosotros no queríamos estar acá... ¡Acá la soledad es brutal! ¡Pasan meses para que se crucen casualmente los caminos de dos hombres! Pero cuando eso ocurre, cuando muy a lo lejos aparece un punto flotando en el horizonte, que se transforma luego en una silueta y luego en una cara y un

cuerpo reconocibles y nos damos cuenta de tener frente a los ojos un hombre reconocible y pensamos por unos segundos que sería posible matar a ese hombre reconocible, saltarle encima con un cuchillo y asaltarlo, romperlo, vaciarle la vida, entonces, señores, nosotros, nosotros dos, hacemos algo que desconcierta, señores, algo muy raro, muy maravilloso: LO RESPETAMOS. Donde pudo haber golpes: RESPETO.

¡Donde pudo haber balas! RESPETO.

¡Donde pudo haber incluso desprecio o indiferencia! ¡No hay desprecio y no hay indiferencia, hay RESPETO!

Y ¿por qué el respeto? Se lo preguntarán Obis, contrabandistas, vagabundos y pordioseros, ¿por qué! ¿Por qué esa actitud y no otra? ¡Esa actitud es un lujo, señores! Y ese es el punto. Son poquitos los lujos que podemos darnos y nos alegra el alma el darnos éste.

Hombres Obi, yo rompí unas conchas, es verdad, todos lo vimos.

Disculpenme.

Por favor, discúlpenme.

Lucio Por favor. Discúlpenlo.

Koye ¡HUIJINCA CARCHOGUI! ¡FARULLERO CACHARPAYO ALARACO MARULLERO! ¡NO OFENDISTE KOYE! ¡NO KOKE! ¡OFENDISTE PUEBLO OBI! ¡DIEZ MIL ALMAS UN SOLO PUEBLO! ¡PUEBLO DE CONCHAS SANTAS!

Lucio ¡Por qué santas!

Koye ELLAS HABLAN HABLAN HABLAN DE LOS TIEMPOS FELICES. CUANDO AGUA DEL MAR INUNDABA TODO. EL SITIO DE LAS PIEDRAS PIEDRAS, AYER LLENO DE PECES PECES Y MARISCOS.

Lucio ¿¿Un... un mar?? ¡¿Esto!! ¡¿¿El desierto era un mar??!

Roque (A Lucio). Puede ser... El desierto está lleno de conchas...

Lucio ¡No exageremos! ¡Lleno no! ¡Hay unos pocos montones desparramados, tal vez basura de comerciantes de mariscos! (A Koye). ¡¡DIEZ MIL ALMAS!! ¡NO ME LO CREO! ¡ME OYEN!! ¡NO

ME LO CREO! ¡MIERDAS, SI EXISTIERAN LOS TALES OBI, TENDRÍAN PUEBLOS, O CIUDADES! ¡LOS HABRÍAMOS VISTO ANTES! Alguna herramienta olvidada, algún cadáver de Obi picoteado por los pájaros... ¡PERO NADA! ¡DURANTE DIECIOCHO AÑOS: NADA! ¡Un par de chismes sueltos pero nunca un solo rastro de los Obi! ¡Hasta hoy! ¡Hasta este estúpido asunto de las conchas!

Roque (A Koye). ¡Por favor, señores, no es así, esto no es así...! Mi amigo se irrita fácil. ¡Hablen conmigo! Por favor... yo... yo quiero saber.

Koke ¡TU NO TIENES DERECHO SABER!

Koye (A Koke). El va morir, Koke.

Roque ¿Quién va a morir?

Koke (A Koye). ¿Y qué hay con eso?

Koye Tiene derecho saber.

Roque ¿¿Yo?? ¿¿Yo voy a morir??

Koke Ciertó: es un sagrado.

Koye Tiene derecho saber.

Roque ¡Olvidenlo! ¡No quiero saber nada! ¡Ya no, perdí el interés! ¡Me desmotivé!

Koke Vas a conocer historia del pueblo Obi.

Roque ¡No quiero conocerla! ¡Ya me escuchaste, perdí el interés, estoy satisfecho con lo que sé!

Koye Primero conocer historia y después tu cuerpo lleno lleno de agujeros.

Roque ¡¡PERO NO QUIERO CONOCER HISTORIA!! ¡¡MIERDAS!!

Koke ¡¡DEBIERAS QUERER!! ¡¡SABES CÓMO ERAN LOS TIEMPOS FELICES!!

Roque ¡NO ME INTERESA, ME IMAGINO QUE MUY FELICES!

Koye ¡¡SILENCIOOOOOO!!! ¡BASTA!

Todas se callan.

Koye ubica a Bruno y Lucio en el suelo, sentados espalda con espalda. Los Obi se disponen en lugares y posiciones especiales, preparando todo para el rito. Cuando narran, todas sus gestas son rituales: los movimientos, el uso que hacen de los objetos.

En el principio era el viento, soplando soplando sobre la luna... No habían guerras... Cada pueblo tenía su lugar y su trabajo. Los estrelos en su sitio, todas las animales sanos...

Los Obi navegantes navegantes. Vivíamos en barcos, en veleros, en lanchones. Usábamos arpones, anzuelos, redes, trampas. Todo estaba vivo, las sierras, las corvinas, los congrios... Los Obi navegábamos... Ningún problema con nadie nadie. No buceábamos, no criábamos animales, sólo sólo pescábamos... el viento viento sobre la luna... Buena pesca: aire del mar siempre limpio, siempre brillante... Pero un día ocurrió algo extraño...

Koke Raro.

Koye El lanchón lleno de pescado, pusimos rumbo rumbo a la costa para comerciar con el pescado, como siempre, como normal... Pero entonces pasó lo raro raro: la costa-costa era diferente. Otra. Un sitio que jamás habíamos visto.

Koke Jamás.

Koye No desembarcamos. Comenzamos a navegar por la costa costa costa pero lo raro más y más raro: toda la costa era nueva. Rara.

Koke Rara.

Koye Y ningún hombre ningún en ninguna parte.

Koke Ningún.

Koye Los Obi Obi navegando navegando, bordeando bordeando la costa, buscando buscando algún sitio conocido. Hasta que lo encontramos.

Koke Sí, como no.

Koye Era, era... era...

Koke Era era... era, era...

Koye Era el mismo sitio al que habíamos llegado el primer día... el punto punto de partida...

Roque Pero entonces estaban en un lago, no en un mar.

Koye Habían emergido tierras nuevas. El agua mar quedó atrapada en un anillo de tierra tierra. Los Obi pensamos que no grave grave, que pescaríamos tranquilos, también también en el nuevo lago... Pero no fue así...

Lucio ¿Por qué?

Koye El mar se estaba vaciando. Y el lago cada vez cada vez más chico.

Lucio ¡Mierdas! ¡Y qué hicieron ¡ustedes!!

Koye Nada.

Roque ¡NADA!

Koye No es tarea para humanos detener un océano que se va... Poco tiempo después no quedaba una

sola gota de agua... El desierto había reemplazado nuestro mar... y nuestros barcos ya no flotaban sobre nada, quietos como piedras... al sol, anclados sobre la arena... igual que el camión en que ustedes llegaron...

Roque ¿¿¿Igual que qué???

Lucio ¿¿¿Có... cómo??!

Roque ¿¿¿Qué quiere decir??!

Lucio ¿¿¿Có... cómo sabe que llegamos en un camión??!

Roque ¿¿¿U... usted nos vio llegar??!

Lucio ¡Es imposible! ¡Nosotros nunca lo habíamos visto!

Roque ¿¿¿Nos ha estado siguiendo todos estos años??!

Silencios.

¿¿¿QUERÍA ASUSTARME!! ¡BUENO, ME ASUSTÓ, ESTOY ASUSTADO! ¿QUERÍA QUE NO ROMPIERA MÁS CONCHAS? ¡TAMBIÉN LO CONSIGUIÓ! ¡NO VOY A HACERLO NUNCA MÁS!

Koye Los Obi no queremos asustarte, no te asustes. Queremos dispararte con balas. Eso es todo.

Koke Es un rito.

Koye Vamos a comenzarlo ahora (*Posa una bala*).

Lucio ¡NO LO COMENCEMOS AHORA! ¡Sigán con la historia, cuéntenos más cosas...! ¡Queremos saber cómo llegaron al desierto los mineros, los contrabandistas, los poetas!

Koke Tú no tienes derecho a saber.

Roque ¡PERO YO SÍ! ¡Soy sagrado! ¡Y también quiero saberlo!

Koke (*A Koye*). ¿Qué hacemos?

Roque ¿¿¿Cómo llegaron los mineros?? ¡Quiero quiero saberlo!

Koke ¿¿¿Koye!! ¡Obi charrota Obi! ¡Carchogui!

Koye Los mineros llegaron al comienzo.

Roque ¡Sigue, sigue! ¡Estamos escuchando!

Koye Ellos son hombres Juca. Buzos buzos, grandes compañeros de los Obi. Jaibas, erizos, choigas durante miles de años, hasta que el agua se fue. Entonces se hicieron mineros, a buscar la tierra tierra...

Lucio ¡Buzos! ¡Pero los mineros...! ¡Buzos! ¡Pero...! ¿¿¿Qué hacen con los minerales que encuentran??!

¿¿¿Dónde los venden??!

Koye En la ciudad.

Lucio ¿De verdad existe la ciudad?

Roque ¡Y... y cómo es? ¡Es verdad que hay mujeres, que hay fiesta? ¡Es verdad que la gente tiene riquezas, que descansa?

Lucio ¿¿¿Quiénes viven en la ciudad??!

Koke Todos.

Koye El cielo y el infierno, la bella y la bestia. Pero ya basta de conversar. Es la hora de los ritos Obi.

Grazna un pájaro de mal agüero.

Roque (*Asustado*). ¿Qué es eso?

Lucio Un pájaro de mal agüero.

Koye (*A Roque*). Anuncia tu muerte, huinca

Lucio ¡MIERDAS! ¡ESTÁN LOCOS! ¡USTEDES NO PUEDEN MATAR A UN HOMBRE POR UNAS CONCHAS ROTAS!

Koke ¿Qué quieres decir?

Koye Ya lo hemos hecho antes.

Roque ¿En serio?

Koye Tranquilo, huinca, siempre es así... Todos gritan gritan antes de los disparos...

Koye Pero después se calman. Después dejan de gritar...

Roque ¡NO QUIERO DEJAR DE GRITAR!

Koye Difícil.

Roque ¡No es difícil! ¡Lo único que tienen que hacer es no dispararme!

Koke y **Koye** ¿¿NO DISPARARTE??!

Koke ¡Huinca de mierda!

Koye ¿¿Sabes sabes lo que eso es??

Koke ¡Eso es violar un rito Obi!

Koye ¡No es Obi Obi el que viola viola un rito Obi!

Roque (*Desesperado*). ¡YO NO QUIERO MORIRME! ¡POR FAVOR! ¡ESTOY MUJY LEJOS DE MI CASA!

Koye ¿¿MI CASA?? (*A Koke*). ¿¿De qué está hablando??!

Koke No tengo idea, creí que no tenía casa... (*A Roque*). ¿¿Dónde queda tu casa??!

Roque ¡Mi casa...! ¡Mi casa queda...! ¡Mi casa... queda...!

Roque no puede responder, demolido y en el límite de su resistencia.

Koye Estás angustiado.

Koke Quebrado, con miedo...

Koye No conoces lo que te espera, pero le tienes

miedo... ¡Los huincas siempre creen que lo que no conocen es terrible, malo para ellos! ¡Y no se atreven nunca a dar pasos en el aire! ¡Por qué piensan eso si no conocen lo que no conocen! ¡Por qué creen que es malo! Este desierto está lleno de cosas malas. Todo lo bueno es escaso, un lujo, una perla rara. ¡Por qué pensar, entonces, que lo que no se conoce va a ser peor?

¡¡QUE EL HUINCA TIENE PROBLEMAS!! ¡Y qué hay con eso: todos hemos tenido problemas!

¡¡QUE EL HUINCA SUFRE, QUIERE ARRANCAR DEL DOLOR!!

¡¡QUE EL HUINCA ESTÁ SOLO!! ¡Todos estamos solos! ¡El pueblo Obi está solo, varado en un mar que no tiene agua!

¡El hombre Obi sabe lo que es sentirse perseguido! Muchas veces el mismo huinca le puso puso un cuchillo en la nuca... ¡Pero el Obi no necesita venganza, no la necesita, y ¿por qué no la necesita! Porque el hombre Obi tiene los ritos Obi. El Obi usa un palo, pero si no tiene ese palo, y no tiene nada con que reemplazar ese palo, no va a usar nada, y nada va a pasar, el Obi seguirá siendo un Obi... Porque el hombre Obi tiene los ritos Obi.

¡¡Y USTEDES HUINCAS QUIEREN QUE EL OBI RENUNCIE A LOS RITOS OBI!! ¡¡PICHULA!!

¡¡LOS RITOS OBI NO SON NEGOCIABLES!!

¡La trenza es negociable, la ropa blanca es negociable, el palo es negociable, PERO EL RITO OBI NO ES NEGOCIABLE! ¡PORQUE EL RITO ES LA VIDA DEL OBI! ¡ESTE DESIERTO ES UNA MIERDA, TODO ESTÁ SECO, ¡AH!! Mierdas, nosotros todavía soñamos con agua salada todas las noches... ¿Qué sentido tiene, en estas condiciones, seguir realizando ritos OBI?

¡Donde pudo haber vacío y sin sentido, no hay vacío ni sin sentido! Hay un rito Obi.

¡Donde pudo haber improvisación, hombres desorientados sin saber qué hacer! Rito Obi, los hombres saber qué hacer.

Tú eres un privilegiado, huinca. No eras nadie. Y ahora vas a formar parte de un rito Obi...

Koye dispara.

Kake dispara.

Koye dispara.

Lucio contempla atónito cómo Roque va cayendo a morir.

Lucio (Suplicante). ¡BASTAAA! ¡BASTAA! ¡DETENGANSE!

Kake dispara.

Koye dispara.

¡POR FAVOR, DETÉNGANSE! (Corre a proteger a Roque). ¡NO LE DISPAREN, LE VAN A HACER DAÑO! (Lloroso). ¡El no está acostumbrado! ¡Nunca recibió balazos, no tiene idea de lo que son! ¡Déjenlo tranquilo, ya pidió disculpas, él no es una persona mala!

Kake y Koye miran a Lucio con su amigo en el regazo. Roque ya está muerto.

¡Váyanse! ¡Váyanse, por favor!

Los Obi lo miran extrañados.

¡Por favor! ¡Lo están asustando, lo están poniendo nervioso!

De a poco, los Obi comienzan a retirarse, caminando lentamente hacia atrás.

(A Roque). ¡Ya se van, tú está tranquilo, no te agites! (Lloro). (A los Obi). ¡Váyanse, por favor! ¡No vuelvan más, le hacen mal!

Los Obi se van.

(A Roque). ¡Te duele! ¡Contéstame...! ¡Qué pasa!

Silencio.

¡Me oyes!

Silencio.

Empiezo a llorar otra vez.

¡Dios mío! ¡Qué pasa? ¡Por qué no habla! (A Roque). ¡OYE! ¡Oyeme! (Al cielo). ¡No sé si escucha! (A Roque). ¡¡OYEME!! ¡ACÁ! ¡Acá estoy!! ¡¡Me escuchas!! (Al cielo). ¡No sé si escucha, no sé si escucha. NI SIQUIERA SE SI ESCUCHA!!

¡¡MIERDAS!!

(A Roque). ¡Yo te voy a cuidar! ¡No te voy a dejar solo! ¡Yo soy tu amigo!

Empiezo a anochecer. Lucio camina.

¡Por qué sólo la maldad, ah? ¡¡Por qué sólo los crueles, los brutos!! ¡¡YO TAMBIÉN PUEDO SER BRUTO!! ¡Yo también sé disparar! ¡Puedo

ser duro, vengarme de todos, de todo lo que me pasa!

¡NOS VAN A VER PASAR, A MI AMIGO Y A MÍ!
¡Y VAN A SABER QUE SOMOS NOSOTROS
PORQUE SÓLO NOSOTROS VAMOS A DE-
JAR TODO SALPICADO DE SANGRE! ¡NOS
VAN A RECONOCER POR LOS GRITOS, POR
LAS LÁGRIMAS, TODO VA A ESTAR LLO-
RANDO DONDE NOSOTROS ESTEMOS!

¡Yo sé lo que pesa un cuchillo!
¡ME CANSÉ! ¡ME CANSÉ! ¡NOS CANSAMOS
LOS DOS! ¡VAMOS A SALIR! ¡LOS DOS VA-
MOS A SALIR! ¡Pero no vamos a salir pidiendo
permiso! ¡NI PERDÓN! ¡CLAVANDO PUÑA-
LES, ¡AH!! ¡Y haciendo cortes...! ¡CLAVANDO
PUÑALES, CLAVANDO PUÑALES, ¡AH!! Y ha-
ciendo cortes...! ¡CLAVANDO! ¡¡AH!! Y ha-
ciendo cortes...

Da unos pasos, exhausto. El agotamiento lo vence, se echo al suelo, se tapo con una manta y rápidamente se queda dormido. La luz disminuye cada vez más, hasta desaparecer. Pasa la noche. Vuelve la luz del día.

Lucio se despierta sobresaltado, sin saber por qué. Entonces se da cuenta de algo extraño y aterrador: el cuerpo de Roque no está.

Mira en todas direcciones, hurga entre las cosas abandonadas en el suelo, asustado y lleno de angustia. Da unos pasos buscando algún rastro, alguna explicación.

¡Roque!

Silencio

¡Roque! ¡¿Dónde estás?!

Silencio

¡¡ALOOOóóóó!!

Por detrás de Lucio, sin que lo vean, entra el Contrabandista 2, caminando tranquilamente.

Contrabandista 2 Contrabando.

Lucio (Grande sorprendido). ¡¡¡QUÉ COSA??!

Contrabandista 2 Contrabando.

Lucio no reacciona.

Zapatos, jugo de naranjas...

Lucio (Amenazante). ¿Dónde está mi amigo?

Contrabandista 2 ¡¿Qué cosa?!

Lucio ¡Mi amigo...! ¡Estaba acá, recién, en la noche!

Contrabandista 2 ¡J!, tantas cosas pasan en la noche...!

Lucio ¡Ah, sí! ¡Qué cómico, ¡no!!

Contrabandista 2 Cómico, huacho, así es. La noche es muy cómica.

Lucio ¡PERO YO NO ESTOY DE HUMOR! ¡¡ME OYES?! ¡El no está bien, no debiera viajar solo...!

Contrabandista 2 ¿Por qué? ¡Qué le pasa!

Lucio ¡NO TE HAGAS EL IMBÉCIL, ÉL DESAPARECE Y TÚ APARECES EN EL MISMO MOMENTO!

El Contrabandista 2 desenfundó su escopeta.

Contrabandista 2 No es que piense hacerte da-ño, huacho. Pero gritas mucho. Me empiezas a poner nervioso... ¿Cómo es tu amigo?

Lucio ¡Lo has visto!

Contrabandista 2 ¿MIERDAS! ¡DESCRÍBEMELO!

Lucio Lleva una chaqueta roja... ¿como ésta! (Muestra la suya). Pero la de él tiene manchas de sangre... en el pecho... en la espalda...

Contrabandista 2 ¿Sangre? ¡Por qué tiene manchas de sangre!

Lucio Recibió disparos en el pecho.

Contrabandista 2 ¡Y está vivo!

Lucio ¡Por supuesto que sí! ¡Cómo iba a estar!

Contrabandista 2 Pues muerto.

Lucio ¡¡¡Muerto???

Contrabandista 2 ¡Claro!

Lucio ¡Eso es absurdo! ¡El nunca ha estado muerto!

Contrabandista 2 ¡Pero... ¿cómo se comportaba! Cuando tú estabas con él... ¿cómo se comportaba?

Lucio ¡NO LO SÉ, SE COMPORTABA MUY POCO! No hablaba... no miraba a nadie... era como si no estuviera conmigo... no podía oírme, era muy raro...

Contrabandista 2 Suficiente. ¡Vas a querer contra-bando, sí o no!

Silencio

El Contrabandista 2 comienza a irse.

Lucio ¡Quiero!

Contrabandista 2 ¿Qué quieres?

Lucio Armas.

Contrabandista 2 Lo siento...

Lucio (Indicando la escopeta). ¡Y esa!

Contrabandista 2 Es la mía.

Lucio ¡Y el cuchillo? (Se lo señala).

Contrabandista 2 ¿Qué pasa con él?

Lucio Te lo truenco. Escoge lo que quieras.

Contrabandista 2 Lo siento. Lo necesito.

Lucio Qué casualidad...

Contrabandista 2 ¿Por qué?

Lucio (Abalanzándose sobre él). ¡PORQUE YO TAMBIÉN LO NECESITO!

De un golpe, Lucio le bota lejos la escopeta y rápido como un rayo le arrebató el cuchillo. El Contrabandista 2 está en el suelo, Lucio sobre él le pone el cuchillo al pecho.

¡MI AMIGO!! ¡DÓNDE ESTÁ MI AMIGO!!

Contrabandista 2 ¡No...! ¡No...! ¡No lo he visto...!

Lucio lo degüella, no alcanza a pensarlo dos veces. Se levanta rápido, guarda el cuchillo en su cinturón, toma la escopeta y se pone a juntar sus cosas rápidamente. De pie inmóvil, con todas las cosas cargadas, es incapaz de despejar la tormenta en su cerebro. Está paralizado, sin lograr decidir la ruta. Entra un Profanador, con una bolsa al hombro y aspecto desastrado, medio peligroso. Su actitud mueve a la desconfianza, parece doble, traicionero. Habla con un acento extraño, como un gitano.

Profanador ¡No lo vas a ocupar!

Lucio ¡¡QUE!! (Se le caen todas las cosas, con el susto y la sorpresa. Alteradísimo le apunta al Profanador con la escopeta). ¡¡QUÉ, MIERDAS, QUE!!

Profanador (Indicando al muerto). Que si lo vas a ocupar.

Lucio ¡¡Quéé...?? (Se demora en entender. Pero parece que lo hace). Aah... (Recoge sus cosas). No... no lo voy a ocupar.

Lucio da una última mirada al lugar y sale, la mente puesta en otra parte.

Sin prisa, el Profanador comienza a examinar el lugar, se agacha a hurgar en el muerto. Da un chifido y aparece el Profanador 2, muy parecido al primero y arrastrando un ataúd. Los dos Profanador deambulan por el lugar hurgando, recogiendo cosas que meten en sus bolsas. Despojan al muerto sin ningún cuidado, con tranquila brutalidad. Le revisan la boca, le sacan dos muelas.

La escena es macabra pero, de alguna forma, serena. Transcurre sin prisa ni sobresaltos.

Lucio (Entrando lleno de furia, apuntando con la escopeta).

¡¡QUÉ, MIERDAS!! ¡¡QUÉ QUIERES DECIR CON

QUE "NO LO VAS A OCUPAR"!!

Silencio.

¡¡QUIÉNES SON USTEDES!!

Nadie se mueve.

Profanador Córrete de aquí...

Profanador 2 Córrete, córrete...

Profanador ¿Quién te llamó?

Profanador 2 Nadie te llamó...

Profanador ¿Quién te llamó?

Profanador 2 Córrete de aquí...

Lucio (Patea lejos las bolsas de los Profanadores. Patea lejos sus macabras conteridos desperdigados, mientras los Profanadores se mueven rápidos, atentísimos a cada movimiento, controlando la distancia, esperando el momento). ¡¡YO SOY LIBRE!! ¡¡ME OYEN, MIERDAS!! ¡¡LIBRE, SOY LIBRE!! ¡¡HACE AÑOS QUE SOY LIBRE!! ¡¡NADIE ME MANDA! ¡No tengo jefes, patrones, yo soy solo, a nadie doy explicaciones! ¡Yo debo elegir entre miles de huellas que parecen iguales! ¡¡SOLO!! ¡¡NADIE ME LLAMÓ! Pero vine igual ... acá estoy ...

Profanador 2 Tranquilo...

Profanador Tranquilo...

Profanador 2 Suave...

Profanador No pasa nada...

Profanador 2 Todo está normal...

Lucio ¡MENTIRAS, MIERDA! ¡MENTIRAS! ¡¡QUIÉN ESTÁ EN ESA CAJA!! (Apunta el ataúd).

Desconcierto de los Profanadores.

Profanador ¿Quién...?

Profanador 2 ¿Quién está...?

Profanador Nadie está, nadie está...

Lucio ¡MENTIRAS, MIERDA, MENTIRAS! (Al Profanador). ¡¡QUIEN ESTA ADENTRO!!

Profanador Nadie está adentro, nadie... Es una caja... caja vacía...

Sin dudarlo un segundo, Lucio dispara con su escopeta sobre el Profanador, a quemarropa y a matar. Este no alcanza a reaccionar y cae al suelo a morir.

Lucio (Apuntándole al Profanador 2). Dímelo tú... ¡¡Quién está adentro!!

Profanador 2 (Aterrado). ¿Quién... quién está adentro?

Lucio ¡¡MIERDAS!! ¡¡ABRE LA CAJA!!

El Profanador 2 da un chillido. Respondiendo a la señal, entra el Profanador 3, con el mismo aspecto, la misma actitud.

Lucio ¡¡QUIÉN VA A ABRIR LA CAJA!! ¡¡LA ABRO YO!!

Profanador 2 (Solicito). ¡No, no...! Yo abro la caja... tengo un diablo...

El Profanador 2 descerroja rápidamente las tablas de la tapa, dejando expuesto el cadáver de un hombre, desnudo y boca abajo. Lucio se acerca lentamente al cuerpo y lo observa detenidamente. Conteniendo con esfuerzo la emoción, levanta lentamente su escopeta y le apunta de lleno al Profanador 2.

Lucio La cara.

Profanador 2 (Aterrado). ¡¡La cara!!! ¡Qué pasa con la cara! ¡Qué pasa!

Lucio Muéstramela.

Profanador 2 (Hipérmético y aterrado). ¡Yo muestro la cara...! ¡Siempre! ¡Nada a escondidas! ¡Doy la cara! ¡No por la espalda! (Salta, muestra su cara). ¡Esta es la cara! ¡Esta es la cara!

Lucio (Casi llorando). ¡Mierdas...! ¡SU! ¡¡SUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUU CARA!!! (Indica al muerto). ¡SU CARA!

Profanador 3 (Al Profanador 2, adarando). Su cara, su cara...

Profanador 2 (Al Profanador 3, comentando). Quiere ver su cara...

Profanador 3 (A Lucio). ¡Pero su cara es fea!

Lucio ¡¡¿Quéé??? (Le apunta al Profanador 3).

Silencio.

Profanador 2 (Aterrado, saltando). ¡Su cara es fea! ¡Es fea!

Lucio ¡¡SU CARA!!!

Profanador 3 (Aterrado, saltando). ¡Su cara, su cara...!

Lucio ¡¡Su cara!!

Profanador 2 ¡Su cara, su cara...!

Lucio (Emocionado). Nooo...

Profanador 3 ¡Si, si, su cara es fea...!

Profanador 2 ¡Su cara es fea...!

Lucio (Emocionado). No, no... su cara no es fea. Ustedes no entienden... Su cara NO ES FEA; es... hermosa.

Profanador 2 (Sigue saltando). ¡No, no, puf, puf...!

Profanador 3 (También). ¡Fea, puf, fea su cara...!

Profanador 2 ¡Puf, puf...!

Profanador 3 ¡Su cara es puf, no vale la pena...!

Profanador 2 ¡Podrida, no vale la pena...!

Lucio ¡¡NO SALTEN MAS!!

El Profanador 3 para de saltar, pero el Profanador 2 sigue saltando, como si no hubiera escuchado.

Profanador 2 ¡Su cara es puf...!

Rápido y sin dudar, Lucio le dispara al Profanador 2, quien alcanza a reaccionar y se lanza al suelo, esquivando las municiones. Al darse cuenta de no haber dado en el blanco, Lucio se acerca al Profanador 2 en el suelo y le apunta rotundo a la cara. Encuchillado sobre él, encañonándolo, no se decide a tirar del gatillo.

Lucio Su cara.

Silencio.

Profanador 3 (Al Profanador 2). ¡Quiere verla!

Profanador 2 (Desesperado). ¡YO TE LA PUEDO MOSTRAR! ¡YO TE LA PUEDO!

Lucio (Inmóvil). Muéstramela.

El Profanador 2 se levanta aceleradísimo y corre hacia el ataúd. Lucio se queda inmóvil. Encuchillado en la misma posición, fija la cabeza mirando al suelo. El Profanador 2 está listo para levantarle la cabeza al muerto, espera la orden de Lucio. Pero Lucio no levanta la mirada.

Profanador 2 ¡Ya estoy listo!

Lucio no reacciona.

¡Ey, oye! ¡Pst! ¡Estoy listo, estoy listo, estoy listo...!

Lucio gira, el Profanador 2 se calla.

Lucio A ver.

El Profanador 2 agarra por los pelos la cabeza del muerto y lo levanta, mostrándole su cara a Lucio. Es el Pirquinero.

Bueno, mierdas, quiero saber dónde está mi amigo...

Las Profanadores no dicen nada, desconcertados.

¡NO SERAN USTEDES QUIENES SE LO LLEVARON! ¡USTEDES, LOS PROFANADORES DE TUMBAS!

Profanador 2 ¡¡Nosotros!!

Profanador 3 ¡¡Nosotros no sabemos nada!

Profanador 2 ¡¡Cómo es!!

Profanador 3 ¡¡Por qué nos echan las culpas!! ¡¡Acaso él está muerto?!

Lucio ¡ASI DICEN!

Profanador 2 ¡Porque si está vivo no tenemos nada que ver nosotros!

Profanador 3 ¡Somos gente tranquila!

Profanador 2 ¡Reciclamos!

Profanador 3 ¡¡Está vivo o está muerto?!

Lucio ¡¡NO ME INTERESA!! ¡¡QUIERO SABER DÓNDE ESTÁ!! ¡DÓNDE? ¡EN QUÉ SITIO? ¡QUÉ ESTÁ MIRANDO EN ESTE MOMENTO? ¡QUÉ RUIDOS OYE? ¡EN CUÁL SALAR, EN CUÁL RÍO SECO, CÓMO ES LA PIEDRA SOBRE LA QUE ESTÁ PARADO AHORA? AHORA MIENTRAS YO HABLO SOLO, MIENTRAS ME DESPERO... ¡EN QUÉ ESTÁ PENSANDO ÉL? ¡SE ACUERDA DE MÍ? ¡ESTÁ SOLO? ¡O TIENE UN HOMBRE AL FRENTE, CON EL QUE HABLA EN VOZ ALTA? CON EL QUE SE RÍE TRANQUILAMENTE, DESPREOCUPADO, CELEBRANDO LA COMIDA QUE COMEN, LA LIEBRE QUE MASTICAN FELICES... (A los Profanadores). ¡¡AH!!!

Profanador 2 ¡¡Qué!!

Profanador 3 ¡Nosotros no sabemos nada!

Profanador 2 ¡No sabemos esas preguntas!

Profanador 3 ¡No lo hemos visto!

Profanador 2 ¡Para nada, para nada, somos tantitos...!

Profanador 3 ¡Somos ignorantes...! ¡No sabemos nada...!

Rápido y sin dudarle, Lucio le dispara al Profanador 3, pero éste también logra esquivar las municiones. Lucio le apunta al Profanador 2. Pero entonces ve al Profanador 3 acurrucado en el suelo, sin que las balas le hayan alcanzado. Y se le acerca. Rápidamente. Cosa extraña, no le apunta esta vez. Lo único que hace es levantar el índice de su mano derecha y mover la mano, como en advertencia, como en énfasis.

¡Ya... ya...! ¡Ya... ya...

No logra encontrar las palabras. Y el gesto de su mano va deshaciéndose... Recoge sus cosas, ausente, concentrado en sí mismo. Y sale.

Los Profanadores 2 y 3 se abalanzan como buitres sobre el

cuerpo del Profanador y lo empiezan a despojar sin ningún cuidado, rompiéndole la ropa, arrancándole objetos.

Lucio vuelve a entrar. Los Profanadores interrumpen al instante el despojo. Lucio da unas pasas, pensativo.

Lucio (Al Profanador 3, preguntando por el muerto en el ataúd). ¡Quién es él?

Profanador 3 (Asustado). ¡No sé...!

Profanador 2 (También). ¡No sabemos nada!

Profanador 3 ¡Lo encontramos solamente, lo encontramos...!

Profanador 2 ¡Estaba tirado...!

Lucio ¡SILENCIO!! (Al Profanador 2). La cara.

Profanador 2 ¡Otra vez?!

Lucio ¡SÍ, OTRA VEZ!! ¡QUIERO VERLE LA CARA!

El Profanador 2 corre de nuevo hacia el ataúd y vuelve a levantar de los pelos la cabeza del muerto. Lucio lo mira.

Este hombre es un pirquinero. ¡Lo sabían! (Los Profanadores no contestan). ¡Por qué está desnudo? Silencio.

Lucio se acerca al Pirquinero y le apunta con la escopeta. (Al Pirquinero). ¡¡DONDE ESTAN LOS MAPAS!

Silencio.

(Para sí). ¡Mierdas...! (A los Profanadores, amenazante). ¡¡Por qué no habla!

Profanador 2 (Desconcertado, aterrado). ¡No... no puede hablar!

Profanador 3 (idem). ¡Está muerto!

Profanador 2 ¡No puede hablar, no puede respirar!

Lucio ¡Mentiras, yo lo conocí y hablaba perfectamente!

Profanador 3 ¡Pero ahora no!

Profanador 2 ¡Todo cambió!

Lucio ¡Ah, sí!! ¡¡Conque todo cambió!!

Profanador 3 ¡Sí, todo cambió!

Profanador 2 ¡Todo cambió...!

Lucio ¡¡Y SE PUEDE SABER POR QUÉ MIERDAS TODO CAMBIÓ!!

Silencio.

(Lucio vuelve a apuntarle al Pirquinero muerto). ¡¡DÓNDE ESTÁN LOS MAPAS!

Silencio.

Le dispara dos disparos. Luego escarba debajo del muerto y encuentra los mapas. Jodeante, mira a su alrededor con los ojos en la mano. Analiza rápido miles de cosas en silencio.

Mira a los Profonadores, que lo miran en silencio. Mira los mapas. Se mira a sí mismo.

Cambia la luz: todo se oscurece menos Lucio. Pareciera que vislumbra algo en la distancia, toda su atención comienza a

dirigirse a algo remoto. Comienza a dar pasos en dirección a lo que ha visto y, a medida que se va acercando, va reconociendo lo que ve. Camina más rápida, la atención cada vez más fija, mayor el interés.

IV

Llega a unos pasos de hombre ovillado, sin que pueda distinguirse si está muerto o dormido! No se le ve la cara, sólo se reconoce su chaqueta roja. Lucio lo contempla, paralizado por la impresión. Todo vuelve a iluminarse.

Visiblemente emocionado, Lucio se arrodilla en el suelo y saca su contemplora. Ocupa toda el agua que le queda en lavarse las manos. Y lo hace ritualmente. Con extremo cuidado, con amorosa minuciosidad. Entonces se acerca al echado, lo contempla. Le pone una mano sobre el hombro y lo da vuelta. Es Bruno.

Lucio corre a agarrar su escopeta.

Lucio (Apuntándole). ¡¡DE DÓNDE SACASTE ESA CHAQUETA?! ¡LA ROJA!

Bruno (Protegiéndose asustado). ¿Quién... quién es?

Lucio ¡¡QUIETO!! ¡¡YO SOY EL QUE HACE LAS PREGUNTAS!!

Bruno ¿Pero...!

Lucio pasa una bola, callando toda palabra. Sin dejar de apuntar, se acerca rápido y alerta a la bolsa que Bruno lleva consigo. Sin quitarle la vista a Bruno, mete su mano en la bolsa y comienza a hurgarla, hasta que encuentra algo. Lo saca: es un cuchillo.

Lucio Interesante, ¿no?

Bruno Yo soy un...

Lucio ¡Sh!

Examina el cuchillo y después lo arroja al suelo. Vuelve a meter la mano para hurgar y vuelve a sacar otro cuchillo. Mira a Bruno. Intrigada, vacía la bolsa, desparramando sobre el suelo una enorme cantidad de cuchillos, de todos los tamaños y formas.

(Impresionado). Mierdas... esto... esto es... ¡INSOLITO! Parecías un flacuchento indefenso, un botado, un, un a la vera del camino, pero no... Peligroso, peligroso. Debes ser rápido rebarando cuellos...

Bruno se levanta y le da un tremendo empujón a Lucio.

Bruno ¡¡MÍRAME, LUCIO!! ¡¡MÍRAME!! ¡¡QUIERES DISPARARME!! ¡MÍRAME PRIMERO! ¡¡MÍRAME!! ¡¡MÍRAME Y DISPARA!! ¡VAMOS! ¡¡ANIMATE!!

Lucio (Atónito). Me empujaste...

Bruno (Dándole más empujones). ¡MÍRAME! ¡SOY BRUNO! ¡BRUNO! ¡ME SENTABA A TU LA-DO EN EL CAMIÓN! ¡REACCIONA! ¡RECONÓCEME!

Frente a frente: ambas están jadeantes.

¡RECONÓCEME!

Lucio (Aturdido). Yo... yo... Bruno... ¡perdóname! Te confundí... te confundí con Roque.

Bruno ¡¡Roque!?

Lucio no contesta, aturdido.

¡Dónde está Roque?

Lucio (Abatido y lloroso). No sé... se me perdió... me lo robaron...

Bruno ¡Mierdas! ¡Entonces Roque está vivo...!

Lucio Pero... tú, ¿qué haces? ¡MIRA! (Señala el desparramo de cuchillos). Todos estos cuchillos... ¡bastarían para armar cincuenta hombres! Pero tú andas solo... ¿Por qué? ¿Quiénes son tus enemigos? (Toma un cuchillo). ¡Mira! Tienen filos suaves, mango duro, el canal es seco... ¿Por qué?

Bruno ¿Porque yo los hago!

Lucio ¡¡TUÚ??

Sin nada que lo anuncie, un Niño de unos catorce años entra caminando y atraviesa el lugar, ante el estupor de Bruno y Lucio. Lucio corre a agarrar la escopeta.

Lucio ¡ALTO AHÍ!

Bruno (Echando a correr tras el Niño). ¡NO TE MUEVAS! ¡QUÉDATE QUIETO!

El Niño echa a correr y se arranca, antes que puedan acercársele.

Bruno (Extrañado). ¿Qué era?

Lucio (Idem). ¡No lo sé...! ¡Era lampiño!

Bruno ¡Y chico!

Lucio Parecía un Niño.

Bruno ¡¡UN QUE?!

Lucio ¡Sht, miralo!

Entra el Niño otra vez. Bruno y Lucio se quedan inmóviles.

Bruno Mierdas...

El Niño camina sin verlos.

... es igual a un Niño...

Lucio *(Susurrando)*. ¡Agarrémoslo...!

Bruno ¡Sht!

El Niño se ha detenido a unos pasos de distancia, quieto, sin ver a los hombres. Bruno se le acerca con extrema cautela, para no espantarlo. Los únicos sonidos que se escuchan son los pocos que producen los pequeños movimientos distraídos del Niño.

Niño...

El Niño los ve. Nada se mueve. El Niño está paralizado por el pánico, sólo su respiración acelerada le mueve involuntariamente el pecho. Muy lentamente, Bruno levanta los brazos y se muestra desarmado.

Niño... Voy a acercarme... tranquilo...

Muy lentamente, Bruno da un paso. Lucio va a acercarse, pero recibe una indicación de Bruno para que no lo haga.

Estamos perdidos... ¡Sht! Antes que tú nacieras, nosotros ya estábamos perdidos... ¡Quién... eres?

El Niño sale corriendo, súbitamente y a toda carrera.

Lucio *(Apuntándole al Niño con la escopeta)*. ¡¡ALTO AH!!

Bruno *(Desesperado, a Lucio)*. ¡¡NO DISPARES!!

Lucio *(A Bruno)*. ¡¡SE ARRANCÓ!! ¡PERSÍGUELO, SE ARRANCÓ!

Bruno sale corriendo tras el Niño y le da caza. Lo trae de vuelta al hombre, como a un animal.

(Excitado). ¡Déjalo en el suelo, déjalo en el suelo!

Bruno lo deja en el suelo suavemente.

Lucio *(Al Niño, apuntándole furioso)*. ¡¡DÓNDE ESTÁ MI AMIGO!!

Bruno *(A Lucio)*. ¡¡PERO QUE ESTÁS HACIEN...!!

Lucio *(Apuntándole a Bruno)*. ¡DÉJAME!

Lucio pasa una bala. Bruno no insiste y se aparta.

(Al Niño). ¡TÚ! *(Muestra su chaqueta)*. ¡¡VES ESTA CHAQUETA ROJA?!

Bruno *(A Lucio)*. ¡Pero si es un Niño!

Lucio ¡¡SILENCIOOOO!! *(Lloroso)*. ¡Por favor...! *(Al Niño)*. ¡VES ESTA CHAQUETA ROJA?

Niño Me llamo Ariel.

Bruno ¡¡Qué?!

Lucio *(Al Niño)*. ¡ESTOY BUSCANDO A UNA PERSONA QUE LLEVA UNA CHAQUETA ROJA IGUAL A ESTA!!

Niño ¡Hombre o mujer?

Bruno ¡¡Qué?!

Lucio ¡Hombre!

Niño Yo sé donde hay uno.

Lucio ¡Dónde!

Niño En la ciudad.

Estupor.

No hablan, no se mueven, no saben qué hacer.

Lucio reacciona y se lleva a Bruno de un tirón, alejándolo del Niño hasta donde pueden hablar sin ser escuchados. Ambas parlamentan en secreto, discuten acaloradamente mientras el Niño observa inmóvil y asustado. La discusión sube rápidamente de tono, se les ve gritarse y luego empujarse. Se dan un par de golpes, uno agarra la escopeta y el otro alcanza a pateársela lejos. Les vuelve la sensatez y se calman rápidamente. Se palnotean serenándose. Todavía jadeantes, vuelven donde está el Niño.

Bruno Niño, ¿ves bien a estos dos hombres? *(Se indica a sí mismo y a Lucio)*.

Niño Sí.

Bruno Tú... VAS A SER NUESTRO GUÍA.

Niño Pucha...

Lucio ¡¡CÓMO QUE PUCHA!!

Niño ¡Ustedes no me necesitan! ¡Ustedes tienen mapas!

Bruno ¡¡Mapas?? ¡Mapas de qué??

Niño ¡Mapas de acá!

Bruno ¡¡Mapas! ¡Yo no tengo mapas! *(A Lucio)*. ¡¡Tú tienes mapas!

Lucio *(Al Niño, asustado)*. ¡¡Cómo lo sabías!

Niño ¡Porque los veo! *(Señala)*.

Bruno ¡¡QUEEE?? *(A Lucio)*. ¡¡Tienes mapas??

Lucio Más o menos.

Bruno ¡Por qué no lo dijiste antes?! ¡Nosotros preguntando por la ciudad y tú tenías mapas...! ¡Nosotros...! ¡Nosotros desesperándonos, nosotros

chatos, nosotros dando botes en la arena...!

Lucio ¡PORQUE EN LOS MAPAS NO SALE LA CIUDAD!

Niño ¿Qué tipo de mapas son?

Lucio ¿¿Tipo?!

Bruno ¿¿QUE TIPO SON?! ¿Contesta!

Lucio ¡Mierdas...! ¿No sé! ¿¿Cuántos tipos hay?!

Niño Tres.

Lucio ¿¿Tres?!

Niño ¡Puedo verlos!

Lucio ¡NO! (Salta hacia atrás, protegiendo sus mapas).

Bruno ¿¿Por qué no?!

Lucio ¡SON MUY VALIOSOS! (Atormentado). ¡No sé... no sé...! ¡Es un niño tan raro!

Bruno ¡Sólo va a mirarlos!

Lucio ¡ESTA BIEN!

Lucio despliega los mapas sobre el suelo. El Niño los examina, rápido y con familiaridad. Bruno mira atento, curiosísimo. Escudriña intentando descifrar algo.

Niño Pero acá sale la ciudad.

Lucio ¿¿SALE?!

Bruno ¿¿Dónde sale?!

Niño Acá. (Indica un punto en el mapa). Este signo quiere decir ciudad.

Bruno ¡MUESTRANOS DÓNDE ESTAMOS!

Niño ¿Dónde... estamos?

El Niño y Lucio se miran, desconcertados.

Bruno (Al Niño). ¡EN EL MAPA, PAJARÓN, EN EL MAPA!

Niño Estamos acá (Señala un punto). Y a la ciudad se llega por acá. (Señala una ruta). Es fácil.

Bruno y Lucio miran lo señalado.

Lucio ¿Cómo vamos a saber que no es mentira?

Niño Estamos cerca. Van a ver las luces cuando se ponga el sol.

Bruno ¿ADÓNDE, EN QUE DIRECCIÓN?

Niño ALLÁ (Señala una dirección).

Se pone el sol y aparecen en la distancia las luces de la ciudad. Titilando, débiles y lejanas. El niño escapa corriendo. Una música alegre pero melancólica comienza a escucharse. Lucio y Bruno enmudecen ante la visión.

Lucio Es... la... Ciudad.

Bruno Sus... sus luces... ¡la Ciudad!

Lucio El niño... no mintió... era verdad.

Bruno No era un niño... (Cae en la cuenta). ¡Era un ángel!

Lucio ¡Un ángel!

Bruno ¡Y bajó del cielo sólo para vernos!

Lucio Parecía un niño...

Bruno ¡Pero no era! (Jubiloso). ¡Era un ángel de bondad! ¡Un mensajero! ¡Un enviado, el portador de la buena nueva! ¡El que vino a mostrarnos el camino de la Ciudad! (Cae al suelo y estalla gritando al cielo). ¡¡¡LA CIUDADAAAAAAAAAAD!!! ¡¡LA CIUDAD!!

Lucio (Abrazándolo, dichoso). ¡La encontramos, Bruno!

Bruno (Al cielo). ¡¡LA CIUDAD, LA CIUDAD, LA CIUDAD!!

Lucio (Remeciéndolo). ¡BRUNO, BRUNO! ¡MI AMIGO ESTÁ EN LA CIUDAD! ¡EL Niño LO DI-JO!

Bruno (Remediendo a Lucio). ¡Se acabaron las penas, se acabó la pobreza! (Para sí). ¡¡AL FIN, AL FIN, AL FIN!! (Sale corriendo, como celebrando un gol). ¡LA CIUDAD! ¡LA CIUDAD DE LA ALEGRÍA! ¡LA CIUDAD DE LA ABUNDANCIA!

Lucio ¡Bruno, Bruno!

Bruno ¡LA CIUDAD, LA CIUDAD, LA CIUDAD! (Cae arrodillado otra vez. Lucio lo alcanza y se le arrodilla al frente). ¡Lucio, Lucio! ¿¿Entiendes? ¡MAÑANA! ¡Mañana estaremos en otro lugar!

Se abrazan de golpe y se besan, reventando de emoción. Sólo el optimismo, sólo la salvación parecieran existir. Lo sufrido atrás, lo llorado atrás ya no importa.

V

Bruscamente, todo se ilumina con la luz del día. Lucio está durmiendo. Bruno está de pie, contemplando lo que lo rodea con infinito asombro y extrañeza.

En el extremo opuesto hay una cantina destaralada y

deprimente. Tras la barra está el Cantinero, conversando con uno de sus clientes que está tomando un trago: el Forastero I, un viejo sucio, miserable y medio borracho. Al lado de la barra hay un par de mesas con sus sillas, igual de

destartaladas que todo el resto. En una de ellas está sentada Emilia conversando con el Forastero 2: otro viejo parecido al primero, que también está tomando.

Cerca, un pozo con su balde para sacar agua. Entre la cantina y el lugar en donde están Bruno y Lucio, un pequeño cementerio con sus cruces, con sus flores secas. En un costado, el Niño se mueve y da patadas al aire, entrenando algún arte marcial.

Todo tiene polvo, está viejo y medio destruido. El suelo está lleno de cajas de cartón y otras basuras.

Bruno está paralizado por la sorpresa. Lucio sigue durmiendo. Nadie pareciera haber reparado en los recién llegados. Finalmente Bruno despierta a Lucio, quien se levanta rápidamente.

Sólo la sorpresa, una cierta tristeza. Sólo el estupor. La música cesa de golpe.

Lucio ¿Dónde está la ciudad?

Bruno No lo sé... (Al resto). ¡¡DÓNDE ESTÁ LA CIUDAD!!

Algunos se miran entre sí, sin entender la pregunta.

Lucio (Para sí). Nadie responde...

Bruno (Para sí). ¿Por qué nadie me habla? Yo no tengo la peste... (Al Cantinero). ¡TÚ! ¡¿ACASO TENGO LA PESTE!!

Cantinero No.

Bruno (Se le va encima y lo agarra). Entonces vamos a hablar... ¡¡DÓNDE - ESTÁ - LA - CIUDAD!!

Cantinero (Sorprendido). Esta es... la ciudad.

Silencio.

Bruno ¿CUÁL?

Cantinero ¡Esta! Lo que se ve...

Lucio ¿Lo que se ve adónde? Porque acá no se ve nada...

Cantinero ¿Se ve esta cantina...! ¿Quieren tomar algo?

Bruno ¡NADA!

Lucio ¡NADA! ¿Esto no puede ser la Ciudad! ¿Es absurdo!

Forastero 2 (Medio borracho). ¡Y por qué no! ¡Ah! ¡Por qué no puede ser la ciudad!

Forastero 1 (Ídem). ¡Esta es la ciudad, señores! ¡La ciudad! ¡Y estamos orgullosos de ella los gornam, trosi tan...!

Bruno ¡Saca ese tufo, viejo borracho!

Forastero 2 ¡¿CÓMO QUE VIEJO!! (Saca un machete).

Lucio levanta la escopeta y le apunta al Forastero 2.

Niño (A Lucio). ¡NO DISPARE!

Bruno ¡Es el niño!

Lucio ¡NIÑO DE MIERDA! (Le apunta). ¡A TI TE VOY A DISPARAR POR DARNOS LA PISTA FALSA!

Emilia ¡NO DISPARE!

Lucio (Le apunta a Emilia). ¡A TI PRIMERO, ENTONCES!

Niño ¡NO DISPARE!

Lucio le apunta al Niño.

Cantinero ¡NO DISPARE!

Lucio ¡¡YA BASTAAA!! (A todos). ¡YO LE DISPARO A QUIEN ME DA LA GANA, ¡ESTÁ CLARO!! ¡ASÍ SON LAS COSAS, YO NO TENGO LEY, NO TENGO A NADIE! ¡Mi carabino es mi forma de conversar, ¡está claro!! ¡Lo que pido, lo pido con una bala! ¡Si no me contestan, bala! ¡Si me contestan mal, bala también! ¡Si se burlan de mí, bala, bala y bala...!

Se acerca al Niño y le apunta con la escopeta al corazón. Está nervioso, se le ve atormentado. Con la otra mano, toma al Niño de la ropa, adoptando una posición extraña, a medio camino entre la lucha a cuerpo y el ajusticiamiento. El desenlace es impredecible. Lucio baja su escopeta y zamarrea al Niño frenéticamente.

¡¡DÓNDE ESTÁ LA CIUDAD?! ¡¡DÓNDE ESTÁ LA CIUDAD?! ¡¡NIÑO!!! (Medio quebrado por el dolor y la angustia). Yo no voy a dispararte, no te asustes de mí... Lo único que quiero es que me digas dónde está la Ciudad... ¿Por qué nos mandaste a este lugar?

Niño Porque esta es la ciudad.

Lucio (Casi llorando pero controlándose, hablando muy suavemente). Es que eso no es posible... ¿Me entiendes?

Niño ¿Por qué no?

Lucio ¡Mierdas, PORQUE ES UNA CANTINAA!! ¡¡SOLA, MUGRIENTA, ABANDONADA!! ¡¡ACÁ NO HAY NADA MÁS!!

Bruno ¡ESTO NO PUEDE SER LA CIUDAD!! ¡DÓNDE ESTÁ EL RESTO DE LA CIUDAD, AH!!

Niño ¿Cuál resto?

Bruno ¡Los árboles, por ejemplo...! La ciudad está lle-

ra de árboles...

Cantinerero ¡¡Quién te dijo eso!!

Bruno ¡Todos!

Todos ¡¡MentiraaAA!!

Bruno ¡¡NO ES MENTIRA!! (Indicando lo que lo rodea).
¡ESTO ES MENTIRA!! ¡ESTO! ¡ESTO! ¡ESTO ES
MENTIRA! ¡ES ENGAÑO, ES FALSEDAD! ¡ACÁ
NO HAY ÁRBOLES!

Forastero I ¡Nunca hubo árboles, eh...!

Lucio ¡¡DÓNDE ESTÁN LOS RESTORANES, AH!!
¡MENTIRA! ¡¡DÓNDE ESTÁN, LLENOS DE
COMIDA, LLENOS DE ESPECTÁCULOS!!
¡MENTIRA, MENTIRA!

Bruno ¡¡DÓNDE ESTÁN LOS HOTELES!!

Lucio ¡¡NO HAY!!

Bruno ¡Y DEBIERA ESTAR LLENO! ¡HOTELES LLE-
NOS DE COMODIDADES, LLENOS DE AGUA
CALIENTE! ¡¡DÓNDE ESTÁN LAS CASAS
GRANDES!!

Lucio ¡¡LOS MINEROS ENRIQUECIDOS, DÓNDE
ESTÁN!!

Bruno ¡MIREN! (Vacía su bolsa sobre el suelo). Todos
estos cuchillos los hicieron las manos mías. To-
dos. Y yo los cargué durante años porque en la
Ciudad iba a darlos en trueque por oro, por plata,
por cualquier metal que me sirva el día en que
salga... Pero acá no hay nada... ¡No hay un puto
gramo de oro!

Lucio ¡No hay!

Bruno ¡LO ÚNICO QUE HAY ES BASURA! ¡MIREN!
(Patea lejos una caja de cartón). ¡ACÁ DEBIERA
HABER ABUNDANCIA!

Lucio (Pateando lejos otra caja). ¡NO HAY!

Bruno ¡Y LO ÚNICO QUE ABUNDA ES LA MISERIA!

Lucio (Pateando). ¡NO HAY!

Bruno ¡¡Y la gente, ah!!

Lucio (Pateando). ¡NO HAY!

Bruno ¡LO ÚNICO QUE HAY ES UN PAR DE VIE-JOS
BORRACHOS! (Patea).

Lucio (Patea). ¡NO HAY! (Patea). ¡NO HAY!

Forastero I ¡¡CÓMO QUE VIEJO!!

Cantinerero (Agarrando al Forastero I). ¡YA BASTA!

Lucio (Apuntándole al Niño otra vez). ¡MENTIROSO!

Lucio dispara varias veces y sale persiguiendo al Niño, que
se escapa por detrás de la cantina.

Cantinerero (A Lucio). ¡BASTA! ¡BASTA! ¡EL NIÑO NO
TE MINTIÓ! ¡NO TE MINTIÓ!

Lucio ¡¡AH, NO!! ¡¡Y DÓNDE ESTÁ EL HOMBRE
CON LA CHAQUETA ROJA!! ¡No lo veo por
ninguna parte...! (Dirigiéndose a Emilia). ¡Acá la
única que tiene chaqueta roja ES UNA MUJER!!

La agarra violentamente de la chaqueta y la tironea. Se
miran a las coras.

(Extrañado). ¿Quién... eres tú?

Emilia Llegamos juntos al desierto.

Lucio ¿Ah, sí? (No reacciona).

Bruno (A Lucio, asombrado). ¡Es la mujer!

Lucio no reacciona.

¡La que venía con nosotros, en el camión!

Lucio le suelta.

(A Emilia). Pero... ¿qué estás haciendo acá?

Emilia ¿Qué quieres decir?

Bruno Tú eras la más fuerte, la que no paraba nunca...
¿Qué estás...? ¡Tú sabes hacer mapas, además!
Eres famosa... ¿Qué pasó?

Emilia Estoy a punto de salir.

Bruno ¿En serio?

Emilia Trabajo en dos frentes: mapas y reconstruccio-
nes orales.

Todos ¡¡Quéééé?!

Emilia Además de los mapas estoy haciendo recons-
trucciones orales. Todas las personas que esta-
mos en el desierto entramos por el mismo lugar.
Cuna de Ecos, se llama. Yo converso con todos,
hablo, interrogo, registro todos los detalles so-
bre cómo era la quebrada por la que cada perso-
na recuerda haber entrado...

Lucio ¿Qué sacas con eso?

Emilia ¡OTRO MAPA! El mapa de los recuerdos. Que
se completa más y más con cada conversación.
Yo tengo mapeadas cientos de quebradas. Cual-
quier día de éstos, cualquiera, algún sector del
mapa de los recuerdos, al sobreponerlo con
alguna de las cientos de quebradas conocidas...
¡click!

Cantinerero ¡Click!

Emilia Va a coincidir... ¡Click! El puente. El que faltaba para dibujar la ruta...

Bruno (Mirando en derredor). ¡¡DÓNDE ESTÁN MIS CUCHILLOS!!

Entra el Niño, arrastrando el cadáver de Roque. Bruno corre a juntarse con sus cuchillos y, arrodillado en el suelo, comienza a echarlos otra vez dentro de la boba. Lucio ve a Roque.

Lucio (Estallando en júbilo). ¡¡ES EL!!

El Niño deja el cuerpo en el suelo, tendido boca arriba.
¡ES ÉL! ¡¡ERA VERDAD QUE ESTABA ACA!!

Nada se mueve.

(A Roque). ¡Roque, abre los ojos, Bruno está acá!
¿Te acuerdas de él? ¡Y la mujer! ¡La mujer que venía con nosotros! ¡También está acá! ¡Te acuerdas de ella!?

Emilia ¿Qué le pasa?

Lucio ¡DEJENLO, YA VA A HABLAR! ¡Está asustado, eso le pasa...! (A Roque). ¡Roque...!

El Cantinero se acerca a Roque y le toma el pulso. Le separa los párpodos, le examina una pupila.

Cantinero Pero...

Bruno ¿Qué pasa?

Cantinero Este hombre está muerto.

Lucio ¡MENTIRAS! (Le da un empujón al Cantinero).
¡TODOS DICEN LO MISMO! ¡MENTIRAS! (A Roque). ¡ROQUE! ¡DE PIE!

Cantinero Pero... no va a poder...

Lucio ¡SI VA A PODER! (A Roque). ¡¡ROQUE!! (Se le acerca, se arrodilla junto a él). ¡Ya escuchaste, ponte de pie!

Se le acerca a la cara, trata de verlo mejor.

Emilia ¿Puedo verlo?

Lucio asiente con un gesto. Emilia lo examina mientras Lucio se pasea nerviosísimo.

No respira.

Lucio ¡¡¿Cómo?!!

Emilia Tampoco le late el corazón.

Lucio se le va encima y lo examina otra vez, rápidamente. La nariz, la boca, el pecho, las piernas. Bruscamente, da el examen por terminado.

Bruno ¿Qué pasa?

Lucio se para de un salto.

Lucio ¡¡NO ESTA AHÍ!!

Bruno ¡¡¿Cómo?!!

Lucio ¡¡NO ESTÁ, NO ESTÁ!! ¡¡TE DIGO QUE NO ESTÁ AHÍ!!

Bruno ¿Dónde está?

Lucio ¡¡No sé, no sé...!! (Al cielo). ¿Dónde mierdas está? ¡Hasta cuándo lo voy a buscar?

Emilia No lo busques más.

Lucio ¡¡¿Qué?!!

Emilia Se murió. Ya no está acá.

Lucio Pero tiene que estar en otro lugar...

Emilia (Zamarreándolo). ¡NOOOOOO! ¡NO ESTÁ EN NINGÚN LUGAR! ¡SE MURIÓ! ¡¡ENTIENDES?! ¡SE TERMINÓ! ¡ROQUE YA NO ESTÁ, SU VIDA SE ACABÓ! ¡ME ENTIENDES?! ¡ES LO QUE NOS VA A PASAR A TODOS, ¿QUÉ TIENE DE RARO?! ¡Vivió durante un tiempo, caminó, tuvo amigos, comió, durmió, pero YA NADA MÁS LE VA A PASAR! ¡NADA! ¡LO QUE LE PASÓ, YA LE PASÓ! ¡SU VIDA SE COMPLETÓ! ¡YA NADA MÁS, NI UN GESTO, NI UN MOVIMIENTO MÁS PARA ÉL, PORQUE YA NO EXISTE! ¡¡ENTIENDES?!

Silencio.

El Cantinero se acerca a Roque.

Cantinero (Observándolo). Los ojos, la cabeza, los pulmones... Todas las células, todos los átomos son los mismos... Todo está aquí, menos algo que no se ve... Algo pasó...

Silencio.

Niño Enterrémoslo.

Bruno ¿Para qué?

Niño Tiene que podrirse, así no es más que un muerto.

Emilia y Lucio comienzan a preparar al muerto con ternura y cuidado, mientras Bruno se dirige al cementerio a cavar una fosa. El Cantinero y los Forasteros contemplan en silencio lo que ocurre. Bruno cava acelerado, con desgarró y furia. El Niño ayuda. Lo entierran. Un ciclo se completa.

Lucio se arrodilla frente a la tumba, fijos los ojos en ella, triste y ensimismado. Comienzan a caer unas gotas de lluvia...

Emilia (Extrañada). ¿Qué es esto...?

Forastero 1 (Idem). Están cayendo gotas...

Niño (Feliz). ¡Es agua!

Forastero 2 (A Emilia). Pero ¿qué es!

Niño ¡ES AGUA!

Emilia ¡¡No te das cuenta que no puede ser agua!

Niño ¡PERO ES! ¡ESTÁ CAYENDO AGUA!

Cantinero (Sorprendido). Es cierto... ¡Mierdas, está lloviendo!

Emilia No puede estar lloviendo...

Niño (Langándose a correr y a saltar). ¡ES LLUVIA! ¡ESTÁ LLOVIENDO! ¡ESTÁ LLOVIENDO! ¡MIRENLA, TOQUENLA! ¡ES AGÜITA, ES AGÜITA, NOS ESTAMOS MOJANDO!

Emilia ¿NO PUEDE SER LLUVIA!

Forastero 1 ¡¿Por qué no! ¿Por qué no puede ser, ah?!

Emilia ¡PORQUE ESTO ES UN DESIERTO! ¡POR ESO!

Niño ¡ES UN MILAGRO! ¡ES UN MILAGRO!

Lucio Es cierto...

Niño ¡¡Van a poder cultivarse cosas! ¡FRUTAS, VERDURAS!

Forastero 1 (Al Cantinero). ¿Y si plantáramos una chacra?

Cantinero Habría que agarrar agua en tiestos...

Niño ¡Mamááá! ¡Vamos a poder vivir en el desierto!

Emilia (Desesperado). ¡¡NO ES CIERTO!!!

Forastero 1 (Al Cantinero). ¿Y si plantáramos una chacra?

Emilia ¡NO VAMOS A VIVIR EN EL DESIERTO!
¡NUNCA! ¡MENOS AHORA, QUE ESTAMOS A UN PASO DE SALIR!

Niño ¡¡A UN PASO!!!

Forastero 1 ¿Y si plantáramos una huerta?

Lucio ¡Mierdas, está parando la lluvia...!

Emilia (A todos). ¡¡LO VEN! ¡ESTA PARANDO!

Forastero 2 No puede ser...

Lucio ¡Está parando...!

Niño ¡No importa, ya llovió una vez! ¡Puede llover de nuevo!

Lucio (A Bruno). ¡Bruno, ¿no oyes! ¡La lluvia está parando...!

Cantinero Habría que agarrar agua en tiestos...

Forastero 2 ¡Cierto!

El Cantinero y el Forastero 2 corren a agarrar tiestos.

Forastero 1 (A Bruno, que está inmóvil). ¡REACCIONA, VAMOS!

Bruno (Al Forastero 1, remojándolo de las solapas). ¡AL CARAJO LA LLUVIA, AL CARAJO, AL CARAJO, ¿ME OYES! (A todos). ¡LA LLUVIA IMPOR-

TA UN CARAJO! ¡¡LO OYEN! ¡NADA! ¡MU-
RIO UN AMIGO MÍO, ¡SABÍAN! ¡Por mí que
todo se inunde y la lluvia un carajo, porque él no
murió de muerte natural! ¡¡Cierto, Lucio!

Lucio Ya no importa, da igual.

Bruno ¡NO DA IGUAL, MIERDAS! ¡¡QUÉ TE PASA!
¡CUENTA, QUE TODOS TE OIGAN; ¡QUÉ LE
PASÓ A NUESTRO AMIGO!

Lucio Lo asesinaron. No estaba haciendo nada y lo
asesinaron.

Bruno (Al resto). ¡¡QUÉ TAL ESA, AH?! ¡NO ESTABA
ENFERMO! ¡NO SE ACCIDENTÓ! Y hay uno de
ustedes... Uno de ustedes que me va a decir cómo
encontrar a los asesinos...

Emilia ¡¡Nosotros!!

Bruno (Apuntando al Cantinero). ¡¡TÚ!

Cantinero (Echando a correr de vuelta a la barra). ¡DÉ-
jeme...! ¡Déjeme, yo no tengo nada que ver...!

Bruno lo alcanza rapidísimo entrando a la barra y la agarra,
con toda la fuerza y la dureza.

Bruno ¡¡DÓNDE ESTÁN LOS OBI!!!

Emilia ¿Quiénes!

Bruno ¡¡MIERDAS!!

Cantinero (Asustado). ¡No sé! ¡No los he visto!

Emilia ¿Quiénes son los Obi?

Cantinero (A Emilia). ¡Son dos hombres! ¡Con tren-
zas
negras, vestidos de blanco! (A Bruno). ¡No han
venido! ¡Te juro que no han venido!

Bruno toma aire.

Bruno ¡¡YOOOOOOOO VOY A IRA BUSCARLOS!
¡¡Dónde los puedo encontrar!

Cantinero ¡No... no...! ¡No sé...! ¡Mierdas, siempre
están moviéndose, de un lado a otro!

Bruno ¿Dónde están sus pueblos?

Cantinero ¿Sus QUÉ?!

Bruno ¡¡PUEBLOS! ¡DIEZ MIL PERSONAS TIENEN
QUE TENER PUEBLOS DONDE VIVIR, ¡NO!

Cantinero ¡¡Quién te dijo que eran diez mil?!

Bruno (A Lucio). ¡¡Cuántos son!

Lucio Diez mil.

Bruno (Al Cantinero). ¡¡LO VES!

Cantinero ¡Pero ellos no son diez mil!

Bruno ¡¡AH, NO?! ¡¡Cuántos son, entonces!

Cantintero ¡¡DOS!!

Silencio.

Lucio ¿Qué!

Forastero 1 (Desganado). ¡Son dos!

Forastero 2 (Idem). ¡Son dos, no más!

Forastero 1 ¡Dos viejos, todos locos!

Bruno ¡SHT, mierdas! (Al Cantintero). ¡¿Qué estás diciendo?!

Cantintero ¡¿Pero cuántos viste tú?!

Bruno (A Lucio). ¡Cuántos eran!

Lucio Yo vi dos, pero...

Cantintero ¡NO HAY MÁS!

Lucio ¡Tiene que haber más! ¡No pueden ser dos si son un pueblo, una raza...!

Forastero 1 ¡¿Pueblo?!

Forastero 2 ¡¿Pueblo, esos viejos?!

Forastero 1 ¡De adónde...!

Forastero 2 ¡Son dos viejos, todo cagados...!

Forastero 1 ¡Todos disfrazados, los huevones...!

Lucio (A los Forasteros). ¡No... no son una etnia?

Forastero 1 ¡¿HERNIA, ese par de huevones?!

Forastero 2 ¡Anda a lavarte la canoa...!

Bruno (Golpeando la barra). ¡MIERDAS!

Forastero 1 (Golpeando la barra). ¡Eso sí que sí!

Forastero 2 (Idem). ¡Mierdas! ¡Mierdas!

Bruno (A los Forasteros). ¡ESO NO PUEDE SER CIERTO!

Cantintero ¡PERO ES! (Zamarreándolo). ¡PERO ES!
¡LOS OBI SON DOS VIEJOS LOCOS! ¡NADA MÁS!
Son dos viejos pescadores de mariscos.

Quedaron atrapados en el desierto y se volvieron locos. Se inventaron una historia, a veces roban, a veces matan gente...

A bajo volumen, comienza a escucharse una música.

Bruno (Al Cantintero, zamarreándolo con violencia). ¡¡PRIMERO LA CIUDAD NO ERA LA CIUDAD, SI NO QUE UNA CANTINA HEDIONDA Y MEDIO VACÍA! ¡¡AHORA RESULTA QUE LOS OBI NO SON LOS OBI! ¡SON DOS VIEJOS LOCOS!

Forastero 1 ¡Eso, hujja...!

Bruno (Al Forastero 1). ¡NINGUNA HUIJA! ¡¿QUIÉN VA A PAGAR POR ESTO?!

Forastero 2 ¡Locos, locos, todo cagados...!

El Forastero 1 desemaina su machete, pero el Cantintero se le tira encima. Bruno corre en dirección a sus cuchillos, pero el Forastero 2 alcanza a agarrarlo y se trezan en lucha. El Niño le pega una patada al Forastero 2. Bruno aprovecha la ocasión y corre otra vez hacia sus cuchillos, logrando agarrar uno. El Forastero 1 se suelta y corre a enfrentarse a Bruno. Logra quitarle el cuchillo y clavárselo en el estómago. Bruno cae al suelo. El Niño corre a socorrer a Bruno, mientras la pelea sigue por otro lado. Visiblemente afectado, trata de ayudarlo a detener la hemorragia y finalmente se lo echa al hombro para llevárselo.

Es el desastre, es el final. Todo es un caos. El Niño huye con Bruno al hombro, mientras el resto sigue en pelea, entre cuchillos, escopetas y golpes, que van esfumándose lentamente en la oscuridad.

VI

Una tenue luz va iluminando una rústica cabañita. Dentro de ella duerme Bruno, vendado, recuperándose de sus heridas. El Niño fuma, sentado inmóvil en un rincón. El único que se mueve es un Viejo con pelo y barba largos, ropa andrajosa, expresión alucinada. En una mano, un guante de colores. Tiene en sus manos una cámara fotográfica y con ella se mueve ágilmente de un lugar a otro, preparándose para fotografiar. En la penumbra existente, enfoca la figura de Bruno en el suelo y dispara la cámara. Todo se ilumina con la luz del flash. Bruno se despierta. El Viejo se desplaza

por la cabaña buscando otro ángulo para fotografiar. Se posiciona y vuelve a sacarle otra foto a Bruno, cegándolo con el foganazo del flash. Crece el desconcierto de Bruno.

El Viejo se mueve de un lado a otro fotografiando, disparando foganazos hacia Bruno. Además, comienza a hacer extrañas gestas hacia arriba y hacia atrás, como dándole órdenes a alguien a quien no vemos... Le extraño es que a cada uno de sus gestos le sigue un cambio en la iluminación del lugar. Tan pronto produce un oscurecimiento total de un sector como ilumina difusamente una pared: la luz sigue sus

órdenes.

Bruno no tiene idea cómo reaccionar: sonríe hacia la cámara, trata de esconderse, intenta pasar, hace gestos groseros, trata de escapar pero no puede porque el Viejo lo sigue a todas partes, cambiando luces y tomando fotos sin parar. En la cima de la angustia, Bruno está gritando cosas como basta, quién es usted, yo no soy, cuando al Viejo se le acaba el rollo de la cámara. Siguiendo una indicación de su mano, todo la agitación concluye y el lugar se ilumina del todo. El Viejo se sienta tranquilo en un rincón, a descargar la cámara.

Bruno ¡SICÓPATA! ¡DEGENERADO, PERVERTIDO, YO TENGO MI INTIMIDAD! ¡TENGO MI VIDA PRIVADA, VIEJO MIRÓN!

Niño No sacas nada con gritarle... No va a pelear contigo.

Bruno ¿¿Por qué me provoca?!

Niño ¿PROVOCAR? ¡Capturaba imágenes!

Bruno ¡PERO ERAN IMÁGENES MÍAS! (Lastimoso). ¡Y yo no estoy sano! ¡Estoy herido...! (Ve las vendas que lleva). ¿Quién me vendó?

Niño ÉL. (Indica al Viejo).

Bruno ¿Él?

Niño Todos rebotan con la mano del cariñoso.

Bruno ¿Qué dijiste?

Niño Todos rebotan con la mano del cariñoso.

Bruno ¿Dónde están mis cuchillos?

Silencio.

¿Qué lugar es éste?

Silencio.

¿Por qué no contestan mis preguntas? ¡¿QUÉ QUIERE DECIR LA MANO DEL CARIÑOSO?!

Viejo ¡¡¡¡¡BASTAAAAAAA!!!!

Silencio.

Bruno queda paralogizado. El Viejo lo enfoca y le saca otra foto.

No empujes más. Basta.

El Viejo hace una vaga señal y comienza a escucharse una música, mientras él se da vuelta y se aleja unas pasas a hacer otra cosa.

Bruno (Intrigado). Esa voz... ¿Dónde escuché yo esa voz?

Niño No empujes más. Ya te lo dije.

Bruno ¡Viejo! Di algo más, por favor...

Niño Vas a aprender de la borrachera.

Bruno ¡SHT, silencio! (Al Viejo). ¡Viejo! Estoy escuchando...

Niño No estás escuchando.

Bruno ¡¡¡¡¡SIIIIIIIIII!!!! ¡ESTOY ESCUCHANDO!! ¡PERO TU NO ME DEJAS ESCUCHAR! ¡TE METES Y TE METES Y TE METES! (Al Viejo). ¡No le hagas caso! ¡Háblame, dime algo! Cualquier cosa, cualquier... tontera... mierdas... (Implorante). ¡Viejo! ¡ME PARECISTE FAMILIAR, ESO ES TODO! ¡Tú sabes lo escasa que es esa sensación...!

Viejo Empecemos.

Bruno ¿Qué?

Con una señal, el Viejo hace que una música comience a sonar. Se desplaza por el lugar, ágil y despreocupada. Todo comienza a oscurecerse, siguiendo otras órdenes que el Viejo reparte con brazos y manos.

Súbitamente, la foto de un paisaje del desierto es proyectada en grandes dimensiones. Bruno queda sobrecogido. Otra imagen es proyectada, llena de belleza y de sentimiento. Y luego, otra. Y otra, y otra, y otra más. Comienzan a sucederse las imágenes fotográficas, unas a otras siguiendo las indicaciones y los desplazamientos del Viejo, mientras el aire se llena de música. El Viejo gobierna.

Las imágenes proyectadas contienen completa la belleza de la desolación. Todo es la arquitectura del sol sobre la tierra, la sinfonía de todos los minerales. Desfilan en armonía las piedras, los arenales, los salares, las montañas originales. Nadie puede resistirse a la droga de la geografía. La música cesa, la última vibración brilla en el silencio.

Viejo Yo no hice nada de esto.

Bruno (Mirando al Viejo). Daniel...

Viejo Sólo llevé la cámara donde estas cosas están.

Niño ¿Dónde están?

Bruno (Al Viejo). ¡DANIEL!

El Viejo sólo mira al vacío.

Niño ¿¿Qué?!

Bruno (Muy impresionado). No puede ser... esa voz... (Al Viejo). ¡Tú... ERES DANIEL!

Viejo Yo soy el dormido despierto.

Bruno (Trata de reconocerlo). ¿Quién eres?

Viejo Soy el vivo muerto.

Bruno Estás loco... te chiflaste, completo... Pero... ¡pero eres Daniel! ¡¡MIERDAS, ERES DANIEL!! (Lo abraza emocionado, el Viejo no reacciona). ¡DANIEL! ¡DANIEL! ¡Tú quisiste quedarte en el camión! ¡Solo! ¡Tú quisiste quedarte! ¡Todos te dábamos por muerto!

Viejo ¡Estoy muerto! No te conozco, yo no soy Daniel. SOY OTRO.

Bruno ¡Quién!

Viejo El vivo muerto.

Bruno ¿De qué hablas, Daniel?

Viejo ¡¡NO SOY DANIEL, POR LA MIERDA!! ¡¡Que no ves que me estás confundiendo con otra persona! ¡

Bruno ¡¡NO!! ¡¡TÚ TE ESTÁS CONFUNDIENDO CON OTRA PERSONA!! ¡¡TÚ NO ERES EL VIVO MUERTO!! (Al Niño). ¿Qué le pasa? No me reconoce...

Niño Son las drogas.

Bruno ¡¡Drogas!!

Niño El cactus.

Bruno ¿Qué cactus?

Niño Chiclote.

Bruno ¿Qué asqueroso! ¡Lo come solo!

Niño Con trigo mote.

Bruno (Al Viejo). ¡Pésimo! ¡Pésimo! Te vas a descalificar!

Viejo ¿Cómo lo sabes? ¡Comiste chiclote muchos años! ¿Lo viste, al calcio, alejándose de tu cuerpo?

Bruno Vi tres viejos secos, los pellejos al sol en la Cordillera de Domeyko. Dibujando círculos a gran altura, cien pájaros de mal agüero.

Viejo Qué imagen... ¡Andabas sin cámara fotográfica?

Bruno ¡SI, YO NO USO CÁMARA FOTOGRÁFICA! (Al Niño). Mierdas... ¡para qué le sirve todo ese cactus!

Niño Para recordar.

Bruno ¡Mentira! No recuerda ni su nombre... (Al Viejo). Daniel, yo te voy a ayudar...

Niño Está cerrada la puerta abierta.

Bruno ¡TE VOY A IR A BUSCAR!

Viejo ¡¡BUSCAR?? Imposible: tú no conoces el lugar donde yo vivo.

Bruno ¡No lo conozco, pero sé cómo llegar! (Al Niño). ¿Dónde hay chiclote! (El Niño no reacciona). ¡¡Pásame, vamos!!

Viejo (A Bruno). ¿Qué estás haciendo? No conoces el caballo que vas a montar...

Bruno ¡No lo conozco, pero sé cómo subirme! (Al Niño). ¿Me vas a dar o no me vas a dar!

Niño Eeeh... yo...

Bruno ¡¡Pásame, vamos!!

Viejo ¡Pásale, pásale!

Niño Está bien.

Viejo ¡DALE CHICLOTE, DALE TRIGO MOTE!

El Niño va a buscar dos pailas de greda. Le ofrece a Bruno, éste saca con las dedos y come. Come también el Viejo.

Bruno ¿Qué asqueroso...!

Niño ¿Qué asqueroso...!

Viejo ¿Qué asqueroso...!

Bruno (Escupe). Espero que su efecto sea mejor que su sabor...

Viejo ¡¡ESPERAS?? ¡¡TU ESPERAS?? En este viaje es el caballo quien tiene las riendas.

Bruno (Burkón). No me digas... ¡Y si el jinete se encabrita!

Viejo PUES EL CHICLOTE LE CLAVA SUS ESPUELAS DE PLATA.

Bruno ¡¡OOóóóóóOojaleE!!! ¿Qué imágenes tan coloridas!

Viejo ¡¡ESO?? ¡ESO, UNA IMAGEN COLORIDA? ¡Te gustaría bañarte en el océano de los colores!

Bruno Me encantaría, pero no traje traje de baño... (Al Niño). Dime una cosa, este chiclote... ¿cuánto demora en hacer efecto?

Viejo ¿A quién le rezarías en la catedral de la luz?

Bruno ¡¡YO!! ¡¡YO REZAR??

Viejo (Convenciéndolo). ¡En-la-ca-te-dral-de-la LUUUUJZZZ!

Bruno ¡¡Pero si yo no soy una persona RELIGIOSA!!

Viejo ¡YO TAMPOCO LO ERA!

Bruno En todo caso rezaría por mis amigos.

Viejo ¿Por cuáles?

Bruno Por los amigos del alma mía, rezaría... rezaría por los amigos que no están, rezaría...

Niño ¿Dónde están?

Viejo ¡Dónde están!

Silencio.

Bruno En silencio rezaría por el pasado, rezaría...

Viejo En silencio, todo rezo es verdadero.

Silencio.

Bruno Rezaría porque a veces me doy pena, rezaría...

rezaría y habría querido ser otra persona, rezaría...

rezaría más joven y con más tiempo, rezaría...

rezaría por mis padres que me perdieron, rezaría...

rezaría y nunca pasó por sus cabezas el pensamiento, rezaría...

rezaría que tardaría más de una semana, rezaría...

rezaría porque tal vez ellos no han muerto, rezaría...

rezaría e inútilmente siguen asomándose a la calle, rezaría...

rezaría buscando con los ojos, rezaría...

rezaría imágenes coloridas, rezaría...

rezaría cuando sólo la maldad pareciera estar en todas partes, rezaría...

rezaría y franjas negras atraviesan las esquinas, rezaría...

rezaría, rezaría, rezaría, rezaría... (Sigue murmurando ininteligible, los otros lo miran).

¡¡REZARÍA POR LA MÚSICA QUE ESCUCHABA, REZARÍA...!!

rezaría por flautas y tambores, rezaría...

rezaría yo me contento con poco, rezaría...

rezaría cuando niño era al revés, rezaría...

rezaría pero ésa era otra época, rezaría...

rezaría y todo era al revés, rezaría...

rezaría porque conocí la muerte, rezaría...

rezaría y ni siquiera es espectacular, rezaría...

rezaría hasta que la noche esté bien entrada, rezaría...

rezaría para ver si Dios me escucha, rezaría...

rezaría HASTA que me escuchara, rezaría...

rezaría y de ahí no me movería, rezaría...

rezaría que me escuchara y me consolara, rezaría...

rezaría yo me contento con poco rezaría...

rezaría hay un gato tomando leche, rezaría...

rezaría y todo es tan normal, rezaría...

rezaría por la fauna y flora del desierto, rezaría...

rezaría porque merecía un más feliz destino, rezaría...

rezaría que escenario de pesadumbre y desvarío, rezaría...

rezaría porque no tengo culpables, rezaría...

rezaría que fusilar en ejemplares ceremonias, rezaría...

rezaría que aseguren que nada vuelva a repetirse, rezaría...

rezaría de luto por Daniel Antofagasta, rezaría...

Viejo ¡TRAMPA!

Bruno ... rezaría, amigo mío y del alma mía, rezaría...

rezaría porque él es uno más, rezaría...

rezaría que levantó murallas en torno suyo, rezaría...

Viejo ¡YO NO SOY ASÍ!

Bruno ... rezaría y ninguna voz lo alcanza, rezaría...

Viejo ¡YO NO SOY ASÍ, YO SACO FOTOS!!

Bruno ... rezaría porque las fuerzas me aban... donan,

rezaría... (Va desplomándose). Rezaría un pájaro... en mitad del... cielo, rezaría...

Estoy débil, me late la cabeza...

Viejo ¡BEZA!

Niño ¡BEZA!

Viejo ¡Beza...!

Niño ¡Beza...!

Bruno ¡¡SILENCIOOOOOOOO!!

Todos callan.

Lo siento, Daniel... Me equivoqué, no tengo la fuerza. Sálvate como puedas. Me diste pena, eso fue lo que pasó... Te vi tan extraviado hoy día...

Viejo ¡NO ESTOY EXTRAVIADO!

Bruno ¡¡PUEDE SER, FUE LA IMPRESIÓN QUE ME DIO!! (Para sí). Yo llegué herido, ustedes me ayudaron... han sido muy buenos conmigo. (Al Viejo). ¡Es absurdo que me des pena! ¡YO NO TENGO DERECHO A METERME EN LA VIDA DE NADIE!

Violentamente, sale de la cabañita dando un tremendo portazo. Y he aquí la sorpresa descomunal: junto con una música grandiosa aparece ante sus ojos la enorme imagen de las montañas. Gigantescas, imponentes, indesmentibles.

Bruno está paralizado por la impresión.

¡Son las montañas...!

Eco ¡SON LAS MONTAÑAS!

Bruno queda doblemente estupefacto. Pero se calma totalmente y vuelve donde el Viejo.

Bruno ¿Cómo se llama este lugar?

Viejo Cuna de Ecos.

Bruno flora.

Es la cuna donde nacen y se crían.

Bruno vuelve a salir. Está frágil, está expuesto. Solo y de pie, se ve pequeño frente a las montañas. No sabe qué hacer.

Bruno Soy yo.

Eco ¡SOY YO!

Todo se aclara.

Bruno (Desgarrado de felicidad). ¡AAAAAAAAAAAAA-
AAAAAAHHHHHHH!

¡SOY YO!

¡ESTOY ACA! ¡LLEGUE!

¡Bienaventurados los pacientes, los esforzados, porque para ellos es la visión de las montañas de la libertad!

¡Detrás de las montañas están todas las cosas que perdimos!

¡Detrás llueve! ¡Y hay vegetales!

Eco ¡AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAHHHHHHH!

¡SOY YO!

¡ESTOY ACA! ¡LLEGUE!

¡Bienaventurados los pacientes, los esforzados, porque para ellos es la visión de las montañas de la libertad!

¡Detrás de las montañas están todas las cosas que perdimos!

¡Detrás llueve! ¡Y hay vegetales!

Atraídos por los gritos, el Niño y el Viejo han salido a ver lo que pasa. Bruno se pone de pie, resplandeciente, borracho de felicidad. Mientras hablan en el exterior, siempre se escucha la sombra de los ecos.

Bruno ¡¡ESTA ES LA SALIDA!! ¡¡ESTA!! ¡¡Me entienden!! ¡ES LLEGAR Y SALIR!

Niño Esta no es la salida.

Bruno (Riéndose de contento, zamarraándolo). ¡TE LO DIGO, SE LO QUE TE ESTOY DICIENDO! (Al Viejo). ¡VIEJO, DANIEL, TU TIENES QUE CREER-

ME! ¡CUNA DE ECOS! ¡Hay que meterse por esa quebrada. (Índico). Hasta el final sin salirse, y estamos afuera!

Niño (Al Viejo). ¿Es verdad?

Viejo Es verdad.

Niño ¿¿Qué cosa??

Viejo Esa ES la salida.

Silencio.

Es cierto. Llegar y salir.

Bruno (Descalocado). ¿Qué mierdas haces acá si sabías que la salida estaba a dos pasos?

Viejo Saco fotos.

Bruno ¿¿SACAS FOTOS!! ¿¿DE QUÉ ME ESTÁS HABLANDO!! ¿FOTOS!! ¡AFUERA PASAN COSAS, DANIEL! ¡YA NO TE ACUERDAS!!

Viejo No soy fotógrafo de acción.

Bruno ¿¿Qué cosa??

Viejo Emociones tampoco siento, dejé de sentirlas hace años. Sólo para el conocimiento vivo.

Bruno ¿¿Conocimiento??

Viejo A chorros. Váyanse los dos.

Bruno Pero... viejo, no puedes hacer esto...

Niño ¡Por favor...!

Viejo Puedo.

Bruno Viejo... viejo derrotista ...

Viejo Puedo.

Bruno Viejo terminal.

Viejo Puedo.

Bruno (Viejo muerto, viejo dormido)

Viejo Puedo.

Bruno ¡DORMIDO, NO ESTÁS DESPIERTO!

Violentemente, irrumpen dos Soldados armados. Los uniformes viejos y llenos de polvo. Anteojos oscuros, trapos para protegerse del sol.

Soldado 1 ¡ALTO AH!!

Soldado 2 ¡¡NADIE SE MUEVA!! ¡¡TODOS QUIETOS!!

Soldado 1 ¡¡INMÓVILES!! ¡LOS QUIERO COMO ESTATUAS! ¡Nosotras haremos las preguntas!

Soldado 2 ¡¡QUIÉN ES DANIEL ANTOFAGASTA!!

Viejo Yo soy.

Ambos Soldados descargan sus carabinos sobre el Viejo, quien cae al suelo a morir rápidamente. Bruno y el Niño

están paralizados.

Soldado 1 ¡USTEDES! ¡ERAN AMIGOS DE ÉL!

Soldado 2 ¡CONTESTEN! ¡LO CONOCÍAN!

Niño Nosotros... no, no... para nada...

Soldado 1 y Soldado 2 ¡Y QUÉ ES LO QUE ESTABAN HACIENDO ACÁ!

Bruno Sólo de paso... el viejo nos dio alojamiento...

Soldado 1 ¡¡ATRÁS LOS DOS!!

Soldado 2 ¡¡LOS DOS EN ESE RINCÓN!!

Bruno y el Niño se dirigen a un rincón, en donde permanecen inmóviles. El Soldado 1 se dedica a inspeccionar la cabañita, mientras el Soldado 2 saca su walkie talkie, para comenzar a transmitir.

(Transmitiendo). Camino y camino por entre bosques que ya no existen... Me doy cuenta, las lagunas son mentiras... Yo estoy en la cabaña, el asesino de Juan está muerto... el mismo perro que lo mató en el camión, ése ya no vive, su cuerpo lleno de las balas que nosotros le disparamos... Y la fiesta de hoy será por Juan. Porque está vivo y habita nuestra memoria. Porque era único, distinto a todos, porque lo echamos de menos cada día...

Termina la transmisión.

(Al Soldado 1). ¡¡Los encontraste!!

Soldado 1 ¡Acá están! (Muestra unas binoculares). La cantimplora no está.

Le arroja las binoculares al Soldado 2.

(A Bruno y Niño). ¡¡Y USTEDES, QUÉ!!

Soldado 2 ¡Sí! ¡USTEDES, QUÉ!

Bruno ¡Nosotros!

Soldado 1 ¡¡A QUÉ SE DEDICAN!!

Soldado 2 ¡¡QUÉ HACEN USTEDES!!

Bruno ¡Nosotros!

Soldado 1 ¡Mierdas! ¡No hay nadie más acá!

Bruno Bueno, nosotros... A NADA. Creo que a nada, señor.

Soldado 1 Entonces, ¡largos de acá!

Soldado 2 ¡Hagan nada en otro lado!

Bruno Quisiera pedir un favor.

Soldado 1 ¡¡DE QUÉ SE TRATA!!

Bruno Ese guante de colores... *(Indica la mano del Viejo).* Quisiera llevármelo.

Soldado 1 ¡¡DE QUIÉN ES!!

Bruno Bueno, era del viejo...

Soldado 2 Lo siento, perro. No soportamos los ladrones.

Bruno Por favor. A él ya no le sirve...

Soldado 1 *(Le saca el guante al Viejo y se lo tira a Bruno).* Quince segundos para desaparecer.

El Niño y Bruno recogen muy rápidamente algunas cosas y salen. El Soldado 1 da algunos pasos por el lugar, revisando con su vista el horizonte. Finalmente, sale también. El Soldado 2 toma el cuerpo del Viejo y lo entra a la cabañita. Mira con calma las pocas cosas que hay dentro.

Comienza a escucharse la música, "La petite fille de la mer", de Yngwie. Una cierta melancolía se va apoderando del Soldado 2. Deja el walkie talkie sobre la mesa, en donde queda emitiendo esporádicos ruidos de transmisión. Con cuidado, se acerca al Viejo y lo acomoda, lo deja en una posición más digna. Se sienta en una silla. Está triste, está cansado. ¿En qué piensa cuando se toma la cabeza con las manos?

FIN ■



UNA CATEDRAL ILUMINADA POR EL TALENTO

Luis VAISMAN A.

Depto. de Literatura, Universidad de Chile

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

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

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

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

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

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

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

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

Carlos Aguirre



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

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

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

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

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

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

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





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

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

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

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

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

su necesario esplendor. El autor, en su texto, describe el espacio de esta escena como una rústica cabañita. En este espacio, el Viejo ejercerá sus poderes demiúrgicos cambiando los efectos luminicos y sonoros; proyectará las imágenes que contienen completa la belleza de la desolación. Todo es la arquitectura del sofá sobre la tierra, la sinfonía de todas las minerales. Desfilan en armonía las piedras, las arenas, los salares, las montañas originales. Nadie puede resistirse a la droga de la geografía³. Son estas imágenes las que preparan la drogada experiencia de Bruno de la catedral de la luz, y su manifestación verbal en la hermosa e hipnótica letanía *Por los amigos del alma rezaria...* Esta luminosa epifanía es la culminación de la historia comunicada en la obra. En el teatro, este espacio se significó mediante la misma escenografía de la escena anterior, en penumbra, al fondo de la cual, y arriba al centro, en una estrecha abertura fuertemente iluminada que dejan las cortinas de terciopelo de la escena anterior, está sentado el Viejo contra el fondo de un espejo, mientras Bruno y el Niño se desplazan por el mesón convertido ahora en pasarela. En tal lugar y estática posición, los hermosos gestos manieristas de Rodrigo Pérez (Viejo/Daniel) no logran convocar en la imaginación del espectador (de este espectador que soy yo, al menos) la demiurgia que gobierna la luz, el sonido, la imagen. Esto ocurre en parte, pienso, porque los juegos de iluminación y las proyecciones quedan asordados por el peso textural y colorístico de la escenografía anterior, no totalmente eliminada para el espectador a pesar de la penumbra, y por eso fuertemente presente en su memoria visual. Con ello, la cúspide del proceso visual —la escena de la cantina— queda desfasada, anticipándose a la culminación de la historia —la escena de la cabaña, que es la que da el nombre a **La catedral de la luz**.

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

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

1. Un ejemplo:

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

R: ¡Quiere comer con nosotros!

E: (Para sí) ¡Oh, no!

P: ¿En serio?

R: ¡Sí, hombre, sí! ¡Síntese! ¡Deje sus libros! ¡Tome, sírvase esto rob!

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

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

R: ¡Síntese, síntese!

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

R: ¡No es para tanto, hombre! Síntese, síntese...

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

R: ¡No es para tanto!

P: ¡Es para tanto!

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

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

R: ¡NO ES para tanto!

P: ¡ES para tanto!

E: ¡MIERDA! ¡NO ES PARA TANTO!

(Silencio. Todos comen.)

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

3. Acotación del autor:



TEATRO ARGENTINO 95: UNA PUESTA EN ESCENA EN TRANSICIÓN

Osvaldo PELLETTIERI*

Investigador teatral, Universidad de Buenos Aires

El objetivo de este trabajo es el de analizar la situación actual de la puesta en escena argentina¹, ver el estado de nuestro sistema teatral y explicarlo a partir de la inclusión de un pasado inmediato y de su proyección y dinámica futura. Concebimos al teatro como un hecho proteico cuya evolución, aún con ritmos variables y discontinuos, es permanente. Es por eso que tenemos en cuenta las continuidades pero también las variantes y las cristalizaciones (Pelletieri, 1990:11-13).

Si tuviéramos que señalar una constante dentro de la historia de la escena nacional (y este hecho es extensible a muchos países de Latinoamérica con sistemas teatrales parecidos al nuestro), podríamos decir que ésta es el realismo. La tradición realista en nuestro teatro sería, según términos de Fernand Braudel (1958:75-110), un fenómeno de *larga duración*. Es así que, por lo menos hasta hoy, los intentos por parte de nuestros teatristas de alejarse de la senda realista han concluido, si bien no en un regreso, ya que en historia ningún retorno es posible, en una síntesis entre las apropiaciones de procedimientos modernizadores de los campos teatrales de los países centrales y la tradición realista total. Ejemplos de lo dicho son los textos de Roberto Arlt en la década del 30 llevados a escena por Leónidas Barletta en el Teatro del Pueblo, o el derrotero que ha seguido el teatro de Griselda Gambaro en los 70, desde las puestas absurdistas de Jorge Petraglia en los 60, hasta las puestas de Alberto Ure

como *Sucedelo que pasa* (1975) y *Puesta en claro* (1986) y a las de Laura Yusem como *La malasangre* (1982) y *Penas sin importancia* (1990), incluidas dentro de un realismo estilizado.

Para poder referirnos a la puesta actual es necesario, entonces, que nos remontemos a la puesta de los 80, ya que las manifestaciones actuales no pueden ser estudiadas de manera puntual porque se carece de la perspectiva necesaria. Sólo pueden ser comprendidas si se les otorga un espesor signico mediante el análisis del pasado con el cual se vinculan. Es por ello que en este trabajo sintetizaremos, en primer lugar la puesta en escena de la década del 80, para luego introducirnos en el estudio del teatro de hoy.

Con la aparición del realismo reflexivo, se impone en la escena nacional el canon realista stanislavskiano-strasbergiano que, iniciado a fines de los 50, se convierte en el paradigma en los 60 y los 70, con puestas como *Soledad para cuatro* (1981) de Ricardo Halac, con dirección de Augusto Fernandes y *Nuestro fin de semana* (1964) de Roberto Cossa, con dirección de Yirair Mossian. Directores como Gandolfo y Alezzo y el citado Fernandes, configuran una nueva poética realista cuya evolución se prolonga durante más de dos décadas. Se pretende trasladar los comportamientos probables del hombre medio a través del trabajo interior del actor, realizado en base a los postulados stanislavskianos (el sí mágico, las circunstancias dadas, la memoria emotiva, el momento privado). Durante los 80, el canon realista inaugurado en los 60 sigue siendo dominante, a pesar de la emergencia de nuevas

* Colaboró: Martín Rodríguez.

textualidades. Por lo tanto, en los 80 y 90 podemos establecer los siguientes modelos de puesta de acuerdo con la actitud adoptada frente a dicho canon, en las siguientes categorías (Pellettieri, 1992: 13-28):

- Las puestas que se presentan como continuadoras del realismo originado en los 60 y canonizado en los 70.
- Las que estilizan ese modelo, es decir que se apropian de sus convenciones y las utilizan para sus propios fines estético-ideológicos.
- Las que parodian al modelo realista.

El teatro actual, de fin de siglo, se mantiene dentro de esta clasificación, aunque por supuesto ha habido variantes, continuidades y también contaminaciones. Todo esto dentro de un panorama cultural que cada vez aparece como más oscuro y que se manifiesta en el plano teatral a través de la falta de subsidio al teatro, el cierre de salas, la casi desaparición de los teatros oficiales como entes en los que se representaba el denominado teatro de arte. En suma, la ausencia de una política cultural por parte del Estado, que ha terminado en la privatización encubierta de salas como el Teatro Cervantes que es alquilada a empresarios para la exhibición de espectáculos comerciales, no es más que una consecuencia de un panorama sociopolítico que se destaca por su apatía y por una despolitización global. Un todo al que se podría incluir, siguiendo a Jorge Dotti (1993:3-8), bajo el rótulo de posmodernidad indigente².

Las tendencias iniciadas en los 80 y plasmadas en los 90 (el teatro de la parodia y el cuestionamiento y el teatro de resistencia), ocupan hoy un lugar central en el campo intelectual. La puesta realista estilizada sigue vigente, aunque se le percibe como levemente cristalizada. En cuanto a la puesta realista tradicional, podemos decir que su remanencia está mucho más acentuada. De todos modos, y a pesar de lo afirmado anteriormente, los procedimientos realistas se hallan presentes en todas las puestas, aún en las más cuestionadoras al modelo.

Pasemos ahora al análisis de cada una de estas tendencias:

Continuación del realismo de los 60 canonizado en los 70

Aparecen en ellas una serie amplia de significantes escénicos que funcionan como índices de la mencionada continuidad: una búsqueda total del ilusionismo cuyo objetivo central es proporcionarle al espectador la sensación de estar presenciando un hecho real, borrando los límites entre la ficción escénica y el referente, a través de la elección de los signos actorales y escenográficos en función de los contenidos implícitos en el texto dramático. En suma, un desarrollo dramático confeccionado en función de una tesis realista. En este grupo podemos incluir las siguientes puestas paradigmáticas: **En boca cerrada** (1984) de Juan Carlos Badillo, con dirección de Agustín Alezzo; **El viejo criado** (1980) de Roberto Cossa, dirigida por el autor; **Los compadritos** (1985) del mismo Cossa, dirigida por Villanueva Cosse y Roberto Castro; **Gris de ausencia** (1981) de Roberto Cossa, con dirección de Carlos Gandolfo, y **Concierto de aniversario** (1983), de Eduardo Rovner, dirigida por Sergio Renán.

Entre las puestas que continúan esta tendencia en los últimos años, encontramos a **Danza de verano** (1995) de Brian Friel y **Ah, soledad** (1995) de Eugene O'Neill, dirigidas por Agustín Alezzo; **Lejos de aquí** (1993), de Roberto Cossa y Mauricio Kartun, con dirección de Carlos Gandolfo; **Viejos conocidos** (1994) de Cossa, dirigida por Daniel Marcove y **El patio de atrás** (1993), escrita y dirigida por Carlos Gorostiza.

En **Viejos conocidos**, el artificio central es el cruce de la realidad presente y la realidad evocada en un mismo tiempo y espacio escénicos. Se busca, mediante la armonización de los signos de la escena (la dirección de actores, la especialización), crear una atmósfera de nostalgia sin quiebres, un clima de ensueño, casi onírico, pero fuertemente anclado en lo real. Cossa elaboró el texto dramático a partir de escenas improvisadas por los actores en base a algunas imágenes creadas por él mismo, lo cual se tradujo en una completa identificación entre actores y personajes, el sentir (lo que en nuestro método denominamos la función semántica)³. Disparar para que Cossa escribiera —confesó Marcove— dejándole

al autor las palabras⁴. El texto es elaborado en forma paralela a los ensayos y en base a improvisaciones pero, a diferencia de lo que ocurre en las llamadas *creaciones colectivas*, el texto final es producido sólo por Cossa.

En *El patio de atrás* se ve uno de los casos más claros de ortodoxia realista, en la cual el texto dramático y el texto espectador se hallan identificados con la propuesta. Se trata de una *puesta tradicional*⁵, es decir, aquella que trata de *traducir* en forma más o menos literal la potencialidad escénica del texto dramático, llenando los escasos lugares de indeterminación del mismo y amplificando las didascalias. En ella, la dirección de actores, el trabajo de éstos para lograr penetrar en la psicología de los personajes y la consiguiente identificación con los mismos, redundan en un efecto de *verdad escénica*. En síntesis, se ve cómo los distintos signos de

la representación aparecen tanto en el *cómo significa* como en el *qué significa* del espectáculo, siempre en relación a la tesis que se pretende demostrar.

En estas puestas se percibe una cristalización de las convenciones y los procedimientos del realismo iniciado en los años 60 y los 70.

Estilización del realismo para propios fines estético-ideológicos

Ejemplos de esta tendencia en el pasado son *Galileo Galilei* (1984) de Bertolt Brecht, dirección de Jaime Kogan; *Boda blanca* (1980), de Tadeus Rózewicz, con dirección de Laura Yusem; *Marathon* (1980), de Ricardo Monti, con dirección de Jaime Kogan.

En este grupo, las puestas más representativas de

Edward Nutkiewicz, Horacio Roca y Roberto Castro en *Es necesario entender un poco*, de Griselda Gambaro. Dirección de Laura Yusem. Teatro General San Martín, 1995.



las últimas temporadas son: **Es necesario entender un poco** (1995) de Griselda Gambaro con dirección de Laura Yusem; **Mariana Pineda** (1995) de Federico García Lorca; **Rayuela** (1995) adaptación de Ricardo Monti de la novela homónima de Julio Cortázar; **La oscuridad de la razón** (1994) de Monti y **Aquellos gauchos judíos** (1995) de Roberto Cossa y Ricardo Halac, todas ellas con dirección de Jaime Kogan y especialmente **Madera de reyes** (1994) de Henrik Ibsen, dirigida por Augusto Fernández. En ellas, no se transgrede el canon realista pero se producen focalizaciones e intensificaciones en los distintos niveles del texto espectacular. Se mantiene la tesis realista de los textos, pero se busca probarla a través de un simbolismo que universaliza los conflictos y que responde al horizonte de expectativas de un público informado. Cuando los textos son ambiguos y no presentan tesis —como en el caso de **La oscuridad de la razón** de Monti—, estos directores —especialmente Yusem y Kogan—, tratan de aclararlos en la puesta, de encauzar su pluralidad para que el espectador perciba un mensaje unívoco y descifrable.

En general estos espectáculos se inscriben dentro de lo que nosotros llamamos *puesta tradicional no ortodoxa*. Se respetan los contenidos implícitos en el texto dramático, pero se los resemantiza en función de una estética propia. Hay en estas puestas una especialización sumamente cuidada, estilizante, en las cuales se privilegia lo visual, lo pictórico. Predominan en ellas los elementos indiciales combinados con un simbolismo moderado y muchas veces pueril. El cuidado de lo estético que permite que el espectador tome conciencia de que está presenciando una ficción, la búsqueda de la claridad del mensaje, el efecto distanciador que busca limitar las emociones del espectador y hacerlo un participante activo, capaz de llenar los escasos lugares de indeterminación del espectáculo, son las características predominantes en este tipo de puestas. En síntesis, ellas buscan, sin alejarse demasiado de su modelo, satisfacer las aspiraciones estético-ideológicas de sus directores que se asumen como los verdaderos creadores de las mismas, utilizando los artificios del realismo, pero como algo ajeno y útil a sus propios fines.

Parodia del modelo realista

Las que parodian el modelo realista, utilizando al decir de Bajtin (1986:179), la *palabra ajena* en sentido absolutamente opuesto a la orientación ajena. La segunda voz, el anidar en la palabra ajena, entra en hostilidades con su dueño primitiva y lo obliga a servir a nuevos propósitos opuestos. La palabra (en este caso la escena) llega a ser arena de lucha entre dos voces. Esta parodización se produce de diversas maneras:

- Las puestas que tienen su origen estético e ideológico en la neovanguardia de los sesenta, refuncionalizadas por procedimientos propios del teatro finisecular, en una síntesis entre modernidad y anacronismo. Podemos mencionar, entre las puestas incluídas dentro de este paradigma durante los 80, a **Telarañas** (1985) de Eduardo Pavlovsky, dirección de Ricardo Bartís, **El sillico de alivio o el retrete real** (1984) de Bernardo Carey, dirección de Lorenzo Quinteros y **Puesta en claro** (1986) de Griselda Gambaro, dirección de Alberto Ure. En esta última, se concibe el teatro como un hecho lúdico en el cual priman los signos escénicos ambiguos, contradictorios, la búsqueda de originalidad, el humor negro y el pasaje de la trivialidad al horror sin transiciones. En síntesis, se trata de una puesta opaca que se presenta a sí misma como un enigma a desentrañar por parte del espectador.

En los 90, dentro de las puestas que parodian el realismo y se muestran como continuadoras de la neovanguardia, es fundamental destacar la figura de Daniel Veronese. La irrupción de este teatrero en la escena nacional es una muestra de la voluntad de cambio de nuestro sistema teatral. Continuator de la neovanguardia de los años sesenta que se había cristalizado en los setenta, Veronese ha incorporado procedimientos de la primera fase de dicho género, tanto en sus textos dramáticos como en sus puestas, pero con renovaciones que lo alejan de ser un mero epígono. Su trabajo con muñecos, su concepción del hecho teatral como un espacio de renovación y de crisis de la verdad, hacen que su textualidad pueda ser percibida como uno de los posibles caminos hacia el cambio. Veronese,

tanto como autor dramático como en el rol de director, evoluciona respecto de su modelo en tres puntos fundamentales que impregnan sus puestas en todos los niveles. Estos puntos son: 1) la concepción posmoderna de los textos y las puestas, que le permiten establecer una relación no conflictiva con nuestro pasado teatral, al que recupera de manera crítica; 2) el carácter fragmentario de sus textos que contrasta con la relativa ilusión de totalidad de los textos de la neovanguardia del 60 y que repercute en su concepción de la puesta en escena, y fundamentalmente, 3) el escaso grado de determinación entre texto y puesta: Veronese, no sólo forma a los textos como guión⁶ al dirigir, sino que sus propios textos son en sí mismo guiones, debido a la escasez de indicaciones escénicas, que permiten la libre interpretación por parte de los potenciales directores de los mismos.

Entre sus producciones más destacadas se encuentran **Cámara Gesell** (1994) con dirección de Emilio García Wehbi y el propio Veronese, **Música rota** (1994), con dirección de Rubén Szuchmacher, **Conversación nocturna** (1995), con dirección de Rubens Correa y Javier Margulís y **Máquina Hamlet** (1995), la obra de Heiner Müller, con dirección de Veronese.

En **Cámara Gesell**, la presencia de lo siniestro, del mal en el ámbito familiar (Dubatti, 1995: 32), la identificación actores-muñecos, la situación de encierro del personaje heredada del expresionismo, las acciones repetitivas y recurrentes y la narración en *off* que no sólo comenta lo que ocurre en escena sino que asume las voces de los personajes que no hablan en ningún momento, son los procedimientos centrales.

Máquina Hamlet, por su parte, es una puesta que utiliza algunos de los recursos ya presentes en **Cámara Gesell**. Aquí, como en sus otros textos, se reivindica al teatro como pura convención. El texto de Müller es utilizado como un guión, y si bien no se trata de construir una puesta absolutamente autotextual⁷ la incorporación del referente, especialmente en las imágenes proyectadas, es un intertexto más, una mera convención y no el principio estructurante de la puesta.

En un cambio parecido se halla un autor y director joven como Rafael Spregelburd, quien este año ha

estrenado **Dos personas diferentes dicen hace buen tiempo** (1995), en colaboración con Andrea Garrote y basándose en cuentos de Raymond Carver. En Spregelburd, percibimos el mismo relativismo que hallamos en Veronese, como así también su misma actitud cuestionadora frente a la posibilidad de representar en la escena hechos verdaderos.

● **Puestas del teatro de resistencia** a la modernidad de los 60. Estas puestas pretenden la deconstrucción del texto espectacular de la modernidad, del realismo reflexivo y la neovanguardia, creando un modelo teatral diverso del anterior, sin dejar de lado los modelos del pasado. En ellas, el discurso moderno se refuncionaliza a partir de la supresión de oposiciones como las de forma-contenido, realismo-formalismo y cultura alta-cultura popular. Puestas modelo de esta actitud decididamente cuestionadora fueron **Una pasión sudamericana** (1990) de Ricardo Monti, dirigida por su autor, y **Postales argentinas** (1988), con guión y dirección de Ricardo Bartís.

El teatro de resistencia se continúa en puestas como **Muñeca** (1994) de Armando Discépolo con dirección de Ricardo Bartís, y **La China** (1995) de Sergio Bizzio y Daniel Guebel con dirección de Rubén Szuchmacher y actuaciones de Gustavo Garzón y Ricardo Bartís. Ya en **Palomitas blancas** (1988) de Manuel Cruz, Szuchmacher había combinado técnicas propias del actor popular (la maqueta, la mueca) con elementos propios de la puesta absurdistas (la contradicción entre las palabras y los hechos de los personajes), en un espectáculo de gran violencia física y verbal. No se busca evidenciar el sentido de un texto dramático ligado a la segunda fase del realismo reflexivo, sino transgredirlo mediante la intensificación de los lugares de indeterminación del mismo. Se proporciona al espectador una versión ambigua, predominantemente simbólica, de la realidad social.

En **La China**, Bizzio y Guebel, autores procedentes de la narrativa pero que buscan insertarse en un sistema teatral al que demuestran conocer muy bien en su cuestionamiento, han elaborado una obra dramática que recupera la tradición del teatro finisecular, combi-



Máquina Hamlet, de Heiner Müller por El Periférico de Objetos. Dirección de Daniel Veronese. Teatro El Callejón de los Deseos, 1995.

rándose con procedimientos de la neovanguardia, tales como la postergación de la acción, el aislamiento, el patetismo y la violencia final, como así también el empleo de ciertos chistes verbales. El espectáculo, una puesta intertextual, incorpora elementos del teatro finisecular (el sainete, el nativismo), básicamente la caracterización y el habla de los personajes. El manejo híbrido de una actuación basada en el histrionismo y los cambios de tono permanentes, incluye convenciones propias del actor popular tales como la mueca y la maqueta y reproduce el *gestus social* de los marginales que se resume básicamente en dos notas fundamentales: el sigilo y el desparparjo. El modelo teatral más explícito de este texto es *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, al cual se parodia desde *el Sur*, desde nuestra situación periférica y marginal frente a los campos intelectuales centrales. En el final del mismo se buscaba transgredir a Godot, a través de la aparición de la China luego de la muerte de los protagonistas. La

inclusión o no de este final generó un debate entre los integrantes de la puesta que hizo que fuera variando en las distintas representaciones. Creemos que este hecho es emblemático de la situación por la que atraviesa el teatro argentino hoy. Este final, absolutamente paródico y para nada esclarecedor, ya que en el texto nunca se dice en forma explícita si es la China la que aparece, fue visto por algunos de los participantes del espectáculo como demasiado obvio, mientras que otros pensaban que su inclusión era fundamental para que el espectador entendiese el sentido del mismo. Se ven aquí las dos tendencias básicas de la puesta en escena actual: la dominante, que busca aclarar, presentar un desarrollo dramático coherente en función de la decodificación por parte del espectador del mensaje que se pretende transmitir, de la tesis del texto, y la emergente, que busca representar una realidad plural y se dirige a un espectador activo, dispuesto a aceptar la ambigüedad del hecho escénico.

● Puestas heredadas del varieté y la revista cómico-musical. En estos espectáculos, se mezclan estilos e ideologías estéticas, a partir de la aceptación de la tradición del varieté, la revista cómico-musical y el sainete, mezcladas con la técnica del sketch, satírico-histórico reciclado por Viale en *La pucha* (1969), dirigida por Roberto Durán. Se criticaba allí a la historia nacional y a la participación del argentino medio en ella.

Dentro de las puestas heredadas del varieté y la comedia cómico-musical, encontramos al espectáculo de Enrique Pinti *El infierno de Pinti* (1995). Aquí, se cristalizan los procedimientos utilizados en *Salsa criolla* (1985), su espectáculo anterior. La escena gira en torno del actor citado, suerte de copocómico de la escena actual. Pinti ha sabido encontrar respuestas a los reclamos ideológicos del público de clase media que desea comprender los motivos del estado actual de nuestro país. Sin profundizar demasiado, se busca provocar la risa en el espectador, pero también hacer que

éste reflexione acerca de su condición, actuando como una suerte de espejo de sus preocupaciones e inquietudes y parodiando conductas y roles sociales. Todo eso desemboca en la explicitación del mensaje, en un mirado final en la cual se verbaliza la tesis del espectáculo.

● Puestas de parodia y cuestionamiento al teatro serio, es decir, que cuestionan a la puesta realista que siempre quiere decir algo, cambiar la realidad, hacerse cargo del testimonio. Espectáculos representativos de esta tendencia son *La comedia es finita* (1994) de La Banda de la Risa, *La factura maldita* (1995) de Los Melli, *Trilogy* (1993) y *Alarma entre las ánimas* (1995) de La Cuadrilla, *Gambas gauchas* (1993) de Las Gambas al Ajillo, con dirección de Helena Tritek y *Macocos adios y buena suerte* (1991) y *Guiso de Macocos* (1997) de Los Macocos y *Carne de chancha* (1995) de Urdapilleta y Tortones, entre otros. En todos estos casos prevalece el tipo de puesta en escena

Gustavo Garzón y Ricardo Bartís en *La china*, de Sergio Bizzio y Daniel Guedel.
Dirección de Rubén Szuchmacher, 1995.



Ricardo Díaz Mourelle, Silvia Dietrich y Luis Campos en *Conversación nocturna*, de Daniel Veronese. Dirección de Rubens Correa y Javier Margulis. Teatro Municipal General San Martín, 1995.



intertextual o de mezcla: se aplican procedimientos provenientes de la historieta, el circo, el video-clip, la leyenda y la creación colectiva y el objetivo básico es polemizar con el ilusionismo, tratando de imponer el puro juego y su consiguiente efecto cómico. La mayor parte de estas puestas carecen de texto previo. Los textos, que se van gestando durante el proceso de creación de los espectáculos, son incorporados como un signo más y no como aquello que determina la concepción escénica.

Es importante destacar el hecho de que un grupo como La Cuadrilla, que nunca había incorporado tesis realista a sus textos, lo haya hecho en su último espectáculo **Alarma entre las ánimas**, de una forma absolutamente directa. Aunque sigue utilizando técnicas del clown y su principal objetivo es hacer reír, el espectáculo se propone como una denuncia de la insensibilidad y el materialismo del mundo actual, a través de la incorporación de **El fantasma de Canterville** de Oscar Wilde como principal intertexto. Esta incipiente fusión entre las nuevas tendencias y el realismo ya era perceptible en espectáculos como **La comedia es finita** de La Banda de la Risa, con dramaturgia de Mauricio Kartun y en **Gambas gauchas**, de Las Gambas al Ajillo, una parodia al nativismo.

En un movimiento inverso, autores de la neovanguardia del sesenta como Pavlovsky, luego de atravesar una prolongada etapa de acercamiento al realismo, han comenzado a incorporar procedimientos propios del teatro de la parodia y el cuestionamiento al teatro serio, que a su vez los toma de la tradición del actor popular argentino. Tal es el caso de **Rojos globos rojos** (1994), escrita y protagonizada por Eduardo Pavlovsky y dirigida por Javier Margulía y Rubens Correa. Allí, Pavlovsky utiliza el *oparte* y la *morolla*, dialoga en forma directa con el público en un claro homenaje al actor popular argentino.

Conclusiones

Raymond Williams sostiene que es más fácil acceder a las claves sociohistóricas en los momentos de constitución de un género o de renovación de un sistema de convenciones. La posmodernidad marginal en la que nos hallamos inmersos ha eliminado la polémica, signo de la modernidad; en ella, tradición y novedad conviven sin conflicto. Las formas del pasado son recuperadas y refuncionalizadas y se intenta, mediante la recuperación fragmentaria de la tradición teatral, de crear una contracultura capaz de oponerse a la cultura oficial y hegemónica. Los teatrístas, conscientes de su situación marginal, recurren a estéticas y espacios también marginales, como la sala Babilonia del empresario teatral Javier Grossman, emplazada en el barrio del Abasto. No es casual, por ejemplo, que el grupo El Periférico de Objetos incorpore la palabra *periferia* en su nombre. La recuperación de lo viejo, de una cultura del desecho por parte de este grupo (estéticas añejas como el melodrama en *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella*, pero también materiales deliberadamente anacrónicos como las muñecas antiguas), apoyan nuestra hipótesis.

Las formas teatrales emergentes hallan su base y su fundamento en lo fragmentario, en lo olvidado por la cultura dominante, en lo desplazado. Se ha producido una apertura del mercado de bienes simbólicos, que ha permitido que géneros teatrales históricamente antagónicos puedan convivir sin conflicto y que estéticas olvidadas recuperen su valor. Es por ello que el intercambio de procedimientos entre las distintas tendencias se está produciendo con relativa facilidad. En nuestro campo intelectual, la recuperación del pasado responde a cuestiones de carácter tanto estéticas como políticas. Frente a lo que Josefina Ludmer denomina *soños modernizadores*, a la asimilación generalmente acrítica de los modelos económicos e intelectuales de los países centrales, el teatro argentino pretende, mediante la refuncionalización de su propio pasado, encontrar su identidad, cuestionando a los modelos hegemónicos. No se trataría de negar a la modernidad teatral iniciada en los 60 sino de ponerla en crisis, de

incorporarla de manera crítica. Es por ello que muchos espectáculos nuevos han asimilado sus convenciones, incluyendo tesis realistas en sus textualidades. Luego de un largo periodo en donde se privilegió el cambio, la novedad, se ha comenzado a generar un reencuentro. Quizás a través de ese reencuentro nuestro teatro pueda recuperar su identidad y, en consecuencia, al público perdido.

1. Nuestro método de análisis de la puesta en escena lo hemos desarrollado durante nuestros cursos y seminarios en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, a partir de 1989 y ha sido el resultado de meditaciones publicadas en distintos libros y revistas. (Ver bibliografía). Analizaremos la especificidad de los textos espectaculares en los cuatro niveles del modelo por nosotros diseñado a partir de la adaptación y refuncionalización de las ideas de Patrice Pavis (1994) entre otros. Estos son: a. Dirección de actores. Actuación. Esto comprende la palabra, los silencios, la entonación, el gesto, el movimiento, el estudio del personaje y sus motivaciones. Todo esto se encuentra en el estudio de lo que Pavis denomina *la partitura preparatoria* (Pavis, 1994). También tendremos en cuenta aquello que atañe al ritmo del actor. b. La especialización: Creación de espacio de la representación y su relación con el espacio dramático. Ubicación y desplazamiento de los actores. Escenografía, ruidos y música. c. Armonización: Es el estudio del ensamble de los elementos anteriormente descritos. d. Evidencia de sentido. Es el comentario implícito de la puesta sobre el texto dramático, la semantización de todo lo estudiado en las otras funciones e implica: el punto de vista, las relaciones entre la puesta y el referente y las relaciones con la recepción del campo intelectual.
2. Dotti señala que la posmodernidad en nuestro país es indigente porque denota el atraso y marginalidad respecto del primer mundo. En ella, lo mercantil es lo hegemónico, configura formas de vida y cumple una función estructurante porque desde lo mercantil descienden los criterios de comportamiento juzgados como deseables, racionales y transmisibles.
3. La actitud del actor, según Pavis (1994, 151-152) puede ser predominantemente la de sentir (función semántica) o la de demostrar (función deíctica). En este último caso constantemente se infiere que es un actor soñando y entrando del personaje.
4. En Scoone, Ana, *El proceso creador en Viejos conocidos de Roberto Cossa* Espacio 14, Buenos Aires, Fundación Carlos Bonigliani, 1995, 5-12. Se cuenta allí que este proceso de imágenes, gestos y discusiones entre todos duró tres meses, cuando nadie, ni siquiera Cossa, sabía adónde llegaría. Cada uno de los intérpretes — aclara Cossa— sabe desde un comienzo, en este tipo de experimentos, que me comprometo a que cada uno tengo un papel para el espectáculo;

pero nadie, ni yo, sabe cuál será. Cuando comencé, sólo había definidos dos protagonistas con sus distintas memorias, los otros fueron conformándose a lo largo del proceso. La figura de la narradora, como los otros, nacieron porque tenía sólo actores a quienes crearles otros tantos personajes.

5. Creemos que cada puesta en escena resultaría de una peculiar relación con el texto dramático. Hemos establecido cuatro tipos de vínculo diferente. a. Puesta tradicional: El director pone en práctica la virtualidad escénica del texto dramático, actualizando lo que se hallaba implícito en él. Se concreta la ampliación del hablante dramático básico. Se incluyen nuevos signos que están en relación directa con los signos ya contenidos en el texto dramático. Es lo que Dulzense (1953) denomina la difícil docilidad del director. b. Puesta tradicional no ortodoxa: el antecedente de la puesta en escena es una obra dramática, pero que es tomada sólo como un guión por un director creativo. Implica la apropiación de un texto ajeno e indica la intención de suplir el lenguaje lingüístico por medio de un lenguaje extralingüístico. El director sustituye, en alguna medida, al autor; c. El texto previo es sólo una referencia: la puesta en escenasuple, por medio de un lenguaje extralingüístico, el lenguaje lingüístico del dramaturgo. El autor es sustituido por el director o los actores. d. No hay texto previo: es la situación, en los años sesenta, de las denominadas creaciones colectivas, happenings, etc. Estos textos no tienen texto en el sentido literario (una obra dramática) como punto de partida para la puesta en escena. El guión se elabora durante los ensayos y es un reflejo poco fiel de la representación, por lo tanto, la lectura del guión es incapaz de restituir la dimensión plástica del texto y su cualidad de fragmento repetitivo.
6. Se podría decir que si bien Veronese toma, como director, al texto previo como un guión, la distancia entre éste y su concretización escénica es mucho mayor que la que existe en puestas como las de Kogan o Fernández. Este hecho, que quizás esté determinado en parte por el tipo de obras dramáticas elegidas, nos lleva en un sentido más estricto, a incluir sus puestas entre las tradicionales no ortodoxas y aquellas en las cuales el texto previo es sólo una referencia.
7. Las relaciones de la puesta y el referente, que se establecen a partir de tres tipos de puesta que siempre coinciden, con la particularidad de que en todos los casos hay una que prevalece, son: a. La autotextual o textual se esfuerza por aprehender los mecanismos textuales y la construcción de la fábula en la lógica interna de los mismos, sin hacer referencia a un extradato que vendría a confirmar o a contradecir el texto (...) (Pavis: 1994, 83-84); b. La ideotextual o referencial: son las que reúnen las características totalmente inversas a la anterior: Poner en escena es, para la puesta ideotextual, abrirse al mundo, hasta modelar el objeto textual en conformidad con ese mundo y su nueva situación de recepción (...) asegura la "función de comunicación" (Pavis: 1994, 83-84); c. La intertextual o de mezcla se sitúa en un punto intermedio entre las dos anteriores. Relativiza cada puesta en escena como una posibilidad entre otras, la sitúa en la

serie de interpretaciones, procura distorsionarse polémicamente de las otras soluciones. (Pavis: 1994, 83-84). Las puestas de Veronese, a diferencia de las de la neovanguardia de los sesenta, son predominantemente intertextuales.

Bibliografía

- Bajtin, M., 1987: *Problemas de la poética de Dostolevsky*. México: FCE.
- Braudel, Fernand, 1958: *Historia y ciencias sociales: la larga duración*. Cuadernos Americanos año XVII, Vol CI N6, México.
- Cosentino, Olga, 1995: *Buenos Aires, teatro y realidad*. Teatro Celot 6, págs. 10-15.
- Dotti, Jorge, 1993: *Nuestra posmodernidad indigente*. Espacios de crítica y producción 12 (junio-julio 1993), págs. 3-8.
- Dubatti, Jorge, 1993: *Titeres, objetos y poéticas de renovación dramática: Daniel Veronese*. Espacio, 14 (1995).
- Pavis, Patrice, 1994: *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y posmodernismo*. La Habana, UNEAC/Casa de las Américas, embajada de Francia en Cuba.
- Pelletieri, Osvaldo, 1991: *La puesta en escena argentina de los 80: Realismo, estilización y parodia*. Latin American Theatre Review 24/2, Spring, 1991.
- _____, 1995: *Postmodernidad y tradición en el teatro actual en Buenos Aires*. Gestos 19 (abril, 1995) págs. 57-76.
- _____, 1994: *Teatro argentino contemporáneo (1980-1990). Crisis, transición y cambio*. Buenos Aires, Galerna.
- _____, 1990: *Cien años de teatro argentino. Del Moreira a Teatro Abierto*. Buenos Aires, Galerna-IFTCTC.
- _____, 1989: *El texto espectacular de El Partener, de Mauricio Kartun*, La escena Latinoamericana, n. 1 (abril 1989), págs. 11-19.
- _____, 1989: *Un microcosmos del país. Estilización y parodia, La crueldad trascendida y Las puestas más representativas (1975-1985)*, La escena latinoamericana N° 2 (agosto 1989): 12-13, 14-15, 16-18 y 89-90.
- _____, 1990: *Una puesta en transición y una interpretación teatralista. Estilización y absurdo y algunas "Notas"*. La escena latinoamericana, n. 4 (mayo 1990): págs. 11-16, 17-20 y 72-75.
- Secane, Ana, 1995: *El proceso creador en Viejos conocidos de Roberto Cossa*. Espacio 14, Buenos Aires, Fundación Carlos Somigliana/La Ranchería, págs. 5-12.
- Williams, Raymond, 1980: *Marxismo y literatura*. Barcelona, Ediciones Península.
- Zangaro, Patricia, 1995: *Conversación con Carlos Gorostiza. La búsqueda de un lenguaje*. Espacio 14, Buenos Aires, Fundación Carlos Somigliana/La Ranchería, págs. 13-20.



Adolphe Appia

EL ACTOR, EL ESPACIO Y LA LUZ

RAMÓN LÓPEZ

Escenógrafo, Director Escuela de Teatro U.C.

Antecedentes

Desde fines del siglo XIX vivimos una transformación artística a la medida de los grandes cambios económicos, científicos y sociales que golpean a nuestra civilización. Época de crisis comparable al Renacimiento. Desaparece un universo naciendo nuevas formas en una extraordinaria confrontación de experiencias y opiniones, donde el presente es sólo el encuentro explosivo del pasado y del futuro. Nos hemos contentado con repetir que el teatro es el espejo del hombre. ¿Pero qué espejo y cuál hombre! ¿Se contenta con reflejar una simple y fiel imagen de él o insta un nuevo universo y un medio de acceder al conocimiento superior de nuestra realidad? ¿Es creación o se reduce a la imitación?

Se dice también que el teatro es una fiesta, ¿pero qué tipo de fiesta? ¿El divertimento ligero del cual se participa en lo externo y que nos permite olvidar durante una velada la concreción de lo cotidiano, o bien un rito vital que entendemos como celebración común?

Para entender cuáles son exactamente las estructuras y los medios expresivos del teatro, cada individuo tiene su verdad. Para algunos, el texto es el rey y para otros, el actor lo es todo. Algunos proclaman que el teatro es el arte supremo que realiza la síntesis única de las diversas artes, pero otros replican que el hacer esta síntesis es negar su propia autonomía.

No hay un punto de esencia eterna en el teatro pero sí un arte que, en cada etapa de su evolución, se define en sus objetivos y sus medios tanto como en sus

modos de acción sobre el público al cual se dirige. Esto ha sido así a lo largo de la historia y es aún más particular en nuestro siglo, donde se oponen las ideologías teatrales más diversas.

La evolución de la estética escénica no es la simple resultante de las otras artes. Sería injusto negar la originalidad de sus creadores, pero también sería absurdo aislarla de un contexto que la determina parcialmente y tratar de abstraerla de una historia aún más amplia. Si las artes se afirman en su especificidad, no existe entre ellas frontera intangible, produciéndose la influencia recíproca.

La estética escénica participa de la evolución de las artes plásticas y de los medios de comunicación de masas, del cine y de la TV, reflejando por mimetismo o por reacción, y a veces haciéndolos suyos, algunos de sus medios o instrumentos. Se integra a la evolución de la técnica, sea aprovechando sus avances y herramientas (basta pensar el aporte determinante de la electricidad en el teatro) o bien rechazándolos sistemáticamente, por una necesidad de pureza y austeridad. (Desde Copeau a Grotowski hay una larga lista de directores sedientos de teatro pobre).

La estética escénica participa del encadenamiento de los acontecimientos políticos: recibe sus contragolpes y traduce directa o indirectamente las opciones de los hombres comprometidos con su tiempo. El análisis de ella implica entonces el doble reconocimiento del rol esencial de sus creadores y el de la civilización que condiciona el quehacer de éstos.

El ámbito escenográfico es un espacio organiza-

do, poblado de elementos de juego, de signos y de símbolos, habitado por formas y objetos, colores y materiales. Instaura un mundo revelándose al espectador y organizándole su percepción. Se ofrece a la visión dejándose leer y al mismo tiempo actúa directamente sobre la sensibilidad del público, su memoria y su inconsciente.

El espectador atrapa la estética escénica pero al mismo tiempo es atrapado por ella. Es en esta tensión, entre el atrapar y ser atrapado, donde se define su función y su modo de acción. La escenografía aclara la acción dramática, le permite su desarrollo, la ilustra, la sostiene y la sirve.

Academicismo y contradicción

En 1880, el teatro a la italiana domina todas las formas del espacio escénico y su estructura parece inmortal. Hay dos mundos que se oponen, separados solamente por el telón de boca o el cuarto muro invisible. Por un lado la sala omnipresente, desde donde se mira la escena o a los demás asistentes (no hay que olvidar que se mantenía un nivel de iluminación, no existiendo el oscuro total). Por otro lado, la caja del escenario, caja de sorpresas que acoge temporalmente decorados sucesivos que se cambian a cada cerrada de telón y están destinados a enmarcar la acción, constituyendo el fondo y el continente.

El decorado es el encargado de evocar el mundo imaginario. Los lugares priman y son pre-existentes al drama, siendo testigos indispensables de la acción. Poco importa a los decoradores quién escribió la obra. El decorador de fines del siglo XIX es un virtuoso de la perspectiva y del *troupe l'oeil*, limitadores, copistas de estilos y admiradores de Viollet le Duc acumulan sobre el escenario detalles ornamentales, sin preocuparse si aplastan el drama.

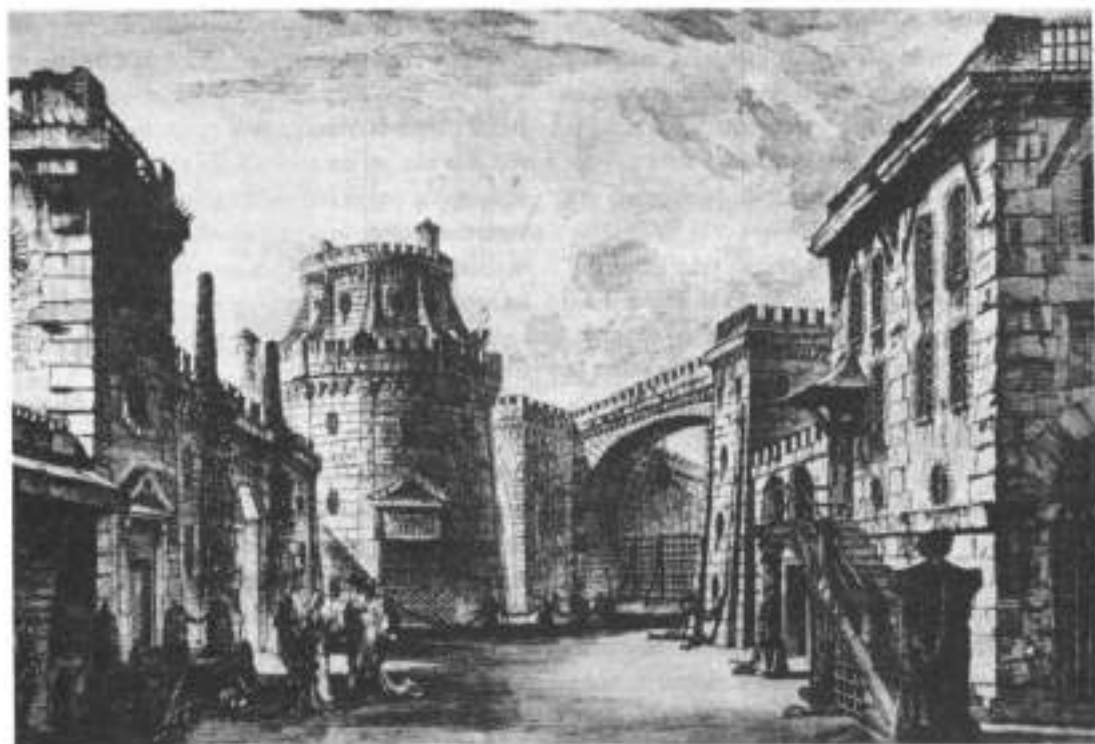
En la época del desarrollo de la fotografía, su trabajo no es realmente de creación, es más bien de reproducción, muchas veces apoyada en premisas arbitrarias. Es un restaurador que trabaja en detalles y estudios. Estos maestros-pintores de fines del XIX inscriben su actividad dentro de la búsqueda de un ilusionismo

que prevalece en el teatro desde el Renacimiento y que también encontramos en la evolución de la pintura.

Más que nunca se trata de dar al espectador la ilusión de que el universo de la escena es un universo real, más aún, una doble afirmación de nuestro mundo, espejismo al cual se nos invita a sumergirnos. Intentan lograrlo utilizando las técnicas tradicionales de la pintura académica que, desde hace algún tiempo, se adapta a las necesidades escénicas progresivamente perfeccionadas por sus precursores y por ellos mismos. (Amable, Chaperon, Brückner).

Estos maestros de la ilusión pintan enormes telas, las recortan y reparten dentro del cubo escénico, componiendo un espacio trucado que para el espectador representa una ventana abierta hacia un mundo irreal. Lo prolongan más allá de sus límites, explotando sus virtudes y sometiendo a sus desafíos. Pero el universo que se descubre está hecho de telones temblorosos y luego los objetos reales empiezan a invadir la escena con el correr del siglo. El escenario se transforma en un majestuoso acumulamiento de elementos sin sentido, en el que su volumen real delata el volumen pintado y la presencia del actor hace ridícula la arquitectura pintada tras él o viceversa. Sólo la debilidad del alumbrado escénico atenúa las contradicciones que ni los más hábiles procedimientos pueden disimular.

En estas condiciones ¿cómo podemos hablar de unidad escénica? Ningún acuerdo plástico es posible entre el actor tridimensional de carne y hueso y la realidad representada sobre superficies planas. Esta unidad ni siquiera existe en el estado de lo creativo. Lejos de ser un artista comprometido en una aventura común, el decorador profesional es un proveedor que responde a un encargo. Semi artesano, semi industrial, como en Europa Central, donde firmas especializadas despachan decorados confeccionados (bordes de mar, bosques, praderas, palacios, etc). Se contrata un estándar de taller que se paga por m² de tela pintada, según tarifas que consideran la complejidad de los motivos figurados. Muchas veces los directores no titubean en encargar los distintos cuadros de una ópera en función de la especialidad de cada artesano: a éste el castillo, a este otro la gruta con claro de luna, etc...



Cambio a la vista, siglo XVIII.

Así, la sensibilidad de una forma musical o de una atmósfera dramática no tiene ninguna congruencia en un periodo donde son más importantes los oficios y las especialidades. La mayor parte de los espectadores y de los críticos están satisfechos con esta situación. Se alaba el gusto por lo espectacular, la historia y el exotismo. El público burgués reclama del teatro el placer de una evasión que le procure imágenes alteradas de la realidad. No hay lugar para la imaginación creadora. La pasividad es la regla, el academicismo recargado no ha perdido su poder de seducción.

Crisis y revolución

La crisis está próxima y será violenta. El decorado teatral tradicional está extenuado y atrapado en su propia trampa, incapaz de renovarse. Pero también es cierto que sobrevivirá hasta nuestros días, siendo atacado periódicamente. Con relación a las artes plásticas, queda en el pasado. ¿Qué relación hay entre un Monet

y los rígidos telones pintados? No es más que la de un arte vivo enfrentado a prácticas moribundas carentes de sentido.

Desde mediados del siglo XIX, existe una doble corriente que en el largo plazo conducirá a su propia pérdida. Es una doble revolución contra el status estético del teatro de entonces. De manera dispersa, algunos enfrentan la renovación del arte teatral anunciando el viraje fundamental que tendrá lugar a comienzos de 1900. A unos les faltará poder para liberarse de sus visiones y sus gustos y a otros, el de ser escuchados. Pero la lección no estará perdida.

En 1876 R. Wagner inaugura el Festspielhaus de Bayreuth, edificio ejemplar determinado por un compromiso entre el teatro a la italiana y el anfiteatro grecoromano y en el cual se percibe simultáneamente la voluntad ilusionista del Maestro y su deseo de suscitar la comunión y participación de un público numeroso. Por primera vez se apaga completamente la luz de la sala durante la representación, pudiendo así el espectador

concentrarse sobre lo que ocurre en la escena. Desgraciadamente, las visiones que se presentan no están a la altura del mito y no concuerdan con la materia musical. Las indicaciones escénicas de Wagner son ciertamente respetadas, pero los bocetos de Josef Hoffmann o de Paul von Joukovsky, que son los pintores a los que acude el compositor, realzan la pintura romántico-académica y no difieren en mucho de las maquettes y realizaciones de Max Brückner. Las mismas representaciones integrales, la misma sobrecarga decorativa, el mismo abuso descriptivo.

Wagner nos ofrece un ejemplo típico de un artista incapaz de realizar plenamente su gran sueño teórico porque queda atrapado por los modos de representación de la época. Él se lamentaba: *Aborrezco esos trajes y caras grasientas pintadas. Parecen disfrazados para un carnaval. ¡Creé la orquesta invisible; si pudiera inventar el teatro invisible!*¹

Sin embargo, este sueño será determinante para el teatro moderno.

Desde el año 1850, Wagner es el hombre del *Gesamtkunstwerk*, obra de arte integral que debe unir, en su más alta perfección, la poesía, la música, la mímica, la arquitectura y la pintura del paisaje. Esta obra dará al drama la expresión plástica que le faltaba. He aquí una idea matriz surgida desde el romanticismo alemán, que implica el hacer desaparecer toda separación entre los distintos elementos del espectáculo, los cuales estarán en perfecta armonía. Esta idea es rechazada por los que no quieren hacer del teatro una fusión de las artes y al mismo tiempo estará presente entre los artistas que se inclinarán de una manera u otra por un teatro total fundado sobre la acción simultánea de los elementos sonoros, gestuales y plásticos.

Para la historia de la puesta en escena de la ópera en el último cuarto del siglo pasado, la obra de Richard Wagner tiene, comparativamente, el mismo significado que la Reforma Teatral del Duque Jorge II de Saxe-Meiningen tiene para la actuación. Pero los caminos emprendidos por ambos fueron muy distintos. El Duque pretendía eliminar toda perturbación de la ilusión por medio de la verdad escénica y la autenticidad del más ínfimo detalle sobre el escenario. Tanto para la

poesía como para la actuación, decoración y vestuario su mandato era la fidelidad a la obra en su forma externa y aún superficial. Cada espectador debía convencerse de que cada uno de los elementos de utilería era auténtico.

En contraposición a lo anterior, Wagner exigía la separación estricta entre público y el acontecimiento teatral, para preservar el secreto escénico bajo cualquier circunstancia. Sobre el escenario eran válidos todos los medios que estimularan la ilusión. En el fondo, a Wagner le era indiferente si algún elemento escénico era históricamente auténtico o sólo una copia más o menos fiel del original. Para transmitir la vivencia teatral en su efecto más poderoso, Wagner intentó apoyar la ilusión escénica en todas las formas imaginables. A pesar de ello no logró desprenderse de los principios escenográficos constituidos y previamente acordados. Sin embargo, creó una separación entre el público y la escena a través de un precipicio místico mediante el doble proscenio.

La distancia producida por un proscenio no iluminado debía aumentar aparentemente la distancia del espacio escénico. Con esto evitaba la revelación del secreto escénico y la insultante y descarada prominencia del cuadro escénico que llegaba a hacerse táctil para el espectador. Por este motivo toma partido en contra de las candilejas. En Bayreuth se había planeado originalmente reemplazarlas por una iluminación que viniera desde arriba, instalada tras el marco superior del doble proscenio. Desgraciadamente no pudo ser implementada porque la luminosidad de la lámpara de gas era muy débil para iluminar frontalmente a los actores desde una distancia de doce a quince metros.

Mediante el oscurecimiento total de la sala, las condiciones de visibilidad cambian esencialmente. La imagen escénica se puede reconocer mejor cuando el ojo mira desde la oscuridad hacia el escenario iluminado. Más allá de eso, un objeto fuertemente iluminado parece más grande en un espacio oscuro y un objeto oscuro se empequeñece en un espacio claro. Esta fue una observación de Wagner sobre la instalación del doble proscenio hecha por el arquitecto Gottfried Semper: *La maravillosa ilusión de un alejamiento de la misma escena, consiste en que el espectador se sienta muy*

lejos del acontecer escénico, pero a pesar de ello lo pueda percibir con la precisión de una auténtica cercanía, lo que resulta como segunda ilusión que las personas aparezcan en escena de una forma agrandada y sobrehumana.²

A partir de las primeras obras de Wagner, la iluminación cumple la tarea de apoyar la ilusión escénica en conjunto con la decoración. Sin embargo, la luz de gas aún no recibía una función plástica, sino que sólo servía como portadora de los colores utilizados exclusivamente por la pintura. Desgraciadamente, Wagner no contó con el recurso escénico de la iluminación eléctrica. Sólo pudo disponer de los nuevos adelantos como la lámpara de descarga de arco, el ciclopanorama y el escenario giratorio. Con frecuencia se le reprocha haberse quedado en la tradición de lo externo, ateniéndose firmemente a la demencial idea de que el éxito decorativo escénico descansaba en la pintura. Pero en muchas de sus indicaciones en las partituras señalaba una atención especial a la iluminación y a la creación de atmósferas, más allá de lo puramente naturalista. Enton-

ces, el reproche de haberse apegado ciegamente a lo externo se le puede hacer más bien a los sucesores de Wagner bajo la influencia de Cósima y de los mal llamados wagnerianos. Las condiciones que él impuso fueron más lejos de las posibilidades de la técnica escenográfica y de la iluminación de su tiempo.

En 1869 Théodore de Banville, poeta francés ya olvidado en nuestros días, reconoce que la concepción de Wagner es la de entender el drama lírico como un conjunto armonioso en el que todas las artes son parte fundamental del drama y concurren para dominar y encadenar el alma del espectador y auditor, dejando en él una impresión profunda y perdurable.³

A lo largo del siglo XIX muchas otras voces se elevan: Goethe, Halévy, Delacroix. Hay indignación contra el lujo escénico -signo de decadencia- el que sofoca al arte teatral y engaña al público. Se denuncia las interrupciones sucesivas del espectáculo, el abuso de los trucos, lo accesorio, la complicación innecesaria, la pretensión y las largas pausas con telón cerrado.

Julio César. Apunte. Duque de Saxe Meiningen.





La tierra, Zola, Menessier-Antoine, 1902.

Banville apoya los decorados simples, precisos, limpios, espirituales y poco concretos. Reclama la vuelta del cambio a la vista, afirmando así la primacía de la convención teatral y de una cierta fuerza de persuasión proveniente de la continuidad de la representación, la que el espectador debe percibir como obra homogénea.

En una época en que reina el historicismo, Banville habla a nombre de la poesía. Primero que se busque en la ilusión de los sentidos, fundamentando el poder de la representación, en la comunión entre el actor y el público. Para él, toda representación dramática es una creación que se hace entre el poeta-dramaturgo, el actor-intérprete y el público. Bienvenido todo lo que contribuya a esta comunión; nefasto será todo lo que la obstaculice.⁴ Palabras con una resonancia notablemente moderna en las cuales reconocemos los anhelos de los simbolistas y el pensamiento de Copeau.

Wagner y Banville, dos grandes direcciones. Por un lado, un arte complejo fundado sobre la unión de sus elementos y, por otro lado, la afirmación de la convención teatral, de la primacía de la palabra y del actor. Estas dos tendencias se mantendrán por el resto del siglo con variadas opciones y estilos.

A fines del siglo pasado, la crisis no sólo se sitúa a nivel de lo estético en el teatro: repercute también en sus objetivos. Sólo tres años separan la creación del Teatro Libre de Antoine en 1887 y el Teatro de Arte de

Paul Fort en 1890. Las dos son empresas independientes fuera de los circuitos oficiales y cuyos ideales difieren profundamente. Rápidamente el primero se transforma en el hogar del naturalismo escénico, mostrando al hombre como individuo social determinado por su medio, su historia y su tiempo. El teatro naturalista, en cambio, pone como puntal al hombre fisiológico. Paralelamente a este teatro naturalista, surge un teatro simbolista como reacción anti-naturalista. Este se consagra al culto de la belleza y es el santuario del simbolismo, en donde se habla del hombre eterno. El teatro simbolista lo llevará a las nubes, a las alturas místicas: el hombre metafísico. Ya no es un teatro del cuerpo y de los bajos instintos, será un teatro del alma. (Claudel)

Este esquema es seductor y no engañoso. Representa la oposición entre dos tendencias del arte teatral moderno: por una parte, el empaparse de la realidad concreta para mostrarla, tratar de explicarla y dominarla y, por la otra parte, intentar evadirla para afirmar una realidad superior del arte. Entre estas dos, por paradójico que parezca, los intercambios son posibles y serán reales. Basta, para darse cuenta de esto, estudiar la evolución dialéctica del teatro contemporáneo.

El naturalismo y el simbolismo tienen una base común de referencia de los individuos con un principio superior. En un caso, este poder superior se llama Naturaleza y en el otro se llama Cosmos. Lo que interesa a los simbolistas es el todo y no las partes. Es sobre este argumento dramático que ellos aportan una exigencia nueva, aun si su producción teatral fue débil. Reconquistar, después del encierro y visualización fragmentaria del Teatro Libre, el teatro del Mundo. En contraposición al espíritu analítico positivista, el teatro simbolista pretende captar en la escena un universo más mental que físico en toda su extensión, gracias al juego de la sugestión y de sus correspondencias. Los héroes simbolistas atraviesan ya no el Mundo sino los distintos mundos. El pasional, el trágico, el religioso, el oculto. Bajo la influencia del drama wagneriano, los dramaturgos simbolistas se inspirarán en

las antiguas leyendas medioevales. Así, los simbolistas habrán alejado al teatro de toda verosimilitud, transformándolo en un libro de cuentos y leyendas.

Este tramado legendario revela no sólo un deseo de evadirse del aquí y ahora hacia un más allá y eternidad, sino de abrir al máximo en el tiempo y el espacio el microcosmos dramático y hacerlo acceder a las dimensiones del macrocosmos.

Igual que Banville, Emile Zola denuncia la deficiencia de los decorados tradicionales, pero sus motivos son distintos a los del poeta. Sus luchas serán distintas. Mientras el idealismo estético de Banville tendrá que esperar la penetración del simbolismo para concretar sus anhelos, la visión naturalista de Zola se encarna en las producciones de Antoine en Francia antes de encontrar en el ruso Stanislavski al hombre capaz de penetrar la vida interior.

Los bajos fondos, Stanislavski. Moscú, 1902.

Esta visión naturalista se inscribe en una de las mayores corrientes del siglo dominada por la necesidad del análisis exacto. ¿Qué es lo que pretende Zola? Que el espíritu experimental y científico del siglo triunfe en el teatro del mismo modo como ya ha transformado las ciencias, la pintura y la novela. Que el drama real de la sociedad moderna se encarna a través de los personajes y del medio que habitan. En vez de un hombre metafísico, el individuo psicológico social viviendo en un mundo real. No más palacios de cartón piedra. El decorado de la vida moderna es la vivienda del burgués y los lugares donde palpita la vida cotidiana: los mercados, las estaciones, las fábricas, todos símbolos de la nueva era.

Los decorados, entonces, ya no pueden ser simples testigos de la acción. Se levantarán sobre la escena los lugares donde nacen, viven y mueren los personajes. Estos tomarán en el teatro una importan-



cia igual a lo descrito en las novelas, captando el espectador la relación constante con la acción dramática y cómo el mundo que habitan los personajes determina una influencia en su comportamiento. Más aún, los objetos y atmósfera real proporcionarán al actor los puntos de apoyo necesarios para el proceso de la encarnación.

Es en las realizaciones de Antoine y de Stanislavski (creador del Teatro de Arte de Moscú en 1898) donde hay que analizar la imagen escénica naturalista, aún considerando las diferencias que separan a ambos creadores, ya que su obra no puede ser enmarcada bajo los mismos parámetros. Nunca antes se había llegado tan lejos en el afán de tener información previa a la creación del medio histórico o contemporáneo. Se debe concebir los decorados después de la observación de lo real. Así, se va a los mercados, a los hospicios, a los asilos, las lavanderías, las usinas, de modo de empararse de la vida que allí se desarrolla.

Pero esta vida descriptiva no les basta. Hay que construir un lugar de vida. El decorado deberá ser un espacio en el cual el personaje podrá reaccionar tal como si no fuese visto por el público. La escena, dice Antoine, es un lugar cerrado donde ocurre algo. El marco de escena será un cuarto muro transparente para el espectador pero opaco para el actor. Por un lado, la sala con los que miran por el ojo de la cerradura, por el otro, los actores que viven el drama como si fuese plenamente real.

Se entiende, entonces, el proceso de elaboración del decorado de los ambientes, se construyen edificios con departamentos completos, los que se perciben apenas por una puerta entreabierta. Para Antoine, el emplazamiento determina directamente el movimiento de los personajes, en tanto para Simov, éste aclara el movimiento interno del drama, materializado por los actores en su relación con los objetos y los lugares. Pero para ambos la ilusión escénica nace de una perfecta armonía entre el decorado y el actor. Se funda en un intercambio vital, en una relación dinámica que los anima.

En esta carrera por la identificación, donde el drama alcanza a la vida, la tentación es grande por

sustituir la representación del objeto por el objeto mismo. Ni Antoine ni Stanislavski lo resisten. Así, llegan a construir con elementos reales, con artesanía tradicional calificada y rigurosa, materiales traídos desde lugares remotos donde se localizan las historias. (ej. **Pato salvaje**, pino de Noruega, río en escena, carne real, etc..)

Antoine y Stanislavski tuvieron razón de querer mostrar al hombre en su historia, al individuo en su sociedad, basando la eficacia del espectáculo en la homogeneidad y verosimilitud, pero tendieron a una reproducción fotográfica e impusieron al público una visión global definida y definitiva, sin selección ni síntesis, rechazando implícitamente la colaboración de su inteligencia e imaginación creadora.

Se llega, entonces, al punto de ruptura. No se puede ir más lejos en la ilusión escénica a menos de reemplazarla con la realidad misma, lo que significaría su propia negación. Nunca se había llegado al punto de tal concretización del universo dramático, nunca la frontera entre el acto teatral y los que observan había sido tan brutal. El realismo ilusionista llegó a su último estado de perfeccionamiento. Tal como en las otras artes, su momento de negarlo llegó. Se atacan las estructuras que permitieron su desarrollo, siendo al mismo tiempo su producto: la escena a la italiana. Pero esto no significa que todo el realismo sea condenado. Para que un nuevo realismo se instaure y, lejos de negar la teatralidad, la utilice en su beneficio, las nuevas revoluciones estéticas tendrán que poner fin al ilusionismo y a la imitación integral de las apariencias.

Adolphe Appia - La nueva visión

Para Appia, en el teatro se debe asistir a una acción dramática y es la presencia de los personajes sobre la escena la que motiva esta acción. Los motivos del gran hombre de teatro inglés Edward Gordon Craig no son idénticos, pero sus conclusiones son las mismas. Sobre el escenario, el pintor es un intruso y sus méritos no tienen ningún valor desde el punto de vista escénico. Ciertamente, los ideales profundos de Craig y Appia no están tan alejados de los simbolistas, con los

cuales comparten un cierto idealismo, pero su concepción del universo escénico es radicalmente diferente, aún si en su primera fase de evolución sus bocetos están marcados de trazos que los aproximan al símbolo. El carácter de las imágenes no siempre está implicado en las soluciones.

Appia y Craig son distintos en origen, vida y creación, pero por sus realizaciones, dibujos y los principios que enuncian, revierten y conmocionan el mundo teatral. En un momento en que los músicos, pintores y arquitectos cuestionan los fundamentos tradicionales de su arte, ellos juzgan el teatro de su tiempo, condenan violentamente todas las formas de realismo académico y de naturalismo e intentan dar vida a su arte mediante la reordenación de sus factores.

En los albores del siglo XX aparecen como las dos personalidades más fuertes de una corriente idealista que enfrenta la regeneración del fenómeno teatral por la transformación de su estética. Hay un elemento sobre el cual ambos descubren e indagan sus infinitas posibilidades: la iluminación.

Ciertamente, bajo una óptica naturalista, Antoine le había dado una gran importancia y los simbolistas no dejaron de sacarle partido para las evocaciones sutiles, pero son Appia y Craig quienes la transforman en uno de los principales medios de expresión del teatro. Para que esto ocurriera era necesario que la técnica adquiriera su potencia y su flexibilidad. Esto es gracias a la electricidad.

En 1887 ya hay cincuenta teatros europeos que poseen iluminación eléctrica. El empleo de esta nueva fuente precipita la caída del decorado teatral tradicional, revelando con su poder las vanidades de la tela pintada y haciendo imposible la concordancia entre las imágenes planas y el actor de tres dimensiones. Este fluido mágico, nueva tecnología y agente escénico, será transformado por Appia y Craig en uno de los principales intérpretes del drama, el que revelando el espacio,

le inserta la presencia teatral del hombre, conduciendo la acción que ilumina.

Appia escribe tres libros: **La puesta en escena del drama Wagneriano** (1895), **Música y puesta en escena** (1897), **La obra de arte viviente** (1921).

Ensayos, artículos publicados en revistas, notas de puesta en escena y manuscritos todavía inéditos. Un centenar de bocetos, esquemas y dibujos de espacios escénicos de gran precisión. Algunas realizaciones. En esto se resume la obra de un hombre solitario, quien no

alcanza a realizarse soñando un arte teatral fundado en la comunión de todos. En 1888, a los 26 años, toma la decisión de reformar la puesta en escena y en 1891 se retira al campo comenzando el trabajo efectivo. Pasa una gran parte de su vida al borde del lago Léman en Suiza, donde se inspira y al que muy a lo lejos abandona. En una carta a Craig le manifiesta que su carácter y temperamento no le permiten una vida activa tal como sus capacidades artísticas parecieran demandarle. Prefiere trabajar solo, es un destino al cual se acostumbró.

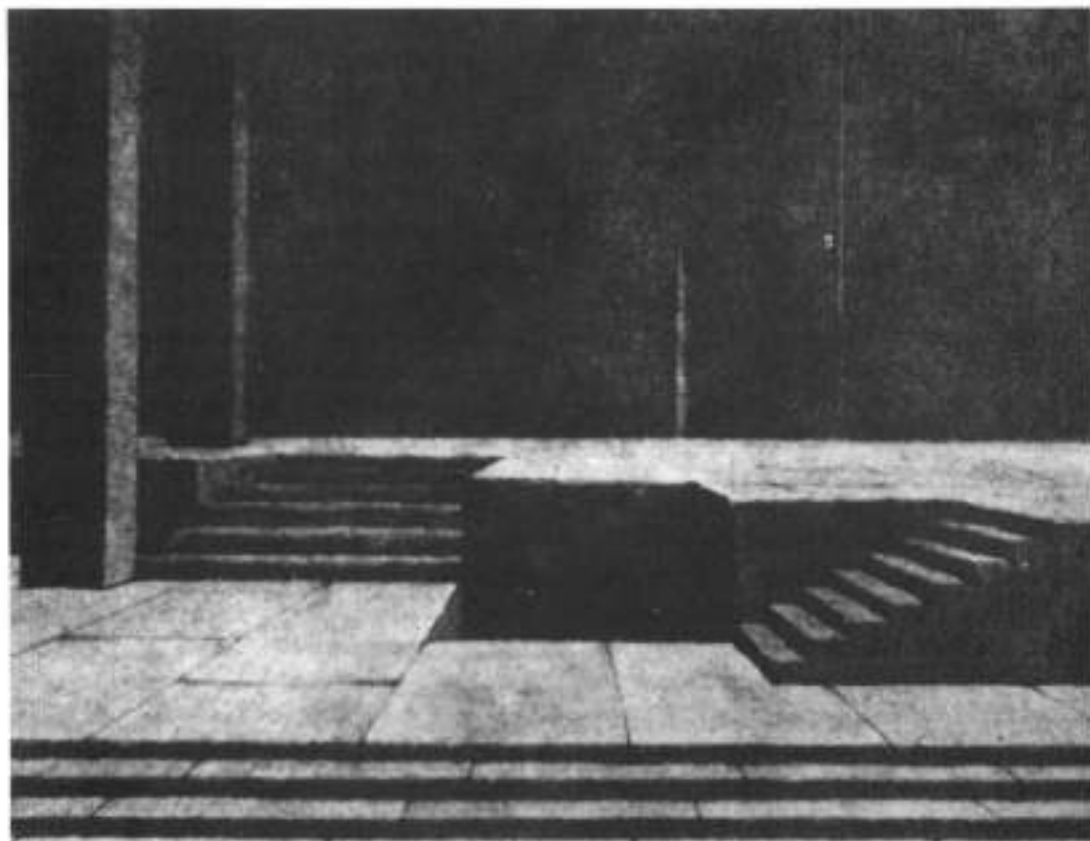
El punto de partida de la obra

de Appia es una reflexión sobre la creación de Wagner con sus contradicciones y la toma de conciencia de la situación teatral de su época. Wagner ha creado una forma de drama en el que su poder descansa sobre el mundo interior de los personajes y que se expresa mediante la música, conteniendo en sí misma las únicas indicaciones necesarias para la puesta en escena. Prisionero de la visión realista de sus contemporáneos, aceptó la representación de sus dramas entre un ensamble de telones pintados, los que anularon el vuelo estético. Appia propondrá un modo de representación que, según él, reclaman los dramas Wagnerianos.

Se encargaba a la pintura, en ese entonces, de entregar al espectador todas las precisiones históricas y geográficas que se pensaban necesarias pero, sometiéndolas a la estrechez de las convenciones, se sacrificaba al actor bajo la ilusión decorativa, se anulaba la



Adolphe Appia a los 20 años.



Adolphe Appia, *Espacio rítmico*, 1909.

expresión por el signo. Appia rechaza la idea del *Gesamtkunstwerk* preguntándose cómo se pueden unir las artes del tiempo con las artes del espacio sin caer en el caos. No se trata de promover un arte integral fundado sobre la unión o la coincidencia de las otras artes pero sí descubrir la manera de ejecutar un ordenamiento de los elementos del espectáculo, confiriendo al drama su expresividad máxima. Al sueño Wagneriano de una acción común de las artes, Appia contrapone un orden jerarquizado de los medios de expresión artística, lo que permitirá resolver la contradicción entre el personaje y el medio escenográfico, basando las relaciones sobre una dinámica vital.

Appia es músico y arquitecto. Nos enseña que el tiempo musical que envuelve, gobierna y regula la acción dramática, engendra el espacio donde tal acción se desarrollará. En el drama musical, la música, tiempo

dramático verdadero, dicta al intérprete sus movimientos y determina las proporciones del cuadro inanimado y la estructura del espacio escénico. Para él, el arte de la dirección escénica y el de la puesta en escena son sólo una cosa: extraer la forma interna de la obra musical y hacerla perceptible mediante la acción viva del cuerpo humano y de sus diversas reacciones, al enfrentar las resistencias que opone la arquitectura con sus niveles, volúmenes, profundidades y alturas contruidos sobre el escenario. De ahí el excluir de la escena toda decoración inanimada y todos los bastidores y telones planos pintados, quedando como elemento activo y primordial, la iluminación.

Esta jerarquía es también válida para el drama hablado. La iluminación da vida al actor y al espacio, valorizándolos simultáneamente. La pintura sometida a los tres elementos precedentes se encuentra relegada

a un cuarto lugar y su rol está estrictamente limitado. Para la determinación de esta jerarquía, actor-espacio-iluminación-pintura, Appia introduce en el teatro la modificación de esta relación.

La premisa de Appia es que una acción en relación con la arquitectura nos debe bastar para crear obras supremas, siempre que los directores entiendan lo que es un drama y que los dramaturgos entiendan lo que es un escenario.

El actor es el factor esencial de la puesta en escena, es él quien suscita la emoción y al que venimos a ver, por lo tanto, el decorado debe estarle subordinado. La ilusión no debe ser generada por un decorado que se asemeje a la realidad. La ilusión escénica, proclama Appia, es la presencia vivida del actor. No nos corresponde, entonces, instalar en el escenario el bosque de *Sigfrido*, pero sí mostrar a Sigfrido en la atmósfera de un bosque. *En el futuro no queremos ver sobre la escena cómo son las cosas, pero sí cómo las sentimos.*

Appia redescubre el valor expresivo del cuerpo humano en el momento en que el desarrollo de los deportes (renacimiento de los Juegos Olímpicos en 1896) y de la vida al aire libre exalta en el hombre una conciencia corporal que también es recogida por otros artistas: Rodin, Hodler, Loie Fuller, Isadora Duncan, Dalcroze, etc. Garantiza sobre el escenario el carácter artístico de su presencia. Bastará una iluminación que realce su plasticidad y una conformación plástica escenográfica que destaque sus actitudes y movimientos.

El espacio escénico debe estar rigurosamente concebido a la escala del hombre y puesto al servicio del actor. Será antes que nada una organización plástica de volúmenes, armonizándose con el aspecto escultural del actor y dándole los puntos de apoyo y obstáculos necesarios para el ejercicio de su expresión. De ahí surge la geometrización funcional de las escenografías de Appia, el que inserta una trama figurativa neoromántica estilizada en los años 90 (proyectos para *El anillo*, *Parsifal*, *Tristán e Isolda*) y liberándose más tarde para afirmarse en un rigor arquitectónico de los espacios rítmicos (1909-1910) inspirados en las investigaciones de Jaques Dalcroze: plataformas, rampas, escaleras en composición con planos, columnas y niveles,

donde la sombra lucha con la luz. Esto no será representación, pero sí propone una arquitectura propiamente teatral que se nutre del encuentro entre el hombre y el volumen real. La arquitectura llama a la luz, una luz que no se contenta con alumbrar pero sí con animar.

Appia intuyó la afinidad misteriosa que liga la luz a la música. Sabe que es en la economía de la representación lo que la música es en la partitura: el elemento expresivo opuesto al signo. Recurre a la iluminación no sólo para valorizar al actor en el espacio, sino que para asegurar la fusión entre los distintos elementos visuales del espectáculo para ayudar en lo escenográfico y colaborar en la evocación o recreación de los lugares y atmósferas dramáticas. Un fondo neutro, algunos elementos suspendidos, rayos de iluminación y sobre el piso manchas de luz. No es necesario más para evocar un claro del bosque. La sombra de un ciprés sobre un muro, con ello basta para definir una escenografía completa. La presencia por ausencia. El arte por omisión. Es lo que Appia denomina: *el principio del sacrificio.*

Esta iluminación que puede hacer nacer una atmósfera espiritual, materializar la distancia moral entre personajes y hasta sus estados de ánimo, es susceptible también de transformarse en proyecciones, las cuales Appia utiliza por primera vez en 1891, para completar, modificar, animar y crear el entorno escenográfico.

¿Bajo esta óptica cuál fue el rol del color? Appia sin duda fue más sensible al volumen. A pesar que muchos de sus bocetos fueron carboncillos, no dejaba de atribuirle al color un papel preciso. Ya que había liberado al actor de su servidumbre de la pintura, libera al color, el que toma vida propia al desprenderse como concepto puro. Como propiedad del objeto escénico o como fluido apto para las transformaciones sostenido por la luz, el color ya no es un significado. Es ganando esta independencia que puede participar del drama.

Appia no había sobrepasado ni propuesto un cambio en la instalación de la iluminación. Con lo que ya existía y sobre la base de la iluminación eléctrica pensaba alcanzar sus metas. Pero el uso de la iluminación debió sufrir un cambio fundamental. Una fuente de luz única o la luz general no podía jamás lograr lo que se

denomina como *clarscuro*. Para lograrlo habrá que dividir las fuentes de luz en dos: los aparatos de iluminación general y difusa y los de dirección calculada y controlada, que generan sombras y que podemos deducir que fueron causadas por una luz correspondiente a la naturaleza. Appia las llama respectivamente *luz de donidad* y *luz figurativa*. Con esta distinción crea la base de la denominada Dirección de iluminación (*Licht-Regie*) que se diferencia e incluso reemplaza la Dirección del Decorado para el escenario de la ilusión.

La transformación del principio de dirección sucedió consecuentemente en el Expresionismo escénico, cuando las posibilidades técnicas estuvieron a disposición de una dirección de luz y cuando a causa de una saturación de decorados histórico-naturalistas, se desarrolló un nuevo lenguaje escenográfico. La iniciativa de Appia de clasificar la iluminación fue admitida por

numerosas publicaciones y seguidores de sus principios.

Pero la obra de Appia no se limita a la reforma del decorado en lo escenográfico ni del ordenamiento de los factores estéticos en la creación teatral. Sueña con un Arte viviente donde la rítmica Dalcroziana permita entrever las posibilidades de un arte en el que el espectador pueda participar totalmente. Su propuesta, más que una transformación y puesta en valor de lo escénico, supone una organización de la relación física entre el público y la acción dramática. Exige una nueva arquitectura teatral. Appia ya lo enuncia en sus escritos de *La música y lo puesta en escena*, antes de afirmarlo en 1918: *Tarde o temprano llegaremos a lo que se llamará la SALA, catedral del futuro, que en un espacio libre, vasto y transformable, acogerá las manifestaciones más diversas de nuestra vida social y artística y será el lugar por excelencia donde el arte dramático florecerá, con o sin espectadores.*

Adolphe Appia, *Espacio rítmico*, 1910.



Antes de 1914, Appia no pudo realizar escenografías para Wagner correspondiendo a sus postulados. Es Sievert quien lo hace para *El oro del Rhin*, presentado en Fribourg en 1912, concretando así sus puntos de vista. Pero por otra parte, puede traspasar su visión en Hellerau, cerca de Dresden, Alemania, en el Instituto Jaques Dalcroze que se abre el mismo año. En él se traducen sus ideas arquitectónicas. Se presenta *Orfeo* de Gluck, siendo el dispositivo del descenso a los infiernos la confirmación de sus concepciones escénicas en materia de espacio e iluminación.

El Instituto Cultural de Jaques Dalcroze es construido en Hellerau, que según los nuevos conceptos urbanos desarrollados por Riemerschmid (1868-1957), Tessenow (1876-1950) y Muthesius, se constituye en la primera ciudad jardín en Europa. El centro de esta *New Town* es una fábrica de muebles llamada *Deutsche Werkstätten*, cuyo dueño es el Sr. Karl Schmid. Su propósito era fabri-

car muebles con carácter particular. Schmid y su asesor Wolf Dhorn crean un nuevo sistema de convenio social. Fundan una sociedad cooperativa. Este es el pensamiento que guía el planeamiento de las Garden Cities como se puede apreciar unos años antes en Letchwood, cerca de Londres. La idea era poder vivir y trabajar en armonía y ambiente sano fuera de la gran metrópolis.

Una comisión de connotados arquitectos y artistas fue convocada de modo que permitiera y decidiera qué tipo de edificio o construcción se podría establecer para crear esta ciudadela. El proyecto más interesante fue el de crear una casa central o un centro cultural para ser sede de festivales. Un lugar tanto de convocación como de educación. Wolf Dhorn, quien era el administrador del proyecto, fue presentado a Jaques Dalcroze del cual conoce su método de gimnasia rítmica como principio pedagógico. Queda entusiasmado y decide construir esta centro-escuela especial. Al momento de la discusión sobre la formulación arquitectónica del nuevo edificio, Dalcroze recomienda a Adolphe Appia y posteriormente se suma Heinrich Tessenow, el arquitecto a cargo, quien se integra al equipo que creará uno de los edificios más notables y famosos de su época. No es posible hoy en día delimitar los roles de Appia y Tessenow y quién fue más prominente en la determinación final del conjunto. ¿Appia como artista diseñador y director de escena o Tessenow como arquitecto? Lo que nos interesa en definitiva es la mutua colaboración y el proceso de discusión creativa que los animó.

El conjunto se insertaba en un parque cerca de la fábrica y estaba rodeado por viviendas y villas de trabajadores, obreros, profesores y alumnos que asistían al instituto, conformando así una comunidad. El contacto con el paisaje y la vida natural era fundamental. Además de la gran sala de teatro, contaba con piscinas, solarium, canchas de entrenamiento, salas de ensayo y restaurante.

La gran sala fue concebida por Appia. Tenía 49 m. de largo, 16 de ancho y 12 de altura. En un lado hay una

gradería fija para 600 espectadores. Por otra parte, un espacio libre en el cual se introducen los elementos escénicos estándar (escaleras, rampas, plataformas, cortinas, etc) según cada obra. No hay boca de escena ni marco escénico ni caja a la italiana. Ninguna ruptura entre la acción y el espectador. Tiene un foso de orquesta removible. Detrás de las paredes de tela blanca que rodean la sala y dejan pasar la iluminación, miles de lámparas eléctricas dan al conjunto un ambiente luminoso que podrá ser atravesado por los rayos de los proyectores. Está concebida como un taller y no como un templo al modo de Bayreuth.

Paul Claudel, seducido en 1913 por el atelier de Hellerau, presenta **La Anunciación hecha a María**, con un dispositivo ideado por Salzmann, donde se encuentra el sentido arquitectural de Appia con áreas de acción simultáneas o sucesivas a voluntad, un lugar múltiple que preserva la unidad de la progresión interna del drama en un encadenamiento continuo, sin ruptura ni interrupción entre los cuadros. Fórmula que, retomando ciertos principios de la escena medioeval, no dejará de tener un buen futuro.

Medir la dimensión de la obra de Appia y su repercusión nos exigiría recorrer la historia del teatro moderno y señalar en su paso las marcas de su influencia. Esta sobrepasa el ámbito de la plástica escénica e involucra todos los aspectos del teatro. Es imposible dejar de señalar su presencia en el seno del constructivismo o en Copeau, o de los expresionistas hasta el gran Joseph Svoboda, o incluso en nosotros mismos. También en tantas salas o espacios construidos conquistados para el teatro, que aún no siendo todavía la Sala-Catedral soñada por Appia, ofrecen al hecho dramático un espacio libre y necesario.

1. **Le decor de theatre**, Denis Bables Editions CNRS, Paris, 1965.
2. *Ibid*.
3. **Les revolutions sceniques du XX^e Siecle**, Denis Bables (Société Internationale d'Art, XX^e Siecle, Paris).
4. *Ibid*.

ESTRENOS NACIONALES PRIMER SEMESTRE 1995

OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC. ESCEN. ILUM. VEST.	MES ESTRENO
Querido Antonio #	Italo Parfíchi	Cla. Teatro de Las Indias	Plaza Nuña Corp. Cultural	- Italo Parfíchi - Pablo Schalscha - Verónica Vilaza	Enero
Islas de porfiado amor	Juan Rodríguez	Surco	Plaza Nuña Corp. Cultural	- Marcelo Gaete	Enero
Wu Wei, la voluntad de las cosas #	Adaptación cuentos taoístas	Teatro Nalgas	Estación Mapocho	- Hernán Lacalle	Enero
Eclípsis #	Desiderio Arenas		Plaza Nuña Corp. Cultural	- Silvia Sanzelices	Enero
La niña de la calaca #	Grupo Equilibrio Precario	Equilibrio Precario	Centro Cultural Estación Mapocho	- Arturo Rosel	Enero
El sexosentido (café-concert) #	Mario Rayo	S. Pérez, J. Azócar E. Lavanderos	Teatro Circus O.K.	- Patricia Torres	Enero
Una mujer llamada Gabriela #	M. Elena y Humberto Divasuchelle		Centro Cultural de España		Marzo
De uno a diez ... ¿Cuánto me quieres?	Teatro Aparte (creación colectiva)	Teatro Aparte	El Conventillo Sala I	- Rodrigo Bastidas - Susana Bomchil - Gabriel Prieto	Marzo
Hombres oscuros, pies de mármol #	Basada en Edipo Rey (Solócles) y Memorias de un enfermo nervioso, de D.P. Schreber	Teatro La Memoria	Nuval	- Alfredo Castro y Verónica G. Huidobro - Rodrigo Vega - Rodrigo Vega	Abril
Alerta roja en verde bosque (infantil) #	Victor Zenteno	Cla. El Bifón	Centro Cultural Montocarmelo	- Victor Zenteno - Manuel Pérez y Antonio Morales - Ma. Paz Morales	Abril
Viaje al centro de la tierra #	Jules Verne (adapt.)	La Troppa	Teatro Universidad Católica	- La Troppa - La Troppa - Eduardo Jiménez - Jorge González	Abril

OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC. ESCEN. ILUM. VEST.	MES ESTRENO
La remolienda	Alejandro Sieveking		Centro Cultural Montecarmelo	- A. Sieveking - Manuel Pérez música: Víctor Jara	Abril
Ofelia o la madre muerta #	M. Antonio de la Parra	Teatro Nacional	Antonio Varas	- Rodrigo Pérez - Herbert Jonckers - Guillermo Gangá - Sergio Zapata	Mayo
Por arte de mar #	Jorge Díaz	Cia. La Ventana	Centro de Extens. U. Católica Valpo.	- Carlos Genovesi	Mayo
Déjame que te cuente ...	Versión libre de Los Bufonidos de Chioggia, de Carlo Goldoni	Teatro Arte	Estadio Croata	- Rolando Valenzuela - Luis Pichón	Junio
Nautaluces (dramaturgia de la imagen sensorial) #	Grupo Nautaluces		Estación Mapocho	- Javier Hincapié	Junio
Don Juan, el picao de la araña #	Jaime Silva, Renato Serrano y Teatro Andante	Teatro Andante	El escondite	- José Andrés Peña - - Ilona Popp	Junio
El velero en la botella	Jorge Díaz	Cia. El Crucero	Casa de Cultura de Ñuñoa	- Otilio Castro - O. Castro y M. Consejo - O. Castro y Rod. Carrasco - Soledad Felicioni	Junio

*Primer estreno

ESTRENOS INTERNACIONALES PRIMER SEMESTRE 1995

OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC. ESCEN. ILUM. VEST.	MES ESTRENO
Einstein	Gabriel Emmanuel	Ictus - Nissim Skarim	La Comedia	- Edgardo Bruna - Ramón López - Ramón López	Enero
Hamlet	William Shakespeare	Teatro Prisionero	Jardines del Centro Cult. de V. del Mar	- Horacio Videla - Gastón Vega	Enero
Escenas de la vida conyugal	Ingnar Bergman	Teatro La Feria	Teatro La Feria	- Raúl Osorio - Susana Borochil	Marzo
El médico a palos	Moliere (adapt.)	Cia. Con Bandera	Carpa El Domo	- Boris Quercia - Maite Lobos y Fco. Sandoval - - Queno Delgado	Abril

OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC. ESCEN. ILUM. VEST.	MES ESTRENO
Zaratustra	Friedrich Nietzsche (adapt.)	Cia. La Puerta	Goethe Institut	- Luis Ureca - Gastón Vega - Gastón Vega - Mónica Navarro	Abril
El buscón	Quevedo	Axel Jodorowsky	Centro Cultural Alameda	- Nelson Brodt	Abril
Un día muy particular	Ettore Scola (adapt.)		Teatro Apoquindo	- Luis Vidal - Verónica Navarro - Boris Kozłowski - Verónica Navarro	Mayo
Jorge Dandin	Molière		Sala IN Centro de Inform. Alameda	- Axel Jodorowsky	Mayo
Coloquio otoñal	Friedrich Dürrenmatt	Teatro Piraté	Goethe Institut	- César Robinson y Rafael Atumada - Arturo Celis - Arturo Celis - Arturo Celis	Mayo
Uno de cada seis	Jean Cau	Cia. de Teatro Chileno	Teatro de la Esquina	- Raúl Rivera - O. Hernández y Fco. Piro - Claudio Arrendondo y José Avila - Néida Clacón	Junio
Pervertimiento y otro gesto para nada	José Sanchis Sinisterra	Cia. Teatro Público	Paza Nautca	- Ingrid Leyton	Junio
Sangre	Pete Brooks	Cia. La Luciérnaga	Teatro Bellavista	- Pete Brooks - Laura Hopkins - Nigel Edwards	Junio

Recopilación: Alberto Vega.

PUBLICACION SEMESTRAL

TEATRO XXI

REVISTA DEL GETEA

- Artículos
- Teatro en Buenos Aires
- Compañías extranjeras
- Danza-Teatro
- Opera
- Teatro-Cómic
- Teatro Infantil
- Encuestas
- Agendas
- Reseñas Bibliográficas
- Dossier

Dir. Osvaldo Pellettieri
Facultad de Filosofía y Letras
25 de Mayo 217 • 4º piso
(1002) Buenos Aires (Argentina)

Itala



REPRESENTANTE OFICIAL DE FIAT EN CHILE

ESPACIO EDITORIAL

DE LA **C**OMUNIDAD **I**BEROAMERICANA
DE **T**EATRO



ARGENTINA ESPACIO
TEATRO 2
TEATRO-CELTIT

COSTA RICA ESCENA

CUBA CONJUNTO
TABLAS

CHILE APUNTES

ESPAÑA ADE
ENTREACTE
PRIMER ACTO
PUCK

ESTADOS UNIDOS GESTOS
LATIN AMERICAN REVIEW
OLLANTAY THEATER MAGAZINE
DIOGENES

MEXICO MASCARA
REPERTORIO

PORTUGAL CUADERNOS

REVISTA

apuntes

TEXTOS DE TEATRO CHILENO:

- Nº 96 **Háblame de Laura**
de Egon Wolff
- Nº 97 **Oscuro vuelo compartido**
de Jorge Díaz
- Nº 98 **La negra Ester**
de Roberto Parra (agotado)
- Nº 99 **Cartas de Jenny**
de Gustavo Meza
- Nº 100 **Este domingo**
de José Donoso en adaptación de Carlos Cerda
- Nº 101 **Cariño malo**
de Inés Margarita Stranger
- Nº 102 **¿Quién me escondió los zapatos negros?**
Creación colectiva, Teatro Aparte
- Nº 103 **El rey Lear (fragmentos)**
en transcripción de Nicanor Parra
- Nº 104 **¡Cierra esa boca Conchita!**
de José Pineda
- Nº 107 **Dédalus en el vientre de la bestia**
de Marco Antonio de la Parra
El guante de hierro
de Jorge Díaz
- Nº 108 **Las siete vidas del Tony Caluga**
de Andrés del Bosque
- Nº 109 **La pequeña historia de Chile**
de Marco Antonio de la Parra
- Nº 110 **La catedral de la luz**
de Pablo Álvarez

TEATRO
Universidad Católica

Revista Apuntes
Pedidos y suscripciones:
Escuela de Teatro U.C.
Jaime Guzmán Errázuriz E. 3300
Santiago - Chile
Teléfono 686 50 83
Fax 223 25 77