

Nº 107, Otoño - Invierno '93

TEATRO *apuntes*

**FESTIVAL
MUNDIAL TEATRO
DE LAS NACIONES
ITI - CHILE 1993**

TEATRO
Universidad Católica

Sumario

REVISTA APUNTES N°107

Otoño - invierno 1994

Editorial 3

Reportaje al Festival

- Un sueño hecho realidad *Javier Luis Egaña* 5
- El festival de teatro, una mirada a la diversidad *Enrique Correa* 7
- Santiago abierto al teatro del mundo *Juan Villegas* 10
- Contigo en la distancia *Juan A. Muñoz* 19
- Nuevos públicos para el teatro en América Latina *Fanny Mikey* 22
- Ficha técnica del Festival 26
- La narración oral contemporánea, un camino por recorrer *Carlos Genovese* 27
- El hilo de Ariadna, el laberinto según Enrique Vargas *María Teresa Díez* 29

Obras de la Muestra Chilena de teatro

- Sobre Dédalus *Marco Antonio de la Parra* 38
- Dédalus en el vientre de la bestia *M. A. de la Parra*
en adaptación de Alfredo Castro y Francesca Lombardo 40
- El guante de hierro *Jorge Díaz* 48

Teoría Teatral

- Stanislavsky desconocido *Anatoly Smeliansky* 61
- Teatro entre Oriente y Occidente *Nicola Savarese* 73
- Teatro: muerte y resurrección *Juan Carlos Gené* 79
- Teatro, representación y pérdida *Consuelo Morel* 83

Temas de Discusión

A. Los directores frente al fin de siglo

- La esquizofrenia de la verdad escénica *Ramón Griffero* 88
- La puesta en escena como lugar del crimen *Alfredo Castro* 91
- Urgencias y prioridades del teatro de fin de siglo *Alejandro Quintana* 94
- Ensoñación detrás del espejo *Mauricio Jiménez* 96

B. Dirigiendo a Shakespeare	
• Mi experiencia con Shakespeare <i>Fred Curchak</i>	97
• Macbeth: una obra sobre el presente <i>Jonathan Holloway</i>	100
• El montaje de los clásicos: barreras y puentes del lenguaje <i>Héctor Noguera</i>	103
C. La dramaturgia y sus desafíos actuales	
• El futuro del teatro de hoy <i>Antonio Gala</i>	105
• Foro de dramaturgos	110
– Teatro no textual en Chile <i>Egon Wolff</i>	110
– Reflexiones sobre el rol del dramaturgo <i>Roberto Cossa</i>	114
– El texto que viene <i>José Sanchis Sinisterra</i>	116
– El autor ante su obra <i>José Ricardo Morales</i>	120
Teatro e Identidad	
• El teatro latino de Estados Unidos como discurso de resistencia postmodernista <i>Beatriz Risk</i>	125
Testimonio	
• Encuentro con Armand Gatti	130
Reseñas	
• Estrenos nacionales e internacionales 2 ^a semestre 1992, 1 ^a semestre 1993 <i>Alberto Vega</i>	145

Es bueno constatar que el teatro en ocasiones privilegiadas es capaz de activar tanta energía creativa, participativa, organizativa, aunando con su influjo a personas de las más diversas culturas, estéticas, lenguajes y tradiciones. Fue el caso del Festival de las Naciones ITI - Chile, realizado entre el 27 de abril y el 3 de mayo de 1993. Evento único en la historia de nuestro país, fue organizado por el Centro Chileno del Instituto Internacional del Teatro, en un esfuerzo conjunto con el gobierno de la Concertación, con las embajadas e institutos culturales de los países participantes, con la Secretaría General del Instituto Internacional del Teatro y los Centros Nacionales, con fundaciones, empresas y por cierto con escuelas, compañías y personalidades del medio teatral chileno e internacional.

Lo principal que aporta un festival de teatro es la fuerza del contacto vivo, único e irrepetible de los creadores con el público, en un clima de fiesta y expectativa exacerbada por la multiplicidad de estímulos simultáneos puestos en juego. La intensidad de la vida en los días de festival es grande, pero también es imprescindible reencontrarse luego, en un ánimo más reposado y reflexivo, con aquellos pensamientos y propuestas que nos impactaron en forma tan potente durante esos días. Es en este ánimo que revista **Apuntes** dedica su número 107 a documentar y analizar los aportes y resultados más significativos de este Festival de las Naciones.

Apuntes hizo un esfuerzo por recapturar en imágenes las diversas facetas que tuvo el Festival. Quisimos con ello rescatar la memoria visual, estética del Festival, desplegada en escenarios, calles y centros de encuentro, creando un ambiente festivo y ritual de participación multitudinaria.

Las secciones habituales de nuestra revista definieron los artículos a publicar. En primer lugar, un **Reportaje al Festival**, que incluye el testimonio evaluativo de sus principales gestores -el Director General del Festival, Javier Luis Egaña, y el Presidente de la Junta Directiva del Festival, el entonces Secretario General de Gobierno, Enrique Correa. Luego dos artículos dan cuenta de la apreciación crítica realizada por especialistas que siguieron de cerca este evento, sin ser parte comprometida: del profesor e investigador de la Universidad de Irvine, Juan Villegas, y del periodista Juan A. Muñoz. Por su parte Fanny Mikey, directora del Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, el de quizás mayor trayectoria en América del Sur, comparte su experiencia respecto a este tipo de eventos en el contexto latinoamericano.

Luego, a modo de ejemplo de cómo el Festival se hizo carne en actividades y búsquedas inéditas de colectivos de trabajo en el país, se profundiza en dos hitos de la muestra teatral y de los talleres. El dramaturgo y actor Carlos Genovese se refiere a las repercusiones del Taller de Cuentacuentos del venezolano Rubén Martínez, en tanto la periodista María Teresa Diez elabora los fundamentos y actualización creativa del Taller de Investigación de la Imagen Dramática, conducido por el colombiano Enrique Vargas, el cual remeció a los participantes en el Festival con su **Hilo de Ariadna**.

Siguiendo con la tradición de **Apuntes** de publicar en cada número el texto completo de una obra destacada de la dramaturgia chilena actual, se optó por entregar dos obras, títulos destacados de entre las 70 obras de la Muestra Chilena de Teatro Profesional. Estas son **Dédalus**, de Marco A. de la Parra, en extraña sintonía con el comentado **Hilo de Ariadna**, y **El guante de hierro**, del destacado autor Jorge Díaz. Dejamos así establecida la valiosa contribución que realizó parte del teatro y de la dramaturgia chilenas a este evento.

Fue una ardua tarea para este Comité Editorial seleccionar de entre más de cincuenta ponencias presentadas en los Eventos Especiales aquellas a publicar aquí. Aparte de su valor intrínseco se consideró su contribución a un debate dinámico respecto al *estado de situación* del teatro en el fin de siglo, en sus distintas disciplinas. Los **temas de discusión** se centraron así en el oficio y el sentido de la dramaturgia escrita, en opinión de destacados dramaturgos latinoamericanos y españoles. En confrontación dialogal con lo anterior, se presenta la perspectiva de los directores, la mayoría de los cuales realiza también su propia dramaturgia. Hubo quienes se centraron en la dirección de los clásicos, específicamente, de Shakespeare, autor profusamente representado en la Muestra Teatral Internacional del Festival y en los repertorios de las principales compañías, incluidas las chilenas, en este posmoderno fin de siglo.

La sección **teoría teatral** enmarca este debate. La abre **Stanislavsky desconocido**, una muy documentada y desmitificadora visión acerca de este gran hombre de teatro, de Anatoly Smeliansky, permitida por los nuevos aires políticos y culturales de Rusia. Nicola Savarese indaga en las raíces orientales del teatro occidental, y en la riqueza para el teatro contemporáneo que brota del conocimiento de estas influencias. Reflexión muy atingente, si consideramos el impacto profundo del **Dyonisio** presentado por la Compañía japonesa de Susuki, como también de la obra, las demostraciones de trabajo y la discusión ofrecidas por el Odin Teatret, inscritas en esta perspectiva.

Los orígenes y sentido siempre renovados del teatro en cada tiempo y en cada representación, tensionados por la pulsión vida-muerte, cuerpo-lenguaje, son abordados desde ángulos complementarios por Juan C. Gené y Consuelo Morel. Finalmente, el tema *teatro e identidad* en el fin de siglo se rescata en la experiencia del teatro Latino en Estados Unidos, problematizado agudamente por la investigadora colombiana-estadounidense Beatriz Rizk.

El testimonio de fondo es entregado por un gran hombre de teatro, el francés Armand Gatti, cuyo compromiso y lealtad conmovedora hacia el ser humano marginado y sufriente va de la mano con un vuelo irrefrenable para plantear los más altos desafíos en el terreno de la expresión teatral, rompiendo todos los márgenes de lo conocido. Fiel a la búsqueda de *su verdad* motivada por dolorosos hechos biográficos, constituye un ejemplo refrescante donde se sintetizan las más variadas tradiciones occidentales y orientales.

Una advertencia al lector: algunos artículos aquí reproducidos son transcripciones editadas, y muchas veces traducidas de otros idiomas, de intervenciones verbales de los participantes, dichas al calor de foro-paneles y conversación con el público. Agradecemos el trabajo de transcripción aportado por el Centro Chileno del ITI y su Secretaria Ejecutiva Milena Grass, así como el apoyo en la definición de los criterios de edición de la Profesora Inés M. Stranger.

Aún quedan en nuestras manos valiosas ponencias del Festival: las iremos entregando en números futuros, en la medida que contribuyan al tema central de cada revista. Los resultados del Festival seguirán alimentando por mucho tiempo nuestra reflexión y esperamos que también la práctica creativa de aquellos expuestos a su influjo.

M.L.H.

Reportaje al Festival

UN SUEÑO HECHO REALIDAD

JAVIER LUIS EGAÑA B.

Director General Festival Mundial Teatro de las Naciones - ITI, Chile - 1993

Parece ya muy lejana esa noche del 30 de noviembre de 1992 cuando, en la Terraza Caupolicán del Cerro Santa Lucía, se realizó el acto de lanzamiento del Festival Teatro de las Naciones ITI, Chile 1993 y el Ministro Secretario General de Gobierno de la época, Enrique Correa, en su calidad de Presidente de la Junta Directiva, daba el *vamos* al encuentro teatral.

Miles de imágenes y de rostros reaparecen al rememorar las diversas actividades que rodearon el Festival. Desde la Campaña **Vamos al Teatro**, con 37 obras (140 funciones en 36 comunas del Gran Santiago), junto a los centenares de colaboradores que, en las diversas comisiones de trabajo y consejos artísticos que se crearon, fueron preparando con profesionalismo y entusiasmo el gran encuentro teatral que se inauguró un 23 de abril.

Esa tarde el Teatro Monumental se vistió de gala y recibió al maestro Mikis Theodorakis con la orquesta y coro de 120 voces interpretando el **Canto general** de Pablo Neruda, Nicanor Parra, Héctor Noguera, Ramón Núñez y Ana González unieron sus voces a las del Presidente de la República don Patricio Aylwin, dando inicio al Festival en una noche mágica en la sala de calle San Diego.

30 compañías de 22 países entregaron sus espectáculos en la Muestra Internacional y 63 personas (44 ponencistas, 3 invitados de honor, 10 directores de festivales, 2 grupos, 1 director de

revista y 5 representantes del ITI) representando a 20 países participaron en los Eventos Especiales.

Loreto 20 y más tarde la bodega de producción escenográfica en calle Santa Rosa son testigos mudos de los desvelos de tantos para el goce de muchos más.

Es por eso que, cuando recordamos el Festival, lo hacemos con gratitud. Gratitud por los que creyeron que era posible y nos confiaron la misión, gratitud por los que acogieron nuestra invitación y llegaron, gratitud por los que aplaudieron a nuestros visitantes.

El reencuentro del teatro chileno con el teatro del mundo, en un festival de gran diversidad teatral y de contenidos; la presencia del teatro mundial en las regiones de Chile y su encuentro con esa realidad provinciana; las calles que vibraron con la Fiesta Popular del Teatro Callejero una mañana de domingo en el Parque Forestal de Santiago y se iluminaron con la pirotecnia de Xarxa y la **Noche mágica**, un viernes ya tarde. Cinco presentaciones de la Diablada Ferroviaria de Oruro con su música y color alegraron desde Viña del Mar hasta el Templo Votivo de Maipú. Todos éstos, brochazos de esas 400.000 personas que vibraron durante once días inolvidables. A todo lo anterior se sumó la Muestra Nacional: 60 compañías, 72 obras, 163 funciones en 36 salas con 44 mil espectadores, incluido Santiago y regiones.

Un suceso sin duda inimaginable.

Cerca de 1800 colaboradores acreditados en trece equipos de trabajo, incluidos los 101 edecanes, se unieron a los 362 periodistas nacionales y 102 periodistas extranjeros acreditados.

El diario Arlequín, los dossier de prensa, los comunicados y los programas de radio; diez conferencias de prensa, la transmisión completa del acto inaugural por Televisión Nacional (más de un millón de telespectadores nacionales y teleaudiencia internacional por satélite o cable), el Libro Catálogo, los afiches con el recordado Arlequín y esa mano enviada desde Italia por el maestro Roberto Matta. Pendones callejeros, dípticos, manuales operativos, recuerdos. Son todos elementos que vuelven a nuestras retinas. Lo anterior se suma al Centro Operativo en el Centro de Extensión de la Universidad Católica con sus ocho stands, la exposición fotográfica sobre el Teatro Chileno, los stands de servicios, de degustaciones, de informaciones, la Sala de Prensa, las diez salas habilitadas para Eventos Especiales y las interminables tertulias.

220 personas (escenógrafos, productores, sonidistas, iluminadores, tramoyas, cargadores, etc.) dieron vida al Taller de Diseño y Realización Escenográfica y mantuvieron activas trece salas de Santiago y varias de provincias. Trece escenografías completas se construyeron en Santiago, además de cuatro instalaciones escenográficas y doce espacios escénicos, moviendo más de veinticinco toneladas de carga a lo largo del país.

Al mirar hacia atrás, sólo cabe girarse y mirar hacia adelante. El impulso dado por el Festival Mundial sin duda debe ser aprovechado por el Teatro Nacional. Muchos ya lo están haciendo. Basta conocer las innumerables invitaciones a festivales, encuentros y eventos especiales que grupos y personalidades del teatro chileno ya han recibido.

Ayer Chile inscribió una marca en el concierto de los festivales teatrales. Y no lo decimos nosotros, nos lo dicen desde afuera.

Es por ello que, al finalizar estas líneas

especiales y agradecidas para este número de la Revista Apuntes, sólo me cabe reiterar a muchos lo dicho a través de manos artesanas en la arpillera entregada como recuerdo a los participantes:

Por su brillante participación, por su entrega y profunda fe en el teatro como creación humana al servicio de la cultura y la paz en el mundo.

Queridos amigos, gracias por acompañarnos y hacer posible la realidad de este hermoso sueño.

En el Palacio de Gobierno, el Secretario General del IIT, André Louis Perinetti, saluda a los participantes del Festival. Observan el Presidente del Centro Chileno del IIT, Héctor Noguera, el Sub-Secretario del Ministerio Secretaría General de Gobierno, Edgardo Rivas; el Presidente de la República Señor Patricio Aylwin, el Director General del Festival, Javier Luis Egate y la Coordinadora de la Muestra de Teatro Nacional, Sally Reiss.



EL FESTIVAL DE TEATRO, UNA MIRADA A LA DIVERSIDAD

ENRIQUE CORREA

Presidente de la Junta Directiva - Festival de Teatro de las Naciones - ITI - Chile, 1993

Ex Ministro Secretario General de Gobierno, Chile



Mucho se habla, y con razón, de la reinsertión de Chile en el mundo.

Nuestros productos y servicios compiten en prácticamente todos los mercados internacionales.

Nuestra democracia renaciente muestra con orgullo su rostro de paz en toda la comunidad internacional. Llegamos a ser, en un tiempo, que ojalá se pierda en la bruma de las pesadillas, el país del horror. Hoy, recuperado nuestro honor, somos vistos con respeto, cuando no, con admiración en los más distintos rincones del planeta.

Pero teníamos un asunto pendiente, requeríamos que no sólo nuestra política y nuestra economía dieran vuelta a través de la tierra. Necesitábamos que nuestra cultura volviera a ser cosmopolita, levantándonos de nuevo como un lugar acogedor para la diversidad creativa del mundo entero.

Al comienzo parecía un sueño, después una locura, pero ¡qué gran proyecto no ha pasado por esos capítulos en los momentos de su concepción!

Juntar, reunir, conocer y aplaudir a los teatristas de todo el mundo pasó del sueño y la locura a convertirse en un acontecimiento de impacto perdurable en nuestra cultura.

La cultura ha dejado de ser un adjetivo estético de la vida moderna.

Los actores sociales se movilizan, cada día más, por propósitos culturales más que clasistas,

como hace veinte a cincuenta años atrás.

Los grandes contenidos de la humanidad en las próximas décadas tendrán un sesgo de crecimiento cultural. Los movimientos étnicos, ecológicos, juveniles, feministas, regionales, están atravesados por ethos culturales, en un mundo que experimenta enormes mutaciones.

Vivimos tiempos en que coexisten de modo conflictivo tendencias a la globalización con tendencias a la fragmentación.

De algún modo, el Festival Mundial de Teatro de las Naciones nos abrió ventanas para vivir de cerca ese doble fenómeno.

El teatro mundial y la persistencia de la identidad de la cual desfilaron ante nuestros ojos. Al finalizar el Festival, terminaríamos siendo más contemporáneos que cuando éste comenzó.

No sería lo mejor que ese acontecimiento fuera sólo una golondrina en el invierno.

Ojalá, la huella perdurable que éste deja sea una dosis mayor de apertura, de tolerancia, de aceptación y gusto por la diversidad.

Hemos ganado mucho en un modo más civilizado de hacer la política, hemos avanzado inmensamente en una manera más moderna de

entender e impulsar nuestra economía. Sin embargo, todavía tenemos horizontes cortos en la cultura y no hemos aprendido a vencer la intolerancia y el conservadurismo.

Ese es uno de los grandes temas inacabados que nos separan de la modernidad.

Probablemente sea la cultura y su libre expansión el comienzo para que el interés por lo público vuelva a ser masivo, especialmente entre nuestros jóvenes, que buscan cada uno a su modo convicciones y pertenencias comunes, en un mundo en el que la soledad por un lado y la sombra de la intolerancia por otro, nos amenazan cotidianamente.

La actriz Ana González saluda al público asistente e nombra del teatro chileno.



Mikis Theodorakis dirige el *Castro General*, de Neruda.

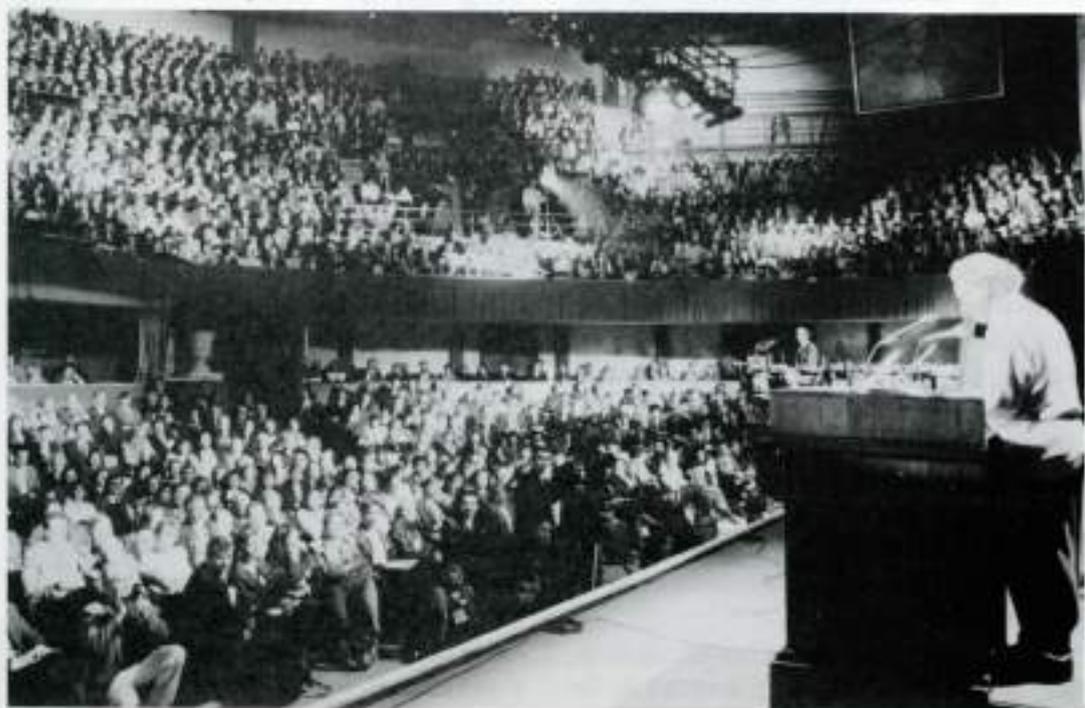


Inauguración del Teatro de las Naciones en el Teatro Monumental



El Presidente de la Cámara de Diputados Señor José A. Vierregallo; el Presidente del Senado, Señor Gabriel Valdés; la Señora Leonor Oyarzún de Aylwin; el Presidente de la República, Señor Patricio Aylwin; las esposas de los presidentes de la Cámara y del Senado, y el Secretario General de Gobierno, Ministro Enrique Correa.

El poeta Nicózar Parra lee sus antipodemas.



SANTIAGO ABIERTO AL TEATRO DEL MUNDO

JUAN VILLEGAS

Investigador y profesor

University of California, Irvine, U.S.A.

El viernes 23 de abril se inauguró en Santiago, con asistencia del Presidente de la República –Patricio Aylwin– el Festival Mundial de Teatro de las Naciones. El Teatro de las Naciones es un festival internacional patrocinado por el Instituto Internacional del Teatro, con la colaboración de la UNESCO. Comenzó en París en los años cincuenta donde permaneció hasta 1972, cuando se decidió hacerlo itinerante.

La ceremonia inaugural se llevó a cabo en el Teatro Monumental, con presencia de unos cinco mil espectadores. Luego de las presentaciones de los organizadores y las palabras oficiales del Presidente Aylwin, Héctor Noguera, Presidente del Festival y del Centro Chileno del Instituto Internacional del Teatro, rindió homenaje a Ana González, actriz conocida por muchos chilenos como la Desideria. Nicanor Parra, *poeta nacional*, según el programa, leyó un extenso texto antipoético, divertido a ratos, escéptico o polémico otras veces. El núcleo de la noche inaugural se centró en **Oratorio para solista, coro y orquesta** basada en una selección de poemas del **Canto general** de Pablo Neruda, con música y dirección de Mikis Theodorakis.

El Festival constituyó un éxito de organización, de público, de calidad y variedad de los



grupos teatrales participantes, de enseñanzas para las nuevas y antiguas generaciones teatrales y, lo que no deja de ser importante para el futuro, pudo transformar el teatro en noticia nacional e internacional. La organización y administración del Festival fue admirable, tanto en la capacidad de recursos económicos –pocas veces al alcance de organizadores de festivales de teatro– como

en la eficiencia personal del numeroso cuerpo de administradores y ayudantes. Por un lado, fue de notar la cortesía y dedicación del personal administrativo de todos los niveles. Por otro, la utilización de la mayor parte de los instrumentos que la administración moderna puede permitir. Los organizadores se preocuparon de infinidad de detalles que hicieron la vida de los invitados más placentera. El edificio del Departamento de Extensión de la Universidad Católica, donde se desarrollaron los encuentros y talleres, está ubicado en el centro de Santiago, con el Metro a media cuadra y excelente servicio de movilización. Los hoteles en que se alojaron los invitados eran en su mayoría de buena calidad y a corta distancia del lugar de reuniones. También se preocuparon de establecer un servicio de correos, cambio de monedas y fax en el mismo edificio. Lo que unido a un restaurán y servicios de café y vino –estos dos últimos,

gratis como cortesías de empresas comerciales—hicieron la estadía y participación en los Eventos Especiales y Talleres una experiencia cómoda y agradable. Para los servicios de prensa, la Sala de Prensa ofreció computadoras, información sobre los visitantes, los grupos y las obras representadas, fotografías de los espectáculos e informaciones variadas. En los Eventos Especiales hubo traducción simultánea a varios idiomas, a la que se accedía solicitando a la entrada de la sala la radio y los audífonos correspondientes. De este modo, las ponencias en inglés, francés o ruso fueron recibidas de inmediato en español o inglés y las presentaciones en español eran posibles de ser oídas en francés o inglés simultáneamente.

Al Festival fueron invitados grupos teatrales, teóricos del teatro, directores, dramaturgos, críticos, actores, periodistas. Las actividades incluyeron representaciones teatrales, conferencias, grupos de trabajo, seminarios, talleres —de dirección, actuación, dramaturgia, etc.—. El público varió de acuerdo con el tipo de actividades. Para las conferencias y seminarios asistieron —en gran número— predominantemente estudiantes de tea-

Centro de Extensión U. C., sede de los Eventos Especiales y del Centro Operativo del Festival.

tro. Un seminario dirigido por Eugenio Barba permitió la entrada de unos doscientos espectadores, quedando muchos fuera en la expectativa de poder ser admitidos posteriormente. El seminario, con variantes, fue repetido en la tarde con éxito semejante.

El Festival se llevó a cabo predominantemente en Santiago. Las salas variaron en comodidades, tamaño y posibilidades. Varios grupos via-

Estudiantes de teatro que colaboraron como "edecanos" o guías de los invitados internacionales, junto a Gabriela Rossi, coordinadora.



Fotografía



Fotografía

jaron a ciudades de provincia, tales como Iquique, La Serena, Coquimbo, Viña del Mar, Rancagua, Concepción, Temuco y Punta Arenas, ampliando de este modo el Festival a casi todo el país.

Hubo grupos teatrales de Bélgica, Dinamarca, España, Eslovenia, Francia, Italia, Grecia, Finlandia, Inglaterra, Japón, Polonia, Portugal, Rumanía, Suecia, Suiza, Túnez. Las muestras latinoamericanas llegaron de Argentina, Bolivia, Colombia, Costa Rica, México y Venezuela. Los visitantes, además de los programas oficiales de los grupos invitados, recibieron la programación de los grupos nacionales que no participaban oficialmente en el Festival. Esta ampliación de la oferta teatral estimuló a que numerosos invitados compartieran sus asistencias a las obras oficiales con las del teatro chileno de la cartelera del momento. Esta enorme cantidad y variedad de grupos condujo a la imposibilidad de ver a la mayoría en tan corto espacio de tiempo, ya que generalmente las funciones eran a las ocho y diez de la noche, limitando las opciones a un máximo de dos obras por día. La asistencia de público fue extraordinaria. El sistema de ventas de entradas —en kioscos y en todos los teatros donde se presentaban obras— hizo fácil la compra de entradas. El costo de la entrada para los espectáculos del Festival fue relativamente caro, en comparación con el valor de las entradas al teatro chileno. Mientras la mayoría de los espectáculos del Festival costaron cuatro y cinco mil pesos (entre diez y doce dólares), las obras chilenas podían verse por mil o mil quinientos pesos (dos dólares y medio a casi cuatro dólares). Pese a esta diferencia, el público chileno optó predominantemente por los grupos extranjeros.

LOS EVENTOS ESPECIALES

Junto a las representaciones teatrales de cada noche, el Festival incluyó numerosas actividades durante el día. Estas fueron denominadas "Eventos Especiales". Dentro de estas actividades se incluyeron núcleos temáticos. El ciclo **Grandes creadores del teatro contemporáneo** se cen-

tró en presentaciones, videos o discusiones en torno a importantes figuras que han impactado y siguen impactando el desarrollo del teatro moderno. De este modo, hubo varias sesiones o conferencias dedicadas a Grotowski (6 sesiones), Mnouchkine (3), Peter Brook, Tadeusz Kantor, Tadashi Suzuki, y Stanislavsky. Dramaturgos de distintas partes del mundo hablaron sobre tendencias y problemas del teatro en sus respectivos espacios. Los problemas del teatro español, por ejemplo, fueron discutidos por Fermín Cabal, José Sanchis Sinisterra, Antonio Gala. Algunos de los latinoamericanos fueron analizados o discutidos por dramaturgos o directores: Alonso Alegría (Perú), Mauricio Jiménez (México), Víctor Hugo Rascón (México), Marco Antonio de la Parra (Chile), Egon Wolff (Chile), Alfredo Castro (Chile), Enrique Vargas (Colombia), Roberto Cossa (Argentina), Alberto Félix Alberto (Argentina), Alan Bolt (Nicaragua), María Irene Fornés (Estados Unidos).

Por otra parte, investigadores presentaron trabajos en torno a ciertos temas claves, tales como **El teatro de fin de siglo**, en el cual se discutieron tanto las tendencias de la escritura dramática como su teatralidad. También participaron personalidades responsables de diversas instituciones mundiales que, de una manera u otra, hacen posible el flujo de grupos teatrales entre diversos países y continentes. Hubo, por ejemplo, dos sesiones en que los directores de festivales internacionales de teatro explicaron sus funciones y objetivos. Desde el punto de vista de los creadores y gente de teatro, los talleres de trabajo proporcionaron oportunidad para oír planteamientos originales con respecto a diversas modalidades de teatro y para ver en acción el funcionamiento de teorías con respecto a la creación dramática y la representación teatral. Excelente e ilustrativa fue la conferencia de Alan Bolt describiendo sus experiencias de utilización de gestualidades indígenas y campesinas. Varios talleres fueron dirigidos por dramaturgos, tales como Alonso Alegría (Perú) y Roberto Cossa (Argentina), o los directores

Mauricio Jiménez (México), Alan Bolt (Nicaragua), Eugenio Barba (Dinamarca).

LAS TEATRALIDADES AMERICANAS

La teatralidad se cubrió entre los dos extremos: el del teatro callejero —en el cual el teatro sale a la calle a mostrarse o buscar el público sin discriminación ni elitismo— y el del espectáculo limitado a un espectador, en el cual éste no comparte la experiencia sino consigo mismo. El primero —sorprendentemente no incluido en los programas oficiales distribuidos por los organizadores— estuvo representado por el grupo español Xarxa, de Valencia, y el *pasacalles* organizado por Andrés Pérez, chileno, director del Gran Circo

Teatro. El primero actuó en la noche, con juegos pirotécnicos, en una plaza popular cerca del Centro de Santiago —Plaza Almagro—, y el segundo en el Parque Forestal, el domingo 25 de abril a mediodía. Ambos fueron un gran éxito de público. El otro extremo, el teatro como experiencia individual, fue ofrecida por el grupo colombiano del Taller de Investigación de la Imagen Dramática de la Universidad Nacional de Colombia, dirigido por Enrique Vargas. Su *El hilo de Ariadna* se constituyó en una atracción desde el momento en que no se permitía sino a un espectador cada quince minutos, lo que luego se transformó en aceptar tres espectadores cada quince minutos, aunque en realidad, una vez en el interior, el recorrido por el laberinto se lleva a cabo de modo

Aspecto general del Encuentro con el Ódin Teatret.



individual. El experimento de Enrique Vargas además transforma al espectador de un individuo sentado en la butaca a un peripatético.

Entre estos dos extremos emergió una amplia gama de modos escénicos, cuyas coincidencias se dieron básicamente en la búsqueda de nuevos lenguajes escénicos y nuevas formas teatrales. Dentro del proceso de transformar la concepción tradicional del teatro, posiblemente la mayor decepción del público aconteció con la presentación de *Bestiario*, por Teatro Migaja de Venezuela. Para algunos la *narrativa oral* —el contar cuentos— constituye también una forma de teatralidad. Al no explicarse con anticipación a los compradores de entradas que no se trataba de *teatro* en sentido tradicional, el espectáculo provocó la decepción de numerosos espectadores. El escenario, grande para un solo actor (Rubén Martínez Santana), la amplitud de la misma sala (Sala Coco Legrand), la no utilización de micrófonos, la voz del actor que no se proyectó a la amplitud de la sala, impidieron crear el ambiente de credibilidad y misterio que requiere la imaginación para mantener la atención. La teatralidad de la oralidad requiere un buen contador de cuentos.

Técnicamente tradicional —en cuanto estructura, escenario y actuación— la actuación del

Camino hacia la Meca, de Athol Fugard, con Gladys Catania, Silvie Durón, David González; Costa Rica.



Teatro Nacional de Costa Rica logró crear el ambiente de intimidad y tensión emocional en el pequeño escenario de la Sala 4, en el cual los actores se encontraban a pocos centímetros de los espectadores. Sala reducida con sillas a tres lados del escenario, el escenario se desbordaba hacia los espectadores, quedando los de primera fila prácticamente encima de los actores. Aun más, el escenario se prolongaba en las esquinas hacia el terreno del espectador. El texto —*Camino hacia la Meca*, de Athol Fugard, en una adaptación de Carlos Rodríguez— oscila entre dos temas básicos: la discriminación racial y la libertad del individuo para elegir cuando llega a viejo. La acción acontece en un pequeño pueblo en África del Sur. En la primera parte, el énfasis sugerido parecía ser la discriminación racial; en la segunda parte, en cambio, es evidente el predominio del tema de la vejez, el dejar de creer en Dios y la libertad de la anciana para expresarse a sí misma —de acuerdo con sus creencias— y vivir según su propia elección. Pese a la indecisión o pluralidad temática del texto, la puesta en escena estuvo bien lograda, con gran intensidad afectiva de las dos actrices. La anciana estuvo representada por Gladys Catania, figura de la escena costarricense, la que volvió a actuar después de algún tiempo de retiro. Logró crear un personaje convincente en su ansia de libertad y las limitaciones de la tercera edad. Impresionante y conmovedora especialmente la segunda parte.

Enrique Vargas, director del Taller de Investigación de la Imagen Dramática de Colombia, presentó *El hilo de Ariadna* y *Saltamiedos*. El primero, como hice notar previamente, significó un impacto de novedad teatral. Luis Carlos Restrepo, psiquiatra y miembro de la compañía, explica que el *El hilo de Ariadna* debe entenderse en la actual situación de Colombia, donde el clima de violencia y la falta de rituales comunitarios ha generado una pérdida de los valores solidarios. El segundo fue una pieza más convencional, en el sentido de que el espectador se sienta frente al escenario. Aquí Enrique Vargas desarrolla la téc-

nica de la animación del objeto, dedicándose a construir pueblos y situaciones que tienen su propio tiempo, a partir de pocos elementos, como una cuerda con la cual crea parajes y caminos hacia el centro de la tierra.

Lo que cala son los filos, de Mauricio Jiménez y dirigida por el mismo Jiménez, representó escenas del descubrimiento y conquista de México: los españoles avanzan sobre Tenochtitlan. Un mexicano –Nahual– los conduce en el tiempo y comenta el dolor, la vida y muerte que dan nacimiento a lo que son los mexicanos. La obra se inicia con el naufragio. El escenario fue uno no tradicional, especialmente preparado para esta obra en la Terraza Tupahue –espacio casi al llegar a la cumbre del Cerro San Cristóbal– lo que aumentó la grandiosidad del espacio escénico con el espacio natural del cerro. A juicio del autor, la obra intentó mostrar la visión de los vencidos.

Semejante fue la perspectiva de Colón, puesta en escena por el Teatro de los Andes de Bolivia. El texto es de Carlo Tullio Altan, traducción de César Brie. Estrenada en septiembre de 1992, en Yotala. El Teatro de los Andes fue fundado en agosto de 1991 y sus ocho integrantes son originarios de Yotala, a 15 kilómetros de la ciudad de Sucre, donde el grupo fijó su residencia y edificó un pequeño local.

Según el programa: *Construida en base de textos de Tzvetan Todorov, Napoleón Baccino Ponce de León, Federico García Lorca, Arthur Rimbaud y el propio Colón, esta obra es la visión del vencido. Una visión grotesca pero sin dramatismo, que nos muestra un Colón humano, acaso demasiado humano y como contrapartida al mítico descubridor de América.*

La vestimenta de Tarabuco y de Potosí nos muestran eso. En nuestra obra, quienes reciben a



Colón, del Teatro de los Andes; Bolivia.

En la foto: Gonzalo Callejas, Emilio Martínez, Lucas Achirico. Dirección: César Brie.

Paolo Natti

Colón tienen vestimentas que nacieron en la Colonia e instrumentos como charango y quena que tienen el mismo origen. Por trágico y brutal que haya sido el encuentro, creó también nuevos usos, costumbres y músicas. Una nueva cultura.

Además de la reinterpretación de Colón –lo que ha sido muy hecho por el teatro latinoamericano y español, incluyendo el cine– lo que hay que destacar es la utilización de una variedad de elementos culturales como signos para la reinterpretación. Los aborígenes que reciben a Colón, por ejemplo, estaban vestidos como indígenas del Altiplano. Por otro lado, hubo abundancia de bailes y canciones –de varios espacios culturales–, los que en algunos casos proporcionan la ironía o el sarcasmo frente a la situación histórica representada.

Otras muestras latinoamericanas fueron las de Grupo Actoral (Venezuela) con Verónica Oddó y Juan Carlos Gené, que puso **Guarda mis cartas...**, centrada en la reconstrucción parcial de la historia de Violeta Parra; **Tango varsoviano** del Teatro del Sur, dirigido por Alberto Félix Alberto. **Tango varsoviano** ha participado en numero-

Los festivales internacionales. Son varios los elementos que favorecen su recurrencia en el circuito teatral: las palabras se reducen a un mínimo, hay un juego de luces que hacen el escenario atractivo, se enfatizan ciertos motivos argentinos estereotipados (el tango, Gardel, el arrabal o la marginalidad), se juega con la ilusión y la realidad forzando al espectador a crear su propia respuesta, y se utiliza el desnudo. Según la descripción proporcionada en el Festival en Chile: *En la obra, Amanda es el único personaje real. El resto es fruto de su imaginación, que regresa al pasado.*

El teatro para niños estuvo representado por la Fundación de Títeres y Teatro La Libélula Dorada (Colombia) que puso **Los espíritus lúdicos**. Los personajes del cuento –Tato y Tito, dos niños– van en busca de la libélula dorada a un mundo extraño, sin más armas que una pistola de juguete.

TEATRO DE EUROPA, ASIA Y AFRICA

La muestra internacional fue riquísima y variada. De España estuvieron el Teatro la Zaranda con **Perdonen la tristeza**; la compañía La Tía Norica, con **Autos de Navidad**, basados en textos anónimos del Siglo de Oro en España; **Entre las ramas de la arboleda** de Rafael Alberti, en un monólogo de José Luis Pellicena; el grupo de teatro callejero Xarxa, mencionado anteriormente. Otros grupos europeos fueron: Grupo Evora (Bélgica) con **Compartiendo el mediodía** de Paul Claudel; Odin Teatret (Dinamarca) dirigido por Eugenio Barba, con **Kaosmos**; Kom Teatteri (Finlandia) con **El barbero de Sevilla**; Compañía Ballatum (Francia) **On s'aimait trop pour se voir tous les jours** de Guy Allouche; Amphitheatre (Grecia) con **Electra** de Sófocles; Teatro Solari Vanzi (Italia) que presentó **Diálogo** de Eduardo Sanguineti; Teatro Lalek (Polonia) con **El proceso de Kafka**; la compañía La Barraca (Portugal) con **O pranto de Maria Parda** de Gil Vicente; Teatro C. J. Nottara (Rumania) con **El rey se muere** de Ionesco; Backa Teatret (Suecia)

con **Noche de reyes** de Shakespeare; la compañía de Muriel Bader (Suiza) con **Chaque amant est guerrier** de Muriel Bader; El Teatro (Túnez), **Femella** de Taoufik Jebali. También estuvieron representados en Inglaterra con un espectáculo de Marionetas, **Animata** de Stephen Mottram y el grupo Red Shift que representó **Macbeth** de Shakespeare y Japón con el grupo Suzuki de Toga que puso en escena **Dyonisus**, basada en **Las Bacantes** de Eurípides. De Estados Unidos estuvo Fred Curchack con **Stuff as dreams are made on**, inspirada en **La tempestad** de Shakespeare.

Todos estos espectáculos contaron con público muy numeroso. En varias ocasiones las entradas estuvieron agotadas con anticipación o hubo gente que quedó fuera del teatro. En el caso de **Kaosmos**, por ejemplo, el director pidió reiteradamente a los espectadores aproximar las sillas y crear espacio para permitir el ingreso de la gente que esperaba poder ingresar.

Uno de los puntos altos fue la presencia y participación de Eugenio Barba y el grupo Odin Teatret de Dinamarca. Barba –quien es bastante conocido en América Latina por sus viajes anteriores y las traducciones de sus libros– dirigió dos talleres de cuatro horas cada uno sobre su metodología de la preparación del actor. Ambos fueron ilustrados y demostrados con la participación de actores o actrices del grupo. Es digno de destacar la voluntad pedagógica de comunicar experiencias y las maravillas que pueden realizar los integrantes del grupo con el cuerpo. Para estos talleres se adaptó la sala de conferencias con tribunas portátiles, las que se llenaron y aún hubo potenciales espectadores a la espera de que alguien saliese para poder entrar. Los asistentes eran en su mayoría estudiantes de las escuelas de teatro, pero también hubo un buen grupo de actores y actrices ya consagrados en la escena nacional e internacional.

En **Kaosmos**, el ritual de la puerta, según la descripción oficial, confluyen, por lo menos, tres tradiciones: la leyenda escandinava recogida por Hans Christian Andersen en la que una madre



Perdices lo histozo, por el grupo La Zarenda. España.

busca a su hijo raptado por la muerte, la historia del hombre del campo que quiere entrar al mundo de la ley descrito por Kafka en uno de sus cuentos y, finalmente, una historia del folklore de Transilvania titulada **El ritual de la puerta**. **Kaosmos** se sustenta en mitos y símbolos de los ritos de iniciación. El Guardián, al comenzar la acción, se encarga de presentar a los demás personajes. Los personajes míticos son: Kai, el marinero que vio una sirena; Roberta, la madre que busca al hijo raptado por la muerte; Tina, la esposa del pueblo; Iben, el hombre del campo; Isabel, hermana melliza del guardián; Julia, doña música que conforta a quien ríe hasta las lágrimas, y Franz, el hijo desheredado del diablo. La historia, sin embargo, no fue lo más importante. Lo impresionante es el espectáculo en sí: la belleza de los movimientos, la riqueza de los trajes, la musicalidad, la combinación de bailes y canciones. El conjunto produce el encanto de un cuento y personajes de leyenda. El espectáculo fue una delicia sensorial, aunque no se entendiesen las palabras.

Contraste enorme hubo entre este espectáculo y el de la Compañía Ballatum (Francia), en

el cual se intentaba representar la incomunicación entre seres humanos. Frente al silencio ritual y reverente que origina el espectáculo de Barba, el del grupo francés se asocia con los códigos de la teatralidad del cine mudo o de *los monos animados* del cine o la gestualidad circense por la violencia de los movimientos, la agresividad de la relación física de los personajes, los golpes, saltos y escarnio físico exagerados. Tal vez la repetición de golpes y caídas fueron los secretos del éxito, ya que los espectadores rieron estentóreamente durante gran parte de la función.

Novedad para Chile y América Latina fue la presentación del grupo A Barraca de Portugal que, tradicionalmente, se ha asociado con teatro popular o teatro social. Su versión de **O pranto de Maria Parda** de Gil Vicente y Mario de Sa Carneiro constituyó un modelo de actuación. María do Ceu Guerra configuró un espacio de ritualidad y humanidad en la pobreza y desesperación personal del personaje. El texto, en portugués antiguo, no era de tan fácil acceso para los espectadores. Aunque para algunos el texto puede ser la parodia de una borracha, la actriz fue tan convincente en la

representación de la angustia personal que logró crear una atmósfera de rito distante en el tiempo, pero presente en su angustia y trascendencia humana.

METAS Y LOGROS DEL FESTIVAL

El afiche del Festival fue diseñado por Roberto Matta, el que, según los organizadores, definía las aspiraciones del encuentro:

una mano abierta, de frente, sin dobleces, sin nada escondido... mostrando sus dedos coronados por muñecos, personajes, dispuesta en cualquier instante, con un rápido ademán, a juntarlos y contar historias que cada uno podrá contar a su antojo. Aquí están todos: el Rey, poder; el arlequín, risa y sabiduría del pueblo; el loco, la libertad del todo puede ser; los amantes, separados, cada uno mirando por su lado... el sueño del amor difícil. De todas maneras 'personajes' de dedos coronados que nos dicen: aquí estamos, para hacer historias, y cuentos y sueños en todos. Aquí, en nuestras manos está el teatro: espejo de la vida y de nosotros.

El Festival –junto con reunir a dramaturgos, actores, teóricos, influyentes personas del mundo internacional del teatro, y dar oportunidad para que el público chileno viese teatro de todo el mundo– cumplió una función política importante para el país organizador. Obviamente visibilizó la democracia nacional a nivel internacional y quiso significar el retorno a la vida cultural sin límites. El Arlequín –*Órgano Informativo Oficial del Festival Mundial Teatro de las Naciones, III, 1993*– afirmó expresamente en el número 2:

El Festival de las Naciones es la oportunidad para que Chile y sus artistas demuestren cómo aquí se hace honor a los artistas y a la hospitalidad, una manera de reencontrarse con la gran cultura del mundo, a la vez que devolver la

mano a los países que durante muchos años fueron voluntarios anfitriones de nuestros artistas e intelectuales.

Evidentemente cumplió con estos objetivos. Además, motivó al país entero a ver teatro. Es de esperar que esta motivación se constituya en una semilla que dé origen a un público más permanente y frecuente a los espectáculos nacionales. Un autor y director con el que conversé me hacía notar que los enormes gastos no redundarían en beneficio de autores o dramaturgos nacionales y que hubiese sido mejor emplear esas sumas de dinero en apoyar el desarrollo del teatro chileno. Es posible, sin embargo, que la ocasión de ver teatro de diversos países del mundo, el diálogo constante entre directores, actores y dramaturgos, el enorme número de jóvenes estudiantes que asistieron a los talleres, la diversidad de teatralidades escenificadas constituyan un impacto en el desarrollo y apertura del teatro chileno mucho más productivo que el haber utilizado los fondos en un apoyo directo a autores y compañías nacionales.

El Festival de Teatro de las Naciones en Chile en 1993 abre numerosas interrogantes con respecto a las tendencias escénicas contemporáneas y la búsqueda de códigos teatrales que aspiran a desdibujar las fronteras de las culturas nacionales. Códigos que implican la supresión o disminución del lenguaje verbal y el énfasis en el lenguaje del cuerpo. Códigos que, a la vez, suponen una teatralidad ahistórica y transnacional con la consiguiente apropiación de códigos y gestos desligados de su contexto histórico y social. La magnitud misma del Festival, la diversidad de grupos participantes hizo más evidente, o de mayor significación, la tendencia que se observa en la mayor parte de los festivales internacionales de teatro: la disminución del teatro de la palabra y su sustitución por el teatro del gesto, del cuerpo y de silencios.

CONTIGO EN LA DISTANCIA

JUAN ANTONIO MUÑOZ

Periodista

Chile

Con más de un año de intervalo, lo que más rápidamente viene a la memoria es esa sensación tan poco habitual de que en Chile sucedía algo interesante a nivel de teatro. Que muchos ojos habían vuelto a poner la vista en el país, y que otros tantos lo hacían por primera vez. Junto a ello, la movilización: del público, interesado casi siempre, y de la prensa que, con mayor o menor acierto, trató de capturar todo lo que fue este trabajo.

Fue la cima de una gestión creativa. Digo cima porque se agitaba en el ambiente un interés por la experiencia teatral nueva y los aportes que a ella podrían hacer los grupos extranjeros. Culminación también porque curiosamente, en forma previa al Festival, se percibía un empuje grande de parte de ciertos grupos chilenos: Teatro El Silencio, La Memoria, Gran Circo Teatro, La Troppa. Un arremeter con visiones más al día que decayó brutalmente en 1994, por la falta de estrenos y por la desaparición de una compañía tan importante como fue la de Andrés Pérez (Gran Circo Teatro).

El hecho es que hubo algo distinto en las calles de Santiago y, por primera vez en muchos años, el teatro fue motivo de conversación.

EL FESTIVAL Y EL FUTURO

El Festival de Teatro de las Naciones tiene una larga trayectoria internacional. Los primeros



pasos se dieron en Francia, en los años veinte, pero recién se pudo concretar en la muestra organizada por el Instituto Internacional de Teatro (ITI) en 1957. En su XXIII edición, Chile fue sede: participaron 22 países con 30 obras presentadas en un periodo de 10 días en distintas ciudades del país.

Hay que recordar que a este tipo de encuentros llegan piezas de variada índole: adaptaciones, versiones originales, marionetas, danza-teatro y otras formas que no resisten clasificación. Por lo mismo, la calidad es muy variable.

Para un país como Chile, que por tanto tiempo estuvo alejado de los centros de avanzada, que prácticamente no vivió el desarrollo mundial de las artes escénicas (ópera, danza, teatro), es fundamental que aquello que se muestre sea reflejo del quehacer contemporáneo de nivel.

Muchas cosas quedaron lanzadas en el Festival de Teatro. Entre ellas, la necesidad de que



Fotografía

Dionysos, del Teatro Suzuki de Toga, Japón.

tanto los artistas chilenos como el público tengan encuentros permanentes con el trabajo desarrollado en otros países. Esto sirve tanto al aspecto nutritivo como a la autoafirmación.

DESTACADOS DE CARTELERA

Desde la perspectiva de un texto clásico, *Electra*, presentada por el Amphitheatre de Grecia, fue ejemplo de cómo hacer correctamente una obra griega. La dirección de Spyro Evangelatos mostró un teatro que funciona bien en términos convencionales: un desarrollo claro, actuaciones correctas y apego a las fuentes. Leda Tassopoulou, protagonista, se mostró dueña del espacio escénico y conmovió por el uso de su voz.

La compañía Suzuki de Toga presentó una adaptación de *Las Bacantes*, de Eurípides, bajo el título de *Dionysus*. A partir de la plasticidad japonesa y el empleo de una técnica vocal tomada del Noh, Kabuki y Kyoguen, el director Tadashi Suzuki ha creado un método que incorpora elementos del teatro contemporáneo occidental, estableciendo un interesante contraste de formas.



Fotografía

El director japonés Tadashi Suzuki durante una conferencia de prensa.



Fragmento de *mió*, del grupo Evora, Bélgica. En la foto: A. Legros, M. Bailly.

Confirmando la aplastante modernidad de Shakespeare, tres países trajeron sus obras. El Backa Teater de Suecia, dirigido por Eva Bergman, mostró una versión renovada (con música en vivo), de **Noche de reyes**.

Desde Inglaterra, el grupo Red Shift presentó **Macbeth** en una versión moderna despojada de brujas y apariciones. Con una escenografía protagónica de líneas simples, Jonathan Holloway quebró las convenciones de un **Macbeth** medieval.

Además, siguiendo con Shakespeare, el norteamericano Fred Curchack trajo **Stuff as dreams are made on** (basada en **La tempestad**).

Siguiendo con las grandes obras, el Teatro Evora, de Bélgica, ofreció su versión para **Partage de Midi**, de Paul Claudel. Una obra muy difícil de montar, en una puesta repleta de símbolos y sugerencias que jamás descuidó el trabajo actoral. Sin hacer concesiones, la compañía entregó una versión moderna por su capacidad de cautivar a la audiencia sólo con elementos teatrales.

Entre los experimentos que causaron un mayor interés destaca **On s'aimait trop pour se voir tour les jours**, del grupo francés Ballatum, y **El hilo de Ariadna**, del taller de Investigación de la Imagen Dramática de Colombia, un éxito de taquilla incluso después de finalizar el festival. Como bien señala el nombre del grupo, más que teatro, esto es un experimento; un experimento que apeló a los sentidos y la emotividad más primaria del público, consiguiendo su adhesión. Sin duda, un trabajo de búsqueda con proyecciones.

También hubo estrenos chilenos. Muchos. Lamentablemente, no se conoció en ese momento el **Taca Taca mon amour**, de Mauricio Celedón, que habría resultado una atractiva experiencia tanto para el público como para los invitados extranjeros. Tampoco se llegó a acuerdo con Ramón Griffero para su **Corazones 3**.

Las obras chilenas fueron demasiadas e integraron el Festival de modo tangencial. Debíó hacerse una selección, de manera que hubiera estado lo mejor que puede ofrecer el

país, en salas con medios técnicos adecuados. En arte, las medidas populistas no funcionan.

Más allá de estos comentarios al pasar, el Festival de Teatro de las Naciones demostró que iniciativas como éstas son posibles en Chile, que hay un amplio público interesado y que, mejorando algunas condiciones (la venta de entradas, por ejemplo), se pueden llevar a cabo grandes proyectos. El teatro fue, en 1993, un sujeto de interés social, y eso se debe a un trabajo bien hecho. Además, si en lo que respecta a espectáculos hubo faltas, los Eventos Especiales (charlas, conferencias, talleres), organizados por el talento de María de la Luz Hurtado, fueron la mejor instancia para el intercambio de pareceres y la asimilación de nuevas experiencias. Quizás fue ése el gran festival chileno.



Sello postal emitido en conmemoración del Festival, reproduciendo el afiche creado por Roberto Metta.

NUEVOS PÚBLICOS PARA EL TEATRO EN AMÉRICA LATINA

FANNY MIKEY

Atriz, Directora Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá
Colombia

Lo que nosotros intentamos es que el Festival produzca una sacudida, un temblor, un estremecimiento. Estas son las palabras con las que, hace apenas un año, Carlos Giménez¹ buscaba expresar la esencia de su festival. Como siempre en él, palabras plenas de emotividad, pero impregnadas de toda una reflexión sobre el significado y las posibilidades de su oficio. Y también, como en tantas otras ocasiones en el discurso de Carlos, pasa desapercibida su enorme trayectoria, su construcción de una historia y de una tradición ante el tono vibrante y provocador de sus palabras, y el desco ambicioso e infatigable de sorprender y de mantener la tensión. Este espíritu de eterna juventud, Carlos supo transmitirlo a su Festival y en él tendremos siempre una referencia a sus compañeros latinoamericanos.

Quisiera asociar estos propósitos de Carlos, con los cuales comulgo íntegramente, al proceso del Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, cuya corta historia nos permite ya hablar de un desarrollo interno. Estos nos invitan a renovar y enriquecer nuestros propósitos y nos ponen en guardia frente a ciertos peligros y dificultades propios de un festival de teatro y, si se quiere, de todo un sistema de festivales como es el que

enhorabuena vemos hoy fortificarse en Latinoamérica.

Poner el máximo acento en una reacción, al parecer puntual y pasajera como es la de estremecerse, la de sentirse impactado, no es una posición fácil de defender. Menos aún lo es el defender la exuberancia y la voluntad de contradicción que guían la construcción de las programaciones de nuestros festivales. Factores éstos sobre los cuales se fundamenta en gran medida la posibilidad de impactar, de dejar huella en grandes públicos, en nuestras sociedades.

El Festival de Bogotá, el de Manizales, el de Caracas o el de San José no sabrían ser, a mi manera de ver, ni *festivales intelectuales*, enfocados exclusivamente al devenir del arte teatral y a sus artistas, ni *festivales turísticos*, al estilo de los festivales de verano que abundan en Europa, por ejemplo. Seguramente estoy siendo extrema, pero me es necesario para subrayar las especiales circunstancias sociales, económicas y políticas que han sido caldo de cultivo de nuestros festivales y que hacen de los festivales férreos compromisos, donde la función social del teatro cobra todas su significación. Nuestros festivales son Actos de Fe, verdaderas expresiones de los anhelos de un pueblo y claves para la superación de sus dificultades. El Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá ha significado una ruptura en la sociedad colombiana y una ruptura en la habitual imagen de Co-

1. Carlos Giménez, director teatral argentino radicado en Venezuela, Director del Festival Internacional de Teatro de Caracas, fallecido a principios de 1993.

lombia ante el mundo desde diversas perspectivas. Recordemos la hegemonía de la Iglesia Católica sobre el quehacer de las gentes en los días de Pascua. Recordemos la tiranía del terrorismo. Colombia era un país en guerra contra el narcotráfico en 1989 y 1990, y hasta el día de hoy esta situación no ha variado sustancialmente. Recordemos la tajante separación entre el país económico y el país cultural. La indiferencia del sector privado frente al desarrollo cultural y la carencia de sólidas políticas culturales por parte del Estado, bajo pretexto de que necesidades más apremiantes anteceden al desarrollo cultural. En estos terrenos germinó el Festival de Teatro de Bogotá contra viento y marea, porque así lo necesitaba nuestra sociedad. Los diez días del Primer Festival fueron acogidos por un público que había desertado de las salas y por otro que simplemente no había tenido contacto con el arte teatral, desafiando todas las amenazas y hasta los crueles hechos. A la bomba que estalló en pleno Festival en el Teatro Nacional, artistas, público, empresa-

rios, respondieron con altiva solidaridad, convirtiendo el Festival en un plebiscito contra la violencia y la intolerancia. El espíritu de fiesta irrumpió en la ciudad: plazas, calles, parques, salas de teatro, coliseos fueron escenarios y el arte supo congregar no sólo artistas de diferentes nacionalidades sino a un público también muy diverso. La capital andina tuvo por primera vez su fiesta y el arte teatral se convirtió en ese punto de unión, en ese espacio de participación para el conjunto de la ciudadanía que permite el surgimiento de símbolos de identidad en una sociedad.

El Festival, como suele ocurrir tantas veces en la historia del arte, anticipó el camino de paz y tolerancia, donde la actividad cultural tiene un papel fundamental, por el cual se enrumba la nación colombiana hoy en día. La historia del Festival se enlaza al desarrollo del movimiento teatral colombiano y al fortalecimiento de la institución teatral. Pienso en la construcción de nuevas salas, escuelas, festivales y en la proyección internacional de nuestros artistas, por ejemplo. El

Fanny Wiley, Directora del Festival Iberoamericano de Teatro, condecorada por el Presidente de Venezuela, Señor Carlos Andrés Pérez, por su contribución al desarrollo de las artes escénicas en Latinoamérica.



Festival es prototipo de acción, de integración en el continente. En su relación con Caracas, con México y Costa Rica, ha logrado lo que muchos políticos o diplomáticos no han siquiera intentado. Ahora es necesario concentrarnos en estrechar los lazos con Chile, Brasil y Argentina para desarrollar así nuestra identidad de pueblos americanos. El Festival demostró también la capacidad de coordinar y financiar un evento cultural internacional de grandes exigencias y fue el estímulo para que profesionales de otros campos artísticos decidieran desafiar el aislamiento y proyectar con más ambición sus producciones. Estos son algunos de los vasos comunicantes de la festividad teatral con el conjunto de la sociedad.

¿Cómo renovar esta fuerza social y creadora? ¿Podrá ella mantenerse con el paso de cada nueva edición? ¿Pierden significación la belleza y la pluralidad de mundos del Festival en una sociedad que despeja la profunda noche de la violencia? ¿En una sociedad que multiplica su quehacer artístico y cultural? Un festival es una institución bastante frágil, y esto ocurre probablemente cuando más seguras y prestigiosas son su imagen internacional y su organización. Probablemente este prestigio y cierta glotonería por los grandes espectáculos por sí solos pudieran garantizar su continuidad, pero nosotros necesitamos festivales que no pierdan su carácter eminentemente social, festividades artísticas que sean inquietantes para el conjunto de la ciudadanía y no sólo para algunos escogidos. Ante el 94 sólo una certeza: el Festival debe reforzar sus lazos con el público, proseguir su trabajo de conquistar, ampliar y diversificar el público para las artes escénicas. Es en la complicidad con el público, en nuestra capacidad de escucharlo, de buscar nuevos caminos que le permitan identificarse, donde hemos encontrado la fuerza creativa que ofrece el Festival. El Festival debe esforzarse por garantizar un acceso más amplio e igualitario a sus ofertas. En las tres primeras ediciones del Festival de Bogotá, nos concentramos en acercar el teatro a las clases menos pudientes, a los jóvenes, al público familiar,

con excelentes resultados. En 1992, el análisis de nuestras taquillas demostró una baja de asistencia de las clases altas. No podemos descuidar ningún frente: ejecutivos, científicos, empresarios, demandan también mucho esfuerzo.

Quisiera reiterar que, a la raíz de ese gran poder de convocatoria, están las programaciones complejas y plurales del Festival, abiertas como nunca antes a una gran diversidad de espectáculos, de géneros, de tendencias, cruces, mezclas y contrastes provenientes de las más diversas manifestaciones culturales del mundo. Un universalismo que evidencia la avidez de fantasía y poesía de nuestro público y su deseo de sentirse participe en la búsqueda de nuevas fronteras para la imaginación. En ese encuentro con el Otro que permite la verdadera afirmación de nuestra propia identidad.

Nombremos ciertos puntos claves en esta diversidad, en este gusto por reunir las diferencias, que por lo demás tanto caracteriza este fin de siglo: en 1990, el Teatro Callejero y la Narración Oral confirmaron su eficacia como puentes entre el ciudadano corriente y el arte teatral. En 1992, las carpas como escenarios de teatro supieron atraer un gran público que no sólo reunía diferentes estratos económicos sino adultos, jóvenes y niños para asistir a obras densas en textos de otros idiomas. Popular fue también el túnel de Enrique Vargas, una obra, apoyada por el Festival, en el cruce de las fronteras entre las artes y que obtuviera el Premio Nacional de Artes Plásticas. Esta obra, íntima y lejana a cualquier atractivo supuestamente *popular*, ha demostrado que otras dramaturgias, muy elaboradas, cargadas de investigación y experiencias, pueden ser también verdaderos *éxitos de taquilla*. Nuevos y diversos públicos para el teatro, esa es la consigna del Festival.

No quisiera concluir sin recordar dos de los grandes riesgos que lleva implícita esta búsqueda de la diferencia, este deseo de ofrecer el derecho a escoger. Por una parte está la indiferencia, la posibilidad de convertir al Festival en una especie de aparato de televisión frente al cual el especta-

dor, placentemente instalado en su tedio, ve pasar los infinitos programas, inmovible. Por eso debería hablar más bien de **nuevos públicos críticos para el teatro**. La crítica la propicia la apertura y el nivel de calidad y de exigencia con que se construye un Festival en todos sus aspectos. Y a la calidad hay que publicitarla, sean ellos pequeños espectáculos, desconocidos, o grandes producciones. No basta con presentar una excelente versión de *Las criadas*, es necesario publicitarla, solicitar su crítica en la prensa, entrevistar a los artistas, ayudarles a recrear su mundo dentro del Festival. ¡Es sorprendente lo que puede ser la densidad de la vida en cinco o seis días de Festival! De ahí los vínculos que perduran, que se continúan.

En la búsqueda de la mayor calidad, es indudable que el establecimiento de circuitos de festivales ha sido fundamental y debemos estrechar estos lazos, no sólo con miras a circular espectáculos sino, ojalá, a coproducir y apoyar nuevas producciones. Por lo pronto, es indudable que

la calidad de la oferta hacia América Latina ha mejorado considerablemente. Países como Francia o Gran Bretaña no piensan ya enviar compañías menores a nuestros festivales; nuestro público sería el primero en lamentarlo.

He sentido que el Festival es como una Utopía. Un espacio de encuentro, de amistad, de alegría, de tolerancia y reconocimiento. Días de festival en los que la vida no sería sino juego. Eso es y no es. Porque las utopías pueden convidarnos tanto a la acción como a la inmovilidad. No me hago ilusiones, sé que hay espectadores que sólo van al teatro en época de festival y, como *vacunados* de teatro, quedan con la conciencia libre para practicar su pereza cultural durante el resto del año. Sé de ese riesgo y de tantos otros. Pero sé también que la Utopía del Festival es motor de acción en Colombia y que, en el corazón del Festival, estaremos atentos a renovar y enriquecer nuestros objetivos. Por ello, mi esperanza está en la alegría, en el exceso, en la vitalidad exuberante que caracteriza la Fiesta del Teatro.

Foro-paseo "Promoción e Intercambio Internacional del Teatro".

En la foto: Luis Mallero, director de Celcit, junto a María de la Luz Hurtado, coordinadora de los Eventos Especiales del Festival.



COMITÉ OPERATIVO DEL FESTIVAL MUNDIAL TEATRO DE LAS NACIONES ITI - CHILE 1993

Javier Luis Egaña

Director General

Héctor Noguera

Presidente del Comité Artístico

Ximena Casajeros

Producción General

Claudio di Girólamo

Asesor General

María de la Luz Hurtado

Coordinadora de Eventos Especiales

Sally Reiss

Coordinadora Muestra Teatro Nacional

Amelia Huerta B.

Coordinadora de Operaciones

José Manuel Sahli

Coordinador de Producción Teatral

Eduardo Bustos

Coordinador de Comunicaciones

María Teresa de la Parra

Coordinadora de Finanzas

Rodrigo Silva

Coordinador de Prensa

Gonzalo Aguirre O.

Secretario Administrativo

LA NARRACIÓN ORAL CONTEMPORÁNEA, UN CAMINO POR RECORRER

CARLOS GENOVESE

Actor, director, dramaturgo y Coordinador del Taller de Narración Oral Cuentecontos
Chile

LOS ORIGENES

Estamos hablando de un arte milenario que, se supone, comenzó en el momento mismo en que el hombre primitivo pudo articular su lenguaje hablado. Después de satisfacer el hambre, se sentó alrededor del fuego, junto con otros hombres de su tribu, y contó lo que le había ocurrido ese día. Los demás escucharon interesados y luego contaron ellos a su vez. De esta manera quedaba inaugurada la primera manifestación narrativa de la especie, llamada por algunos antropólogos: *cuna primera de toda estructura cultural de la humanidad*. Cuando al hombre se le terminaron las historias, las inventó a partir de su experiencia o echando mano a sus sueños o a sus pensamientos más íntimos. Comenzaba ahora la historia de la literatura de ficción que conocería su auge con la invención de la escritura y la imprenta (y su decadencia, dirán algunos, con la invención de la televisión). De allí para adelante el hombre no paró nunca de narrar y siempre encontró a un auditorio ávido de historias con una necesidad telúrica tan fuerte, que nadie podría explicar cabalmente.

La tradición de contar se mantuvo por muchos siglos y se mantiene, hasta el día de hoy, en



muchos países de distintos continentes. En el nuestro se fue apagando poco a poco. Tenemos noticias del siglo pasado que nos informan de los relatos que circulaban en las *tertulias* familiares y sociales, hilvanados con canciones y música de la época. En el campo también se conservó la oralidad y los contadores de historias eran bienvenidos a cualquier casa, en cualquier ocasión. Pero en las ciudades, y sobre todo en las grandes urbes, se extinguieron los narradores orales y la ciudad se quedó sin nadie que contara sus historias.

EL ARTE LLEGA A CHILE

Durante el pasado Festival Mundial de Teatro de las Naciones, ITI-Chile 1993, el narrador, actor y escritor venezolano Rubén Martínez realizó en Santiago el primer Taller de Narración Oral Contemporánea. Y desde ese mismo momento, empezamos a recuperar la palabra perdida. Empezar a contar de nuevo las historias que pueblan un país y que por lo mismo nos habitan. Historias de ayer y de hoy, recogidas oralmente o tomadas de los textos de los escritores contemporáneos.

La verdad es que no costó demasiado. Fue necesario un impulso breve, pero definitivo, para

que se formara el primer taller chileno de Narración Oral: los Cuentacuentos. Un grupo entusiasta de ocho personas en un comienzo, que fue creciendo y renovándose con los sucesivos talleres dictados por integrantes del grupo en Santiago y recién ahora en regiones.

Nos instalamos al alero de un café cultural, La Casa en el Aire (todo un símbolo para enhebrar ficciones), cuyo dueño venía llegando de un largo exilio colombiano, país donde abundan los cuentos y los cuenteros. Y el fenómeno de la comunicación no tardó en producirse. Una audiencia cada vez más numerosa llegó a repletar el café cada miércoles en la noche, a la hora del cuento (hasta el día de hoy). Y comprobamos que los jóvenes eran los más entusiastas y receptivos espectadores, o mejor dicho *escuchadores*. Algo mágico se producía cada vez que un narrador y su cuento *enganchaban* con el oyente. Una actitud de encantamiento, de entrega sin límites a la historia. Una sensación gregaria de comunidad escuchante y pensante, visceralmente conectada con el narrador y entre ellos mismos. Una fascinación progresiva con las historias a medida que la sesión progresaba. Un sello de levedad que aliviaba el alma y devolvía cierta lozanía a los espíritus agobiados o escépticos. Fue un académico universitario, Pedro Celedón Bañados, quien nos explicó lo que hacíamos, a través de un artículo en el diario La Epoca: *...este arte ancestral, con la máxima economía de medios, reconstruye la unidad del mundo cada vez que el cuento inunda los espacios, materializando en la simpleza de su ser el encuentro más complejo y democrático del planeta, el de los imaginarios, sus culturas y sus etnias.*

Y fue entonces cuando los cuentos salieron del café. Del aire al aire. Primero: parques, plazas, ferias, municipios. Luego universidades, pasando por el escenario de un teatro (*De boca en boca*, los cuentos delirantes de Jorge Díaz) y finalmente a las regiones y, en la actualidad, ya se vislumbran nuestros primeros viajes de intercambio con el extranjero. Ha sido un calendario intenso para una

actividad que recién cumpliera su primer año de vida, pero está claro que ha sido más fácil y placentera porque responde a necesidades que están en el aire: la de la comunicación directa, personal y a escala humana; la de juntarse con otros iguales a imaginar historias; la de permitirse la ilusión y la emoción; la de recuperar la memoria personal y colectiva; la de gozar del placer de una narración activa, donde el lenguaje y la palabra despliegan todo su poder de sugerencia y belleza.

CUENTO Y SOCIEDAD

Creemos que es más necesario que nunca desarrollar el arte de narrar entre los jóvenes: colegiales, universitarios, trabajadores. Y que el país entero se ponga a contarse sus historias. En pequeños espacios, en los barrios, en las aulas, en las parroquias, en los sindicatos, etc. El cuento puede conseguir, mejor que cualquier campaña televisiva, el verdadero encuentro de la gente, con sus componentes básicos de verdad, unidad en la diversidad, relación humana y sentido de comunidad. En este caso, el arte puede ayudar a la política en la dura tarea de reconstruir lazos y tender puentes que la propia política ha roto. Pero no desde el discurso oficial y muchas veces ajeno, sino desde la vida cotidiana, superando la brecha que la separa de la vida ciudadana. La capacidad unificadora del cuento y del acto de narrar en grupo introduce una mirada integradora en la realidad de quienes lo comparten y viven la experiencia. Integrando lo social y lo político, lo público y lo privado, lo personal y lo colectivo, lo racional y lo afectivo. Es decir, que estaríamos en presencia de un arte profundamente humanizador y, por lo mismo, espiritualizador y reparador de los detrimentos, angustias y vacíos que produce nuestra sociedad actual, regida por normas de status, comercio y consumo ilimitadas. Para terminar y decirlo sin pudores: ¡si de utopías se trata, apostamos por el cuento, porque en él todos cuentan!

EL HILO DE ARIADNA EL LABERINTO SEGÚN ENRIQUE VARGAS

MARÍA TERESA DÍEZ

Periodista
Chile

Es necesario esperar (con disimulada impaciencia) el turno para entrar al laberinto de los colombianos, como bautizamos en Chile a *El hilo de Ariadna*. Se había estrenado en abril de 1992 durante el Festival Iberoamericano de Teatro de Santa Fe de Bogotá; ese año, se presentó en el Festival Internacional de Manizales y obtuvo el Primer Premio en el XXXVI Salón Nacional de Artistas de la capital colombiana, por su valioso aporte plástico. En el Festival de las Naciones en Santiago, fue indudablemente una de las obras que causó mayor impacto.



limitantes y las barreras entre las artes. Después de la Segunda Guerra, nuevas manifestaciones intensifican la libertad expresiva: el compositor John Cage traslada su música a la pintura; Allan Kaprow crea el *happening*. El grupo Fluxus (neodadá) elimina las últimas fronteras, abomina de la *cultura intelectual, profesional y comercializada, el arte muerto, de imitación, artificial, abstracto*, y propicia el *arte vivo, el anti-arte, la realidad no artística, para que todo el mundo se apodere de ella, no sólo los críticos, diletantes*

y profesionales.

EL ESPECTADOR COMO ACTOR DE SU PROPIO DRAMA

No es necesario insistir sobre la libertad del creador para expresarse en lenguajes que, a pesar de ser diferentes, no se contradicen: Miguel Ángel era poeta, Leonardo (creador de un laberinto) tenía el genio del artista, del constructor de maquinarias fantásticas y la curiosidad del investigador científico; William Blake escribía poemas y pintaba. Esta tendencia a la multiplicidad de lenguajes estalló con la llegada del siglo XX. Duchamp y los dadaístas rompieron las estructuras

Sin hilar especialmente sobre estas propuestas, y más a través de la sensibilidad que del intelecto, *El hilo de Ariadna* cumple cabalmente con la intención rupturista: el laberinto es arte espacial, teatro, una forma aproximada a la instalación y al *happening*, que convierte al espectador en actor de su propio drama. Y para muchos (aunque el grupo colombiano no tiene la intención) resulta una magnífica terapia.

Recreando un lugar sagrado universal -el laberinto está presente como tal en las más importantes culturas- permite al disgregado hombre de los tiempos del *post todo* celebrar el olvidado ritual de morir para renacer, de mirarse en los

oscuros espejos de la memoria para reconocerse y recuperar su condición humana.

UNA ESTRUCTURA MÁGICA Y FUNCIONAL

La palabra laberinto viene del griego *labrys*, la doble hacha, forma del intrincado palacio real de Cnosos, que figura en las monedas de Creta de la época clásica. También, del término asiático *labra-laura*, piedra o caverna, lugar que ya en el paleolítico desempeñaba una función religiosa. Este complejo trazado se encuentra en los corredores de algunas grutas prehistóricas; según Virgilio, en la puerta de la Sibila de Cumas; en regiones de China y Egipto, y en las culturas precolombinas. Se llama *laberinto de Salomón* a las formas extrañas de ciertas catedrales que invitan a abstraerse de lo externo para obtener la intuición pura y la comunicación con Dios.

Sorprendentes son los jardines de Hampton Court, el palacio real inglés, laberinto verde donde se extravían príncipes y plebeyos. Este diseño se repitió en otros países de Europa. A propósito, el arquitecto y pintor alemán Karl Schinkel proponía, en el siglo pasado, la construcción de la ciudad como foro del pensamiento y del jardín como imagen del sentimiento.

En esta pragmática época, el laberinto se utiliza para medir el nivel mental y el comportamiento, mediante el famoso test ideado por Porteus a principios de siglo. La prueba de que esta estructura no sólo es mágica, sino perfectamente funcional a nivel biológico, se encuentra en nuestro propio cuerpo: el laberinto auditivo, ubicado en el oído interno, contiene los órganos de la audición y del sentido estático.

El laberinto se usó como sistema de defensa contra enemigos e influencias maléficas en fortalezas y casas griegas. Al ingresar al laberinto de Creta, Teseo cumple con el ritual: penetrar victoriosamente un espacio protegido le permite obtener la inmortalidad. Así lo analiza el rumano Mircea Eliade, historiador de las religiones: *El laberinto es la defensa mágica de un centro, de un*

tesoro, de una significación. Sólo se puede entrar en él mediante un rito iniciático, tal como lo propone la leyenda de Teseo. Ese simbolismo es el modelo de la existencia humana que se enfrenta a numerosas pruebas para avanzar hacia su propio centro, hacia sí misma, hacia el atman, como dicen en la India. Muchas veces he tenido conciencia de salir de un laberinto después de haber encontrado su hilo conductor en medio de la adversidad. Todos hemos conocido esa experiencia. Pero debo añadir que la vida no está hecha de un solo laberinto. La prueba se repite una y otra vez.

A pesar de que Enrique Vargas, creador de **El hilo de Ariadna**, no tuvo la intención de traer a la memoria de los visitantes el mito griego, ellos, casi sin excepción, relacionan este laberinto con minotauros, héroes, reyes y doncellas. Personajes fascinantes, sin duda.

EL HOMBRE LABERÍNTICO SÓLO BUSCA SU ARIADNA

Esta resumida referencia al mito clásico no incluye, por razones de espacio, las innumerables versiones e interpretaciones del mismo. Pasífae, hija del Sol y esposa del rey Minos de Creta (hijo de Zeus), tiene relaciones con el toro blanco, valiéndose de una vaca de madera recubierta con piel auténtica. El simulacro que engañó al toro fue fabricado por Dédalo, arquitecto y escultor ateniense. De esa unión nace el Minotauro, criatura con cabeza de toro y cuerpo de hombre. Minos ordena a Dédalo que construya un laberinto inaccesible para ocultar al monstruo, motivo de su vergüenza.

Aunque el Minotauro aparece dibujado en vasijas desde el siglo VII antes de Cristo, la primera referencia literaria se encuentra doscientos años después en **Los cretenses**, donde Eurípides describe poéticamente la pasión de la reina por el toro, que también tratan Virgilio y Ovidio.

Dédalo es encerrado por Minos en el laberinto. Aunque el arquitecto se exilió de Atenas por haber asesinado a su sobrino Talo, huye de Creta

y retorna a la patria. La versión más aceptada indica que Dédalo y su hijo Icaro levantaron el vuelo, salvándose sólo el padre, porque el sol derretió la cera de las alas del joven, que se precipitó al mar. Al enterarse Minos, exigió el regreso de Dédalo, que los atenienses negaron. La respuesta de Minos fue terrible: catorce jóvenes atenienses, siete de cada sexo, debían alimentar al Minotauro. (Otra versión indica que se trataba de un tributo establecido por el poder político de Minos, vencedor del sitio de Atenas).

Atenas reacciona contra el feroz castigo: Teseo, hijo del rey Egeo, se introduce en el grupo de víctimas. Ariadna, hija de Minos y Pasífae, se enamora del héroe y le ofrece ayuda a cambio de matrimonio. Teseo consiente. Ariadna le entrega el hilo que da nombre a la obra colombiana: un ovillo que él ata a la puerta del laberinto y va desarmando a medida que se adentra por los

sinuosos pasillos. Después de una breve lucha, Teseo da muerte al Minotauro. El héroe y Ariadna se embarcan rumbo a Atenas. Pero la nave naufraga en la isla de Naxos. Desde ese momento, el mito ofrece diferentes lecturas: Teseo se casa con

El hilo de Ariadna, Colombia.



Fotographos

[Entrada al laberinto de *El hilo de Ariadna*, del Taller de la Imagen Dramática de Enrique Vargas.



Fotographos

Ariadna, la que es destruida por Artemis (Homero). Teseo abandona a Ariadna mientras ella duerme. Baco rapta a la joven. Ariadna abandona a Baco y busca a Teseo... Pero esto es motivo de otro mito y de otro cuento.

Escribir sobre los múltiples laberintos puede ser más intrincado que recorrerlos: el camino no tiene fin. Concluamos esta síntesis, entonces, con la reflexión de Nietzsche, citada por Roland Barthes en *La cámara lúcida*, a propósito de su propia concepción del laberinto: *Un hombre laberíntico jamás busca la verdad, sino únicamente su Ariadna.*

Ahora volvamos a la puerta del laberinto colombiano, donde la curiosidad crece. Conociendo políticos, psicológicos y psiquiatras, actores y periodistas, estudiantes universitarios, profesionales de todas las áreas y dueñas de casa, adolescentes, adultos y algunos ancianos pugnan por entrar. Pero es imposible enterarse del misterio: las personas salen iluminadas, sorprendidas, llorosas o sonrientes, y en empecinado silencio. Cuando les preguntan qué pasa ahí adentro, nie-

gan con la cabeza. Con razón, el crítico colombiano Juan Manuel Roca escribió: *siento que asistí al estreno de un milagro.*

LA LUCHA DE LA MEMORIA CONTRA EL OLVIDO

Este *milagro* de la imaginación es obra de Enrique Vargas, profesor, actor, cuentacuentos a la manera colombiana tradicional, director, graduado en Antropología en la Universidad de Michigan y en Teatro en la Universidad Nacional de Colombia. Un hombre muy cálido y gentil, de sonrisa fácil y ojos azules siempre atentos, que reconoce: *Mi vida entera es un laberinto, en todo sentido. Vivo entre encrucijadas.*

El primer laberinto que recorrió fue el cafetal colombiano de su infancia. Los arbustos formaban caminos sinuosos donde el niño se inició en los juegos, mientras iba imaginando qué encontraría cuando viajara más allá de la montaña.

En la combativa década del 60, construyó un laberinto con cartones y material liviano, para montar la obra *Un día en la vida de un neoyor-*

TESTIMONIOS EN TORNO A LA EXPERIENCIA DEL LABERINTO

José Antonio Viera Gallo, abogado y político, en esa época Presidente de la Cámara de Diputados: *No tuve angustia, porque siempre sentí que alguien me estaba acompañando. En ese sentido la obra es más benévola que la vida, donde se está más solo... También tuve la sensación de ir pasando por las cosas y no saber apreciarlas, igual que en la vida.*

Alberto Etchegaray, ingeniero, en ese tiempo Ministro de la Vivienda: *Es interesante esto de vivir en la oscuridad, uno desarrolla un sentido que quizás está dormido. Yo soy ingeniero defendido, por lo que uso poco lo sensorial. La obra es muy notable, porque equilibra de manera revitalizadora ciertas percepciones que uno no*

desarrolla y a las cuales no se le da importancia.

Loreto Correa, psicóloga: *El hilo implica pasar por un proceso que muestra la vida completa, tanto literalmente como de manera metafórica. Por ejemplo, veo la muerte como un cambio, no como un final: la única manera de nacer es morir. Yo recomiendo la obra a cuantos necesiten crecer. No es conveniente para personas con algún grado de psicosis o patología.*

María Verónica Paz, asistente de dirección teatral: *De alguna manera, El hilo de Ariadna me cambió la vida. Tuve la suerte de entrar dos veces y fueron dos experiencias diferentes. La primera, me reí todo el tiempo... La segunda, jugué mucho. Cuando llegué al final, me puse a llorar, no podía*

kino en el Teatro La Mama de Nueva York, ciudad donde trabajó como director, escritor y actor entre 1965 y 1972. Utilizó aromas cotidianos: el baño matinal, el café, la ciudad. El horror de Vietnam fue recreado con olor a carne quemada y azufre, produciendo náusea y vómito. *Quería que la gente se indignara por esa guerra y por todo lo que estaba pasando. Sinceramente, prefería que vomitaran a que me aplaudieran.*

Enrique Vargas lo explica con claridad: *Estudié Antropología porque buscaba un teatro distinto al convencional; quería tocar al espectador, pero sin forzarlo. No me ha gustado nunca ese teatro "participativo", en el cual suben al espectador y lo obligan a hacer cosas de manera artificial... Precisamente, lo que me molestaba de los happenings era que al final la experiencia era unifocal. Es decir, se suscitaban una serie de sensaciones, generalmente visuales, que se vivían pero no se relacionaban con otras experiencias. Yo quería saber si de ese tiro de mortero contra un estilo anquilosado que eran los happenings, podía surgir una dramaturgia.*

El segundo laberinto se levantó en Praga durante los años 70, cuando Checoslovaquia estaba invadida por los soviéticos. Enrique Vargas estudiaba teatro, en especial, animación del objeto. Como alumno extranjero becado, gozaba de ciertos privilegios que le permitieron amarrar su laberinto. De inmediato, el espacio fue transformado en galería de arte, alternativa preferible a la de enfrentar la severa censura. Además de sala de exposiciones clandestina, esta estructura se convirtió en lugar propicio a la transgresión política: los checos cantaban temas prohibidos, formándose improvisados e invisibles coros de protesta. Era preciso recordar, mantener muy viva la memoria. No en vano el checo Kundera escribió que *la lucha de la memoria contra el olvido sigue las huellas de la lucha del hombre contra el poder.*

Al final de los años 70, el *hombre del laberinto* fue llamado a estudiar las costumbres de los habitantes de Palenque de San Basilio, en la costa atlántica de Colombia. Esos descendientes de los negros de Angola han logrado mantener intacta su

parar, aunque me cuesta mucho llorar en público. Es que no quería que terminara. La primera vez expresé mi alegría al máximo. La segunda, mi pena. Cuando salí me sentí muy sola.

Neda Brkic, poetisa: *Sentí una mezcla de temor y curiosidad. Me gustó la oscuridad, porque me recordaba el mundo de la infancia. Viví una aventura interna, que gatillaba cosas de mi pasado. Pienso que los actores se arriesgan a enfrentar a un psicópata, a un violador. Son muy valientes en atreverse, en darse así a un público anónimo. Sentí que el laberinto era mi patria.*

José Antonio Wood, antropólogo: *Para mí fue un recorrido por la vida, no por sus diferentes etapas, sino por la vida misma como cúmulo de sensaciones, sentimientos y opciones. El laberinto es como un espejo.*

Manuel Tello, comunicador audiovisual:

El laberinto despierta los sentimientos más puros de cada persona. Jugué, entregué y recibí mucha ternura, y salí con un gran sentimiento de alegría.

Carmen Mera, periodista: *Una extraña experiencia. Me siento triunfante por haber sorteado el laberinto. 'Arriesgar es perder un poco, no arriesgar es perderlo todo'.*

Juan Carlos Montagna, actor, investigador y director de teatro: *La experiencia me pareció original y apasionante. Aunque como teatrista tuve una aproximación analítica, como persona no pude evitar quedar despojado de toda defensa, y sentí tanto miedo que durante un momento quise devolverme. Fue muy valioso, pero percibí que los actores tienen más formalidad que profundidad. Al evaluarlo como hombre de teatro, finalmente me falta el punto de vista y el por qué de esos actores frente a ellos mismos y al público.*



Taller "Dramaturgia de la imagen sensorial", ofrecido por Enrique Vargas en el Festival de las Naciones.

cultura y se negaban a ser investigados. Enrique pudo acercárseles construyendo su tercera experiencia, llamada **Palenque por la nariz**, donde estaban presentes la historia del lugar y el ánimo festivo. Los palenqueros hicieron lo que les pareció más lógico: organizar su propia fiesta, e instalar al interior del laberinto puestos con ventas varias.

En 1985, le nace a Vargas el cuarto laberinto, con diseño muy similar al actual y la activa participación de actores del Taller de Investigación de la Imagen de la Universidad Nacional de Colombia. Desde su estreno en 1992, la experiencia ha conmovido a los más diversos públicos y al jurado de su primera invitación a Europa: en 1993, **El hilo de Ariadna** obtiene el premio Tucán de Oro del Festival Internacional de Teatro de Cádiz.

Una nueva versión es la feria, que se presentó en el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá a principios de este año. *Se llamó Para no confundir la entrada con la salida ni la muerte con la morida, para preservar la fiesta, la mascarada, la comparsa, el baile y el tenderete, para que no se pierdan los gitanos, las adivinas, los*

artesanos, los guitarreros, lo que somos, el alma de Colombia.

En mayo de 1994, Enrique Vargas volvió a Chile a dirigir un taller sobre investigación de la imagen sensorial, similar a la del laberinto, con el proyecto de continuar el vínculo entre Bogotá y Santiago. En junio, **El hilo de Ariadna** partió a Europa, invitado al Centro Pompidou de París, gracias a contactos realizados en el Festival de las Naciones, y a Inglaterra, Alemania, Suecia, España, Checoslovaquia, Bulgaria y otros países.

ARRIESGARSE ES PERDER UN POCO

Nos corresponde, al fin, ingresar al laberinto. La oscuridad y el silencio sobrecogen. Los más temerosos pueden sufrir taquicardia, falta de aire, claustrofobia o un ataque de pánico ante lo desconocido. Sobrevienen las preguntas absurdas: ¿qué hago aquí, quién dijo que era imposible perder este hilo? Es necesario respirar profundamente, serenarse no se sabe de qué manera, reflexionar sobre la frase de Maiakovski con la que nos alerta la joven y amable anfitriona: *arriesgarse es perder*

un poco, no arriesgarse es perderlo todo.

Se inicia el camino. A tientas, palpando texturas nuevas, percibiendo aromas que recuerdan algo, algo que está muy al fondo. La memoria (bendita diosa Némesis) se presenta en cada cámara. En la oscuridad, los temores se hacen evidentes, permitiendo combartirlos. Las carencias y necesidades más íntimas asaltan al visitante. Muchas veces, estas revelaciones llevan a las revoluciones o a las rebeliones, y la similitud de palabras no parece aquí mera coincidencia. A la mayoría de los viajeros, pronto les llega la paz, la necesidad de jugar, la emoción o la risa.

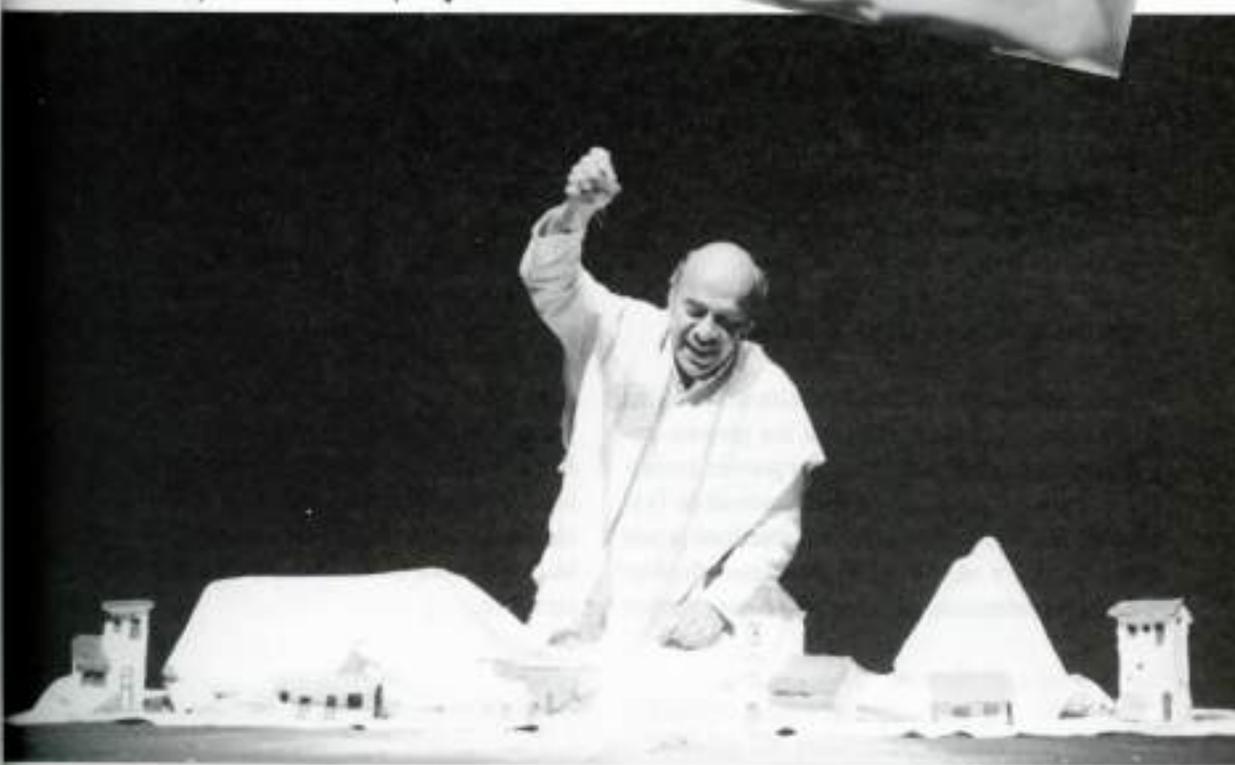
Quince actores (el término no necesariamente implica estudios teatrales) acogen a un solo visitante, casi sin pronunciar palabra. Toda la energía se utiliza en guiar, dar calor, hacer nacer y sentir, acunar, proteger de sus terrores a cada viajero (como dijimos, transformado aquí en actor). Incluso la muerte

Fotografías

Enrique Vargas en Solomindes



Solomindes, Taller de Investigación de la Imagen Dramática, Universidad Nacional, Colombia. En la foto: Enrique Vargas.



es provocada con una dulzura y amor inconcebibles, que anima a resucitar realmente.

Los habitantes del laberinto forman parte del Taller de Investigación de la Imagen Dramática de la Universidad Nacional de Colombia, fundado en 1976 y dirigido por Enrique Vargas. Pertenecen a diversas áreas: plástica, docencia, filosofía, sociología, actuación, literatura, antropología, psicología. El carácter multidisciplinario enriquece la tarea. Durante los primeros cinco años, se enfatizó el estudio del ritual, los juegos tradicionales y la animación del objeto. Luego se realizaron ciclos sobre mito, rito y fiesta.

Desde 1987, el Taller se dedicó a reflexionar sobre la imagen, tras la cual se esconde un potencial aún no plenamente descubierto. Se dictaron conferencias y se organizaron talleres, que dieron como resultado nuevos ciclos de alta calidad académica: Imagen dramática y ritual urbano, El juego y la imagen teatral, En busca de lo no dicho, Imagen y palabra, Imagen y silencio, Tiempos de metáfora, Imagen sensorial, entre otros.

El taller ha producido las obras **El romance del Conde Olinos, Sancocho de Cola, Faustino Riales**, Primer Premio Nacional de Dramaturgia 1988. **El hilo de Ariadna**, creación colectiva a partir de la investigación y los textos de Enrique Vargas, prueba su *búsqueda de un teatro que en realidad pudiera sentirse y que se relacionara con la vida para transformarla*.

ENCrucIJADA DE LA BESTIA Y EL ÁNGEL

En Santiago de Chile el éxito del **Hilo** fue tan rotundo que sorprendió a los propios colombianos. *Es demasiado, nos parece increíble*, decían. Cuando terminó el Festival de Teatro de las Naciones, el laberinto abandonó la sala del DUOC y se levantó en el Museo de Arte Contemporáneo, donde durante un mes nuevos

espectadores (y muchas veces los mismos) presionaron al grupo.

Es importante preguntarse las razones de ese éxito. Al respecto, Gabriel Restrepo, profesor de la Universidad Nacional de Colombia, reflexiona sobre **El hilo de Ariadna** y su público: *Los países, como las personas, sufren en determinados momentos de su vida el trance del paso por 'una noche oscura', para emplear el término de San Juan de la Cruz. Es el momento en el cual la bestia y el Ángel se representan como encrucijadas. Si no es la cultura, ¿cuál otro podría ser el hilo conductor que libere al hombre o a las sociedades de la posibilidad de perpetuarse en la noche oscura?*

El viaje llega a su fin. Se ha cumplido el ciclo de vida, muerte y resurrección. A lo lejos aparece el Minotauro, una sutil figura solitaria, casi un reflejo en el espejo. Se vienen a la memoria, tan alerta ahora, los otros minotauros: el de Picasso, con la lastimosa cabeza levantada en busca de la luz. El de Fellini-Satiricón, amigable, hermoso, barroco. El de Borges, que sigue *el odiado camino de monótonas paredes que es mi destino*, y que proclama su negación en cuentos y poemas: *No habrá nunca una puerta... No aguardes la embestida del toro que es un hombre y cuya extraña forma plural da horror a la maraña de interminable piedra entrelazada. ¡No existe. Nada esperes. Ni siquiera en el negro crepúsculo la fiera.*

Y el admirable Minotauro que Cortázar describe en su drama poético **Los reyes**: un ser dulce, que en vez de devorar a los jóvenes atenienses arrastrados al martirio por el Rey Minos, los ama y es amado por ellos. Un Minotauro que dice *sólo hay un medio para matar los monstruos: aceptarlos*. Que elige morir en manos de Teseo para no vivir prisionero del mundo exterior, rehusando incluso el amor de Ariadna. *Muerto seré más yo*, concluye.

Obras de la Muestra Chilena de Teatro

DÉDALUS EN EL VIENTRE DE LA BESTIA

de Marco Antonio de la Parra en adaptación de Alfredo Castro y Francesca Lombardo
por el Teatro La Memoria y Touchstone Theatre.

Presentada en el Festival de Teatro de las Naciones, en abril de 1993, en la Sala Nuval de Santiago.

FICHA TÉCNICA

<i>Dirección</i>	Alfredo Castro
<i>Traducción</i>	Joanne Pottlitzer
<i>Música</i>	Miguel Miranda
<i>Escenografía</i>	Curtis Dressh
<i>Vestuario</i>	David Kutos
<i>Producción</i>	Bridget George

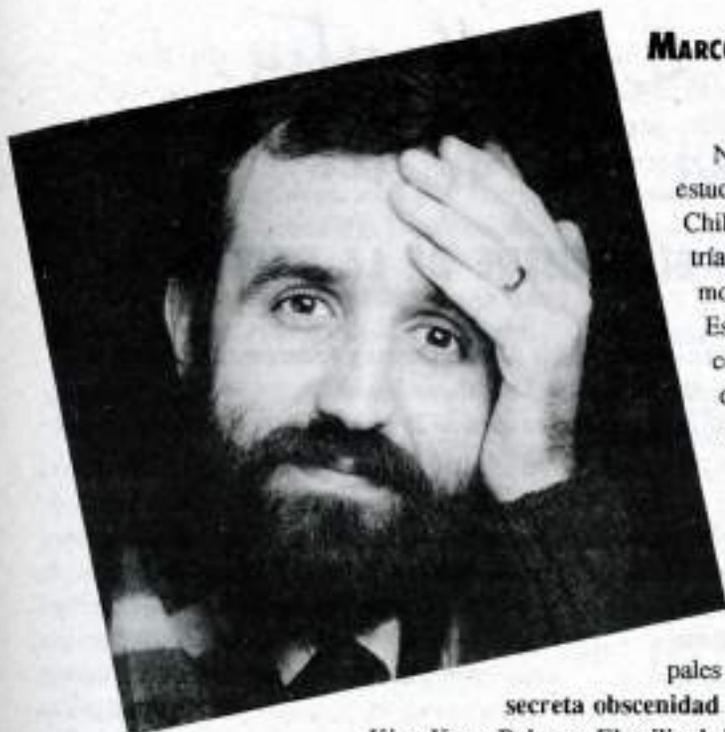
REPARTO

<i>Rodrigo Pérez</i>	<i>Paulina Urrutia</i>
<i>Susan Chase</i>	<i>Eric Beatty</i>
<i>Pablo Schwarz</i>	<i>Amparo Noguera</i>
<i>Bill George</i>	<i>Sam Shipman</i>

Dédalus en el vientre de la bestia.
En la foto: en primer plano, Paulina Urrutia.



MARCO ANTONIO DE LA PARRA



Nació en Santiago, en 1952. Realizó estudios de medicina en la Universidad de Chile, donde se especializó en psiquiatría de adultos. Se inició en el teatro en el movimiento de teatro aficionado de esa Escuela Universitaria, donde participó como actor en creaciones colectivas y desarrolló su capacidad autoral en obras como **Brisca** y **Quiebraespejos** (1974). En 1979, obtuvo el primer premio compartido en el concurso de dramaturgia convocado por el Theatre of Latin America, con **Lo crudo, lo cocido, lo podrido**, 1978. Sus principales obras son: **Matatangos**, 1978; **La**

secreta obscenidad de cada día, 1984; **Infieles**, 1988; **King Kong Palace** o **El exilio de Tarzán**, 1990; **Dostoiesvski va a la playa**, 1990; **El padre muerto** y **Dédalus en el vientre de la bestia**. Estas obras han sido profusamente estrenadas en Chile y en diversos países del mundo.

Tiene publicados un libro de cuentos, **Sueños eróticos**, **Amores imposibles** y las novelas **El deseo de toda ciudadana**, 1987; **La secreta guerra santa de Santiago de Chile**.

SOBRE DEDALUS

Dédalus, segunda obra de la llamada **Trilogía del padre** o también llamada **Trilogía forastera** (las otras dos son **El padre muerto**—1991— y **Telémaco/Subeuropa**—1993—, todas escritas en Madrid), que se llama ahora **Dédalus en el vientre de la bestia** y se llamó **Dédalus/Subamérica** en algún instante, título que tenía mucho sentido bajo las banderas del Quinto Centenario y las sensaciones vividas durante mi estadía en España, fue escrita a pedido, entre 1991 y 1992, como se escribe mucho y también como se deja de escribir otro tanto.

Recibí un fax de Alfredo Castro para una coproducción del Teatro de la Memoria con el Touchstone Theatre de Bethlehem, un pueblito cerca de Filadelfia. Detrás estaba la Rockefeller Foundation y las celebraciones terribles de ese año. A mí me apetecía enormemente trabajar con Alfredo Castro (la estética de sus obras, o por lo menos mi recepción de ellas, influye brutalmente las tres piezas de la trilogía citada) y él no quería saber nada con conquistadores ni indios ni toda esa retórica de los 500 años que tan poco dio a las artes de la escena a pesar del mucho dinero in-

vertido. Le envié **El padre muerto** y se sorprendió de ciertas coincidencias estéticas (lo mío demasiado apoyado en la palabra para su predilección por la síntesis visual) con lo que él estrenaría en **La historia de la sangre**.

Tras varios fax y cartas le propuse el cuento de Dédalo, su traición, su envidia, su creatividad corrupta, la muerte de su hijo Icaro, la ambición y el castigo. Descontextualizarlo, darle una vuelta de tuerca con el lenguaje (la obra debía ser bilingüe y hace tiempo que yo quería trabajar con varias lenguas, hacer crisis de la comunicación tanto con el espectador como entre los personajes). El tema era un regalo de Elsa Poblete, que tenía entre sus sueños un personaje alado sobre el escenario (ella habría sido una extraordinaria Pasifae, creo que lo escribí pensando en ella) y me lo contó en un restaurante cargado de olor a fritura en la Avenida Providencia, cuando veíamos qué hacer después de estrenar **Infieles**. Hice una primera versión muy débil que Alfredo leyó de mala gana ahí en su apartamento en Bombero Núñez. Yo me sentía tímido y me costaba alzar el vuelo (¿asustado de ser Icaro?). Unos consejos suyos sirvieron para jugármela a fondo. Tomé la escena de las tres horcas de un libro de Calasso (**Las bodas de Cadmo y Harmonia**) y descubrí la estructura de tríptico de la pieza. Tres actos, tres jóvenes muertos, tres mujeres que se suicidan tras el fracaso de su pasión, el poder voraz de Minos y la envidia de Dédalo al que llamé Dédalus (un poco como homenaje al Dédalus de James Joyce, escritor de cabecera). Leí Racine a destajo (incluí un fragmento suyo en la boca de Fedra, en el tercer acto) y armé un escenario propio de **Blade runner**. El lenguaje lo hostilicé buscando crear un verdadero laberinto; la estructura fue siempre la espiral.

No me suelo meter mucho con los directores y no supervigilé las correcciones de Alfredo Castro, que redujo la obra al mínimo común múltiplo, trabajando el texto de acuerdo a sus convicciones, sumado al esfuerzo de ensayar con dos elencos totalmente disímiles, con dos idiomas,

dos culturas y dos experiencias y horizontes muy distintos. Hicieron su gira por USA y la estrenaron en Chile para el Festival de Teatro de las Naciones. Ahí la ví. El montaje era bellissimo, por momentos lo más bello que le he visto a Alfredo Castro pero, me temo, no se lograba seguirlo bien. Por un lado el bilingüismo, por otro su apretada síntesis, en resumen, los riesgos asumidos por el talento de Alfredo, extremos. El texto completo está hecho confiando en la tijera del director: es gigantesco, en verso libre, y espera funciones teatrales de seis horas que algún día serán posibles. La versión aquí presente es el extracto que se pudo ver y oír en la Sala Nuval en sólo tres funciones en Abril de 1993.

Marco Antonio de la Parra

Dédalos en el viento de la bestia.
En la foto: Pablo Schwarz y Rodrigo Pérez.



DÉDALUS EN EL VIENTRE DE LA BESTIA

de Marco Antonio de la Parra, en adaptación de Alfredo Castro y Francesco Lombardo

Personajes:

Dédalus
Minos
Teseo
Pasifae
Ariadna
Fedra
Icaro

PRIMER ACTO

1. La soledad de Dédalus

(Aparecen Dédalus e Icaro. Icaro con su cuerpo tatuado, imagen arcaica, tatuaje de cenizas. Sus movimientos son hieráticos y misteriosos. Dédalus, escultor, arquitecto. El es el inventor, el genio acompañado del ingenio. Dédalus por celos mata a su sobrino Talos, vengándose por el invento que Talos había realizado de una sierra inspirada en la mandíbula de una serpiente. Dédalus se refugia en Creta, donde Minos. Los inventos de Dédalus: la vaca de madera para Pasifae, el laberinto, el ovillo de Ariadna, el autómatas de bronce llamado Talos, el compás.

Sus manos están llenas de sangre y sostienen una mandíbula de serpiente).

Escena recurrente: Icaro da tres vueltas a la isla. Dédalus muestra a Icaro el horizonte, extiende su brazo... luego su dedo índice y recorre el horizonte. Icaro, con su sonrisa triste y boquiabierto, se aproxima cojeando... de su talón surge la vena frágil... su talón está atravesado por un clavo. Icaro el incestuoso... Dédalus saca el clavo... Icaro se desangra. Dédalus lo empuja al vacío... El tiempo del mito es un tiempo circular, como el tiempo de los sueños. Los sueños son laberínticos. Todos sueñan.

Dédalus: Sin patria...

Sin ley de ciudad que me cobije
vengo siempre de otro sitio.
Tartamudeando una lengua ambigua.
Soy el laberinto...
Hacedor de talismanes.
El genio y el ingenio.
Inventor.
Dueño del don que trae muerte...
Velas negras para cruzar el mar...
Velas blancas para subir a las alturas.
Estas manos estuvieron llenas de vida.
Estas manos, estos ojos, esta boca.
De ellos sólo sale muerte.

2. La playa

(Al mismo tiempo aparecen en la playa Pasifae, Ariadna y Fedra. Pasifae, uno de los nombres de la luna, viene del linaje de hechiceras, experta en artes mágicas y plantas venenosas).

Pasifae ¡Ariadna! ¡Fedra! ¡Vengan! *(mirando a Dédalus e Icaro).*

Ariadna ¿Quiénes son, mamá?

Dédalus Un hombre y su hijo.

Fedra Habla raro. Tiene acento.

Pasifae ¿Quién eres?

Dédalus Alguien que viene de muy lejos.

Pasifae ¿Quién eres?

Dédalus Un padre... tal vez un mago. Busco

refugio. A cambio divierto, vierto e invierto. *(Saca un compás, escribe su nombre como un laberinto, trae metal y sal. Icaro hierático y misterioso).*

Icaro Ladies and gentlemen, señoras y señores, girls and chicas. Beautiful girls, preciosuras. Esta night tenemos música para todos. Music from every country para bailar todos, toditos ahora mismo, mismito. One, two, three.

3. ¿Quién eres?

(Entra Minos. Minos es el título real de la dinastía. Al desposarse con la luna, Pasifae, estos reyes tomaban el nombre de criaturas de la luna. Minos inventor de la pederastia. Por sus infidelidades heterosexuales recibió el maleficio de Pasifae, que consistía en que las mujeres con que se unía morían víctimas de serpientes y alacranes que salían del cuerpo de Minos, de su semen. Minos entra tarareando una canción melódica).

Pasifae Ese forastero. Busca refugio.

(Minos examina a Icaro que suda nervioso).

Icaro ¿Ladies and gentlemen? ¿Dancing all together?

Minos ¿Quién te persigue?

Dédalus Soy un inventor.

Minos ¿Quién te persigue?

Dédalus Creador.

Minos ¿Quién te persigue? Puedo oler la sangre en tus manos.

(Minos señala a Icaro).

Dédalus Es mi hijo.

(Icaro hace su rutina sin causar el menor entusiasmo en nadie. Luego se detiene. Silencio. Minos estalla en una feroz risotada).

Minos Ya hay suficientes payasos.

Dédalus Quiero servirle. Nada más.

Minos ¿Te han hablado de Minos?

Dédalus Esto es para usted.

(Le pasa sal y hierbas).

Para sus llagas.

Minos ¿Impedirán estas sales que me transforme en un dragón?

(Las arroja en la bañera y se sumerge en ella con evidente placer).

Minos ¿What is your name?

(Dédalus escribe su nombre en el muro).

Minos Serás mi curandero. Mi inventor.

(Salen todos menos Pasifae y Dédalus. Suena una suerte de marcha operática).

4. La tentación de Pasifae

Pasifae Estamos solos, Dédalus.

Dédalus Si Minos nos ve juntos nos mata.

Pasifae Es de día, Minos duerme. No vengo por ti.

Dédalus Mantenga la distancia, la prudencia.

Pasifae Prudencia también te pido. No es ese tipo de deseo el que me tiene insomne. Es de amor que vengo a hablarte, pero de otro. Este cuerpo cumple con Minos noche a noche.

Dédalus Lo sé, pero tu mente es infinita.

Pasifae Como tu ingenio. Por eso vengo a verte. Estoy enamorada.

Dédalus ¿De otro hombre?

Pasifae De otro, pero no hombre. De un toro.

Dédalus ¿Un toro?

(El toro blanco emerge por sobre los andamios).

Pasifae En sus cuernos aún hay sangre humana. Hoy es mi sueño. Quiero que me monte, que me posea. Sólo ese sueño me calma. Sólo ese sueño me alivia.

(La vaca de madera entra a escena).

Dédalus ¿Sabes que este falso animal te llevará a la muerte? En aquella horca tu cuerpo será el primero en mecerse con el viento.

Pasifae Nada calmará esta tormenta, mago de feria.

Dédalus Minos nos mataría. Me mataría.

Pasifae Yo ya estoy muerta. Este deseo me mata. A duras penas lo he aceptado. Usa tu poder, tu hechizo, tu brujería.

Dédalus No se puede cruzar la barrera del sexo ni la de la muerte.

Pasifae Sé que puedes. Tu creatividad es don, magia, fuerza. Podrás hacer de mi una vaca,

construir un falso animal.

Dédalus No todo lo que se puede se debe. Perdón, estas manos ya están llenas de sangre. No me pidas más, lamento tu dolor.

Pasifae Tú me obligas a ser brusca, tú me obligas a ser fiera. Sé quién eres. Sé qué hiciste. Puedo hacer que esta noche pierdas la cabeza y la vida.

(Pasifae se desnuda en silencio).

Sé que me miras. Sé que me espías.

Dédalus Yo no quería matarlo.

Pasifae ¿Lo harás?

5. El amor loco

(Dédalus invita a Pasifae a subir a la vaca).

Pasifae Aléjate.

(Pasifae besa largamente a Dédalus y se introduce en la máquina. Oscuridad, viento. Pasos del toro, bufidos. La respiración de ella. Voz de Pasifae).

Pasifae ¿No hueles mi sudor? Hazme animal, animal vaca.

(Silencio).

Sácame de aquí.

(Se abre la vaca y sale Pasifae).

¿Qué he hecho?

(Rompe a llorar largamente).

Yo nunca renuncié a nada.

(Entra Icaro bailando).

6. El minotauro

(Entra Minos. Icaro baila delante de él. Minos observa el lugar. La estatuilla que cuelga, la vaca y a Dédalus).

Minos ¿Por qué me traicionaste? Ella dio a luz un hijo, mitad hombre y mitad toro. Será mío, lo criaré mío.

(Pasifae sube a la horca).

Minos Déjala. No hay remedio. La horca es el pasado.

(Pasifae cuelga la estatuilla de bronce o mármol).

Dédalus Ha muerto tu mujer.

Minos Ya estaba muerta.

(En la penumbra se vislumbra el minotauro).

Dédalus ¿Quieres que lo mate?

Minos ¡No! Lo haré invencible. Robusto como un toro. Astuto como un hombre.

Dédalus Construiré para él un laberinto. Un lugar de donde nadie pueda salir.

Minos Como su deseo.

Como mi poder.

Como tu don.

Como la vida.

Dédalus Será lo último que haga y me iré con mi hijo.

Minos De aquí no te mueves. Eres mío. No servirás a otro. Jamás saldrás de aquí.

SEGUNDO ACTO

1. Las muchachas

Fedra Te miró a ti.

Ariadna No, a ti.

Fedra Te miró a ti.

Ariadna Sólo habla de ti.

Fedra Le gustas, Icaro siempre se fijó en ti.

Ariadna No sé si me gusta.

Fedra ¿Y si es el extranjero anunciado?

Ariadna ¿Icaro?

Fedra Puede ser. ¿Por qué no?

Ariadna Tal vez sea tu extranjero.

Fedra Pero te mira a ti.

Ariadna A ti.

(Aparece el cuadro tipo Bacon que representa al minotauro).

Fedra ¿Lo has visto?

Ariadna A veces, entre las rendijas de los muros del laberinto.

Fedra ¿Cómo es?

Ariadna ¿Cómo te lo imaginas? A mí me da miedo. He visto sangrar a esos nueve jóvenes y a esas nueve vírgenes.

Fedra ¿Los has visto?

Ariadna He entrado al laberinto.

Fedra ¿Has entrado? ¿Y has podido salir?

Ariadna Tengo un secreto. Icaro me lo enseñó.
(*Ariadna muestra la madeja de hilo*).

Lo desenrollo al entrar y sigo su huella al salir.

Fedra Tengo que hacerlo. Quiero ver su cuerpo.
La criatura me muge. Quiero seguir a esas vírgenes, a esos muchachos.

Ariadna Te mato Fedra.

Quieres ver.

Quieres saber.

Es la sangre y es el sexo.

La madre que llevamos como una condena.

Yo pienso en otro.

No lo conozco.

Sé que lo reconoceré en cuanto lo vea.

(*Ariadna cae en el sopor del sueño*).

Fedra ¿Por eso miras a los forasteros? Ariadna...
¿me escuchas?

Ariadna ¿Qué?

Fedra ¿Qué me ocultas?

Ariadna Tengo un presentimiento.

(*Aparece Icaro. Salen Ariadna y Fedra*).

2. Icaro

(*Entra Dédalus*).

(*Icaro mira a Dédalus con preocupación*).

Dédalus De qué me sirve todo mi arte si no puedo volver el tiempo atrás.

(*Ariadna cruza el escenario*).

Dédalus Es bella. Más que el sol, más que una estrella. No la toques, te lo advierto. Hay mucha maldición en esta casa. Aún hay horcas vacías. Minos no nos dejará ir jamás.

(*Icaro, deslumbrado, sigue con su mirada a Ariadna*).

Dédalus Minos te mataría. Coqueteas demasiado con la muerte.

3. Teseo

(*Teseo es un barco a velas. Negras*).

(*Entra Teseo. Ariadna y Fedra lo observan. Fedra retrocede. Ariadna avanza hacia Teseo*).

Ariadna No digas tu nombre que ya lo sé.

Teseo Dile el tuyo entonces a Teseo.

Ariadna Sería injusto que el mío no lo adivinaras. Yo a ti te soñé. Tus aguas... tus velas. Tú a mí nada.

Teseo No soy de sueños. Vengo del día.

Ariadna Hueles a sal, a madrugada.

Teseo Debo prepararme.

Ariadna Tu enemigo no será mi hermano.

Tu enemigo será el laberinto.

Teseo ¿Sabes acaso leer el futuro?

Ariadna Te he soñado luchar. Mañana estaré de luto. Por él. Quiero vestirme de novia. Por ti.

Fedra ¡Ariadna!

Ariadna ¡Fuera de aquí! ¡Fuera!

(*Sale Fedra. La vaca de madera cruza lentamente el horizonte*).

Teseo Eres acaso la mayor.

Ariadna Sin mí estás muerto.

El laberinto cansa. Pero yo sé entrar y salir de él como jugando.

Teseo ¿Cómo?

Ariadna Dame tu promesa de huir conmigo.

Quiero navegar.

Quiero ser tuya.

Vence a mi hermano.

(*Le muestra el hilo*).

Que sea tu guía al ir entrando.

Acordándote de mí lo irás siguiendo.

En su extremo estaré yo, esperando.

Teseo ¿Saldré?

Ariadna Seguro.

Teseo He venido sin retorno.

todos me dan por muerto.

Perder sería más que una derrota.

Ariadna Prométeme que me llevarás.

Prométeme que estaré contigo.

Y todo será tuyo. Todo.

Teseo Te lo prometo.

(*Ariadna le entrega el hilo*).

4. Los celos

(*Entran Icaro y Dédalus*).

Icaro ¡Ariadna!

(Sale Teseo).

Ariadna, extraña mirada tienes.
¿Qué te pasa? Estas hecha un témpano.
Estas cambiada.

(Ariadna sale).

Ya sé lo que me vas a decir.

(Sale Icaro, entra Fedra desconsolada).

Dédalus Ya lo sé Fedra, la pasión nos visita.

Fedra No sólo a Ariadna.

No sólo a ella.
¿Lo has visto?
Tú me conoces.
Soy callada.
Sabes que ardo por dentro.
Ariadna es visible, es toda piel, toda fuego.
Yo soy distinta.
Disimulo.

Amo más que ella, pero adentro.
Soy un volcán que no estalla.
Mi pasión es entera subterránea.
¿Has oído de Teseo?
Después de tantos muertos, viene aquí para salir vivo.

Dédalus Fedra, no repitas el curso de los ríos.

Aunque sea una vez en tu vida rompe el curso, sálvate de ti misma.
No hagas nada.
Espera.

Fedra Eso te pido.

Sálvame de mí.

Dédalus No me pidas nada.

No tengo poder sobre el destino.

Fedra Ese hombre me enloquece.

Quiero estar con él y que no esté mi hermana.
¿No creíste nunca oír de mí tal cosa?
Quiero salir de aquí.
Quiero dejar de ser oscura.
Mi padre me mataría.
Huyamos con Icaro.
Que él calme estas llagas.
Aprenderé a querer a tu hijo.
Practicaré el silencio y el olvido.
Llévanos contigo.

Dédalus Estás absolutamente loca.

Fedra Sé a quién esperan esas horcas.

Sé que quieres huir.
Te he visto tejer enormes alas de plumas.
Pacientemente.
Una a una.
Sé que juntas metal y cuero.
He visto tus dibujos.

(Ruidos de gritos y combates).

Dédalus Déjame pensarlo.

Fedra Siempre será tarde.

No soporto este desgarró.
Se irán juntos.

Dédalus Deja todo en mis manos.

(Perros que ladran. Muerte del Minotauro).

Diálogo Teseo-Minotauro

(Susurro).

(Teseo alcanza el centro).

Teseo ¿Por qué no combates?

¿Por qué no te defiendes?
No te encuentro...
No estás donde el duelo te cita.

Minotauro Tú y yo somos guerreros.

Ambos encerrados en medio del laberinto.
Nuestro destino se juega en este centro de la suerte.
En este centro de la muerte.
Justo aquí... Tú y yo...
Cortamos... Nos cruzamos...
Tu estoque se hundirá en mi cervical...
Lo quieras o no...
Nos hacemos compañía en esta... lenta...
solemne... escritura.
Gotas de sangre y miedo sobre la arena de esta playa sin mar, que es la tuya y la mía...
Debes vivir... y morir yo...
Soy híbrido...
Soy mezcla...
Muestro más de lo debido...
Debo morir...
Porque yo solo encerrado aquí...
En este centro... yo...

Sin ver ni el mar ni el sol.
Soy una patria entera...
Soy una patria entera.
Por eso debo bajar... abrirme... y penetrar tú.

Teseo Quiebra... baja el cuello... dame la cervical...

Mi estoque te atraerá hacia tu destino.
Detendré el soplo... en un instante...
me lo llevaré en la punta perfilada que te hundiré...
Seré veloz...
Seré suave...
Baja... baja...
Recíbeme...

(Teseo mata al Minotauro).

(Reacción de Ariadna).

Minotauro Ay...

No tienes malicia frágil héroe.
No sabes que muerto pesará de verdad...
Seré más yo.
Muerto iré delante de ti.
Muerto me interpondré entre tus deseos...
Velaré tus noches...
pudriré tus sueños.
Muerto naceré de verdad.
Como lo ausente.
Lo magnífico.
Como el espejo que te encuentra para perderte...
Para extraviarte en su reflejo atroz...
Muerto seré tu verdadero homicida.
Desovaré mi laberinto en tu interior.
Seré un delfín de tu memoria...
Ay... Qué torpemente heriste...
Débil...
Frágil héroe...

Fedra Algo ha pasado.

(Sale Fedra).

5. La derrota.

Minos Esto te costará la vida.

¿Qué hacía este hilo atravesando el laberinto?

¿Qué me impide matarte?

Cuánto dolor te debo.
Mis llagas sangran, sangran.
Sabrás de mi ira.
Teseo ha raptado a mi hija.
Ustedes han asesinado a mi hijo.

(Entra Fedra).

Fedra Es falso.

Ariadna se llevó a Teseo consigo.
Ella permitió la muerte de su hermano.
Ella organizó todo.

Minos Mucho dolor y mucha ira escucho esta noche de lobos.

No quiero oír ni una palabra más.

Fuera todos.

Tú quédate.

Me has traicionado.

Dédalus No.

Minos Sigues pensando en fugarte, ¿no es así?

Dédalus No.

Minos Jamás saldrás de aquí.

Dédalus No.

6. La fuga

Icaro Padre, ¿qué hacemos?

Dédalus Este es el fruto de todo mi trabajo.

El don que trae muerte.

Icaro Sácanos de aquí.

Quiero ir donde Ariadna.

Dédalus Ella te traicionó.

Ella regaló tu secreto al primero que despertó su cuerpo del letargo y el encierro.

Ciega ella también.

Todos ciegos.

(Dédalus comienza a sacar las enormes alas de su escondite).

Todas las salidas,

todos los cauces están cerrados.

Icaro ¿Qué hacer?

Dédalus Huir.

Hacia arriba.

Hacia el sol.

Hacia el cielo.

(Se colocan sus alas).

Hacia el ángulo de la luna.
Hacia la luz.
Vuela con cuidado.
Apenas lo preciso.
No te acerques hacia el sol.

(Luz total, inmensa).
¡Detente, detente!

Icaro Padre.
(Icaro cae).

7. La muerte de Icaro

Dédalus ¿Me puedes escuchar?

Icaro Poco, casi nada.
Vi el sol de frente.
Valió la pena.
La vi subir hacia las horcas.
Vi el barco de Teseo y en él su pelo.
Todo es borroso.
Soy hijo de la cúpula celeste.

Dédalus Tus pobres huesos rotos.
Tu pobre sangre vertida.
Tu piel fría, fría.
Nada queda de mi estirpe. Nada.
¿Esta era la libertad?
Naerto estoy, como tú.
Tal vez más que tú.

Dame tu corazón que será por mi custodiado.

(Entra Ariadna pálida, presencia como Dédalus extrae el corazón de Icaro).

Ariadna Vengo de morir.
Mi cuerpo he colgado de mi horca.
Todo se ha cumplido.
La pasión, el extranjero,
el desatino.
Nunca me recogió en la playa.
La mejor solución a la vergüenza fue el suicidio.

Déjame ir con él.

(Ariadna saca el cuerpo de Icaro).

8. La condena

(Entra Minos furioso).

Minos Te perseguiré hasta encontrarte, Dédalus.

TERCER ACTO

1. La persecución

(Noche. Dédalus, como ciego, canta. Aparece Minos viejo y grita).

Minos Soy Minos, reiné sobre este mundo y el otro.
Dédalus traidor.
Mi piel sangra por tu causa.
Mi corazón no duerme por tu causa.
Mis hijos han muerto por tu causa.
(Dédalus escucha asustado).

2. El reencuentro

Dédalus Me capturarán.
Sé lo que quiere.
Mi humillación, mi derrota.
No le basta con la muerte de mi hijo.
No le basta con mi exilio, mi vagancia.
No quiero ser de nuevo su esclavo.
(Como recordando a Icaro, baila imitando al autómatas. Aparece Hipólito, que no fija su mirada en nada).

Hipólito ¿Dédalus?

Dédalus Suficiente tiempo lo he sido
y suficiente culpa tengo de serlo.

Hipólito Me envía Fedra, mi madrastra.
Me dijo que lo reconocería por el aliento.

Dédalus ¿Fedra?

Hipólito La nueva mujer de Teseo.
(Se adelanta hacia él).

Dédalus Te vi y lo supe.
Tienes la mirada de tu padre.
Ausente, orgullosa.

Hipólito ¿Viene o no viene conmigo?
(Salen).

3. Palacio

(Entra Fedra, cambiada, marchita. Dédalus la reconoce).

Dédalus Me encontraste.

Fedra Por tu aliento, buscándote con más calma que mi padre.

Dédalus Supongo que no me entregarás a él.
(*Fedra sonríe*).

Fedra Desde que te fuiste se volvió loco.
Está arruinado.
Sin ti no es nada.

Dédalus De tu estirpe huyo, a tu estirpe encuentro, Fedra.

Fedra Quédate conmigo.

Dédalus Diré que eres el destino.
(*Pausa*).

¿Eres feliz?

Fedra Lo fui.

Te he llamado por tu oído, tu corazón.
Creí estar a salvo de mi sangre.
Escogí al más opuesto.
Acepté el mestizaje.

Dédalus ¿Dónde está Teseo?

Fedra Bajó a los infiernos.
No sé nada de él.
Tengo fuego en las venas.
Los buitres carcomieron el pellejo de mi madre y de mi hermana.
Cuido el mío pero sufro.

(*Pausa*).

Amo locamente a quien no debo.
He intentando poner mares entre él y yo pero el mal me devora.

(*Hipólito cruza el escenario*).

Dédalus ¿El?

Fedra Hipólito.

Dédalus Es tu hijo.

Fedra No es mi hijo.

Es hijo de Teseo.
Mata en mí este dolor, Dédalus.
Teseo volverá.

Dédalus Pobre Fedra, quedarás vacía.

Sin pasión... como un desierto.

Fedra Enséñame a renunciar, a olvidar todo lo vivido.

A dar por soñados todos los deseos.

4. El hechizo

(*Dédalus saca sal. Entra Hipólito*).

Hipólito Han dado por muerto a mi padre.
Teseo ha muerto.

5. Fedra e Hipólito

(*Fedra abre la vaca de madera y se sienta dentro*).

Fedra Mírame.

Teseo no ha muerto ya que respira en ti.
¿Por qué no pudiste ser tú el que llegara en el navío que arribó a nuestras costas?
¿El que matara a nuestro hermano?
Yo habría decendido contigo al laberinto.
Contigo me habría salvado o perdido contigo.

Mira mi corazón. Acesta aquí tu golpe.

Hipólito No me acerque la mano.

Que en profundo olvido quede sepultado ese horrible secreto.

(*Fedra lo abraza*).

Fedra Crearemos una raza única, pura y solitaria.
(*Ella lo besa, Hipólito cae de los andamios. Dédalus ha observado la escena*).

Fedra El tiempo me es precioso.

Osé poner mi mirada incestuosa sobre un hijo casto y respetuoso.
Libre es él de toda mancha.
Por mi sangre entró la sangre,
por mi pasión la muerte.

Dédalus Solo, al fin solo.

Mi hacer fue oblicuo, cojo, como mis pies...
ambiguo como mi lengua.
Fui inventor... arquitecto...
Genio e ingenio...
Creé y di muerte en el mismo gesto.
No hay nada más que hacer.
Solo, al fin solo. ■

EL GUANTE DE HIERRO

de Jorge Díaz

Presentada en el Festival de Teatro de las Naciones, en abril de 1993, en la Sala Nuval de Santiago.

FICHA TÉCNICA

Dirección Alejandro Castillo

Música José Miguel Tobar

Vestuario Concepción Balmes

Espacio escénico e Iluminación Alejandro Castillo

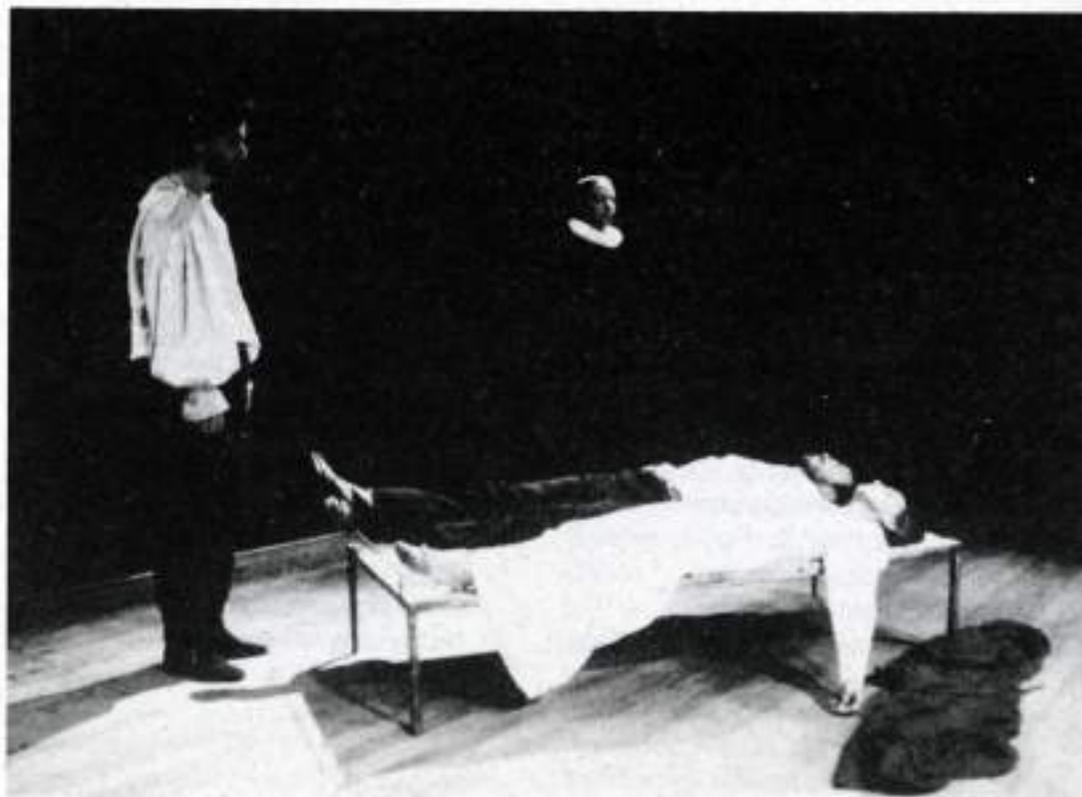
Producción Romero & Campbell

REPARTO

Gabriela Hernández Alvaro Rudolphy

Francisco Reyes Mario Poblete

El guante de hierro. En la foto: Francisco Reyes, Mario Poblete, Alvaro Rudolphy y Gabriela Hernández.



JORGE DÍAZ

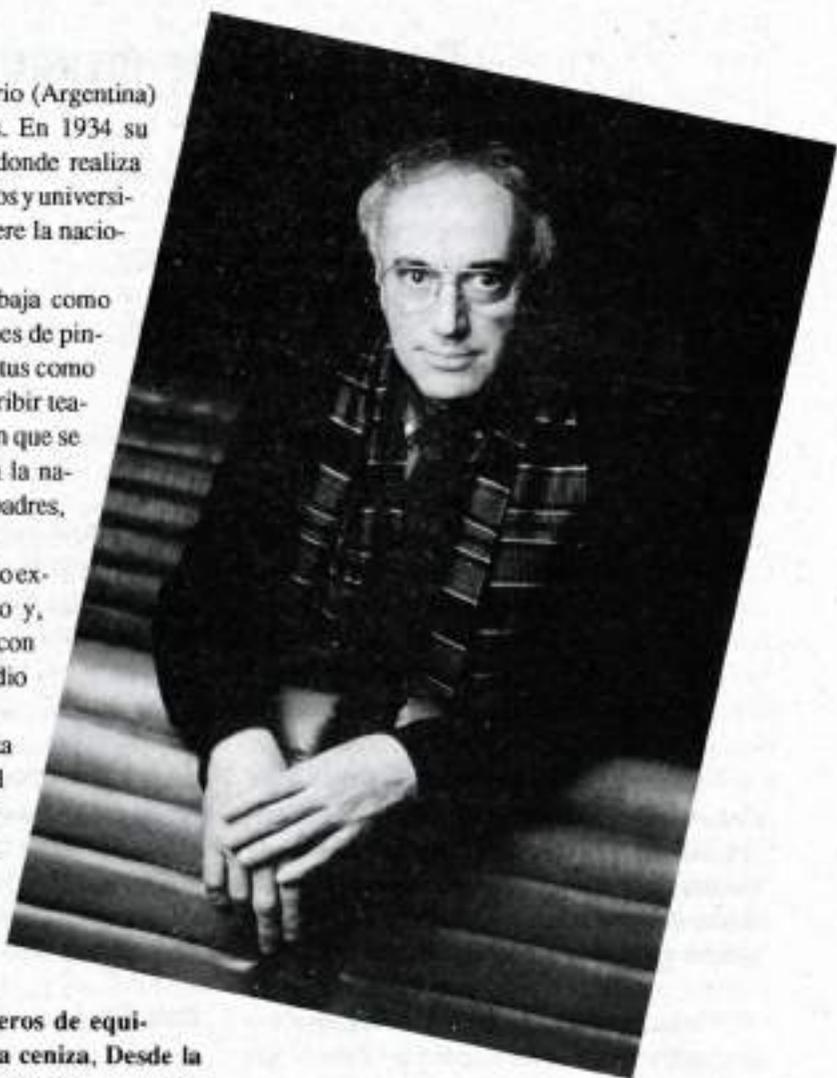
Nace en 1930 en Rosario (Argentina) de padre y madre españoles. En 1934 su familia se traslada a Chile, donde realiza estudios primarios, secundarios y universitarios (Arquitectura) y adquiere la nacionalidad chilena.

Durante un tiempo trabaja como arquitecto, realiza exposiciones de pintura y participa en el grupo Ictus como actor. En 1961 empieza a escribir teatro para el Ictus hasta 1965, en que se traslada a Madrid y recupera la nacionalidad española de sus padres, sin perder la chilena.

En España se ha dedicado exclusivamente a escribir teatro y, esporádicamente, a colaborar con guiones dramáticos para la radio y la televisión.

De sus más de cuarenta obras estrenadas en todo el mundo (sin considerar teatro infantil), destacan las siguientes: **El cepillo de dientes**, **El lugar donde mueren los mamíferos**, **Topografía de un desnudo**, **El locutorio**, **Toda esta larga noche**, **Ligeros de equipaje**, **Esplendor carnal de la ceniza**, **Desde la sangre el silencio**, **Las cicatrices de la memoria**, **Matilde**, **Oscuro vuelo compartido**, **Ayer sin ir más lejos**.

Obtuvo en Chile el Premio Nacional de Arte, mención teatro, en 1993.



EL GUANTE DE HIERRO

de Jorge Díaz

Personajes

Inés de Suárez adulta
Inés de Suárez joven
Rodrigo de Quiroga
La Gasca
Pedro de Valdivia

*Sabemos todo sobre los conquistadores de América.
No sabemos nada de las mujeres españolas que se arriesgaron en esas tierras desconocidas.
La historia de las españolas en Indias está aún por escribir.
Detrás de la cota de maila tiene que haber habido alguien.
Tiene que haber habido miedo, rabia, deseo, soledad.*

La obra es una interpretación muy libre de un hecho documental escueto: Inés de Suárez, amante de Pedro de Valdivia, fundador de Santiago de Chile, se casa con un lugarteniente del Capitán, obligada por las circunstancias y por exigencias de su amante.

Aunque resulta siempre muy incómodo y arriesgado que un autor describa la forma en que ve la representación de su obra, voy a hacerlo como un dato más, que puede servir o no al director para llegar a su propia visualización del montaje.

En este montaje escénico debe primar la atmósfera, la provocación, el ceremonial, por sobre la información o el discurso. Casi toda la obra transcurre en el interior de la mente de Inés de Suárez, excepto las breves escenas coloquiales con Rodrigo de Quiroga. Por lo tanto, se producen saltos en el tiempo y los personajes evocados están un poco distorsionados.

Asumo todas las inexactitudes históricas

que se encuentran en el texto, así como la actualización del lenguaje, como una forma de alejarme lo más posible de la obra histórica. Por supuesto, el personaje de Inés de Suárez no debe haber sido así, pero esta aproximación imaginaria puede ser útil para desmitificar ciertos hechos.

ACTO ÚNICO

El espacio escénico está conformado por telas y túles que caen desde dos o tres puntos del techo del escenario. Esta superposición de telas y túles contra el ciclorama iluminado de color verde sugiere varias cosas (ninguna realista), una tienda de campaña, el bosque chileno o algo más vago aún: un ámbito onírico en donde las sombras, los contraluces, las transparencias, forman parte de un espacio más mental que físico, más imaginario que figurativo. Esto permitirá continuos saltos en el tiempo, juegos con la identidad de los personajes y distorsión de la acción realista.

A un costado se ve un camastro con sábanas y

mantas desordenadas que forman bultos informes. En el camastro están Inés de Suárez y un hombre con el pecho desnudo que parece dormido.

Sonido de la lluvia.

Vemos el resplandor de un relámpago y se escucha un trueno lejano.

Inés se incorpora sobresaltada. El hombre que está junto a ella no se ha movido.

Inés lleva puesta una camisa blanca larga.

Se echa una manta sobre los hombros con un escalofrío.

Se mueven los tules. Entra una mujer joven vestida con un traje negro largo y sencillo, no mira a Inés en el camastro. Está fuera del tiempo real de ésta. La mujer joven abre un baúl antiguo de cuero y va colocando en su interior prendas blancas del ajuar de Inés. La joven Inés sonríe mientras realiza su tarea.

Inés (*Hablándole a la joven que no parece oírla*). ¡Inés, soy yo! ¿No me reconoces?... Soy tú misma. (*Para sí, evocando*). ¿Cómo pude ser alguna vez tan joven y tan frágil? Reconozco ese traje negro de viuda con marido vivo que me ponía para ir a misa. (*Hablándole nuevamente a la joven*). Discutiste con el cura, ¿verdad? El cree que es una locura que una mujer viaje a las Indias, madriguera de aventureros. "Esa tierra cuyos árboles tienen raíces de culebras y hojas de mariposas endiabladas. ¡Quédate aquí y resignate, Inés, resignate como todas!", eso te ha dicho. ¡No, no te resignes, Inés! Deja el miedo y la rabia enterrados en Plasencia y vete. Si el infierno está en las Indias también está en tierras cristianas.

La joven Inés está doblando la ropa y colocando entre las prendas ramitos de alhucema.

(*Con ternura*). Coraje no te faltaba, pero te sobraba ingenuidad. ¡Mira que llevar a las Indias un ajuar perfumado con ramitos de alhucema! (*Se ríe bajito*). (*Soñadora*). Sí, quería llevar conmigo ese aire de Plasencia que traspasa el pecho: la albahaca, el jazmín,

la alhucema y esa luz cegadora que empuja a la sombra fresca del cementerio. Los cementerios de Extremadura son sombríos, tristes. A los indios, en cambio, los entierran en esa tierra roja donde uno se pudre dulcemente bajo las hojas. También tú, Inés, a pesar de tu juventud, terminarás alimentando la savia del jacarandá.

Inés coloca en el baúl una toquilla y unos guantes blancos.

(*Sonriendo con ternura*). ¡Guantes blancos! ¡Dios mío, en qué estaría pensando entonces! Lleva más bien guantes de hierro. Aquí no serás una dama. ¿Cómo puede ser una dama la amante de un soldado? ¿Cómo puede ser una dama quien no sabe leer? ¿Cómo puede ser una dama quien viaja con gallinas y puercos, en vez de doncellas?...

Inés levanta un trajecito de bebe y lo mira con ternura. Se lo lleva al pecho y sonríe, soñadora.

También en eso nos equivocamos, Inés. Ese hijo no llegará nunca. ¡Olvidalo! El cura creyó que abandonaba España buscando a mi marido. ¡No! ¡Yo crucé el mar para que mi hombre me diera el hijo que me debía! Ya ves, vine a por un hijo y encontré a su padre agusanado. Los muertos no esperan en las Indias. A las pocas horas se llenan de gusanos. (*Inés madura se levanta y se acerca a Inés joven, que sigue sin verla. Inés madura mira a la joven vestida de negro con ternura*). Te ves tan llena de vida que es injusto recordarte la muerte. ¿Era yo tan bonita realmente? ¿Soy ahora la misma de entonces?... ¡No, la única Inés de Suárez de carne y hueso es la que parió esta tierra! Hasta me veo la piel oscura, no como la tuya, transparente. Soy una mestiza. He nacido de este barro. Ahora, que ya es demasiado tarde, pienso que debí dejarme forzar por cualquiera de esos soldados que me rondaban babeando de deseo. Pero, entonces, yo pensaba en otras cosas.

La joven Inés extiende un vestido de novia y lo

mira con emoción, luego lo dobla para meterlo en el baúl.

¿Por qué viajaste con el traje de novia? ¡No te entiendo! ¿A dónde creías que venías? ¿Qué clase de sueños eran los tuyos? ¿Creías que era posible repetir tu noche de bodas?...

La joven Inés guarda en el baúl una imagen de la virgen colocada en una pequeña hornacina.

¡La Virgen de Montserrat! Ha recorrido más leguas de infierno que ningún soldado español. Ha sido testigo de muchos crímenes cometidos en el nombre de Dios. Ya no se escandaliza de nada. Ya es una virgen india... como yo.

La joven Inés cierra el baúl y sale. La Inés madura la llama.

Inés ¡No te vayas! ¡No quiero quedarme sola esta noche! Tengo miedo.

Se escucha el ruido de la lluvia. Inés madura se mueve por detrás de los tules, sin salir nunca del escenario. Vuelve al interior de la tienda de campaña con la cabeza mojada por la lluvia. El hombre que dormía en el lecho le habla desde allí y luego se acerca a ella.

Hombre ¿Qué pasa?

Inés Nada.

Hombre Has gritado algo.

Inés Soñaba.

Hombre ¿Por qué has salido a la lluvia? Sécate un poco.

Inés Quería refrescarme.

Hombre Tienes fiebre. *(La lleva al lecho).* Ven, descansa. Pronto amanecerá.

Inés No quiero que amanezca.

Hombre Intenta dormir.

El hombre se acuesta. Inés está junto a él y lo mira dormir. El sonido del corazón de Inés se va transformando en el resonar de tambores. Se cortan bruscamente en el momento en que aparece una sombra distorsionada sobre uno de los tules o sobre el ciclorama. Inés, sobresaltada, mira hacia la sombra. La sombra desaparece y reaparece en otro lugar del escenario. Inés se vuelve hacia ella.

Voz grabada *(Levemente distorsionada).* Don Pedro de Valdivia...

Inés *(Atemorizada).* Sí...

La sombra cambia de lugar nuevamente. Serpentea. Parece un encapuchado. Quizás sea una proyección.

Voz grabada ¡Don Pedro de Valdivia!

Inés se vuelve, inquieta, hacia donde ha reaparecido la sombra.

Inés Hablad.

Voz grabada Soy el Licenciado La Gasca.

Inés Lo sé. ¿Qué queréis?

La alta sombra cambia de sitio, ondea.

Voz grabada No voy a hablar con vos.

Inés ¿Por qué?

Voz grabada Un bachiller que representa al Rey y a la Inquisición no habla con mancebas de soldados.

Inés ¡Os atrevéis a decir eso porque no está aquí el Gobernador!

Voz grabada Gobernador por poco tiempo. Han sido presentadas cincuenta y siete acusaciones contra él.

Inés Infamias.

Voz grabada Además, la principal acusación sois vos misma.

Inés ¿Qué queréis decir?

Voz grabada Lo sabéis muy bien. Valdivia se ha amancebado con una española, en vez de hacerlo con una india, como hacen todos.

Inés *(Poniéndose de pie con dignidad y rabia).* ¡Fuera de aquí!

La sombra se desvanece. Ahora aparece una alta figura, esta vez corpórea y real. Viste sotana negra y birrete antiguo. Lleva coturnos para aumentar su estatura y acentuar su sentido de irrealidad, aunque esta vez, materializada. Es el bachiller La Gasca.

La Gasca Mando a Don Pedro de Valdivia, Gobernador y Capitán General por su Majestad de las Provincias de Chile, que deje de vivir deshonestamente con Inés de Suárez, de tal manera que cese toda siniestra sospecha de que entre ellos exista carnal participación.

Se le ordena al Gobernador y Capitán General que case a Inés de Suárez con cualquier soltero de su tropa o la envíe a estas provincias del Perú para que en ellas viva; o se vaya a España o al lugar que ella prefiera, siempre que no participe en trabajos de conquista o gobierno, limitándose a las labores domésticas.

Inés No soy una criada.

La Gasca Bando firmado por el Virrey y encomendado al Bachiller Monseñor La Gasca.

Inés ¡Jamás Don Pedro obedecerá esas órdenes!

La Gasca Otros más soberbios que él han sido colgados.

Inés Por sobre vos está el Rey.

La Gasca Por sobre el Rey está la Ley de Dios. También vos seréis acusada de desacato.

Inés (*Desafiante*). ¡Sé defenderme de los cobardes que creen que una española que duerme entre soldados es una puta!

La Gasca ¿Acaso no venís de Malpartida de La Serena, el pueblo burdel de Extramadura?

Inés (*Orgullosa*). ¡No, vengo de Plasencia, refugio de mujeres honradas!

La Gasca ¿Y de qué le sirve una mujer honrada a unos soldados en celo?

Inés Para sobrevivir en el desierto: 126 castellanos y una mujer que sabe presentir el agua bajo la arena.

La Gasca Brujerías. Tenéis pocimas secretas.

Inés Semillas de flores y repollos, esos son mis secretos. En el incendio de Santiago salvé dos marranas, un cochinillo y una gallina.

La Gasca En ese asedio hicisteis algo más; cortasteis cinco cabezas.

Inés ¿Queréis saber cómo lo hice?... ¡Con rabia, sin miedo, y en el nombre de Dios!

La Gasca No puedo responder por vuestra virtud, aunque nadie duda del valor de las españolas.

Inés Ese valor no lo traje de España, Bachiller. Lo aprendí de las indias. Las he visto parir de pie, solas, cortando ellas mismas el cordón con los dientes.

La Gasca Costumbres bestiales.

Inés Más humanas que las nuestras. Hemos venido como esclavizadores y terminaremos siendo paridos por ellos.

La Gasca ¡Moderad el lenguaje, que no estáis hablando con soldados borrachos!

Inés Me gusta hablar con ellos: son valientes. No como otros, que engordan el trasero en las poltronas del Perú.

La Gasca Seré indulgente, Inés: si queréis podéis entrar en un convento de arrecogías o arrependidas.

Inés ¿Arrepentida de qué? ¿De haber amado a un hombre? Arrepentido estaréis vos de no haber conocido hembra y de llevar cilicio en los riñones.

La Gasca Vuestra manera de hablar os delata. Será fácil condenaros.

Inés Y vos habláis como lo que sois: mezquino juez de las vidas ajenas. Os huele la sotana a simiente agria y a fiebres solitarias.

La Gasca Estoy empezando a pensar que me equivoqué con vos: no sois una ramera, sois el demonio.

Inés También eso, Bachiller, también eso.

La Gasca No sé qué voy a informar sobre vos a la Inquisición.

Inés Decidles que conocisteis a un soldado que lucha por el Rey en el confín del mundo.

La Gasca ¿Quién sois, en realidad?

Inés se abre la larga camisa blanca y la deja caer a su pies. Queda desnuda ante La Gasca.

Inés Ya lo veis: una pobre mujer. La conquista de Chile la están haciendo pobre gente como yo.

La Gasca (*Escandalizado y furioso*) ¡La Conquista, después de Dios, se debe a los caballos! ¡Dios y los caballos! ¡Las mujeres, jamás!

Inés, desnuda, va hacia el camastro y abraza al hombre dormido, despertándolo con su brazo. Debajo de las mantas se empiezan a producir los movimientos del acto amoroso entre el hombre y la mujer. En este acto Inés tiene la iniciativa

amorosa. Mientras en el camastro ocurre esto, La Gasca dicta sentencia o termina la sentencia con la que había empezado la escena. Mientras habla, la luz va bajando en resistencia sobre su alta figura.

La Gasca Antes de un mes, Inés de Suárez deberá casarse con alguno de vuestros capitanes. Si se niega a ello, la recluiréis en un convento de arrecogías o la devolveréis a España. Vuestra legítima esposa, doña Marina de Gaete, viaja ya hacia las Indias para reunirse con vos. Así pues, ya sabéis lo que tenéis que hacer si queréis seguir siendo el Gobernador de las provincias de Chile.

La Gasca desaparece tragado por las sombras: se escuchan relinchos de caballos; ruidos de cascotes en el barro o en el empedrado. El hombre que estaba en la cama con Inés se incorpora. Se pone de pie, envolviéndose con una manta o una capa. Enciende un velón que en este momento es la única luz del escenario. Lleva una barba recortada. Con el velón en la mano se acerca a la salida de la tienda y mira hacia afuera.

Hay viento, su sombra movidiza se agita entre los tules verdes. Se escucha el ruido del viento y la lluvia.

Ladridos de perros.

Inés también se ha incorporado en el camastro. Mientras habla, se pone la camisa blanca larga. Inés está en la penumbra. El velón del hombre se mueve por detrás y vuelve a entrar al escenario.

Inés ¿Dónde estás?

El hombre habla desde la entrada de la tienda, recortado contra el resplandor verde.

¿Qué pasa?

Hombre Nada. Llueve, como siempre.

Inés Los caballos...

Hombre Están asustados.

Inés Nuestros caballos nunca tienen miedo.

Hombre Será la tormenta.

Inés Tienen rabia.

Hombre ¿Por qué?

Inés Ya no son los caballos de los conquistadores. Ahora los araucanos los montan mejor

que nosotros.

Nuevos relinchos de caballos. Algún relámpago ilumina el escenario. El velón se apaga. Penumbra.

Inés (*Inquieta*). ¿Estás ahí?

Hombre (*Desde la sombra*). Ha sido un golpe de viento.

Inés (*Angustiada*). ¡Pedro... tengo miedo! ¡Pedro!

El hombre enciende de nuevo el velón. Las sombras se mueven. El hombre se acerca a Inés.

Hombre ¿Qué dices?

Inés Nada.

Hombre ¿Por qué me llamaste Pedro?

Inés No sé.

Hombre Mírame. (*Inés lo mira*). Soy Rodrigo, Rodrigo de Quiroga.

Inés no le responde y se echa en el camastro. Ahora intenta dormir. Pronto amanecerá. Deja de escucharse el viento y la lluvia.

Inés (*Inquieta*). Ha dejado de llover.

Hombre Y ahora vendrá lo peor.

Inés ¿Qué?

Hombre La niebla. Nos hará ver indios donde sólo hay árboles.

Inés En Plasencia, los días de niebla, subían los fantasmas desde el río Jerte.

Hombre Estaremos tres o cuatro días disparando contra las sombras.

La escena se va llenando de una niebla mansa, lenta y baja que se desplaza a ras del suelo.

Inés (*Para sí*). Los fantasmas de la niebla del río... mis fantasmas.

Hombre Aún podemos dormir.

El hombre apaga el velón. La iluminación del escenario es ahora como un resplandor en medio de la niebla. Un silencio.

Inés (*Con un susurro*). Pedro...

Le contesta un gruñido somnoliento.

Pedro... ¿Cuándo... cuándo tendremos que separarnos?

A partir de este momento, el hombre es Pedro de Valdivia.

Valdivia Nos han dado seis meses.

Inés Seis meses de vida.

Valdivia Apelaré esa sentencia. Es injusta. La Gasca es un inquisidor fanático.

Inés Detrás de La Gasca están la Iglesia, el Virrey, los ricos encomenderos y todos los que encuentran insoportable que Pedro de Valdivia gobierne Chile.

Valdivia A pesar de todos ellos, estamos aquí.

Inés Con seis meses de vida por delante.

Valdivia No nos han condenado a muerte.

Inés Vivir separados será algo muy parecido.

Valdivia Seguiremos viéndonos.

Inés (*Irónica*). Cuando tu esposa esté en misa, haciéndonos gestos culpables a través de una ventana, tú, embozado, yo, detrás de una cortina. Sabes que ese no es mi estilo.

Valdivia Al comienzo, quizás, pero luego...

Inés Prefiero no verte más. Me sentiría como una ladrona.

Valdivia (*En voz baja*). Ahora eres tú la que dicta la sentencia de muerte.

Inés La condena no será solamente el no poder verte. Sobre todo, será no poder tocarte con la punta de los dedos.

Inés le abre la blusa a Pedro de Valdivia y le acaricia el pecho desnudo con las puntas de los dedos.

Ayudarte a quitarte la armadura... desnudarte para curar tus heridas, besándolas.

Inés le besa el cuerpo, lenta pero sistemáticamente.

Hacer descansar tu cuerpo martirizado por caballos, indios y marchas forzadas.

Vuelve su boca al rostro de Valdivia.

Susurrarte esas palabras secretas que hemos inventado.

Inés besa a Valdivia en la boca. Valdivia la abraza con ardor. Después de un momento, se separan.

Es curioso. Siento que con esta separación rompo un juramento sagrado. Me siento culpable ante Dios, no por haber compartido tu lecho, sino por alejarme de él. Dios me castigará por terminar una relación que fue bendecida por El.

Valdivia (*Grave y en voz baja*). Antes, Dios

bendijo mi unión con Marina Ortiz de Gaete.

Inés (*Desafiante*). ¿Y qué?... ¡Esa es tu vida, no la mía! Dios no es como La Gasca: un bachiller castrado que archiva papeles para no ver a las mujeres.

Valdivia (*Con ternura*). Siempre has estado a mi lado, Inés.

Inés Pensé que siempre sería así. Ahora me siento tan humillada como un perro sarnoso al que no dejan entrar en las casas.

Valdivia No te abandonaré.

Inés Ya me has abandonado.

Inés se separa del hombre. Se hace un ovillo y lo mira desde el otro extremo. Su mirada es dura, vengativa, soberbia. Con lentitud saca un puñal de entre sus ropas.

Anoche, mientras dormías junto a mí, pensé que debíamos terminar juntos la aventura que emprendimos. Levanté mi puñal sobre tu cuerpo dormido. (*Levanta el puñal*). Luego, pensaba dirigirlo contra mí.

Valdivia (*Fascinado, en un susurro*). ¿Por qué no lo hiciste?

Inés Me faltó odio. Pero aún puedo hacerlo. Mi mano, que empuñó la espada tantas veces, no vacilará.

Un silencio.

Valdivia La Gasca ha ordenado que te cases.

Inés ¿Con quién?

Valdivia Con quién yo determine.

Inés Después de ti, cualquier hombre que me toque será para mí un violador.

Valdivia Buscaré para ti al mejor capitán de mi tropa.

Inés (*Dolida*). Si hubiera sabido que me ibas a decir esto, anoche no habría temblado mi mano empuñando el puñal.

Valdivia Quiero tu bien.

Inés Nunca me has querido. Los hombres no saben querer. Cuando se ama a alguien, los que te rodean dejan de existir.

Valdivia Por desgracia, existen. ¡Ahí están el Corregidor, el Obispo, el Oidor, La Gasca!...

Inés (*Amarga*). He defendido Santiago sitiada

por los indios y no he sabido defenderme de unos funcionarios miserables.

Valdivia Has hecho bien. No te habrían escuchado.

Inés ¡Cómo iban a escuchar a la amante analfabeta de un soldado!

Valdivia ¡No eres analfabeta!

Inés Por caridad me enseñó a leer el obispo Marmolejo, pero en Perú saben que una dama no decapita indios ni cabalga cinco meses por el desierto de Chile.

Valdivia Saben que no le tienes miedo a nada.

Inés "La muerte menos temida da más vida". Es tu lema heráldico. El mío debería ser: "Sólo desprecio a los que me desprecian".

Valdivia Respeto es lo que te deben. Eres la mujer que fundó conmigo esta ciudad.

Inés Me quitarán todo. No tendré siquiera un trozo de tierra para sembrar las semillas que traje de España.

Valdivia Nadie va a arrinconarte.

Inés Sólo tú.

Valdivia Te casaré con Rodrigo de Quiroga, que es mi brazo derecho.

Inés ¿De qué me sirve tener a mi lado sólo un brazo tuyo?

Valdivia Es la única forma de que conserves tus bienes y tu autoridad y puedas permanecer en Santiago.

Inés se pone de pie. Altiva, soberbia, va hacia la entrada de la tienda.

Inés Adiós, Capitán. Dé mis recuerdos a doña Marina Ortiz de Gaete.

Valdivia Serán dados.

El hombre se cubre con la manta y adopta la misma posición que tenía al empezar la escena. Se escuchan tambores indígenas lejanos. El sonido es sordo y acompasado. La luz del amanecer ilumina las telas del fondo por detrás. Inés se ve levemente a contraluz. Se escuchan ladridos lejanos de algún animal del bosque. Inés se viste muy lenta y ceremonialmente con un vestido de novia. Cuando termina de vestirse, se escucha una voz susurrada con algo de eco. Banda de sonido.

Voz en off ¿Aceptas a este hombre como esposo y dueño...

Inés ¡Nunca tendré dueño!

Voz en off ...hasta que la muerte los separe?

Inés ¡Sí, hasta que la muerte nos separe!

Inés se pone lentamente el guantelete de hierro en la mano derecha. Luego coge el puñal y lo dirige hacia su pecho durante un momento. Con la punta del puñal desgarró la parte superior del vestido de novia, en la parte del pecho. Todavía empuñando el puñal, va hacia el hombre que duerme. Levanta el puñal sobre él y lo apuñala repetidas veces. La manta y el puñal se tiñen de sangre. Inés coloca el puñal ensangrentado entre sus piernas y aprieta los muslos y así limpia el puñal. Queda una mancha de sangre en el vestido de novia en la parte del pubis. Se escuchan los relinchos desbocados y exasperados de los caballos afuera. Todos los sonidos se van extinguiendo hasta producirse el silencio total. El ciclorama se va tiñendo de rojo. Inés se acerca a la imagen de Nuestra Señora que está en la caja de madera con sus puertecillas abiertas.

Tú eres la única testigo. (*Echando una mirada al bulto del hombre acuchillado*). En vez de acuchillarlo a él debí apuñalar mi vientre. Pero sería inútil. Hace mucho tiempo que mis entrañas están muertas... o están secas, que es lo mismo. No vine de Plasencia a esta tierra buscando dinero, ni poder, ni siquiera a mi marido. Vine buscando una semilla, vine buscando un hijo. Extremadura está tan reseca como yo, llena de viejos prejuicios... ¿Cómo podía quedar embarazada una mujer viviendo sola? ¡Tenía que viajar a la tierra incógnita! No encontré a mi marido, pero encontré un hombre. Y, sin embargo, nada se movió en mi vientre. Me vine con él a este país tan largo como este cuchillo y llegué cargada de semillas, de flores... pero yo no he florecido. Mi hijo no llegó con Valdivia porque estoy cegada como un pozo. Y lo sé porque él ha tenido hijos con mujeres indígenas. Nosotras, las españolas cristianas,

somos estériles y ellas, las indias, son fecundas como el barro de estos bosques. Les basta un contacto fugaz con un soldado borracho, una violación después de una batida, para quedar preñadas. ¡Benditos vientres morenos! Y yo aquí, esperando, hasta que mis pechos han perdido su firmeza y mis piernas ya no apretan la montura como antes.

Ahora ya lo sé: nunca tendré un hijo. El Capitán los tuvo con otras y el hombre con el que me caso mañana tampoco conseguirá dar vida a mi interior. *(A la imagen)*. Ya no creo en los milagros. Ni siquiera en los tuyos. He gritado haciendo el amor, pero nunca gritaré pariendo un hijo.

Inés se va encogiendo sobre sí misma muy lentamente hasta caer de rodillas ahogando un largo gemido.

El hombre que estaba en el camastro aparta las mantas y se incorpora. Se acerca a Inés y la levanta con dulzura. La sienta en el baúl o en el camastro y le habla.

Rodrigo Sé que no me quieres. Eres mujer de un solo hombre. Y ahora te sientes entregada a otro. Pero terminaremos por querernos. Sé muy bien por qué te vas a casar conmigo. Las órdenes del Perú terminan imponiéndose siempre. El Capitán me lo dijo, aunque no hacía falta. Todos sabíamos que el título de Gobernador lo obligaría a renunciar a ti. No te arrepentirás, Inés. Soy un hombre leal. Si he sido fiel a mi Capitán, también te seré fiel a ti. No conseguiré hacerte olvidar a don Pedro de Valdivia, pero no te haré desgraciada. Si tú obedeces órdenes, yo también obedezco órdenes.

Inés ¡No te equivoques, Rodrigo de Quiroga! ¡Jamás obedecí una orden que me humillara! Al contrario, si estás esta noche aquí es porque quiero burlarme del Licenciado La Gasca y traicionar a Valdivia.

Rodrigo de Quiroga le pone una mano sobre el hombro desnudo. Inés lo rechaza.

¡No me toques ahora! ¡Hoy soy yo la que impone las reglas del juego, mañana será otra cosa!

Rodrigo Has hecho todo lo posible para que esta noche nuestro encuentro se parezca a una violación. Yo no te pedí que nos acostáramos. Después de todo, mañana nos vamos a casar, es decir, hoy, porque ya está amaneciendo. ¿Para qué adelantar unas horas nuestra noche de bodas? ¿Qué te impulsó a exigirme esta relación clandestina, escondidos como amantes culpables, cuando mañana estaremos casados por la Iglesia? Sé que no fue por ardor impaciente, ni siquiera por deseo. Eso lo sabe un hombre.

Inés Los hombres no saben nada. En la mujer sólo buscan un espejo. Tú no eres ni peor ni mejor que cualquiera de los que vinieron huyendo de sus mujeres españolas, tan santas ellas, tan estrechas, tan insoportables.

Rodrigo Entonces, ¿por qué me obligaste a hacerme tuya la víspera de tu boda? Después de poseerme —porque has sido tú la que me ha poseído a mí— has hablado en sueños toda la noche... o quizás, despierta. Más que una relación amorosa, has convertido este encuentro en una pesadilla con tus fantasmas que yo no conozco.

Inés Hemos peleado a muerte contra los indios, codo a codo, pero no nos conocemos.

Rodrigo ¿Por qué me has traído aquí la víspera de nuestra boda, cuando se supone que una mujer honrada debería estar preparando su ajuar con ilusión o rezando para tener suerte en su matrimonio?

Un silencio.

Inés ¿Quieres saberlo?... Te lo diré, Rodrigo de Quiroga. Te he utilizado. Quiero humillar a tu Capitán. He querido serle infiel ahora que todavía soy su amante. Valdivia se enterará de que su hembra le ha engañado con su lugarteniente de mayor confianza y se ha burlado de esta boda impuesta.

Rodrigo ¿Y qué va a pasar mañana? Mejor di-

cho, hoy, dentro de unas horas. El cura se estará preparando.

Inés A partir de la ceremonia te respetaré, te defenderé con mi vida si es necesario, pero esta noche no. Todavía soy la concubina de don Pedro de Valdivia, una mujercuela que lo engaña con cualquiera.

Rodrigo No soy cualquiera.

Inés Pensé hacerlo con su palafrenero.

Rodrigo ¡Te has vuelto loca!

Inés Hay que estar loca para haber llegado hasta aquí siguiendo a un hombre.

Rodrigo ¿Qué esperas del Capitán?

Inés Nada. Sólo quiero que se entere de que no han sido las órdenes del Perú las que lo han separado de su amante, sino que ha sido ésta la que lo ha repudiado.

Rodrigo Estás endemoniada.

Inés Al contrario. He querido tener por testigo a Nuestra Señora. Mañana rezaré contigo mirando al suelo, pero esta noche hago lo que me da la gana.

Le muestra a Rodrigo de Quiroga la mancha de sangre que tiene el vestido en la parte del pubis.

No esperabas encontrarte con una virgen, pero tampoco con una puta, ¿verdad? Escucha, Rodrigo de Quiroga, en España habría sido casta, pero aquí la tierra me ha cambiado. Yo misma me he convertido en barro de esta tierra, porque ya nunca saldré de aquí.

Inés se arrodilla en la parte del escenario donde se ha dispuesto una zona de barro. Coge puñados de barro húmedo y con las manos chorreando se acaricia los pechos.

Ven, Rodrigo, todavía no ha amanecido. Mañana seré como todas las esposas honestas, abriré mis piernas con bostezos y simularé un placer fingido, pero hoy puedo todavía ser yo misma. Cúbreme aquí en el barro, igual que hacéis con las indias cuando arrasáis las chozas de los araucanos después de la batalla.

Rodrigo de Quiroga se acerca a ella, pero no la toca todavía. Inés se tiende de espaldas en el

barro y abre las piernas. Ella misma se acaricia los pechos y el vientre con las manos embarradas. Respira con fuerza. Rodrigo, junto a ella, la mira fijamente. Se escucha el resoplar de los caballos en el exterior. La luz baja un poco en resistencia. Más allá de los tules y telas que caen aparece una sombra que se recorta contra el profundo verde de la noche. La sombra avanza y vemos que se transforma en el cuerpo de un hombre vestido de soldado. Lleva una espada en la mano. Habla mientras mira el cuerpo de Inés tendido en el suelo con las piernas abiertas y a Rodrigo de rodillas junto a ella.

Valdivia A mí nunca me amaste con esa rabia y bravura. Te veo echada en el barro, jadeando, y me duele la puñalada del deseo.

Yo te entregué a Rodrigo de Quiroga. Me gusta dar órdenes. Pero esta noche has querido ser libre y me estás engañando. Me nublan la mente los celos homicidas. Si di garrote a Escobar por haberte puesto las manos encima, ¿qué tendría que hacer con mi mejor amigo que te posee en este momento en el barro?

Valdivia se acerca a la pareja y clava su espada con violencia justo entre las piernas abiertas de Inés. La pareja parece no verlo. Los tules son movidos con violencia por el viento. Lejana, la cabalgata de los caballos.

Hemos cabalgado dos jornadas completas hacia el Sur y, durante todo este tiempo, en medio de la oscuridad, te he visto así, en brazos de otro, y no he podido pensar en otra cosa. Mis oficiales me han rogado no seguir adelante, pero yo no los he oído, porque te tengo a ti delante de mis ojos. *(Gritando como una fiera herida).* ¡Adelante!

Surgen los tambores indígenas, sordos y lejanos al comienzo, próximos después.

Esta noche es Nochebuena. ¿Recuerdas las veces que la pasamos juntos, escondidos como ladrones en Lima, metidos en una fosa de arena caliente en el desierto, desnudos bajo los arrayanes en Santiago?

Ladridos nerviosos de los perros.

Esta, en cambio, es una Navidad llena de presagios. Nuestros perros nos avisan del peligro.

Ahora, Valdivia le da la espalda a la pareja y habla mirando frente a él, al público.

Valdivia De entre los pajonales surgen los indios en oleadas, implacables como la lluvia. Van cayendo mis mejores soldados. Retrocedo acompañado por el cura. Finalmente me derriban.

Un atroz relincho de caballo en la noche.

Me han hecho prisionero. Inés, voy a morir.

Inés empieza a desnudar lentamente a Rodrigo de Quiroga.

Están quitándome la ropa. Quieren saber cómo es el dios del trueno. Llaman a Agustínillo, mi sirviente, para que me quite la celada, la coraza, toda la ropa. Ya estoy completamente en cueros. Un pobre dios desnudo. Entonces, descuartizan a Agustínillo ante mi vista. Luego, de un golpe mortal en la nuca, me derriban.

Rodrigo de Quiroga, ya completamente desnudo, cae al suelo, arrastrando con él a Inés. Los dos cuerpos de los amantes se trenzan en las posiciones del amor.

Muero junto a mi caballo, recordándote. Han derrotado a los centauros. Descansaré en la tierra de la Araucanía. Inés, ya estamos juntos, desnudos, en el dulce barro para siempre.

La luz ha ido bajando en resistencia. Inés lanza un grito ahogado. Valdivia desaparece. Inés se separa de Rodrigo de Quiroga y se cubre con una amplia capa o una cota de malla fina. Inés va hacia el fondo, mirando el ciclorama. El diálogo se produce en la penumbra.

Rodrigo ¿A dónde vas?... ¿Qué te pasa?

Inés (Desde el fondo). Valdivia.

Rodrigo ¿Ha venido?

Inés No. Ha muerto.

Rodrigo ¿Qué estás diciendo?

Inés Los indios le han roto las patas a su caballo.

Rodrigo Es imposible. El Capitán está aquí, en el campamento.

Inés Estoy hablando del fuerte de Tucapel.

Rodrigo Ese fuerte no existe.

Inés Existirá, al sur de Concepción.

Rodrigo Has estado soñando.

Inés Los sueños empiezan ahora. A partir de hoy sólo me quedarán los recuerdos.

Se escucha la campana de una pequeña iglesia.

Rodrigo Ha llegado la hora. Están llamándonos.

Rodrigo sale por un costado. Inés empieza a vestirse con una cota de malla. Se empieza a escuchar el tema musical inicial. El que corresponde a Inés joven. Aparece Inés joven por el fondo. Camina suavemente, casi en cámara lenta.

Inés madura la mira, fascinada. Inés joven abre el baúl y saca el vestido de novia. Lo extiende y lo deja sobre el baúl. Luego, Inés joven se quita lentamente su vestido negro y se pone el vestido de novia.

Inés Podrías haber dejado el traje en el baúl. Podrías haber salido al campo desnuda, libre. Podrías haberte rebelado, pero no lo hiciste. Te esperaba el hombre que te abandonaría por la ambición de un cargo, de una fortuna en las Indias. ¡Siempre seré la abandonada! ¡Vete ahora, no te ates de nuevo! ¡Elige tú esta vez!

La joven Inés está vestida de novia. Saca del baúl el ramo de alhucema, lo huele y se ríe feliz.

Todavía me parece oler las alhucemas, pero ya no me puedo reír.

La joven Inés ya está vestida de blanco y la Inés madura vestida enteramente como un soldado. Entra Rodrigo de Quiroga.

Rodrigo El cura nos espera para casarnos. Tenemos que ir a la iglesia.

Rodrigo no parece ver en ningún momento a la joven Inés. Tampoco ésta repara en Rodrigo, ya que está en otra dimensión temporal.

Rodrigo El cura nos espera.

Inés (Ensimismada). ¿El cura?

Rodrigo Para casarnos. Tenemos que ir a la iglesia.

Inés (*Aún desorientada*). Casarnos...

Rodrigo ¿O te has arrepentido?

Un silencio.

Inés Sólo me arrepiento de mis pecados, no de mis errores.

Rodrigo Don Pedro no podrá estar en la ceremonia.

Inés (*Sarcástica*). Pero podrá asegurar al Perú que sus órdenes se han cumplido.

Rodrigo Tiene que volver a Valparaíso a esperar a su esposa.

Inés (*Irónica*). ¡Qué tranquilidad para doña Marina: ver a Inés de Suárez sujeta a otro hombre!

Rodrigo Tienes que vestirme.

Inés (*Desafiante*). ¡Rodrigo de Quiroga, no vas a llevar al altar a una novia de blanco! ¡Te vas a casar con un soldado!

Inés se coloca lentamente el guantelete de hierro.

Pero también con una mujer.

¡Vamos, Rodrigo!

Inés de Suárez y Rodrigo Quiroga salen. Se queda sola la joven Inés vestida de blanco. Se escucha el tema musical de la joven Inés. La luz empieza a bajar en resistencia. Lo último que vemos es la figura desvalida y pálida de la joven Inés, sonriendo. ■

El guante de hierro. En la foto: Gabriela Hernández y Francisco Reyes.



STANISLAVSKY DESCONOCIDO

ANATOLY SMELIANSKY

Vice-Canciller y director literario del

Teatro de Arte de Moscú - Rusia

STANISLAVSKY COMO SER HUMANO

En el siglo pasado, la situación del actor en Rusia era totalmente distinta. La mayoría de los actores era de origen campesino. Había un sistema casi de esclavos que entretenían al señor. Stanislavsky es su seudónimo; él se cambió el apellido porque era hijo de un comerciante y como tal no podía pretender llegar al teatro. Se consideraba al teatro como algo vergonzoso, a lo cual ninguna persona sería capaz de dedicar su vida. Él perteneció a la primera generación de los grandes burgueses rusos que le dieron a sus hijos la posibilidad de dedicarse al arte. Stanislavsky, antes de la Revolución, nunca se dedicó al teatro para ganar dinero (por supuesto, después de la Revolución, todos ellos se volvieron muy pobres y tenían que ganar dinero de alguna manera). Antes de la Revolución, estaba en su fábrica hasta las doce del día y después se iba al teatro. Era una fábrica muy buena en el centro de Moscú; hasta el día de hoy, la maquinaria que Stanislavsky llevó desde Londres está funcionando. Es muy importante destacar que se dedicaba al arte no por dinero: eso en gran medida puede que haya decidido su punto de vista teatral. El arte era para él exclusivamente una actividad que da la felicidad.

La relación que tenía con el teatro y con el arte en general era prácticamente una relación religiosa. Vamos a publicar unas cartas, descono-

cidas hasta este momento, a su novia, que después fue su esposa. Son cartas de amor y es muy interesante ver cómo, en esas cartas tan íntimas, se va desarrollando su acercamiento hacia el teatro. Por supuesto que su futura esposa, como todas las mujeres, quería un poco de atención, pero muy rápido ella tuvo que aceptar que el destino le había regalado una persona muy especial. En una carta él le escribe: *tú tienes que entender que yo no tengo que elegir entre el teatro y la familia. No tengo elección: solamente el teatro.* Ella lo entendió y vivieron toda la vida juntos. Stanislavsky nunca tuvo una amante, no tuvo ninguna otra distracción que el teatro. Cuando dije que él tenía una relación religiosa con el teatro era más bien una relación fanática: solamente existía eso. Uno puede acordarse de Don Quijote: es muy difícil imaginarse a un Don Quijote rodeado de amantes. Tiene una imagen de una hermosa dama y Stanislavsky también tenía la de una Dulcinea, que era la imagen del arte como algo divino que le exige servirle por completo. Eso lo sintieron todos los que trabajaron con él en algún momento de su vida y pasa muy rara vez en la historia de la humanidad. Quizás en Rusia haya sido la única persona así en siglos. Pero gracias a ello, se conserva como un ejemplo de cómo ver el mundo.

Por supuesto, si seguimos con la comparación, los molinos de viento con los cuales tuvo que pelear Stanislavsky eran mucho peores que los de

Cervantes. El nació cuando todavía existía un sistema parecido a la esclavitud en Rusia y murió con Stalin. Conoció tanto la gloria máxima como la máxima vergüenza. Fue amigo de Chéjov, fue la persona que hizo conocer sus obras al resto del mundo. Al final de su vida, se vio obligado a hacer obras de propaganda soviética. Fue una vida muy larga, rodeada de una gran cantidad de mitos.

Realizó una revolución teatral no de partes o de algunos detalles del teatro, sino de todo el teatro en general. Con Chéjov, nació la nueva dramaturgia del siglo veinte. Surgió en el teatro y en la dramaturgia una manera de describir el mundo, donde lo más importante ocurre no en las palabras sino detrás de las palabras. Fue cuando la dramaturgia y el teatro supieron describir la poesía de la vida cotidiana, la vida como pillada de improviso. Antes de eso, en Rusia no se conocía la teatralidad, la poesía de la vida simple que nos rodea. Chéjov describió la vida de personas comunes y corrientes y él mismo describió su estética con palabras muy sencillas: *la gente come, se viste, almuerza, duerme y mientras tanto, al mismo tiempo, está decidiendo su destino.*

En respuesta a esa dramaturgia nació un teatro, el Teatro de Arte de Moscú, que se podría decir era un teatro-casa, un teatro-familia. A diferencia del teatro occidental, donde los actores se juntan para poner una obra específica y después se separan, este era un teatro como cuando se juntan las sectas: para toda la vida. O como van al monasterio, pero un monasterio teatral. Eso suponía servirle hasta el final de la vida y los actores no se juntaban simplemente sino que se *coleccionaban*. Eran seleccionados muy rigurosamente y en pocos años se armó una colección de grandes actores rusos que empezaron a actuar de manera absolutamente nueva, tal como lo exigían las obras de Chéjov. Es una manera especial de actuar, en que cada actor entiende no solamente lo que le toca a él sino todo lo que lo rodea y el significado real de lo que están haciendo todos los demás. El *conjunto teatral* no es solamente una estética sino que una ética de vida. Es una forma de vivir que compar-

ten todos los que llegan a este teatro, unidos por una idea superior del arte, de la creación. Ellos fueron los que comenzaron a hacer revoluciones teatrales en Rusia. Se transformó toda la estructura, todo lo que tenía que ver con el teatro: la dramaturgia, el arte de los actores, el arte del artista teatral, el escenógrafo. Por primera vez apareció la carrera de director de teatro y, finalmente, cambió la relación del teatro con el público. Se educó a un público diferente, se educó a críticos nuevos, enseñándoles a ver el teatro con otros ojos.

Cuando se creó este Teatro de Arte de Moscú, rápidamente tuvo mucha fama. Pero Stanislavsky fue más lejos y rápidamente surgió una relación dramática entre el teatro y la persona que lo creó. Para él, en realidad, el éxito nunca fue importante. En eso también hay una similitud con un Don Quijote. Los quijotes no necesitan que les aplaudan las ideas. Simplemente van a algún lado, aunque muchas veces no se sabe cuál es la estrella que los ilumina, cual es la Dulcinea que los está esperando. Rápidamente surgieron conflictos entre Stanislavsky y su teatro: los actores ya tenían éxito y no querían nada más. Como pasa también ahora, si tienen éxito, piensan que no hay que estudiar, que ya no hay que perfeccionarse. Cuando se empieza a explotar lo que trae el éxito, surge la etiqueta, el cliché. Entonces, en lugar de una Dulcinea, llega una mujer horrible que es odiada por Stanislavsky.

En 1906, él estaba de vacaciones en Finlandia y tuvo que regresar a Moscú para volver a actuar en el teatro: no era solamente el director sino también el actor principal. Como siempre llevó diarios de vida, sabemos de grandes crisis que sufrió en ese tiempo. De repente se dio cuenta de que no quería seguir actuando, que estaba aburrido de repetir todas las veces lo mismo, con las mismas formas. Se dio cuenta de que el arte ya no le estaba regalando alegría y dedicarse al arte sin alegría era lo mismo que hacer el amor sin alegría. Entonces, ese amor se convirtió en una relación aburrida y desagradable y el sistema Stanislavsky nació ahí, en ese momento. Si uno lo ve

fríamente, es una idea muy quijotesca: crear un sistema de preparación de los actores que les permita encontrar felicidad.

Comienza a crear este sistema de volver a la felicidad, empieza a desarmar el oficio del actor como se puede desarmar un auto. El actor, cuando actúa, es una máquina mucho más compleja que la que está en la calle. De repente se puede echar a perder algo en ese actor y a quién se llama, quién lo puede arreglar. El sistema de Stanislavsky es el primer intento de sistematizar la profesión del actor, sus elementos principales. Se dedicó durante treinta años a elaborar este sistema acerca de qué es la tensión del actor y cómo se puede educar. Cómo enseñarle a relacionarse bien en el escenario, con el otro, cómo lograr que esa relación sea buena. Qué es la imaginación, qué es lo que pretende el autor, cómo se combina la vida personal, interior del actor, con el papel que le ha tocado. El crea un concepto que, incluso en ruso,

suenan muy extraño, que es el de *persona-papel*. Dice que el nacimiento de un nuevo papel en escena equivale al nacimiento de una nueva persona y que la relación del actor con su papel es algo muy alto, muy elevado.

El libro *Mi vida en el arte* fue escrito en Estados Unidos. En ese tiempo, tenía un hijo enfermo de tuberculosis en tratamiento en Suiza y necesitaba dinero. Decidió escribir un libro, pero nunca había sido escritor, por lo que ni siquiera lo escribió, lo dictó. Lo curioso es que empezó a contar su vida, y como los americanos son gente muy práctica, lo que querían eran anécdotas entretenidas de esta gran persona. Ellos no sabían que era un don Quijote. El empezó a escribir este libro y los editores le dieron supongamos doscientas páginas. El escribió cuatrocientas páginas y recién estaba empezando a relatar su infancia. Ahí quedó claro que iba a escribir diez tomos, pero los americanos le dijeron *si no está listo en marzo*,

Anatoly Srolovsky (Rusia), en su conferencia "Stanislavsky desconocido", junto a los chilenos Fernando Garretón y Alejandra Gutiérrez.



devuélvanos el dinero adelantado. La plata ya había sido enviada a Suiza al hijo y él se horrorizó. Un exiliado ruso, un crítico muy buena persona, le ofreció ayuda. Eso fue el año 23, en Estados Unidos. Tomó su manuscrito, lo leyó en una tarde, escribió al final dos páginas y puso la palabra fin. Se lo mostró a Stanislavsky, que leyó estas dos páginas, y dijo *sí, está bien, pero usted cita aquí a un artista francés que no conozco, pero en general está bien.* Mandó ese libro a los editores y fue publicado. Después, volvió a Rusia y escribió todo el libro de nuevo. Lo aumentó dos veces y en ruso es un libro que no tiene nada que ver con esa versión en inglés o en español. Incluso, en la edición rusa, llegó solamente hasta el año 22, y lo que pasó en sus últimos años de vida prácticamente no se sabe nada. Justamente, ahora estoy escribiendo un libro para ser publicado en Estados Unidos que se va a llamar **Después de mi vida en el arte.**

LAS VERSIONES DEL SISTEMA STANISLAVSKY

El llamado *sistema Stanislavsky* es todo un mito. Es como cuando se dice que hay un diablillo en la casa: todos saben que existe, pero nadie lo ha visto. En el teatro occidental, existe la idea del sistema partiendo del libro de Stanislavsky **Un actor se prepara.** Quiero recordar las circunstancias en que apareció este libro. Stanislavsky empezó a preocuparse de su sistema muy tempranamente, a principios de siglo, pero su capacidad de formular y de escribir sus ideas no estaba muy desarrollada. No era un teórico, no era un escritor; era un director teatral y un actor. Y más encima, tenía una tremenda imaginación. En cuanto escribía una cosa en el papel, en seguida le parecía algo vulgar y poco interesante. Los pensamientos iban más rápido que su capacidad para fijarlos.

Después de la Revolución, apareció mucha gente, alumnos de Stanislavsky, que decidieron escribir por fin, ellos mismos, el sistema. Stanislavsky se enfermaba al ver estos intentos. Se han encontrado anotaciones suyas en los bordes de los

artículos escritos por Komesajevsky y por otros alumnos. Una vez, por ejemplo, escribió: *Les ruego que sean considerados como mis alumnos solamente aquellos a los cuales yo les doy el permiso de que puedan ser considerados mis alumnos.* Pero tenía un montón de alumnos. Y como en la cristiandad, era un asunto religioso y todos los apóstoles empezaron a hacer sus propias interpretaciones. Hubo una tremenda discusión entre ellos. Cada uno trató de demostrar que tenía la verdad, que solamente a él Stanislavsky, de mano a mano, le había transmitido sus ideas. Como en cualquier movimiento religioso, el asunto llegó a niveles de fanatismo. Los alumnos no podían suponer que el profesor podía transformarse, cambiar. No se le da derecho a los maestros a cambiar, se les da el derecho de cambiar a los alumnos solamente. Entre paréntesis, él todo el tiempo se sentía alumno, alumno de la naturaleza, alumno que intentaba constantemente conocer cuáles eran las leyes de la creación, las leyes del arte.

¿Qué sucedió en definitiva? Los alumnos que lo acompañaron en una u otra etapa de su vida tenían una imagen específica acerca de su sistema. Hay un Stanislavsky de los años diez de nuestro siglo, de los años veinte, de los treinta. Y en cada una de estas épocas, él tuvo a sus alumnos, a sus seguidores. Es por esto que existen en Occidente varias representaciones acerca del sistema de Stanislavsky. En EEUU, el sistema de Stanislavsky lo enseñaban los actores rusos que habían emigrado, que conocían al Stanislavsky de antes de la Revolución. A principios de los años veinte, Boleslavski, con permiso de Stanislavsky, creó una escuela de actuación y en esta escuela de actuación estuvo el joven Lee Strasberg. Lee Strasberg recibió así el sistema de Stanislavsky a través de Boleslavsky y la idea que tenía Strasberg es todo lo que está en el libro **Un actor se prepara.** Esta es una imagen de Stanislavsky como cierto psicólogo que se preocupa del artista y del arte. O sea, Stanislavsky estaba dividido en dos: psicología de la creación, del arte y el arte por sí mismo, en escena.

El actor se prepara, pero ¿cuándo va a actuar? El sistema de Stanislavsky, ¿qué es? ¿Es un sistema sobre la preparación del actor o de cuando el actor ya actúa? ¿Stanislavsky es un psicólogo-científico o es un actor y director práctico? ¿El sistema es una especie de resumen de reglas, acaso, con preguntas y respuestas? En cierto sentido sí, son tareas para hoy. En cierto sentido son asuntos elementales, la gramática del arte del actor. Pero así como tenemos la tabla de los elementos químicos, también en la tabla de Mendel hay algunos cuadritos que están vacíos; o sea, se supone que van a ser descubiertos nuevos elementos químicos. El sistema de Stanislavsky tiene muchos cuadritos vacíos. Fundamentalmente, el sistema formula una serie de preguntas más que contestarlas. La tarea de los grandes hombres no es tanto contestar las preguntas sino plantear las grandes preguntas.

El temía que su sistema se convirtiera en una especie de tareas escolares. Al comienzo, cuando empezó a pensar en el sistema, tuvo un espantoso sueño. El anotó este sueño en su diario. Se imaginó una clase en el futuro. En esta clase hay estudiantes, frente a ellos un actor muy bien afeitado y un profesor. Este le pregunta a Ivanov: *Dime cuáles son los elementos fundamentales del arte del actor*. Este actor se levanta y empieza a graznar con gran sufrimiento todos los elementos del arte del actor. En este momento, Stanislavsky en el sueño comienza a gritar: *Por favor, ¡deténganlo! ¡rápido! Quemén todos mis libros. Yo he cometido un delito. Ya me han castigado bastante. No dejen, por favor, a estos profesores sin talento sacar conclusiones de mis estudios*. A él le espantaba esta imagen del futuro en que este Ivanov iba a estudiar su sistema bajo la dirección de este profesor sin talento. Por eso es que durante tanto tiempo no pudo escribir y lo hizo solamente después del año 28, en Francia, cuando estaba recuperándose de un infarto y ya no pudo trabajar directamente en el teatro. Sufrió mucho al escribir este libro. Se atormentaba, porque tenía en la cabeza un plan que lo obligaba a escribir como diez tomos



Stanislavsky como Fernando en *Yolanda y amor*. Su esposa, María Lílino, como Leisa. Producción de la Sociedad de Arte y Literatura, 1889.

para decir todo lo que él sabía, todo lo que había comprendido del arte del actor.

LA ENERGÍA ESPIRITUAL DEL ACTOR

El sistema es una cultura determinada. Es una imagen específica del teatro desde el punto de vista del actor. Esto es muy importante entenderlo. Hay teorías del teatro y sistemas que ven el teatro desde el punto de vista del director. Por ejemplo, el sistema de Brecht es mirado desde el punto de vista de un dramaturgo, de un ideólogo. El sistema de Stanislavsky es el conocimiento del teatro explicitado, manifestado desde el punto de vista del actor. La idea principal de este sistema, que toda su vida Stanislavsky intentó comprender, es cómo encontrar un camino consciente hacia el inconsciente. Esto recuerda al amor. En el amor

hay momentos muy elevados. Es imposible convocarlos en forma consciente, hay que acercarse a ellos. Estos segundos de amor en la escena son aquello que nosotros llamamos inspiración. ¿Cómo convocar esta inspiración? El juntó durante su vida cientos de caminos de cómo llegar a esto.

Al principio, pensó que había que entrenar algunas capacidades del actor: su voluntad, su atención, la concentración de esa atención. Después empezó a ampliar el círculo de sus ideas: ¿Qué es el misterio del ritmo? ¿Cómo se manifiesta en el organismo humano el ritmo? ¿Cómo se unen el ritmo en el ser humano con el ritmo en nuestra alma? ¿Cómo se manifiesta el alma del actor en el movimiento? ¿Cómo se manifiesta el alma del actor en el espacio en que existe? Cada vez se fueron ampliando los círculos, cada vez fue abarcando mayores problemas. El seguía solamente una finalidad: ¿cómo darle al actor la posibilidad de sentirse maestro, de sentirse un *demiurgo* de este mundo? ¿Cómo darle las posibilidades de hablar con Dios? Si ustedes leen en ruso a Stanislavsky, lo que más se repite es el término *supra*: suprarrealidad, supraobjetivo e incluso suprasupraobjetivo.

Este *súper* es muy importante. El arte está llamado a expresar aquello que es muy difícil de expresar: el alma del ser humano. El arte del teatro es una interrelación, es un intercambio de esta energía espiritual. El empieza a estudiar a los yogas indios; se sumerge en todos aquellos estudios que enseñan a entregar y a captar energía. Es el primero que entiende que el arte del actor maneja una energía mágica. Ahora lo llamamos *aura*, el no lo llamaba así. Nosotros sabemos que si esta *aura* existe, tenemos un actor, y que si esta *aura* no existe, por muy inteligente que sea, por muy sabio que sea, no pasa nada. ¿Cómo convocar, cómo llamar esta *aura*, cómo no perderla, de qué manera el actor existe frente al público en la sala? El se imaginaba un tipo de teatro muy determinado, muy especial. No amaba un teatro que inmediatamente desnudaba su propia esencia, sus propias leyes. Le

gustaba el teatro como un secreto, como un acto mágico. Trataba de educar a un actor de este tipo, que podía transmitir lo que él llamó una vez *el temblor de la materia humana*.

Desgraciadamente, empezó a escribir su libro en una época muy difícil para Rusia. Hay una espantosa carta suya al Comité Central del Partido Comunista, donde solicita poder utilizar el concepto *vida del alma humana*, ya que no se podía ocupar ese concepto. Cuando escribió la primera versión de su sistema, que había trabajado incluso antes de la Revolución, se la mandó a su editora. Ella le contestó una larga carta; estaba absolutamente espantada con el manuscrito y le comunicó que era imposible publicarlo en ese momento en la Rusia Soviética. *Por favor, Konstantin Serguevich, lea su propio libro y se va a dar cuenta de que ahí no hay ningún ejemplo de esta nueva vida. Todos los ejemplos son burgueses hasta el tuétano. Por ejemplo, mire, lea usted mismo un pequeño ejercicio, una tarea para los estudiantes: "Usted ha perdido un brillante". ¿En el año veinte, en la Rusia Soviética! Otro ejercicio: "Se ha incendiado un banco". ¿Pero qué banco, qué brillante? Espantosos, horribles ejemplos. ¿Cómo alguien de las Juventudes Comunistas va a poder leer esto? ¿Qué es lo que va a poder aprender esa persona de estos ejemplos?* Stanislavsky le contesta con una carta muy extraña, muy tierna. Sí, usted seguramente tiene toda la razón. Mi libro no va con el tiempo, pero qué hacerle si yo lo compuse entero en mi cabeza antes de los bolcheviques. Considero que el arte del teatro, el arte del actor, no depende del régimen político. Se puede cantar "Dios guarde al Zar" en la época anterior y se puede cantar la Internacional, pero para eso se necesita voz, se necesita que el aparato esté afinado, y de esto es de lo que me ocupo. No me ocupo del contenido. Publicó este libro sin modificar ni un ejemplo. Y es muy interesante que, a lo largo de los casi 50 años de la Unión Soviética, fue considerado por los estudiantes terriblemente pasado de moda: bancos, brillantes, ejemplos de la vieja vida rusa. Nos resultaba esto

muy lejano. Pero acaba de cambiar el régimen y ahora en cada esquina hay un banco y toda la gente está inquieta por dónde va a depositar su dinero, de nuevo existen los brillantes, pero no está en esto la contemporaneidad del libro de Stanislavsky. Este sigue la organicidad del arte del creador.

Stanislavsky quería terminar su libro con una gran imagen del océano, a cuya orilla está parado un ser humano. El océano: éste es el arte. Este océano es el inconsciente. Yo, hombre solitario, estoy parado en la orilla del océano y trato de entender lo que sucede en las profundidades de este océano. Quiero enseñarle a los actores que estén de acuerdo, en correspondencia con este océano. Estoy solo y mis fuerzas son pequeñas. El océano es enorme, pero yo intento entenderlo. El editor de los años treinta borró este final del libro. Eliminó la imagen de este océano, porque cualquier ideología, sobre todo una ideología fuerte, semifacista, parte del punto de vista de que no existe ningún océano, de que el hombre es comprensible (sobre todo para aquellos que están arriba) y puede ser manipulado. Stanislavsky amaba mucho el monólogo de Hamlet cuando le habla a Rosencratz y Guildenstern de la flauta: *Que yo no soy flauta, no se puede jugar conmigo como con una flauta.*

VIDA Y ARTE

Stanislavsky quería educar al artista para que tuviera responsabilidad frente a la vida, para que entendiera el papel que le ha sido concedido como un dios.

Su gran seguidor, Mikhail Chéjov, un actor ruso grandioso, sobrino de Anton Chéjov, escribió un libro parecido al de Stanislavsky, quizás el mejor libro escrito por un artista ruso. En este libro se puede ver muy claramente qué fue lo que ellos asimilaron de Stanislavsky. Chéjov pregunta: ¿Por qué el actor es tan irresponsable en escena? ¿Por qué es tan impreciso en su gesto? ¿Por qué las palabras generalmente pasan por el lado de la intención? ¿Por qué no existe lo principal, lo que



Stanislavsky en 1900

constituye el arte del actor? Y da el siguiente ejemplo: un cirujano invita a un amigo a ver cómo hace una operación. Y el actor describe cómo es hecha la operación por un muy buen cirujano. Describe a este cirujano como un gran artista: toma el escalpelo en sus manos con un gesto preciso y avaro, sin excesos. Rasga el cuerpo hasta que sale sangre. Desnuda el estómago del hombre que está respirando. Cada movimiento es absoluta y escrupulosamente preciso. ¿Por qué es tan preciso el gesto en este cirujano? Porque él sólo puede cortar una vez, no puede cortar cinco veces. La atención, la concentración, aquello que podemos estudiar en el *sistema*, están aquí en forma impresionante; él está absolutamente sumido en su objetivo. Chéjov hace la siguiente pregunta: *¿Qué es lo que obliga a este cirujano a trabajar con tal impresionante maestría?* Y contesta: *La responsabilidad por una vida humana, por aquella vida*

humana ajena que le ha sido confiada. Esto lo hubiera podido decir Stanislavsky. Tomas un papel, creas un ser humano, respondes por esta nueva vida como el cirujano responde por la vida del ser humano. Te han dado el derecho del creador. Todo el sistema, todo lo que él enseña, parte de esta relación con el actor, de este sentimiento de responsabilidad frente al arte.

En este mismo libro, Chéjov describe la muerte de su padre. Stanislavsky le había enseñado a Chéjov y a todos los artistas a ser tremendamente observadores, a asumir todo lo que existe en la vida que los rodea. A incluir en su memoria toda su construcción, su respuesta emocional, todo aquello con lo que después va a crear de tal modo que no sea convencional. El odio al cliché actoral, a la trivialidad, es la base del sistema. El sistema es la enseñanza sobre cómo arrancar de sí los clichés. Entonces, Chéjov observa cómo muere su padre. En su cabeza tiene dos ideas. Por un lado, la agonía del padre la recibe con la conciencia del hijo. Pero también es actor y observa la muerte de su padre como un actor observa. Después que muere su padre, su primera frase es impresionante: *¡Qué mal actuamos nosotros en escena la muerte!* Esto es Stanislavsky. La capacidad de expresar los sentimientos humanos en escena. Hay que encontrar solo su propio camino, su propio rostro. De aquí esta famosa frase de Stanislavsky: *No creo porque el actor no sabe expresar a su manera sus sentimientos. El toma un cliché ajeno y cree que se está expresando él mismo.*

Voy a dar un ejemplo. Stanislavsky estaba ensayando con una actriz (que después fue una actriz sumamente importante, fuerte, de un talento muy excéntrico) y dijo: *Tu error principal reside en que intentas actuar de manera verdadera. Tú llegas solamente hasta el límite de la verosimilitud, de la verdad, y el arte verdadero aparece justamente cuando se traspasa esa frontera. Empieza a sentir cuáles son las fronteras entre la verdad y la mentira, la no-verdad, empieza a pasear libremente a ambos lados de la frontera. El*

arte del actor es este libre paseo a lo largo de la frontera.

No sólo en Estados Unidos sino también en Rusia consideran a Stanislavsky como un profundo realista y muchas veces se lo consideró, además, como un exponente del realismo socialista. Pero en sus libros, él categóricamente se pronuncia en contra de este realismo primitivo. Sería muy fácil decir sí, está por la suprafantasia, por el suprarrealismo, etc. Pero en cierto sentido, es, por supuesto, realista. En un sentido muy determinado. Consideraba que lo más difícil en el arte es captar esta esencia de la vida real del ser humano. Lo más difícil en el arte es transmitir el transcurso cotidiano, común y corriente de la vida humana. Yo diría, incluso, la vida agarrada de improviso. Este realismo es tremendamente difícil para el actor, porque hay que crear el arte de aquello que tenemos ante nuestros pies, ante nuestros ojos. Cuando retorna a Rusia después de su gira a Norteamérica, toda la escena era vanguardista. El realismo no se consideraba para nada. Aquel actor joven no sabía nada, pero lo primero que hacía era pintarse en la cara cuatro cejas. Y empezaba a caminar como camina el tigre, caminata especial que en el teatro chino se llama *jualem*. (Actualmente, en la escena rusa, todos caminan a lo *jualem*). Stanislavsky escribe que, antes de pintarse cuatro cejas, el actor trate de actuar con una. Antes de que lo apoyen los decorados, la música, el vestuario, trate de actuar cuando nada lo está ayudando. Incluso, cayó en una especie de fanatismo teatral: *¡Mueran los decorados! ¡Muera la música! ¡Muera el escenógrafo! ¡Solamente existe el actor! ¡Mueran los gestos actorales! ¡Métanse las manos debajo de sí mismos, mírense unos a otros y traten de comunicarse alma con alma! Yo quiero mirar cómo ustedes saben hacer esto. Si ustedes lo saben hacer, esto es realismo. Entonces, pueden pintarse diez cejas si quieren y andar a lo *jualem* y párense de cabeza y den saltos mortales. Pero primero, antes que nada, aprendan a ser seres humanos en escena.*

En Stanislavsky, el organismo creativo está

construido de una manera muy contradictoria. Es una máquina que vive y al mismo tiempo que analiza cómo ella misma trabaja. Stanislavsky unía en sí a Mozart y Salieri. El mismo se autodestruyó. Por supuesto, es un tormento para el creador vivir sumido constantemente en lo que Vajda llamó *Todo está en venta*, cuando es necesario crear el arte con aquellos elementos más íntimos. La enseñanza más sagrada del sistema reside en esto: *Puedes experimentar en la vida las sensaciones, los sentimientos más variados. Debes vivir todo lo que experimentaba Otelo. Pero también debes conocer la vida que conoce Yago. Como actor, debes saber todo, llevar la maldad dentro de ti, ¿qué es la maldad? y ¿qué es la bondad?* Esta es la frase famosa de Stanislavsky. Mikhail Chéjov protestaba rotundamente contra esta idea. Consideraba que si el actor parte de sí mismo, entonces en la escena va a haber naturalismo. El sistema de Chéjov, por lo tanto, implica que se debe desarrollar la imaginación del artista. Y la imaginación se convierte en el centro del mundo del actor.

Stanislavsky lo consideraba de otra manera. Consideraba que el actor saca de su alma los colores de los diferentes sentimientos: en cierto sentido, éste no es una persona, no es un ser humano: es un laboratorio. Todo lo que él siente, todo lo que él vive en la vida, a fin de cuentas es solamente medios y material para su arte. Se puede decir que esto es una paranoia, se puede decir que esto no es realismo. Él consideraba que, sin esto, un verdadero actor no puede existir. Si el actor no se alimenta desde dentro con sentimientos fuertes, el papel se queda al nivel de las palabras; todo es superficial, nada va a poder prender, enganchar de verdad a la sala. Los momentos más álgidos, más hermosos del arte del actor son cuando el actor entero tiembla, se estremece. Solamente entonces va a poder asombrar, sujetar, amarrar, captar al público. Y el actor existe solamente por estos segundos. Esto es Stanislavsky. Por esto vivió y como actor supo demostrarlo. Bloch, un gran poeta, vio a Stanislavsky en un papel de una obra de Chéjov y anotó en su diario:



Stanislavsky como Venhimin en *Las tres hermanas*, Teatro de Arte de Moscú, 1901.

Vi ayer Las tres hermanas de Chéjov. Todos los actores del Teatro de Arte son excelentes, pero Stanislavsky está totalmente separado de los otros, es único. Y a continuación, una fórmula: ¡Qué impresionante la unión de vida y de arte! Stanislavsky es esta unión entre la vida y el arte. A veces vemos teatro donde hay sólo vida, a veces vemos teatro donde hay sólo arte. Muy extrañamente, encontramos esta unión poética del arte con la vida. La propia vida, la misma vida así como es. Esto lo consideraba superior.

DESCUBRIENDO AL STANISLAVSKY HUMANO

El legado de Stanislavsky todavía no ha sido publicado, lo tengo en mis manos. Va a salir en los próximos años, a lo mejor primero en Estados Unidos. Stanislavsky, paradójicamente, siempre

publicó sus libros primero en Estados Unidos, ahora parece que nos va a pasar lo mismo. No hay dinero en Rusia, toda la empresa editorial está destruida, pero confío que también podamos publicarlo.

¿Qué de nuevo nos dan estos textos? En lo que se refiere al *sistema*, novedades especiales no va a haber. En Rusia, todos sus otros textos son conocidos. En Estados Unidos, tradujeron sólo algunos textos, que son los de **Un actor se prepara**. Pero la traductora al inglés eliminó muchas cosas que ella no entendió y ese texto es más delgado que el libro ruso. Trabajaban a través del océano, eso es difícil. Actualmente, se hace una nueva traducción. Se va a llamar **Trabajo del actor sobre sí mismo**, y es la traducción directa del ruso. Jean Benedetti, en Londres, hace la traducción del libro en este momento. Es un asunto muy difícil, ya tenemos dos años de escándalo. Los norteamericanos con los ingleses discuten cómo comprender uno u otro término de Stanislavsky. El asunto es que Stanislavsky no tenía términos científicos, es un *argot* de director de teatro. Hay que unificar este *argot*, hay que hacerlo comprensible. Y lo que en ruso es comprensible, en inglés o en español no se entiende.

El segundo problema es mucho más sustancial. Nuevos materiales nos descubren por primera vez la personalidad de Stanislavsky. A fin de cuentas, es imposible comprender ninguna enseñanza, ninguna idea teatral seria, si no entendemos en qué alma nació esta idea. El teatro no es una ciencia, el teatro no es matemática, el teatro está unido con la indeterminación del alma humana. Nosotros intentaremos, en esta nueva edición de sus obras, descubrir la figura real de Stanislavsky. Ver de dónde surgen estas ideas y, lo que es más importante, cómo en su vida estas ideas se fueron modificando. ¿Qué es lo que hicieron con Stanislavsky en los últimos 50 años en Rusia? Lo canonizaron. La canonización es el segundo asesinato, la segunda muerte del artista. Lo asesinaron y lo convirtieron en una compilación de citas. Toda su vida llevó diarios de vida. Durante treinta

y cinco años, cada día anotaba algo. Como cualquier hombre normal, y sobre todo si es un gran artista, sus ideas no iban linealmente, directamente. Daban vueltas, a veces a la derecha, a veces a la izquierda, a veces se devolvían o negaban aquello que habían anunciado el día anterior. Esto no lo han publicado. Si él es clásico, no puede contradecirse a sí mismo. Por eso, tomaron todas estas anotaciones de su diario y le hicieron la siguiente operación: cortaron según los temas. Esto es muy simple: Stanislavsky sobre... Stanislavsky sobre la ética, Stanislavsky sobre el director, etc. Ahora nosotros estamos publicando estas notas como son y se va a poder ver cómo fue caminando.

A fin de cuentas, en el arte lo importante no es el resultado último sino el proceso, la experiencia del camino, del perderse, de los errores. Un director ruso famoso, Fros, que murió hace poco, un fiel Stanislavskyano, escribió: *He aquí el arte. Compárenlo con un electrocardiograma: aquí van las líneas sinusoidales, el médico las lee y ve cómo trabaja el corazón. Sube, baja. Pero hay electrocardiogramas donde la línea es recta, no hay ningún tipo de ondas, no hay ningún tipo de contradicciones, no hay ninguna vuelta atrás. ¿Y qué significa la línea recta? Significa la muerte. He aquí las dos imágenes en el arte. He aquí dos imágenes del arte del actor. Un electrocardiograma y una línea recta. Nosotros queremos descubrir, representar el electrocardiograma de Stanislavsky, porque la línea recta es la muerte.*

Por otra parte, su último decenio de vida tiene un gran significado psicológico y manifiesta un problema, una enfermedad social. ¿Cómo un gran artista puede existir, sobrevivir en condiciones de facismo? A lo mejor, la idealización que él hacía del teatro jugó un rol en su sometimiento a Stalin. Su propio *sistema* lo entendía y lo recibía en forma mística. Consideraba que haría felices a todos los artistas de la tierra. En algún extraño punto de su cabeza, en el punto enfermo de su cabeza, se confundían su propio sistema y el sistema de Stalin. Stalin también quería la felicidad para

la humanidad y Stalin además, conscientemente, empezó a crear el culto a Stanislavsky. Pero solamente ahora, cuando hemos visto sus cartas, hemos descubierto que no todo era tan simple. Paralelamente a las cartas escritas a Stalin donde él le agradecía y le agradecía, también había muchas cartas de Stanislavsky defendiendo a aquellos que eran juzgados. Su hermano fue fusilado por los bolcheviques después de la Revolución. Fue torturado su sobrino el año 31 en la cárcel. Tuvieron presos a hijos de grandes actores del Teatro del Arte. Pedía por todos ellos, suplicaba. Estas cartas nunca fueron publicadas y se creó una imagen de una especie de atleta olímpico que no tiene idea de lo que está sucediendo: están matando gente y él sólo está preocupado de su sistema.

Quiero decir, incluso de manera fuerte, lo siguiente: se preocupaba de su sistema para que no lo asesinaran a él. El sistema también es un sistema para salvaguardar la felicidad, la capacidad de vivir durante la peste, durante el facismo. El sistema también habla de cómo salvaguardarse en cualquier tipo de circunstancias. Durante cinco años, él no cruzó el umbral de su casa. Yo no sé por qué nunca salió de su casa. Se decía que estaba muy enfermo y por eso no podía salir. Por otro lado, estoy convencido de que los médicos no se lo ordenaron. Asumió este exilio voluntario como la posibilidad de ocuparse del arte. En la tradición literaria rusa, hay una imagen del teatro muy elevada, muy sublime; está expresada por Dostoiévsky en las notas de *La casa muerta*. Como ustedes saben, Dostoiévsky estuvo diez años en la cárcel en trabajos forzados y a veces los propios presos organizaban espectáculos. Dostoiévsky describe un espectáculo ahí en la cárcel; yo no he leído en toda la literatura mundial un mejor himno al teatro: *Ustedes están en la cárcel, ustedes están con grilletes en las piernas, pero cuando empiezan a actuar, se convierten en un ser humano libre*. La actuación de Stanislavsky en su chalet, encerrado, a mí me recuerda muchas veces esta descripción de Dostoiévsky. Alrededor suyo asesinan, alrededor suyo hay terror y él está preocu-



Stanislavsky como Góiev en *El jardín de los cerezos*, Teatro de Arte de Moscú, 1904.

pándose del arte. En estos tiempos parece heroico.

Stanislavsky murió en agosto del año 38, justo cuando había una gran represión en Rusia. Se conserva una película documental de su funeral que nunca se había mostrado antes. El está en el ataúd y hacen discursos representantes de muchas organizaciones sociales. Esta persona, este don Quijote muerto que estaba ahí, era absolutamente ajeno a todas las personas que estaban en su funeral. Se empiezan a acercar los actores del teatro Stanislavsky y lo besan y después se alejan del ataúd. Todavía se alcanza a ver en la película cómo empiezan a actuar, a reforzar su desgracia actuándola. Y da la impresión que él se va a levantar y les va a decir su famosa frase: *no les creo*. Pero no se para, y comienza su vida eterna que está dirigida ya hacia nosotros, hacia nuestros tiempos.

Teatro europeo y africano



Femlele, del grupo tunecino El Teatro.



Marik Cichonick

Presencia del techo de muñecas en el Festival: *El proceso*, del Wroclowski Teatr Lolek, de Polonia.



O piano de Maria Parola, del Teatro A. Barrica, Portugal. Un unipersonal de Maria do Céu Guerra.



Armadón escénico de Autos de Navidad, del grupo español La Tía Norica.

TEATRO ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE

NICOLA SAVARESE

Investigador teatral
Italia

EL ORIGEN ORIENTAL DE LA TRAGEDIA

Cuando era joven, tuve el sueño de hacerle una pregunta a Borges: ¿qué es el Oriente para ti? ¿Por qué esta pregunta? Porque cuando empecé a estudiar el teatro oriental me di cuenta que la palabra más simple para mí como estudiante: *teatro*, era una palabra extraña en Asia. Todos los espectáculos y los géneros teatrales de Asia son tan diferentes del teatro occidental que en India, en China, en Japón, nuestro teatro occidental se llama *teatro hablado* y, por lo tanto, es un género importado, como las bicicletas, el automóvil, el telégrafo. Es decir, por primera vez comencé a entender la identidad del teatro europeo.

No es muy fácil dar en pocos momentos una definición del teatro asiático. Hay un gran continente que se llama Eurasia que tiene a la izquierda una pequeña serie de penínsulas que se llama Europa. Hay una diferencia tan grande de espacio entre este gran continente y esta pequeña serie de penínsulas que es difícil pensar cómo partió de Europa tanto colonialismo cultural. Al estudiar, me di cuenta de que esto no era verdad, que desde el punto de vista del teatro, Europa se había definido desde sus orígenes en relación con el



teatro de Asia. La primera tragedia que ha llegado completa hasta nosotros, *Los persas*, de Esquilo, es justamente una tragedia que se refiere a Asia. El pequeño pueblo de Atenas comienza a comprender que la democracia no era una cosa referida a todo el mundo, sino que había en Asia algo muy diferente, la tiranía de un emperador. Si bien la democracia de Atenas fue una democracia imperfecta: las mujeres

no votaban, los que votaban eran los más ricos, siempre era algo diferente de un emperador muy poderoso que dominaba a todos sus súbditos. Por ende, en esta tragedia los atenienses definen su propia identidad: todos los demás son bárbaros. Y bárbaro en sus inicios no significaba lo que significa hoy. Significaba simplemente *el que habla otro idioma*.

Entonces, desde el principio, la definición del teatro occidental y también la definición del alma ateniense se da en relación con otra gente. Esta simple constatación ha sido completamente descuidada por los historiadores, al punto que siempre hablaron de la tragedia griega como de un género teatral que había nacido de la religión, de los rituales. Los más importantes estudiosos del teatro griego comenzaron a trabajar a fines del siglo pasado. Personajes como Edipo fueron to-

mados por ejemplo por Freud para explicar nuestra psiquis, nuestra mente. Eran personajes populares en la metalidad europea, eran personajes de la mitología, eran por ende personajes que pertenecían al mundo de la religión.

Estudiando la palabra tragedia, dieron una etimología muy clara. Tragedia significa *el canto del chivo*. Porque este animal era sacrificado en el rito, todos dijeron que esto era verdad. Hubo un profesor italiano, Carlo del Grande, que empezó a estudiar otros idiomas aparte del griego y encontró que tragedia podía venir también de otra etimología. Ya no significa *canto del chivo*, sino *canto del mercado*. La palabra *trgo*, que aún se usa hoy en Rumania, significa *mercado*. La perspectiva cambia completamente. No es un canto religioso sino un canto que se realiza en los ángulos de los mercados, en las grandes plazas, junto a los templos para contar historias. También historias religiosas, las historias de la mitología, pero no en el sentido ritual. Esta perspectiva es tan extraña, tan contracorriente, que fue rechazada.

No hay un documento que diga cuál es la verdadera, *canto del chivo* o *canto del mercado*, ambas son hipótesis. Hay que elegir. ¿Por qué prefiero *canto del mercado*? Porque todo el teatro asiático nace del cuenta cuentos, es decir, nace en una situación de plaza donde alguien le cuenta historias a la gente simple. Estudiando en esta dirección, me di cuenta que, al interior de la tragedia, había personajes de cuentacuentos. Por ejemplo, cuando al final de la tragedia, el mensajero cuenta lo que ha sucedido, él relata una historia. Primero hubo personajes que dialogaban, pero al final, en la parte más importante, viene alguien y relata una historia. Edipo descubre que mató a su padre, se casó con su mujer, tuvo un hijo con ella y se quita la vista. Esto no lo vemos en escena, es un mensajero quien lo cuenta. Es muy interesante, porque acerca los orígenes del teatro occidental al teatro asiático. No solo porque hay orígenes comunes, sino también porque hay técnicas comunes. Está la religión en su contenido, pero sobre todo está la forma de relatar estos hechos.

IDENTIDAD Y REPRESENTACIÓN DEL OTRO

¿Qué significa Oriente y Occidente? Hoy en día estas palabras ya no tienen sentido. ¿Cuál es el mundo occidental? ¿Cuál es el mundo oriental? Hoy en día estas palabras ya no son palabras geográficas, son más bien definiciones históricas. Palabras que sirvieron en la historia de nuestro pasado para definir la propia identidad en relación con los demás.

Otro ejemplo formidable es el teatro del Renacimiento, cuando el teatro era una fiesta y los príncipes, antes de comenzar el espectáculo, hacían un desfile. En este desfile querían mostrarle a los embajadores extranjeros su poder y hacían desfilar personajes de todo el mundo, eran contrafiguras vestidas en forma exótica. Y para la Europa de la época, el mundo se dividía en dos: los indios de aquí y los indios de allá. Así, en estos desfiles aparecían los indios y estos indios eran extraños; por ejemplo, andaban a caballo sobre un elefante, como en la India de verdad, pero al mismo tiempo, tenían en los tocados de la cabeza las plumas de los indios de Norteamérica. Y siempre eran indios. El mundo se centraba en Europa o al menos Europa estaba convencida de que el mundo estaba centrado en ella. El sentido de la alteridad, de la propia identidad, estaba en el poder que tenía un emperador. *En mi imperio no se pone nunca el sol*.

Hay que referirse también a la obra de los jesuitas para comprender que no sólo existen los europeos: existen otras culturas, otros pueblos, que hablan otros idiomas y tienen otras costumbres. Y por casualidad, una obra de un viejo autor chino fue traducida por un jesuita, tomada por Voltaire y puesta en escena. Se llamaba *El huerfanito de China*. Pero tradujo el texto sin ninguna indicación de cómo se ponía en escena en China. Por ejemplo, decía *este texto es cantado*, pero no se conocía la música. Los jesuitas querían decir que se trataba de un teatro importante. El teatro importante en Europa era la tragedia. Entonces, *El huerfanito de China* se convierte en la

tragedia china. Voltaire amaba los grandes géneros literarios, amaba las tragedias y la tomó.

Pero, ¿cómo se ponía en escena en China esta obra? Los actores chinos son muy extraños, no sólo hablan en su teatro: hacen acrobacias, cantan, se mueven de una forma extrañísima, usan vestuarios sumamente pesados y son como escenografías ambulantes. No existe la escenografía, su propio traje es la escenografía. Pero a Europa sólo había llegado el teatro literario y para los europeos el teatro chino eran sólo palabras.

Llegamos finalmente a nuestros días, a nuestro siglo, en el período en que el colonialismo europeo estaba al máximo y para mostrar cuán fuerte y prepotente era, organizaba espectáculos que se llamaban Exposiciones Internacionales. De todo el mundo llegaban las diferentes culturas, se construía una ciudad vecina a las grandes capitales europeas, París, Roma, Bonn, Viena, una especie de Disneylandia y se construían pabellones donde las naciones de todo el mundo mostraban quiénes eran. Algunas naciones asiáticas, China, Japón, Java, mandaban sus espectáculos y así llegaban a Europa actores de todo el mundo. No se trataba del contexto original, no era el público original, los edificios tampoco eran los originales. Se podía ver sólo al actor y su fuerza, pero eran verdaderamente actores o más bien eran bailarinas. También cantaban, tocaban instrumentos. Eran actores muy extraños.

De este modo, los grandes directores europeos tuvieron por primera vez la impresión de que el teatro europeo tenía carencias y que el teatro asiático les podía dar muchas sugerencias. No hay ninguna obra de un director europeo en que no haya una o más páginas dedicadas al teatro asiático, en las que existe una especie de iluminación respecto de la fuerza y la presencia del actor en escena. En otras palabras, la identidad del teatro europeo comienza a manifestarse solamente después de haber conocido al teatro asiático.

En Asia ocurría lo mismo. Comenzaron a llegar a los países asiáticos las obras de los grandes dramaturgos europeos, todos juntos: Shakes-

peare, Ibsen, Víctor Hugo, Molière. Todas parecían llegar de una misma época. Y, por ejemplo, los japoneses estaban completamente fascinados con el personaje de Hamlet y lo pusieron inmediatamente en escena. Estoy hablando de una edición de *Hamlet* de 1905. Hamlet es un príncipe danés, pero Shakespeare es inglés, por ende, es más un personaje inglés que danés y para los japoneses, Dinamarca e Inglaterra eran lo mismo. También para nosotros los chinos y los japoneses tienen todos los ojos rasgados. Entonces, Hamlet es inglés, los ingleses son deportistas, aman el golf, pero sobre todo andan en bicicleta y Hamlet aparece en escena en bicicleta.

Estos malentendidos son tan numerosos que podríamos escribir una enciclopedia. Pero, ¿qué es el malentendido en el arte? El malentendido en el arte no es como el malentendido corriente, que es considerado como un error. En el arte es sugereencia. A través de un error se descubren otras cosas. Así, por ejemplo, el personaje de Nora de *Casa de muñecas*, de Ibsen, se vuelve un personaje completamente popular en Japón, porque es una mujer que se rebela contra la familia. Publican allí una revista que se llama Nora, que es la primera revista feminista japonesa.

EL CUENTA CUENTOS DEL MERCADO Y LA COMEDIA

Oriente y Occidente son dos conceptos no geográficos, pero con certeza, son dos conceptos relativos. No existe Oriente si no existe Occidente. ¿Por qué quería preguntarle a Borges qué es el Oriente para él? Borges es un escritor latinoamericano muy curioso, un ratón de biblioteca que escribió una novela fantástica sobre los europeos. En ésta, un filósofo árabe en el Medioevo encuentra el libro de *La poética*, de Aristóteles, o sea, el fundamento del teatro occidental. Cuando se dice *lo dijo Aristóteles*, aunque no fuera verdadero, era verdad. Abriendo el libro de Aristóteles, encuentra la palabra *comedia*, pero el filósofo era un pobre filósofo árabe y en su cultura no había teatro. Por motivos religiosos no hay representa-

ciones en el islamismo. Si van a una mezquita, no es como entrar en una iglesia, no hay todos esos crucifijos llenos de sangre, no hay todos los santos posibles, no hay figuras, hay dibujos geométricos y el *sancto sanctorum*. El lugar más importante de una mezquita es un nicho vacío. Entonces, no hay teatro en la cultura árabe y el pobre filósofo se rompe la cabeza tratando de saber qué es la comedia. Tal vez tomando una cerveza o un café en el bar, las ideas se aclaran. Y entonces se va a hablar con los amigos al café. *¿Qué cosa es una comedia?* ¡Ah! Se dice que las personas representan personajes. Pero nunca he escuchado esto. En el Medioevo, el teatro griego y el teatro romano ya no existían, eran cúmulos de piedra; no existía la arqueología. Entonces, descubren en el bar una nueva realidad. Tal vez la comedia son los cuentacuentos, cantahistorias, que es la única forma de representación que tiene la cultura árabe. Cuando se va a un mercado en Marruecos o Algeria o en Turquía, aún puede verse a alguien que cuenta historias, interpretando a todos los personajes, con un instrumento musical, y las personas le dan una propina.

Hice esta especie de vuelta extraña para mostrar que este encuentro entre Oriente y Occidente es una historia extraña, pero fértil, es decir, encontrar otras culturas no es sólo aumentar la propia riqueza, sino también es la forma de definir la propia identidad. Sugerencias, exotismos, pero también visiones nuevas. Esto ha sido y es aún en la cultura europea el teatro asiático.

Entonces, le repito la pregunta a Borges, es decir a ustedes, ¿qué es el teatro asiático?

DEBATE

¿Cómo el actor puede aprovechar o un trabajo de televisión para su aprendizaje?

La pregunta es muy interesante porque plantea un problema que nos toca a todos: el problema económico. En la manera de racionalizar del mundo occidental, existe el producto. Muy a menudo, para nosotros en occidente, el teatro es un produc-

to. Pero cuando decimos *el teatro es producto*, ¿qué cosa es producto? El espectáculo. Asia tiene otra respuesta: el producto no es el espectáculo, sino el actor. En Japón, el actor se llama *un tesoro del arte viviente*. Entonces hago una pregunta: ¿cuántos actores en Occidente pueden ostentar este título?

El fenómeno de la interculturalidad se ha reflatado con el tema de lo posmoderno. ¿Cómo está influyendo en la definición de nuevos lenguajes y técnicas para el actor de hoy?

¿Qué es el interculturalismo? Para algunos, es una especie de paseo por las culturas, como una visita al jardín botánico. Hay tantas especies, cada una tiene su propio cartelito al cuello y, ¿qué clase de ellas querría ver florecer sobre mi balcón? Algunos aman los bonsai, ¿qué es un bonsai? Es una cosa horrible. Para el hombre que cree que las plantas tienen alma, es una planta que ha sido torturada por alguien que le va cortando las raíces, las ramas, para obligarla a permanecer enana. Y eso es un homicidio. Ocurre que los japoneses, que aman los *tatamis*, esas esteras de las casas, los llaman *el prado asesinado*, porque los japoneses tienen una extraña relación con la naturaleza. Tienen volcanes, maremotos, piensan que en los bosques se encuentran los zorros que son animales malignos. Entonces, para dominar la naturaleza, la asesinan. Pero los bonsai son muy hermosos y cuando uno ve florecer en su balcón un manzano con una sola manzana, no piensa que va a hacer muchas tortas de manzana, para eso tendría que ir al mercado. El bonsai sirve para darle flores al balcón. Este es el camino entre las culturas. Es decir, hay algunas cosas que es necesario asesinar. Una vez alguien invitó a un amigo a tomar té a su casa porque ese amigo quería ver su jardín florido, las magnolias, y este dueño de casa, que era un dueño de casa japonés, cortó todas las flores y dejó una. Este es el camino artístico en la naturaleza: una síntesis, una opción. Pero para hacer esta opción, hay que atravesar muchos jardines, muchas flores. Algunas se pierden, algunas es nece-

sario matarlas y solamente queda una, pero ése es el fruto, no un fruto. Y este es el camino más difícil, porque requiere operaciones quirúrgicas.

¿Qué es el Oriente y el Occidente?

Ser de Oriente u Occidente depende de la propia experiencia. El otro día salí de mi hotel en Santiago y entré al Museo Colonial. Habían tantas figuras de santos, tantos Cristos en la cruz, que me pareció estar en mi ciudad, en Lecce, al Sur de Italia, que es una ciudad que fue dominada por los españoles y que tiene su barroco español. Pero en una esquina vi un Cristo diferente. Era un Cristo mapuche y la leyenda decía que era un Cristo pescador, por lo cual los brazos y el torso estaban muy desarrollados, porque el trabajo del pescador se hace con los brazos y con esa parte del cuerpo. Y las piernas eran muy, muy pequeñas, porque los pescadores no pueden caminar. ¿Quién era este pobre Cristo? Era Occidente y Oriente. Pienso que

cuando se dice *entre Oriente y Occidente*, la palabra más importante es *entre*. Es decir, una frontera que es fluida, como todas las fronteras culturales, donde los fenómenos se encuentran, donde se casan, donde nacen los mestizos, donde en el fondo hay encuentros fértiles, donde se mira hacia el futuro y no sólo hacia el pasado.

El pasado como tradición sigue siendo un aspecto importante. Cuando hablo de teatro asiático, lo importante es que realmente es otra cultura del teatro y es muy limitante para mí, que estudio teatro, no tener este conocimiento, limitarme a lo que es mi horizonte occidental. Cuando participo en los trabajos del ISTA con Eugenia Barba, y veo trabajar a los actores orientales muy cerca mío, después de un rato ya no veo los colores, no veo la superficie de su piel, -esto ocurría al principio, cuando tenía los ojos fascinados por estos colores. Después, vino un momento en que comencé a reflexionar y a ver lo que tenía en común

Eugenio Barba, en primer plano, habla durante el "Encuentro con el Odin Teatret".



con el teatro occidental. El hecho de que estos actores responden a nuestras mismas necesidades: estar frente a un público, no aburrirlo, por el contrario, atraerlo hacia algo. Para hacerlo, adoptan su propio sistema, sus tradiciones, que hacen que estos actores comiencen a trabajar a los cinco o seis años. Una maestra como la mía, en Japón, que tenía 26 años, en realidad era mucho más vieja que yo; tenía veinte años de experiencia y tenía una riqueza infinita respecto de la mía, más corta, sobre el teatro oriental. Esto hacía que yo estuviera allí como un niño, no sólo para aprender la danza, sino para comprender lo que para mí era importante comprender. Ella me decía: *Eres demasiado curioso. Aquí los alumnos jamás le hacen preguntas a los maestros. Los siguen durante años y años, y cuando le quieren hacer una pregunta, el maestro muere.* Pero por lo menos, mientras tanto, aprendió durante cuarenta años con el maestro. Esta otra cultura paralela me hizo comprender que hay que hacerse de maestros. Y dije *Bueno, ¿cuáles son los maestros en mi cultura?* Me obligó a optar, a definirme.

¿Cómo puede un investigador teatral participar activamente en la creación de un espectáculo?

No lo he hecho nunca. Cuando participo en una sesión, por ejemplo del ISTA, cuando me reúno con Eugenio Barba, cuando me reúno con los actores, cuando me reúno con mis colegas, hay temas sobre los cuales hablamos en conjunto, pero una enorme parte de la conversación resulta libre. Nosotros decimos siempre que es una especie de academia ambulante. Nos ponemos a pasear y

surge un discurso y un intercambio enorme. No son sólo informaciones; son libros que hemos leído, viajes que hemos realizado, espectáculos que hemos visto, la gente que hemos conocido. Es un mundo fundamental de información, pero también es de una gran formación, porque con esta información se modifica nuestra forma mental y se hace más ágil, comienza a caminar más rápido. Esto cambia también nuestra forma de trabajar, cambia nuestra manera de escribir los libros y cambia las formas de enfrentar al alumno. Pienso que esta gran formación es recíproca, si bien no tengo ninguna dificultad en admitir que Eugenio es un maestro para mí. Lo conocí hace 19 años en la Universidad de Roma. Yo era un ratón de biblioteca, no como Borges, pero trabajaba además en la biblioteca. El director de mi Instituto me dijo: *Viene un grupo extranjero. Tú eres el más joven, tienes que ayudarme a recibirlos.* La primera cosa que hizo este grupo extranjero, todos daneses, rubios, con el pelo largo, fue ver la sala donde iban a trabajar, donde se iba a hacer el espectáculo. Entraron, hablaron entre sí y el Sr. Barba me dijo: *El pavimento es demasiado oscuro para nuestro espectáculo.* Yo, como joven, respondí con una broma: *Podemos pintarlo todo de blanco.* Y Eugenio me dijo: *Sí, vamos a comprar la pintura.* Y cinco minutos después, estábamos todos en mi pequeño auto y fuimos a comprar la pintura. Me parecía muy extraño conocer a una persona que hacía teatro y partir con ella a comprar pintura. Después entendí que lo más importante en ese momento era transformar el piso de negro a blanco. Y empezó a ser el maestro.

TEATRO: MUERTE Y RESURRECCIÓN

JUAN CARLOS GENÉ
Dramaturgo, actor y profesor
Argentina-Venezuela

Las palabras *historia* y *teatro* se repelen en buena medida: en la misma medida en que lo inequívocamente teatral no puede ser historiado; por la misma razón que el hombre como tal no puede serlo. La historia, ciencia documental, construye sobre los restos materiales de la vida. Y de la vida en sí misma, materialmente nada queda. Sobre aquellos restos la historia puede aproximarse, a título de hipótesis, a aspectos parciales de la vida del pasado, a veces incluso monumentales, pero no por tales menos parcializados. La vida como tal, individual o colectiva, la vida que lo es porque está inevitablemente destinada a la muerte, nunca volverá a ser; y toda reconstrucción de aquello que fue será sólo una sombra vaga, un indicio difícil de imposible interpretación, a partir de restos materiales que a menudo ocultan, con obstinado silencio, mucho más de lo que revelan.

Los hombres nos sabemos condenados al olvido. Recordamos a nuestros padres; frecuentemente a nuestros abuelos; algunos, quizá, a algún bisabuelo. Pero la cierta generación que nos precedió, en el mejor de los casos, será algún vago nombre para nosotros, sin rostro, sin cuerpo, inexistente. Y no quiero redundar en la conciencia del hombre de su vida para la muerte, ni en los colosales esfuerzos que, en la historia, los hombres han hecho para perdurar, para conjurar (inútilmente, por supuesto), el implacable olvido.

Esta reflexión con mucho de lugar común

(como me apresuro a reconocer), intenta referirse al teatro, a lo que considero su finalidad y sentido más profundo y a lo que, también pienso, lo mantiene presente y activo aún en un mundo tan hostil a su estructural incompatibilidad con él.

El actor es el teatro. El territorio específico del teatro lo crea ese hombre en situación de representación ante el espectador. Y ese fenómeno, como el fenómeno humano del que forma parte, no puede ser historiado. No sólo muere con él el teatro que realizara; cada instante transcurrido de su representación no vuelve a repetirse, porque está vivo y la vida es irrepetible; y la representación de mañana no será la de hoy, pues la de ayer ha muerto. Otro lugar común, lo sé. Pero el saberlo y repetirlo no cambia ese clima de última representación de una temporada, cargado de excitación melancólica porque la muerte va a sobrevenir definitivamente. Eso podría explicar la costumbre (detestable para mi gusto), de gastar bromas a veces pesadas en el escenario durante esa función: una forma de conjurar la angustia frente a ese telón que, como una lápida, caerá pronto por última vez.

Pero esa extraña, paradójica criatura que hace el teatro, ¿quién es o qué es? En primer lugar, como todo ser vivo, alguien a quien se colocó, al lanzarlo al torrente constante de la vida, la máscara de la persona, del individuo. Y quien comete, por supuesto involuntariamente, el pecado

original de nacer individuo, morirá. La vida, como fenómeno total, no cesa; el individuo, enmascarado de tal, sí. Y ese individuo, que llamamos hombre, existe entre la aparición de esa máscara y su disolución en la muerte.

Es en ese lapso que está vivo eso que morirá: un cuerpo. El hombre es un cuerpo, si bien dotado de misteriosos atributos, de funciones superiores complejísticas dentro del orden de la evolución, que la ciencia aún no ha podido penetrar. Y esas funciones, que llamamos espirituales, necesitan un cuerpo en el cual manifestarse.

El actor, el hombre, es entonces un cuerpo. Y el teatro, por ende, es cuerpo. La más abarcadora de sus definiciones, *el arte del ser humano en el espacio*, coloca a ese cuerpo que es el hombre, en el centro mismo del teatro. Ese cuerpo sensible, pensante, imaginante y en permanente agonía, es el hombre, el ser que, a través de esas funciones, puede representarse su propia muerte; como puede imaginar el infinito y la eternidad, siendo por eso, en su finitud, la más desgraciada de las criaturas. Y la más paradójica, porque es precisamente esa conciencia de la muerte lo que hace de él un hombre.

Intuición o fantasía (¿no es acaso la imaginación una forma de conocimiento, quizás la única posible, de lo inefable?), ese cuerpo también se ha soñado inmaterial y alado: el mito de los ángeles fue expresado por la iconografía cristiana como cuerpos eternamente jóvenes dotados de alas. Intuyó, le fue revelado o imaginó que Dios mismo tomó un cuerpo como él, murió y resucitó. Y ese mito deslumbrante permitió a los creyentes, los tan imaginativos cristianos, como decía Nietzsche, esperar su propia resurrección, que el lenguaje litúrgico designa sin titubeos como *resurrección de la carne*. El hombre, pues, no puede imaginarse vivo y sin cuerpo. Porque él es ese cuerpo.

Cuerpo. Materia. Una materia que algo tan inexplicable como asombroso, y que llamamos espíritu, organiza en grados más y más complejos. Una materia de la misma inasible realidad que

toda la universal materia, a quien al afirmar el *principio de incertidumbre*, la ciencia contemporánea definió como algo que de ninguna manera podemos llegar a saber qué es. Cuerpo-misterio.

El teatro es, entonces, el arte del misterio humano por excelencia. Porque se desarrolla por la convocatoria de unos hombres a otros, para que presencien aquellos cuerpos accionando una ficción de la vida, en nada parecida a la vida, pero metaforizada en acciones poéticas y, por lo tanto, simbolizada. Los hombres se juntan para contemplarse a sí mismos viviendo. Presencian, durante un tiempo preciso y más o menos previsto, que empieza y termina, ese símbolo vivo de su propia existencia, dotado de varias cualidades que ésta posee: es también un breve lapso de vida entre la nada previa y la nada posterior; la chispa insignificante entre dos oscuras y largas noches de que nos habla Shakespeare; se alza el telón y la vida nace, baja y sobreviene la muerte; ese momento vivo nunca volverá a repetirse. Y es demasiado sabido que su carácter de vivo da al teatro su vigencia y lo hace insustituible; mucho más porque en esa ficción artística de vida, esos cuerpos actorales llenos de energía celebran un desborde de vida inhabitual; los grandes personajes, encarnados por grandes actores, componen un fenómeno siempre inédito que asombra como nos asombraría ver irrumpir, vivo y palpitante, a un centauro (torso, cabeza y brazos humanos, tronco y patas poderosas de caballo).

Y al citar ese mito, recuerdo que los centauros tienen sangre de dioses; y que son dioses disfrazados algunos animales que realizan entre los hombres correrías inconfesables; los dioses **actúan**, hacen el papel de animales con diversos fines; hasta se caracterizan de algo tan poco asociable con la lujuria y tan inofensivo como un cisne, para encontrarse en bienaventurada lujuria con la atractivísima Leda. Y esos mitos, que preceden como fundamentos culturales a la aparición del teatro, ya intuyen y anticipan la acción de los dioses en la teatralidad. Cuando el teatro se desprende, como fruto maduro, del ditirambo



los expositores Juan Carlos Gené (Argentina-Venezuela) y Paulina Urrutia (Chile) en el foro-panel sobre "El teatro del actor".

dionisiaco, es el dios mismo quien protagoniza esta creación. Y se trata de Dionisos, precisamente el dios que hace brotar la vida y la alegría.

Si Esquilo, siglos después, crea el segundo personaje, tras el primero que Tespis se atreviera a desprender del coro para confrontarse con el corifeo, debe haberlo hecho, según pienso, porque había ya nacido esa raza de monstruos plétóricos de energía vital que fueron y son los actores. Y monstruos es el término que a menudo la tradición utiliza para designar a los grandes actores: *monstruos* como los cíclopes, los centauros, los faunos.

Observamos que esos mitos, ya cargados de cierta energía teatral, implican también sueños humanos de transformación del cuerpo: gigantes con un solo ojo potentísimo; la inteligencia, la imaginación y la sensibilidad del hombre en un cuerpo equino poderosísimo; una inagotable, fabulosa (caprina) potencia sexual, en un hombre con toda la barba que es, además, eximio flautista. Mitos corporales de poder, de los cuales quizás el más moderno y superlativo es el hombre invisible. Entre aquellos mitos griegos y esta modernidad, la platónica experiencia cristiana, ya lo vimos, generó mitos angélicos y de resurrección.

La obsesión del cuerpo, que es la obsesión del yo, y la convicción de su finitud, pienso,

crearon el teatro. Un arte donde la obra artística es el propio cuerpo actoral que, celebrando la vida con todos sus espantosos regocijos, homicidios y burlas, con toda su grandeza y su ridículo, intenta conjurar a la muerte, de esa impotente manera humana de hacerlo. Y en la repetición de mañana de esa misma irrepetible representación de hoy, queda implícito el mito de la resurrección. La esperanza con respecto a la representación de mañana la conocen muy bien los actores, sobre todo cuando la de hoy no resultó con demasiado vuelo: sueñan la próxima, con frecuencia, maravillosa y llena de inspiración, transfigurada y luminosa como un cuerpo emergente de la muerte que retorna a una vida de insospechada belleza.

El teatro es una celebración de la vida, de esa vida que se acepta y se valora superlativamente porque se la sabe sujeta a la muerte. Es la creación humana que intenta mirar a la muerte, esa Gorgona que nadie puede mirar de frente, a través del espejo mágico que reduce a la impotencia y torna inofensivos esos ojos vacíos y oscuros de la condena de quien nació con la máscara de la individualidad. Un rito humano pleno de entereza que nada pretende perpetuar, porque es efímero en sí mismo, muere a diario y muere definitivamente cuando los que crean corporalmente, los actores,

se disuelven corporalmente en sus sepulcros.

Del teatro sólo quedan documentos, tan poco fiables como lo que los críticos escribieron sobre quienes lo hacían y cómo a su criterio lo hacían; o tan formidables pero tan literarios como la monumental literatura dramática que los dramaturgos escribieron, precisamente porque esa raza de monstruos de vitalidad, los actores, existió. Los dramaturgos la proveyeron de su poderosa verbalidad, pero el verbo de quienes ayer los verbalizaron, ya no resuena.

Al mencionar a la palabra, nos confrontamos con esa formidable función corporal de comunicación que, junto con el cerebro y la mano con pulgar en oposición, crearon al hombre. Y el lenguaje hablado continúa siendo una de las grandes incógnitas de nuestra naturaleza. Es precisamente sobre ese milagroso atributo que la gran tradición dramática de occidente creó un teatro para ser encarnado por los actores. Los grandes personajes por ellos creados accionan por una frondosa verbalidad, a punto tal que puede decirse que no hay gran personaje sin esa fecunda, significativa, conmovedora habla que en el teatro occidental ha expresado no sólo pasiones, sino también ideas. Las ideas que en cada momento de la historia contribuyeron a interpretarla y, en alguna medida, a cambiarla.

Sumidos hoy en la pragmática y triunfalista posmodernidad, asistimos al desprestigio de las ideas y de la palabra que las expresa. Y el teatro refleja esta crisis de la cultura. Pero como dijo Nicanor Parra en la apertura de este Festival, *el cadáver de Marx aún respira*. Las ideas están sólo en hibernación, porque renunciar a las ideas es tanto como renunciar a los atributos humanos: a la mente, al pulgar en oposición, al lenguaje; es rebajar la condición humana, reorientándola hacia el camino de la animalidad. Y la herencia del gran teatro transmite también el verbo, las ideas, la humanidad plena.

Los grandes actores que las hicieron resonar ya no viven. Viven otros a quienes cabe tomar la herencia y continuarla. Ningún otro arte asume,

con tan generosa aceptación de su finitud, la cadena hereditaria de las generaciones artísticas. Más allá de las agresiones del tiempo, las obras de arte plásticas fueron creadas con intención de perennidad y duran siglos y hasta milenios; las composiciones musicales, como las literarias, pueden durar aún más y hasta siempre. El teatro, en cambio, acepta su propia muerte y celebra la vida que cobra por aquella su verdadero sentido.

Es un rito de exaltación de la materia, de su misterio y espiritualidad, centrado en el cuerpo material del hombre, tan material y misterioso que vive, se vive, se siente vivir y se imagina muriendo, con la certeza de que ese temor imaginado es su única certeza. Tan material que sueña y vuela; tan material que suele no saber quién sopló en su oído esa portentosa buena nueva: resucitarás de la muerte. Y, aunque su razón y todas las evidencias lo nieguen, sólo con esfuerzo puede desechar un mito creado por la cultura en la que vive.

Si el teatro de Occidente nace con Europa en la Edad Media, cuando el mito tenía una vigencia vigorosa y el mundo estaba poblado de misterios y de portentos, adquiere su forma acabada en el Renacimiento: la greco-judeolatinidad había generado una cultura que, por todos sus ángulos, otorgaba al hombre un rol de extraordinaria dignidad. Por un lado un semidios, desafiando a los mismos dioses, había entregado a los hombres el fuego; por el otro, el Dios único e inaccesible había tomado un cuerpo y se había sometido a la muerte de los hombres y había resucitado.

En el teatro de Occidente palpitan, quizá como en ningún otro testimonio de la cultura, los elementos de esta formidable concepción del hombre. De ese misterioso cuerpo que celebra su vida ante una asamblea de cuerpos arrebatados por la vitalidad sorprendente de aquello que en escena está ocurriendo.

Celebración de la vida, fiesta del cuerpo; reflexión activa sobre la muerte que otorga a la vida su precioso valor; arte del ser humano total, el teatro es el testimonio artístico más firme de la gran dignidad del hombre.

TEATRO: REPRESENTACIÓN Y PÉRDIDA

CONSUELO MOREL

Profesora Escuela de Teatro Universidad Católica*

Chile

Dada las experiencias del último período del siglo, pienso y he reflexionado acerca de cuáles pueden ser ciertos puntos esenciales que le den al teatro toda su importancia, no sólo como un arte milenario de gran potencia sino como una clave fundamental del hombre y de la cultura de hoy. Por eso he enfocado esta reflexión hacia aspectos e interrogantes del teatro en sí mismo y su vigencia ineludible en esta cultura por razones que podemos llamar incluso de sobrevivencia.



En esta sociedad en la que se tiende a perder el sentido y donde la identidad personal más profunda es muchas veces sobrepasada por leyes de la modernización y del mercado que todo lo transa y lo convierte a términos de intercambio, el teatro sería aún un lugar, en nuestros países, donde la pregunta por el hombre y sus límites está vigente: es una suerte de conector con nuestra memoria histórica oral y con sucesos denominados *pre-modernos*.

El teatro, en esta perspectiva, no es un meta-lenguaje etéreo y *objetivo* en sí mismo, capaz de contrarrestar la influencia del mundo interior y de

la experiencia subjetiva, sino más bien es a la inversa: está asentado y mediado por la subjetividad, aun cuando su simbolización alcance niveles muy altos. El teatro en Chile debe intentar conectarse con las bases antropológicas de nuestra cultura. El desafío cultural -creemos- es llenar un cierto vacío de sentido del hombre actual y re-proponer las preguntas fundamentales de la vida, de la muerte y de la dignidad. Más allá de la modernización o el crecimiento económico

de nuestros países, lo importante es re-poner las preguntas fundamentales del ser humano y no dejar que se apaguen. Una modernización sin raíz antropológica puede conducir al nihilismo, la evasión o la destrucción, como ya se puede percibir en muchos países desarrollados.

Es tarea de la cultura y del teatro en nuestros países, colaborar desde sus propios resortes expresivos a que esto no ocurra y que la búsqueda de **sentido** se mantenga vigente.

En este proceso juega un papel básico el ritual teatral, que se constituye como una estructura de hechos, lenguajes y acciones capaces de contener y tolerar las frustraciones y dolores de la

* Artículo surgido de la línea de investigación "Teatro y Psicología", Escuela de Teatro U. C.

vida, permitiendo así una función de *metabolismo* esencial, similar a la que produciría la actividad mental en la vida del hombre. El teatro consigue, a través del gesto, la palabra y la acción dramática, una suerte de externalización del mundo interno, pero conservando las características de aquello interno que se desea expresar.

Postulamos, entonces, que si la raíz de lo teatral está ligada a lo emocional, al mundo interno a veces caótico y a los logros en la configuración simbólica que permiten una cierta evacuación y/o perspectiva frente a los hechos mismos, este arte como tal, en nuestros países, ha servido de función y ha sido factor del pensamiento social e individual.

De este modo, el juego teatral permitiría al ser humano intentar sugerir nuevas explicaciones, *ver afuera*, compartir, explicar lo inexplicable. El teatro no es sólo, como también pudiera entenderse, una posibilidad de satisfacer un deseo, sino que esencialmente el *poder ver* y representar distintos aspectos de la dramaticidad de la vida humana, mostrando las diferencias entre ésta y la vida de la naturaleza, configurando el espacio humanitario como tal.

El teatro se puede ligar así a la investigación de las ciencias que hoy se realiza acerca del pensamiento y de la actividad misma del pensar. El teatro, de este modo, aporta más que un mayor saber, que también puede hacerlo puntualmente, una mayor sabiduría, al permitir ampliar el ángulo y al abrir el vértice de la mirada. Entrenar esta percepción nos hace más tolerantes y menos tajantes, en el sentido de no necesitar categorías tan polares de blanco y negro para organizar el mundo. Más aceptadores de los *grises* de la vida, lo cual significa aumentar nuestra capacidad de *mentalizar* y contener los hechos, en oposición a evacuarlos y proyectarlos porque nos son amenazantes.

El teatro podría, por medio de su particular lenguaje auditivo y visual, permitir la conexión con lo más verdadero del mundo interior; permitir la representación del mundo interno de los seres

humanos manifestados en un acto concreto fuera de él, facilitando así el representar la distinción mundo interno-mundo externo, clave de los procesos de identidad.

EL TEATRO, UN ELEMENTO REPARADOR

Al revisar algunos ritos tempranos, se advierte la relación vida-muerte mostrada desde distintos aspectos, donde se puede distinguir lo sexual, la idea de la castración y el castigo castratorio. El nacimiento del dios Dionisio es en sí trágico: surge de un seno herido por un rayo y es parido por el mismo relámpago que devora a su madre. Dionisio, dios de la Viña y de la Ebriedad, muere y renace según el cambio de las estaciones. Es dios de la Alegría y dios del Dolor.

Aceptando esta relación canto-muerte sacrificial, podríamos deducir que el teatro estaría ligado a la posibilidad de ser una instancia donde se elaboraba dicha muerte. La función simbólica del teatro acude, para permitir un sentido, al sacrificio de la fertilidad, que está íntimamente ligado a la vida misma en el núcleo de todas las culturas. A la experiencia de pérdida que está inserta en toda vida. Es, por así decirlo, la presencia que delata la ausencia, lo material que lleve a lo inmaterial.

Por esta razón, el teatro constituye un elemento reparador o reparatorio que, en su condición esencial, permite un espacio público a la elaboración de la pérdida y del dolor original del hombre en la tierra. El teatro no abandona lo más primitivo o lo más conflictivo que existe en nosotros, pero sí lo incorpora a un sistema de símbolos y signos más amplios que testimonian, por un lado, la dimensión parcial y única de los mismos y, por otro, la amplitud de un lenguaje que los descubre y los pone en una proposición de sentido nuevo y más integrador y trascendente.

Si lo conectamos con términos de la Teoría Psicoanalítica, se podría decir que el teatro contiene una determinada relación entre la pulsión de muerte y los impulsos libidinales, tomando la pul-

sión de muerte como un modelo límite previo a la relación objetal. Se podría así pensar que esa pulsión de muerte debe encontrar una salida en la fantasía mental hacia algún objeto que la contenga. Esto, que originariamente realiza la madre con el niño, en la vida de la cultura puede aparecer en muchos símbolos y ritos teatrales. Allí se libera o se integra la angustia amenazante de la destrucción, constituyendo un sistema de símbolos y signos que la recibe y la reintegra, siendo un espacio amplio de re-elaboración de impulsos muy primitivos, que en el curso de la vida diaria muchas veces quedan fuera o caen en el olvido.

En otras palabras, es posible reflexionar que el teatro favorece un espacio de elaboración no sólo de la pérdida que involucra la muerte física, sino que también de otras experiencias de pérdidas que podrían allí encontrar su lugar. Esta función permitiría también el reconocimiento del límite o de los límites de la vida humana, dándole a ésta una nueva comprensión.

EL TEATRO Y LA ELABORACIÓN DE LA MUERTE

La creatividad teatral, entonces, se constituye con objetos y materiales del mundo a los cuales se les hace recuperar su condición original, esto es, su síntesis de la vida y de la muerte. Síntesis dinámica de la ausencia infinita que sostiene su presencia, conectándolos como un continuo que no permite el engaño de una categorización que presente a los hechos enteramente separados unos de otros en virtud de categorías puramente racionales.

La vida tiende a des-vincularse, o sea, a la muerte y a la disolución, y sólo la simbolización, el lenguaje y la vida del Espíritu permiten mantenerla y desarrollarla. Se trata, dicho de otro modo, de re-formular un sentimiento depresivo que calme las amenazas destructivas de la muerte, a través de un objeto que esté en vez del objeto atacado y lo repare. Por eso, muchos estudiosos del arte relacionan este hecho con el tema complejísimo del Duelo como fuente de la creatividad.

EL SENTIDO DE PÉRDIDA Y AMOR

Este hecho, desde su otro ángulo, incluye en el centro mismo del sacrificio y de la pérdida—que tal vez constituyan la esencia de toda vida con sentido— su aspecto amoroso. Existe en su base una carencia, pero ésta dará curso a vicisitudes que culminan en el logro del amor, donde esta pérdida es asumida voluntariamente y como motivo de una nueva plenitud. Es en el aspecto de lo subjetivo como tal que se esfuerza por encontrarse con el otro y crea la vía de comunicación humana y los vínculos entre los hombres.

Así, se puede sostener que el teatro se estructura en relación a la idea de la pérdida, pero también en relación a la necesidad de superar e integrar esa pérdida en la dimensión humana, a través de la re-creación del objeto perdido. A través de la integración del hecho, que en la realidad se da como carencia y sacrificio, se va construyendo el proceso de vínculos amorosos. El teatro traspone la inmediatez de la pérdida y la universaliza en su significación, permitiendo un espacio de recuperación de la misma, integrando lo ambivalente que hay en la relación humana.

Freud afirma que la identidad de cada uno se da como un sedimento de relaciones objeto abandonadas. Indica así que el sello propio de cada persona reside en una historia de relaciones con otros significativos, que fueron siendo dejados en el pasado, pero incorporados al modo de ser, al mundo interno en términos representativos y simbólicos (de mente y lenguaje). Esta concepción de la identidad de cada ser humano, que acentúa el carácter de precariedad y de búsqueda constante en todo individuo, se da también en el teatro, el que ocurre en un devenir que por un lado estabiliza rasgos de la experiencia y permite conocerse y por otro se agota constantemente al finalizar cada función. El espectáculo muere cada día y revive nuevamente al modo de un descubrimiento continuo de la obra que se desea representar.

El evento teatral permitiría representar esta condición de *no ser* incorporada permanentemen-

te a la identidad, esta *otra historia*, el *otro lado* que encierra la dramaticidad del vivir. Sería la presencia la muerte en la realidad de estas vidas y la pérdida presente en la fecundidad y el crecimiento, desarrollando todo un sistema de símbolos y rituales que van recuperando, en un aspecto mucho más trascendente y con nuevas perspectivas, esta experiencia central de la vida.

Esta tarea central en la vida de nuestras culturas la debe realizar, entre otras actividades, también el teatro. En su núcleo habitan las viscositudes más propias del vivir y del morir. Esta función indagadora y expresiva es al mismo tiempo la que orienta nuestras búsquedas teatrales actuales como teatro de una Universidad Católica que debe acentuar sus interrogantes universitarias por un lado y las relaciones con Dios y la trascendencia por otro, uniéndolos en un todo integrado de relaciones entre la Fe y la Cultura.

El teatro chileno, como clave fundamental de lo que somos y de nuestras auto-representaciones y valoraciones, revela, junto a otras formas del arte, estos problemas y permite, así, iluminar en algo, estas interrogantes. Mantener esto presente, ligado a la historia concreta de nuestros países, a nuestra memoria ritual, es la tarea a nuestro juicio más urgente de las búsquedas del teatro chileno y latinoamericano actual.



Fotografía



Fotografía

Teatro en la calle



Visión panorámica, desde una cornisa del Museo de Bellas Artes de Santiago, de la fiesta popular de teatro callejero.

Fotografías



Fiesta popular de teatro callejero: frente al Parque Forestal.

Espectáculo callejero: Noche mágica, de Xarxa, España.



Fotografías

Temas de Discusión

Los directores frente al fin de siglo

LA ESQUIZOFRENIA DE LA VERDAD ESCÉNICA

RAMÓN GRIFFERO

Director y dramaturgo

Chile

El fin del milenio nos inserta en un período de mutación, donde cambian las perspectivas en la percepción de nuestro entorno, se desintegran paradigmas consagrados, se trastocan esquemas de pensamiento social. Se arguye que entramos en una nueva edad media donde la unidimensionalidad vuelve a reinar, o bien que estamos en un renacimiento que recodifica todas los referentes culturales anteriores para reelaborarlos... descubriendo en todas las manifestaciones fragmentos de nuestras expresiones imaginarias. Indiscutiblemente se señala un cambio en el espíritu de la época. Y la escena, reflejo, abstracción o gran inconsciente del entorno, acusa el recibo de las oleadas de la historia.

En todos los códigos del lenguaje teatral y en los sentidos de los creadores se manifiestan los ecos de fin de siglo.

Dentro de la pluridimensionalidad de la teatralidad, uno de los efectos que se percibe es el quiebre de la verdad escénica de las formas de representar heredadas, en tanto dogmas.

La verdad escénica es la esencia de un modelo que nos entrega una metodología para la representación, es la fe en la cual se apoyan sus discípulos y seguidores. Así, una de las desrup-



ciones más críticas que puede producirse en la existencia de una forma de representar es la desintegración de su verdad escénica, que va íntimamente relacionada con el quiebre de postulados ideológicos o artísticos en los cuales se sustenta.

La pérdida de la verdad en los modelos de representar la realidad afecta la integridad del lenguaje teatral: la estructura narrativa del texto, la estética, su manera de ordenar los signos y, lo más fundamental, la forma en que un actor debe interpretar la emoción y los jeroglíficos gestuales que esto conlleva.

Desde otro ángulo, la experiencia de la desintegración de las verdades ideológicas nos demuestra que el quiebre de una verdad implica el fin de un poder, de un pensamiento y de formas de hacer, en este caso, el artístico.

El accionar teatral de la modernidad se centró en la reproducción de modelos, y en el caso chileno, estuvo mayoritariamente centrado en los de Stanislavsky, Brecht y en el llamado *teatro pobre o popular*.

Los modelos se agotan al estar encerrados en dogmas artísticos predefinidos y se distancian del espíritu de época que los envuelve. Hay que seña-

lar que el método stanislavskiano fue la reacción a la pérdida de la verdad escénica del accionar teatral precedente (el teatro de divos). Y el método brechtiano, una alternativa frente a la verdad escénica del teatro denominado burgués.

La pérdida de credibilidad en las fotocopias de los modelos precedentes se manifiesta en una lectura irónica de su estética, donde los artificios del modelo quedan desvelados, lugares comunes, y no digeridos en su verdad por el espectador, al transformarse en arquetipos que desmitifican lo representado.

Un actor en malla negra moviendo sus brazos para imitar un árbol, si alguna vez fue signo innovador, el cambio de percepción lo transforma en una interpretación ingenua, así como la voz ronca del galán o el efecto sonoro y grave de la distanciaci3n brechtiana. Es el mismo proceso que sentimos al ver nuestras antiguas fotografias y sonreír por encontrarnos tan inverosímilmente vestidos.

Pareciera que los modelos, al perder su verdad escénica originaria, hoy ya sólo tienen efecto en forma de parodia o de pseudo.

De ahí que una tendencia básica formal en la reestructuraci3n es la instauraci3n de un ludismo de lo teatral frente a lo teatral. Un ludismo que desintegra los modelos precedentes y vuelve a disfrutar con ellos de la misma manera que podemos disfrutar con una película de terror del cine mudo o un **Ben-Hur**. Ya no es su verdad originaria la que nos cautiva sino su relectura, en la que subyace una especie de autoanálisis sobre nuestras ilusiones anteriores.

Pero la verdad escénica hoy, ¿bajo cuál modelo se encuentra? ¿Dónde está la nueva metodología para aprehenderla y reproducirla, dónde están los textos que enseñan a actuar y a escribir de acuerdo a la nueva verdad? Y como la búsqueda de la nueva utopía social es inexistente, en tanto arquetipo o modelo, la verdad escénica se ha vuelto esquizofrénica... al no responder ya a un ente unitario ni a modelos orgánicamente estructurados. Instante predilecto, ya que al derrumbar-

se las grandes verdades, desaparecen los límites que estas mismas crearon, dejando abierto el camino a una teatralidad centrada en la creaci3n artística y en la verdad que existe tan solo para y en el interior del autor y creador teatral. Este vuelve sus sensibilidades hacia su propia autoría, teniendo como referente toda la tradici3n cultural en la cual está inserto, sin tener que legitimar su creaci3n o adecuarse a un modelo imperante, presi3n artística que ejercía la estructura colectiva de la modernidad.

Esto no niega la validez de los métodos anteriores, solamente que, en el nuevo contexto, se desdogmatizan, permitiendo su reelaboraci3n como parte de una tradici3n general. Pero, ya no como fundamento de una verdad escénica, ésta entra ahora en el mosaico de la esquizofrenia.

La reelaboraci3n del lenguaje escénico a partir del quiebre de las grandes verdades llevó a la preponderancia del director, en tanto generador de estéticas y estilos y por su relaci3n directa con lo espectáculos, al desestructurar y reelaborar los textos dramáticos.

De ahí se pensó que la profecía de que al dos mil llegarás pero del dos mil no pasarás, estaba especialmente dirigida al rol del dramaturgo. Entra la dramaturgia escrita en una crisis frente a su verdad escénica, en una crisis temática al desaparecer las pasiones ideológicas, psicológicas y en una crisis de estructura frente al quiebre de los modelos orgánicos.

El actual contexto permitirá que el dramaturgo se libere de las exigencias derivadas de los modelos anteriores, a su vez que del compromiso social impuesto y preestablecido en su forma y de la obligaci3n del decir trascendente.

Hoy, lo trascendente navega en el mundo invisible de los sentidos. El gran inconsciente colectivo se ha sumergido, donde el tema trascendente que mueve las pasiones colectivas se ha vuelto a su vez esquizofrénico.

Necesariamente el dramaturgo, inserto en las mutaciones de este fin de siglo, generará textos y se relacionará directamente con ese espacio que

carga solitariamente dentro de las paredes de su cráneo.

La teatralidad así ha quedado remitida a su formato único y abstracto que es el espacio. El espacio como ente primero, donde los jeroglíficos gestuales del actor, su kinésica, la manifestación de su emoción, se desarrollan sin estar ligados a dogmas o formas de interpretación. El espacio se lee, se piensa, se reconstruye, se representa, es lugar de encuentro de todas las artes, plástica, danza, arquitectura, fotografía, etc.

Necesariamente la estructuración de códigos dentro del espacio conlleva a la formulación de imágenes abstractas, ideológicas, simbólicas, generando un lenguaje subtextual, pluridimensional y autoral. Potencializado con la palabra del texto escrito, que a su vez es imagen, esta simbio-

sis semántica entre la poética del espacio y la del texto dramático predice el resurgimiento del dramaturgo.

Para finalizar esta serie de reflexiones, podemos decir que los cambios de perspectiva de este fin de milenio generan un resurgimiento de la teatralidad, en este caso, la chilena, que ya no centrará su expresión en el factor de recrear o fotocopiar los modelos A o X, sino en generar una autoría a partir de su confrontación imaginaria con el espacio escénico.

El paso de la fotocopia a la autoría es un instante predilecto para la reformulación del teatro latinoamericano, posibilitando realizar profundas transformaciones en nuestras maneras de ver, pensar y transgredir.

La tramoya



Fotografía

Bodega de producción de escenografías y utería que proveyó a los compañías de la nuestra internacional.

LA PUESTA EN ESCENA COMO LUGAR DEL CRIMEN

ALFREDO CASTRO

Director, dramaturgo y actor

Oslo

En el año 1992, recogiendo material testimonial para la puesta en escena de **Historia de la sangre**, segunda parte de la **Trilogía testimonial** del Teatro la Memoria, entrevisté a gran cantidad de personas en la cárcel, que habían cometido crímenes pasionales. En estas entrevistas me llamó la atención el imposible relato del acto mismo.

Lo que yo escuché fue siempre lo que precedía o lo que proseguía al crimen. Los relatos eran siempre periféricos, rodeando un hueco, una laguna, donde precisamente el hecho con sus gestos, y posiblemente con un lenguaje, había sido perpetrado. Yo solamente escuchaba la opacidad de eso que no era dicho.

Lo ocurrido antes y después del crimen, del acto, era relatado con lujo de detalles. El tiempo, el ritmo, el volumen siempre sostenido y la monotonía de esas voces ya vaciadas de desco, hablaban como quien habla de *un recuerdo lejano* y *vago*, de otro lugar... de otro tiempo... de otra persona.

Pero el crimen mismo se demoraba, se aplazaba, suspendiéndose en la promesa.

Durante las horas que había durado la entrevista, ese crimen había sido ejecutado en mí muchas veces, durante esos silencios, en la demora, en el vacío. Tuve que terminar las frases fracturadas, nombrar el arma homicida, deducir la o las víctimas, la o las carnes rotas... Deducir la muerte.



Poner en presente. Reconstituir la escena.

No fueron las historias particulares, rescatadas de estas entrevistas, las que se escenificaron en **Historia de la sangre**, sino el encuentro de imaginarios de esos entrevistados y el mío. No se representó la vida de esos hombres y mujeres, sino todo aquello que esas vidas tenían de irrepresentable.

Fragmentación, descuartizamiento, corte, hemorragia sónica de una nada que salpica de cuerpo en cuerpo.

Lo irremediable, lo súbito, las huellas, la ruptura de linealidad, la trastocación de un orden, el quiebre de lo homogéneo, lo irreversible que todo crimen conlleva, se reprodujo a nivel de estructura dramática, narración, trabajo actoral.

La puesta en escena, como un crimen contra

lo esperado, escenifica aquello que el espectador jamás pensó ver o escuchar, aquello que no sucedió, lo imposible de nombrar, la ausencia, la pérdida, el **paso al acto** del homicida, esa escena imposible de escenificar, por ser tan *real*.

En la **Trilogía testimonial** (*La manzana de Adán, Historia de la sangre y Los días tuertos*), no es la narración de historias particulares o de una historia lo que me ha interesado, sino hacer pasar esos testimonios desde un registro biográfico a lo mítico y fundacional: La Raza, La Diferencia, La Ausencia, El Espectáculo y La Muerte son los grandes temas sobre los cuales he querido reflexionar, utilizando una multiplicidad de caligrafías escénicas (textos, cuerpos, espacios, gestos, música) superpuestas como Enigmas.

Estas voces testimoniales, bocas de desagüe, carne de cañón, susurran su escritura en el borde de *lo real*, como la puesta en escena lo hace en los márgenes de la literatura y el crimen en los bordes de lo posible, en la máxima transgresión.

El conflicto que testimonios, puesta en escena y crimen comparten es el conflicto entre la carne, el origen y el imaginario.

La pregunta que aquí surge es:

¿Lo que esos testimonios dicen es *real*?

¿Eso que los actores actúan es *irreal*?

¿Eso que ese criminal hizo, lo hizo *realmente*?

Ante la necesidad de certeza, de una verdad, la puesta en escena pone en duda. Duda y desconfía de lo uno, de la realidad, de lo real, de la verdad... para abrirse como una grieta por donde se cuela esa otra realidad, para ser sangre sucia venal, susurro, cáncer del imaginario que invade.

Para ser lo incorrecto.

Como en un crimen, la puesta en escena:

Supera los cánones dramáticos en cuanto a géneros y estilos como también las reglas de lo tradicional. Busca cometer el crimen perfecto o la venganza total.

Subvierte las leyes teatrales de ajuste a la ley para que la escena sea invadida por el deseo.

En el paso al acto se expone el funcionamiento del pensamiento del creador sin la intervención predominante o prejuiciada de la razón, la estética, la moral o la ley.

Armoniza dos estados aparentemente contradictorios:

Sueño y vigilia. El sueño como aparente ilusión y la vigilia como aparente realidad.

La puesta en escena se asocia a experiencias culturales a través del signo arquetípico, generando una nueva caja de resonancias desconocidas e infinitas, tejiendo a nivel del imaginario.

Más que poner en escena, lo que intento es una **reconstitución de escena**. Hago amagos de calzar las imágenes con esa matriz de todas las imágenes, de memorizar un texto inmemorable.

Para eso es necesario volver continuamente al lugar del crimen, al origen, buscar las huellas, rastros e indicios.

Volver al origen de la imagen poética, que no tiene eco ni pasado próximo, pero sí resonancia arcaica.

Volver al origen de la palabra, de esa palabra que es enfermedad, que hiere, mata y fustiga.

Al origen del gesto, allí donde revienta la palabra desesperada, estrangulada.

La puesta en escena no es síntesis de lenguajes sino, por el contrario, es exceso, espesura de signos, yuxtaposición drástica de contrarios, supresión de transiciones, segmentación y multiplicación. Invasión de la escena por el inconsciente, con la precaución de que las cosas dichas al inconsciente se dicen sólo una vez: él cambia inmediatamente, no se deja atrapar. Enigmas, secretos, jeroglíficos... que el espectador deberá descifrar.

No es allí, sobre un escenario, que la puesta en escena sucede sino en la coincidencia de imaginarios del director, los actores y los espectadores.

Huellas, resonancias, vibraciones telúricas que se transmiten por capas y planean por los bordes, en la superficie de esa escena que nunca sucede.

Es en el trabajo de Agonía, en el oficio de la Ausencia, en el **proyecto del Morir** y no en la muerte misma, que me empeño en Reflexionar, en **pasar al acto**, en instituir a través de la incompletud, tal vez la fugacidad de una totalidad.

Es en el proyecto y ensayo continuo de esta **escena**, siempre inconclusa, siempre irrepresentable e inenarrable (y que de llegar a producirse tendría directa relación con la muerte) que el trabajo escénico nos sucede a quienes constituimos el Teatro la Memoria (valga decir que **memoria** es pensar siempre en lo pensado, rehacer sobre lo hecho, es decir, reconstituir **la escena**).

Así como en aquellas entrevistas donde ni el criminal ni yo (su oyente, su testigo) fuimos capaces de nombrar eso que no tiene nombre, así deseáramos que los espectadores abandonaran la sala:

Conmovidos al punto de desear olvidar aquello que vieron o negando haber visto algo.

Que se fueran como cómplices de un crimen ejecutado públicamente, del cual todos hemos sido testigos pero del que nadie dará cuenta, sino que, silenciosamente, lo harán suyo y guardarán para sí.

Presencia del Festival en la ciudad



Fachada del Teatro de la Universidad Católica de Chile, una de los teatros-sedes del Festival.

URGENCIAS Y PRIORIDADES DEL TEATRO DE FIN DE SIGLO

ALEJANDRO QUINTANA

Director teatral

Chileno residente en Alemania

Al plantearme ante el tema **Identidad y diferenciación del teatro en el fin de siglo**, me encontraba sumido en actividades teatrales en la ciudad de Berlín, lugar en el cual durante los últimos años se han producido profundos e inesperados cambios. Cambios de sistemas, términos de sistemas, países que se esfuman, cambios de formas de vida, cambios de identidad a toda marcha, persecución de identidades.

Ahí, en esa ciudad, epicentro de conociones profundas en cuanto a identidad, fue justamente ese concepto el que quedó trabajando en mi sentir y pensar.

IDENTIDAD - CAMBIO - PERDIDA - ENRIQUECIMIENTO

Noté que me era difícil pensar en teatro. Dificultades muy concretas me acosaban: el resurgimiento violento del neo-nazismo juvenil (fenómeno no solamente alemán), el asesinato de trabajadores africanos, las razias contra los vietnamitas, la transformación de ex izquierdistas en ambiciosos guardianes de la sociedad de libre mercado.

La pérdida, de identidad humana y la pérdi-



da de la vida misma (planeta), es mi gran preocupación, es mi tema. De ahí que haya tomado como formulación para mi exposición el artificioso título de **Urgencias y prioridades del teatro de fin de siglo**; destaco que se trata de **mis urgencias y prioridades** y que se expresan primeramente fuera de la escena.

Considero urgente desarrollar un sentido de responsabilidad para con la vida, urgente la búsqueda de

una nueva ética que se exprese realmente en la relación entre los hombres y los entienda como parte de la naturaleza, como convivientes y no como esclavizadores de ella.

Es urgente evidenciar la necesidad de transformaciones, cambios a corto, mediano y largo plazo y éstos no secuenciados sino simultáneamente.

Es urgente establecer una verdadera justicia social, **es prioritario** la defensa de la vida del planeta. Esto no es retórica, sino una realidad indiscutible.

Estos anhelos y temores conforman el motor de mi actividad teatral. Quizás para algunos esto sea un planteamiento antiguo, pero considero que el teatro puede y debe jugar un rol activo en esto, en la creación y desarrollo de un nuevo sentido de responsabilidad para con la naturaleza,

concretamente el hombre y su dignidad, y con la vida de nuestra casa común, la única que tenemos.

Es urgente y prioritario provocar impulsos vitales humanizantes, sensibilizar, crear anhelos de vida diferente, hacer ver que la vida es algo más que una Feria de Consumo de productos desechables, evidenciar la encrucijada en la que nos encontramos. Poner en tela de juicio caminos andados ya por otros y que sólo conducen a la infelicidad.

Me interesa el carácter subversivo de la armonía y de la ternura. Son palabras exóticas, lejanas, se ven poco y es lo que tendríamos que lograr (en lo social y personal). Nuestro corto camino recorrido es sin duda mejor al anterior pero, ¿es superior? ¿conduce a la vida o a la muerte?

Creo que es urgente estimular el espíritu crítico contra el funcionalismo, pragmatismo de nuestro tiempo que desvaloriza la dignidad personal.

El teatro de fin de siglo tiene una gran responsabilidad: **la de luchar contra la gran dictadura que hemos construido a nivel mundial.** Esa máquina deformante que nos convierte en bestia de consumo, que nos uniforma hasta en lo más íntimo de nuestra subjetividad y nos llena el alma de un sentido de impotencia.

Recientemente trabajé con la obra de Brecht **El alma buena de Sechuan**: Shen Te, figura protagonista, expresa esta inquietud en el momento en que decide negar su identidad para poder subsistir en estos tiempos:

En este país el hombre útil necesita suerte.

Sólo con influencias logrará demostrar que sirve para algo.

Los buenos no pueden ayudarse a sí mismos y los dioses son impotentes.

Mi teatro pretende ser el de la ternura, el de

la vida que aún no existe. No me interesa el teatro de fotos o radiografía de la barbarie. Pienso que la representación de aquella, aun en los momentos más logrados, no sobrepasa a la realidad cotidiana.

Estoy por un teatro que promueva el arte de vivir entre los hombres y no su imposibilidad. Un teatro que no adormezca, que haga palpar fuertemente el corazón, que irrigue la parte del cerebro donde germinan los pensamientos críticos. Mi posición teatral no pretende en primer término renovar las formas, sino ayudar a reformar la vida; estimo que si se está conectado a los problemas del existir, las formas nos buscan, nos encuentran.

Para decirlo en términos pedagógicos, más me interesa el **qué, por qué, para qué, con quién, cuándo.**

El cómo se cristaliza en el quehacer colectivo, sin desconocer la posición estética necesaria para que todo hecho artístico comience.

(Esto es más bien una polémica con el quehacer teatral en Berlín, donde muchos creadores después de la caída –derrumbe– desaparición del modelo socialista alemán, se han lanzado en una búsqueda formal exagerada, perdiendo de vista, ojalá momentáneamente, los nuevos problemas sociales surgidos de dicho cambio).

Estimo que el creador teatral de fin de siglo, además del placer personal que su actividad le brinda, debe afianzar su sentido de responsabilidad.

Somos narradores de historias de hombres para hombres. Los pesares, la ira, los sueños de muchos y los nuestros propios se cristalizan en nuestro quehacer.

Sé que la función primera del teatro es la de deleitar. Nada se comunica si en escena no se produce el milagro, lo mágico, en suma, el hecho artístico.

ENSOÑACIÓN DETRÁS DEL ESPEJO

MAURICIO JIMÉNEZ

Director teatral y dramaturgo

México

Creo que la opinión de los grandes creadores hacia el fin de siglo sobre el arte en todas sus formas se aproxima más al lenguaje de la poesía que a la estructura dramática clásica. La relación poética es la que motiva y estimula más al espectador, como una especie de documental subjetivo, como una asociación de imágenes indiscriminadas, de subjetividades, de mareas emotivas, para trasladarlas, en la metáfora escénica, en un germen de movimiento. Esta metáfora escénica es la que hace participar del conocimiento de la vida, porque no se apoya en conclusiones fijas, ni en el tema o en las concepciones rígidas de un autor. En ningún caso se deberá querer encerrar con violencia un pensamiento complejo y una visión poética del mundo en el marco de una hilación exageradamente clara. Es decir, cuando hay una estructura dramática expuesta, bien alimentada por la trama y las características aristotélicas, esto produce un choque con lo que yo creo se debería buscar, que sería el torrente y el río de toda esta pasión, llegando casi a lo que en la pintura se llama abstraccionismo.

Creo que los universos del teatro, los lenguajes del teatro, nos han ido orillando a aquel discurso que Antonin Artaud llamaba *el teatro y su doble*. Buscar, a partir de estas imágenes, a partir de estas pasiones, a partir de estos estímulos entre actor, autor, director, espectador. Es decir, conformar una nueva religión. La palabra es clarísima: religión, religar, rehacer, reconstituir. Ahí tendríamos que centrarnos los que intentamos ser

aprendices de brujo, llegar a trasladar no sólo la palabra, no sólo el pensamiento metódico, no sólo el pensamiento pasional, sino expresar de una manera parecida a este mismo discurso, que parecería fragmentado, parecería no estructurado, pero que tiene esta claridad, al menos subjetivamente.

Lo que está son las filas. Autoría y dirección: Mauricio Jiménez, México.



Temas de Discusión
Dirigiendo a Shakespeare

MI EXPERIENCIA CON SHAKESPEARE

FRED CURCHACK

Actor y director

Estados Unidos de América

De niño, leía historias y el lenguaje, aunque difícil, no era imposible de entender para un niño. Especialmente en las obras de Shakespeare, el lenguaje está lleno de acciones: cada línea está llena de algún tipo de relación humana, algún tipo de necesidad, algún tipo de acontecimiento que está ocurriendo. No es sólo gente hablando y están muy lejos de filosofar. Y no es teórico, se pueden ver las acciones a medida que oyes las palabras. Y ustedes conocen los famosos versos de Hamlet sobre corresponder la acción a la palabra y la palabra a la acción, es algo explotado en estos textos. También fui a un colegio público y nos llevaban gratis a ver estas representaciones. Entonces, es posible verse expuesto, siendo un niño muy pequeño, a las obras de Shakespeare y era excitante, era un mundo hermoso.

Empecé a trabajar en teatro en Nueva York cuando tenía quince años y mi primer trabajo fue como técnico, con una producción de Shakespeare para un Festival, *Sueño de una noche de verano*. Estuvo de gira en todos los barrios más pobres de Nueva York, especialmente en áreas de ghettos de negros e hispanos, donde el noventa por ciento del público o más no había visto no sólo a Shakespeare sino que no había visto en realidad nada de teatro. Me asombró ver como se producía una hermosa conexión con ellos. Nosotros llegábamos en camiones y descargábamos en el parque, y alguien con un micrófono iba en un camión anunciando

¡Gratis, gratis! ¡Obra de Shakespeare esta noche! Y la gente venía gratis y entendía Sueño de una noche de verano. Era una puesta bien convencional; cuando miro hacia atrás, me parece algo aburrida, dados los increíbles cambios en la idea del teatro que me ha tocado presenciar desde entonces. Pero de todas maneras era algo mágico y tenía una tremenda energía.

Luego estudié un poco con Bertrand Joseph, un hombre que escribió un libro llamado *Actuando a Shakespeare*. El es un director y profesor británico y era muy estricto sobre cada palabra de interpretación; todo tenía que ser exacto y discutía sobre cada una de las versiones que había visto alguna vez. Era interesante para mí, porque yo era un joven hippie que en esa época estaba en contra de cualquier convención, estaba interesado sólo en encontrarme con Grotowski y trabajar con él y trabajar en La Mamma y en las compañías experimentales de los sesenta. Había estado un tiempo de gira con el Living Theatre y pensé qué estúpidez ser tan conservador respecto de la interpretación correcta del texto. Pero ahora, muchos años después, me encuentro en una especie de éxtasis cuando digo estas palabras de Shakespeare; la poesía y el uso del lenguaje está tan lejos de lo que encontramos en el uso moderno del lenguaje, ciertamente en el teatro. Es fantástico ese lenguaje que tiene alas, un lenguaje maldito que te hace salir las entrañas. Es un lenguaje que está lleno

deacción y de pasión. Es un tipo de éxtasis entrar en el poder de este lenguaje y dejar que me influya. Para mí, el lenguaje es lo opuesto que para la mayoría de las representaciones inglesas que he visto en gira en Estados Unidos y en la televisión en estos tiempos. Son muy literarias y tratan el lenguaje como una vaca sagrada, como una especie de museo, de procesión, de hermosos sonidos. Me parece que gran parte de este trabajo pierde completamente el sentido de ajustar la acción a la palabra y la palabra a la acción. Se convierten sólo en palabras, palabras, aunque hay muchas excepciones excitantes respecto de esto.

Pero yo nunca he estado realmente involucrado en el teatro convencional, aunque he representado desde niño. Lo que me interesa en Shakespeare es que se ha convertido en una especie de mito: las historias y la estatura real de este poeta son un verdadero mito en la conciencia colectiva de la gente en el mundo angloparlante y en todo el

mundo. Y el mito contiene ciertas ideas que pueden ser o no contemporáneamente significativas y vivas. Recientemente trabajé en **Sueño de una noche de verano** y una académica feminista me señaló que había una convención en la época de Shakespeare que todavía estaba en uso, aunque no era muy popular, llamada *scolded brida*, era una brida metálica como la que se usa para los caballos que se ponía en la boca de la mujer que criticaba a su hombre, a su marido. Y ella pensaba que eso tenía un tremendo impacto no sólo al actuar **La fierecilla domada** sino también en **Sueño de una noche de verano**, esta obra de exuberancia sexual. Eso es sólo un pequeño ejemplo de los mitos que están muy activos en la vida contemporáneo y que son muy poderosos en estas obras. Nos permiten la posibilidad de mirar en nosotros mismos y cuestionarnos por qué estos mitos son tan queridos. ¿Es sólo porque el autor utiliza el lenguaje en forma hermosa? ¿O fue capaz de capturar ciertas

El actor norteamericano Fred Cuzchak durante su taller "Actuando en la sonrisa".



Fred Cuzchak

cosas en nuestra psicología espiritual o psico-espírita que son comunes a todos nosotros, que nos preocupan a todos, que nos puede llevar a todos a una especie de libertad o autoconocimiento o pueden mantenernos perpetuando el mismo tipo de estupidez que nos mantiene dormidos?

Por otra parte, el teatro de Shakespeare por supuesto se llamaba El Globo, y en esos tiempos, la posibilidad de una especie de comunicación global, de conciencia global era inimaginable. Sin embargo, las obras contienen una perspectiva global que al mismo tiempo reflejan un momento histórico y cultural muy específico, y reflejan las actitudes de su tiempo y lugar. No sólo en las obras históricas sino también en todas las obras hay bromas sobre los gobiernos y las relaciones que los actores y el teatro tenían con la realeza, y hay bromas para el público también. Cosas que los públicos modernos no pueden entender, pero de las cuales se puede tratar de sacar un nuevo sentido. Las obras tienen así estas historias fantásticas que se reconocen en cada cultura. Me encanta la adaptación de Kurosawa; entiendo exactamente lo que significa ser conmovido por algo de otra cultura, porque yo mismo me he quedado fascinado en mi propio trabajo con el Kathakali hindú, con el teatro Noh japonés, con el teatro Tu Ping balinés. He trabajado con un sacerdote africano, he trabajado con curanderos nativos norteamericanos y shamanes de Méjico, y nada de esto es mi cultura. No pretendo ser capaz de dominar las técnicas o la literatura o la filosofía o la visión de mundo de ninguna de estas culturas, pero me hace comprender más acerca de mi propia humanidad, entrar no sólo en lecturas teóricas sobre otras culturas, sino también en el cuerpo de otra cultura. En realidad, realizar un ritual o aprender los movimientos de un maestro de otra tradi-



El actor norteamericano Fred Cuchak en *Stuff as dreams are made on*, adaptación de *La Tempestad*; U. S. A.

ción es un acto de confrontación con uno mismo. Y no pretendo que Shakespeare esté fuera de un contexto histórico y social específico. Ni siquiera me puedo imaginar lo que sería para una persona que no habla inglés fluidamente tratar de captar este idioma. Sin embargo, además de esta cosa sorprendente del lenguaje, hay algo que todos podemos disfrutar. Y que también todos podemos odiar, porque se ha convertido en una suerte de ícono, que a veces merece ser destruido y algunas veces tiene que ser recordado.

MACBETH: UNA OBRA SOBRE EL PRESENTE

JONATHAN HOLLOWAY

Director teatral
Inglaterra

Es muy difícil tratar de decir algo útil sobre una producción cuando uno está en medio de los ensayos. Es una paradoja que, cuando uno se está sintiendo lo más vulnerable, cuando uno se está moviendo hacia atrás y hacia adelante entre la fascinación y la depresión, haya una obligación de hablar tan elocuentemente sobre el show.

En todo caso, a medida que el tiempo pasa, encuentro más y más difícil hablar sobre nuestro trabajo. Generalmente disfruto leyendo las críticas, porque el observador es capaz de explicarme lo que estamos haciendo. La verdad es que trabajo instintivamente y el aporte fundamental de la sala de ensayo es un enfoque práctico a la forma de narrar una historia, más que un manifiesto estético o ideológico. Sin embargo, no me encuentro de ninguna manera solo.

Muchos de nosotros en el Reino Unido operamos en esta forma inmediata. La forma en que el mundo académico se organiza allí le permite pocos nexos genuinos con la práctica teatral profesional. Por otra parte, el subsidio estatal de las artes se gana generalmente con dificultad y un efecto inevitable es que hay que producir grandes



cantidades de trabajo, por lo cual uno tiene poco tiempo para comprender el producto o explorar las ideas más allá del imperativo de la producción. El negocio de hacer teatro requiere todo el tiempo de uno y, salvo en las grandes compañías, los directores rara vez tienen la oportunidad de conversar.

La Compañía de Teatro Red Shift trata de fusionar las formas narrativas populares con una metodología intelectual y estilística rigurosa. La compañía se basa en las técnicas de la representación y el teatro físico, y la música en vivo juega un papel importante en el trabajo.

Podría verme tentado a teorizar sobre mi trabajo y, de hecho, la obligación de sintetizar una descripción puede ayudarme a organizar mis propios pensamientos. Aproximarse a los clásicos mediante el corte libre y la reformulación del texto requiere cierta justificación discursiva. Un grado con honores en sociología y drama, un master en teatro moderno (mucho de lo cual era semiótica) y casi diez años enseñando me proporcionan una aprehensión rudimentaria de las herramientas del debate. Sin embargo, debo pincharme cada cierto rato y seguir consciente de que, para el Red Shift,

la practicidad y la estética van de la mano.

El Red Shift es una compañía itinerante nacional que lleva nuevas obras, adaptaciones de la literatura y clásicos a un rango más amplio de teatro a través del Reino Unido y más allá. El objetivo primario de la compañía es presentar un trabajo excitante y sólido que se base en un vocabulario teatral sorprendentemente diverso.

El acto de equilibrio más impresionante del Red Shift ha sido una producción de obras caracterizada por un rigor artístico e intelectual que sigue siendo popular con un público amplio a través del país. La compañía ha estado presentando su propia forma de *teatro total* por más de una década y constantemente vuelve a una amplia red de teatros centrales. El Red Shift ha influido considerablemente sobre una generación de jóvenes teatristas. La compañía, un frecuente cliente del Consejo de las Artes, ha generado un ingreso considerable a través de innovadoras colaboraciones con auspiciadores asociados y, recientemente, ha incursionado en radio y televisión.

No creo en el potencial revolucionario del teatro según cómo se constituye en el Reino Unido. Los recursos de producción son escasos. Trabajamos con períodos de ensayo que otros países consideran irrisoriamente breves. Es lo suficientemente difícil montar un show. El arte es aún más difícil. Hay que realizar un esfuerzo enorme en el marketing sólo para garantizar la venta de las entradas a las clases medias que frecuentan el teatro.

Lo que podemos hacer es contribuir con un clima de debate. Si tenemos suerte, podemos ayudar a sensibilizar la cultura en las cuestiones importantes.

Nuestra reciente producción, **La vida y época de Fanny Hill**, resume bien claramente la posición de la Compañía. Cuando abordamos el tema de la pornografía, no lo hicimos en un drama de confrontación que exhibiera sus credenciales políticas en la solapa. Por el contrario, le encargamos a una escritora de izquierda que redactara una tragicomedia muy entretenida que colocara la pornografía contra la erótica, la explotación de las



Macbeth, del grupo Red Shift, dirigido por Jonathan Holloway (Inglaterra).

mujeres contra su propio potencial para intervenir en el mercado. Mucha gente vino a ver la obra esperando pura entretención. Se entretuvieron, y también se vieron expuestos a ideas radicales y a un vocabulario teatral innovador.

Macbeth fue la primera obra que estudié. Había permanecido dormida hasta ahora. Cuando hicimos la programación de la compañía, me puse a leer e investigar metódicamente, pero las mejores ideas aparecieron de pronto.

Como a tantos otros, me preocupan mucho los tiempos en que vivimos. Mi educación estuvo determinada por una idea básica de que el individuo forma parte de una comunidad en la que todos tienen los mismos derechos de comida, abrigo, salud y educación. Desde principios de los 80, este ideal ha sufrido un continuo ataque en los países desarrollados. Un relativismo cínico se adueña de todo, tratando de hacer parecer ridículo el con-

cepto de comunidad. Aun así, los protagonistas en este movimiento saben que la gente necesita el idealismo para darle sentido al mundo cotidiano. Esto lleva a los políticos a vestirse con moralejas. La manifestación más obvia de esto es la política exterior intervencionista tan de moda actualmente, y que está cuidadosamente calculada para sacar un máximo efecto de las relaciones públicas.

Macbeth fue escrita alrededor de 1605, casi al mismo tiempo que **Rey Lear** y poco después de que la compañía de Shakespeare fuera elevada al rango de *Actores de su Majestad Real*. A diferencia de **Lear**, que es considerada por la imaginación popular como una obra *difícil*, **Macbeth** es una de las obras representadas con mayor frecuencia en el Reino Unido.

Macbeth y Lady Macbeth asesinan a Duncan, Rey de Escocia. Suponiendo que esto les proporcionará riquezas, títulos y el amor del pueblo, descubren luego con horror que una muerte conduce a otra y a otra, y así sucesivamente. Cuando se establece la paranoia, Macbeth llega a ver esto como la única forma de apropiarse de un trono que no le pertenece por derecho. Lejos de salir victorioso, estos crímenes destruyen la paz de sus mentes, llevando a la locura de Lady Macbeth y al asesinato de Macbeth.

La historia de Shakespeare tiene sus sutilezas. Por ejemplo, hay pruebas en el texto que señalan que Duncan sería un monarca inapropiado. Su hijo no sería mucho mejor. Esto implica que Escocia podría necesitar a un rey fuerte y Macbeth muy bien podría ser ese hombre. Sin embargo, Shakespeare se sale del camino para asegurarse de que su patrón se siente seguro, enfatizando que la corona es la barrera esencial entre la civilización y el abismo.

Shakespeare carga la atmósfera introduciendo brujas, fantasmas y aparecidos. Macbeth se encuentra con tres brujas que le profetizan que será rey. Esto impulsa su ambición y el terrible acto de asesinato, sobre el cual ha fantaseado, de pronto parece un camino realista.

Esta es una producción en trajes modernos,

donde la distancia más obvia con la tradición es la ausencia de las brujas. El uso de Shakespeare de las brujas elevaba el espectáculo y la atmósfera de manera que engrosaba admirablemente la esencia de la obra. Las brujas son difíciles para un público académico moderno. Es difícil tomarlas en serio y su presencia reduce la culpa de Macbeth, colocando sus acciones dentro del contexto de una influencia sobrenatural. Esta versión editada habla directamente de la rudeza, la duplicidad y la criminalidad que caracterizan el clima política nacional e internacional del momento.

No puedo comprender la duda con que mucha gente enfoca la idea de editar un texto antiguo. Estoy agradecido con quienes promueven la deconstrucción y el posmodernismo por la racionalidad intelectual que le ofrecen a lo que hago. En realidad, provengo de una perspectiva muy básica de hacer espectáculos. Como director, cuyas obras van de gira por todo el Reino Unido y el extranjero y se presentan ante públicos que van desde estudiantes universitarios a granjeros, mi primer compromiso es una buena historia, poblada por personajes interesantes, que le hablan al público en una forma que hace sentido.

Como forma de entretenimiento, me siento obligado a mencionar el alto grado de superstición en torno a la obra —una tradición que el teatro mundial disfruta en promover. En realidad, sospecho que la mala suerte que a menudo acosa a las producciones de **Macbeth** se origina menos en la presencia de lo sobrenatural y más en la necesidad de los actores de hundirse en un pozo emocional extremo que debe ser mantenido durante gran parte de la velada. Mientras ensayábamos la obra, descubrimos que es muy difícil tomar sólo una línea y seguir la discusión. Los actores por lo general volvían un buen trecho en el texto para tomar toda una tirada de una vez para estudiarla. Este nivel de ataque sostenido es muy cansador, y si hay alguna infelicidad en una compañía y las condiciones de trabajo son difíciles (por ejemplo, ir de gira), entonces es posible que el conflicto e incluso los accidentes ocurran.

EL MONTAJE DE LOS CLÁSICOS: BARRERAS Y PUENTES DE LENGUAJE

HÉCTOR NOGUERA

Director y actor

Chile



La aventura apasionante de los clásicos implica para nosotros latinoamericanos meternos siempre en la barrera de la expresión verbal, motivada ya sea por el verso o por la traducción de la obra. Es la barrera de estar ante una gran obra literaria reconocida a través de los siglos. Es el peso de los modelos establecidos por los actores, grandes todos ellos, que han hecho esos papeles y que han quedado como patrimonio mundial. Se añade lo que se ha colado de los grandes montajes, de las películas, de las publicaciones; también, las expectativas del público teatral, las imágenes que ellos ya tienen y que uno teme frustrar, la desconfianza del propio medio teatral del resultado de montar un clásico, la propia desconfianza de uno mismo como actor y, finalmente, el peso del carácter pedagógico, inevitable cuando se hace una de estas obras por primera vez en nuestro continente, ya que en estos casos, sabemos de antemano que nuestro público será preferentemente escolar.

Los ensayos se inician en un mar de alternativas, infinidad de opciones que van apareciendo en el escenario y que ninguno de los tratados que malamente ha alcanzado uno a leer ha podido ni siquiera adivinar. Estas opciones se van decantando bajo la ley del escenario y llegamos a un

resultado que me hace sentir siempre como parte pequeñísima de un todo que apenas se alcanza a vislumbrar.

A lo largo del tiempo, he tenido la oportunidad de trabajar *La vida es sueño* de Calderón, tanto la Comedia como el Auto; he podido trabajarla desde distintos personajes, lugares, públicos, versiones de todo tipo, como monólogos, aire libre, lectura dramatizada, teatro redondo, etc. Esto me

ha hecho comprobar que efectivamente es verdad aquello de que los clásicos dan para todo y para todos.

El maestro Jorge Lillo me entrenó en el verso de Calderón y no sólo en su técnica: me mostró también la poderosa energía que esos versos poseen y cómo dejarse invadir por ella y aprovecharla. El peso del Siglo de Oro se me ha hecho algo más liviano gracias al maestro.

Esto es cuando se trabaja con el verso castellano, pero ¿qué ocurre cuando se entra en la traducción de las obras de Molière o de Shakespeare? Aquí jugamos casi siempre con todos los puntos en contra, ya que el texto que atacamos no es el de los autores, sino una... ¿interpretación? Uno siente que el verso clásico es una tarea de descubrimiento, pero el de la traducción sentimos que es una tarea sobre el no lenguaje, el de un terreno de nadie. Es el problema de la carencia de

ritmo, de una sintaxis que no refleja ni el original ni nuestra lengua hablada. Si leemos el original, aún con mala pronunciación, uno lo siente más expresivo y hasta más fácil quizás que la traducción.

La neutralidad del lenguaje de la traducción aplana nuestro trabajo, hasta que nos encontramos con Nicanor Parra. Es encontrarse con el lenguaje y la poesía, o la antipoesía que es todavía mejor, porque es más viva y es más acción. Ahí, uno se encuentra con Shakespeare y se encuentra también con Parra. Uno cree ver a Shakespeare a través de Parra o al revés también. Ahí uno sabe que está haciendo el original y que también se está haciendo a Parra.

Visto con el lenguaje de Parra, Shakespeare parece un anti-poeta. Me encuentro con mi forma de hablar de chileno, con mi lenguaje cotidiano enaltecido, con mis ritmos, mis sintaxis, mi tradición y mis palabras. Me refiero a su traducción del *Rey Lear* o su *transcripción*, como él la llama. Entonces se borran las películas y las otras barreras y se extiende un puente de confianza entre todo aquello que te presiona acerca de la enormidad de *Lear* y la tarea que tienes que hacer. Ahora hay un texto que pertenece a tus vivencias, a tu historia, y que te lleva consecuentemente a gestos que también son tuyos y que te pueden llevar a los del personaje. Difícil apropiarse del autor clásico si no pasas por el lenguaje.

Hasta el momento en Chile, la mayor parte de las propuestas sobre estos autores consideran al texto como punto de partida del montaje, porque cuando estrenamos es siempre la primera vez que se representa y no tenemos antecedentes de otros montajes. Sólo tenemos fotos y referencias escritas de los montajes de afuera, los cuales durante muchos años fueron en muchas ocasiones un modelo. La gran mayoría de los espectadores ve la obra por primera vez y de éstos, la mayor parte son escolares. Este aspecto es decisivo, guste o no, en nuestros montajes de los clásicos. Sabemos que el gusto de los espectadores no está en la variación de versiones anteriores, sino en la expec-

tativa de ver qué se hace con *la gran obra* sobre la que tiene algunas referencias. Espera el espectador una versión moderna, pero no tanto, que le posibilite y le facilite una buena comprensión de la obra; para esto, considera la entrega del texto como algo preferencial.

Con todos estos fantasmas, estas barreras y responsabilidades, los montajes de los clásicos chilenos buscan forma de acercarlos al espectador medio, buscando un puente que justifique cierta contingencia que le hable a este espectador. Estas son las condiciones y necesidades básicas de nuestros clásicos, las cuales configuran una cierta manera nuestra de entregarlos a nuestro público.

La dirección que Raúl Osorio hizo del *Hamlet* en el Teatro de la Universidad Católica, en plena dictadura, reflejaba la situación nacional de ese momento. Queríamos decir algo adecuado a ese momento a través del montaje; era entonces un *Hamlet* casi heroico frente al tío usurpador, mucho más activo que dudativo y muy castigador de su propia duda.

En Chile, los clásicos nos han servido como un arma de batalla y seguiremos sirviéndonos de ellos. El año pasado teníamos tres montajes de Shakespeare en cartelera: *Ricardo II*, *Noche de reyes* y *El Rey Lear*. ¡Que país tan shakespearano!

Estamos trabajando formas de desacralización de *los grandes* para este proceso de acercamiento y en esto juega un importante papel el uso del humor. El humor del Gran Circo Teatro de Andrés Pérez y de Parra en la Universidad Católica son una buena muestra de esto. Algunos piensan que el *Lear* de Parra es el más humorístico de los existentes.

Creo que debemos seguir haciendo clásicos para que se nos vaya soltando la mano. Las versiones que hemos visto en el Festival de Teatro de las Naciones me parecen una buena muestra de esta soltura. Es importante crear espacios para experimentar en ellos y acrecentar aún más nuestra imaginación escénica.

EL FUTURO DEL TEATRO DE HOY

ANTONIO GALA

Dramaturgo

España

Nuestros días son el ayer y el hoy. El mañana no es nuestro. Entre el hoy y el mañana siempre existe una noche y un amanecer.

A quienes viven siempre ante una misma perspectiva, la perspectiva acaba por cegarlos. Acaba por impedirles percibir el verdadero tamaño de las cosas. Tal puede sucedernos a los autores dramáticos. De ahí que debamos aspirar, en primer lugar, a reducir lo que se llama teatro a unos límites para poder hablar de él sin desmesura.

Veamos, en estas condiciones, cuál podrá ser el futuro al que estamos llegando, de este teatro de hoy. Este teatro que compramos con letras de cambio aplazadas y que, como sucede con casi todo hoy, es probable que nos muramos antes de verlo enteramente nuestro.

Tratemos de su **aspecto personal**, de creador o interior, y luego de su aspecto social o exterior. Respecto al primero, conviene distinguir –yo soy cartesiano– una característica esencial y otra formal.

Refiriéndonos a lo **esencial**, es curioso advertir que, por una parte, el hombre trasciende el mundo natural (es vida consciente por sí misma: un naufrago ahogándose en el mar es más grande que el mar, porque el naufrago sabe que se muere, y el mar no sabe que lo mata), pero, ay, por otra parte, continúa perteneciendo a la naturaleza. De esta contradicción se desprenden sus necesidades e inclinaciones fundamentales: 1ª Necesidad de

autodefinición (individualismo), 2ª Necesidad de vincularse a los otros (sociabilidad, que va desde el amor hasta la guerra), 3ª Necesidad de trascender su papel de criatura, creando (ya una familia, ya una obra), 4ª Necesidad de una estructura de orientación o devoción (una religión o cualquier otro tipo de ideal). A lo largo de la historia se ha cargado el acento en la satisfacción de una u otra de esas cuatro necesidades. Pienso que hoy predomina la segunda a costa de la individualidad. Es decir, **la característica esencial del teatro de hoy es la quiebra de las individualidades.**

La del **autor**, la primera. La idea de creación personal está siendo puesta en cuarentena; ya se lee cada vez menos literatura de creación. El teatro se escribe un poco como se escribe el cine: por un equipo que trabaja sobre una idea en marcha. El autor de la dramaturgia está al servicio de esa idea, con el director y el músico y el escenógrafo y el figurinista y el luminotécnico. Hasta hace poco, en España, el autor sólo colaboraba con los encargados de la censura. Hoy tiene que contar con nuevos auxiliares.

Tal sucede también con los **actores**. El divismo, ya alicaído, desaparece. Como si, simbólicamente, el actor volviese a cubrirse con la máscara anónima del teatro japonés –kabuki y noh– o del clásico griego.

En cuanto a los **temas abordados**, ocurre otro tanto. No sé que quedará del amor y la muer-

te —los eternos asuntos— cuando el primero se sustituye por el sexo y la segunda se diluye, al ser la colectividad —inmortal— la que interese y no el pobre individuo. Como, por otro lado, en una sociedad opulenta la lucha por la vida se habrá hecho superflua, en los países desarrollados dejará de tocarse el problema, que ahora nos abruma, de la injusticia social o de que el Estado, común mal maestro de escuela, identifique siempre justicia con castigo: ese problema que sigue llenando de buenas intenciones y mediocres comedias algunos escenarios.

La rotura con el encendido concepto individual ha repercutido hasta en los locales donde el teatro se representa. Se ha abierto la puerta a una configuración arquitectónica distinta de la distanciadora, agobiante y sombría de los teatros a la italiana, previstos todos como para cantar óperas. El teatro va haciéndose —ya no como experiencia hoy sino por costumbre— en la calle, en los mercados, en las tabernas, en los cabarets, en los garajes. Tal desplazamiento, que va de acuerdo con la masificación de la cultura, consigue una mayor fusión, una desaparición de las altas barreras que separan sala y escenario, actor y espectador. Precisamente lo que perseguía el *happening* era la participación de los espectadores, conseguida, si fuese preciso, a base de provocaciones.

Dentro de este mismo aspecto personal, la característica formal más aparatosa creo que es la **relatividad de los conceptos espacio-tiempo**, como secuela de las posiciones de los científicos y de los avances técnicos. La influencia cinematográfica y de otros posibles medios de imagen se ha hecho muy evidente, hasta convertir en risible esa regla que llamábamos de las tres unidades. Pero culminará otra influencia, ahora menos marcada: la de carácter supranacional. La decadencia de la palabra escrita, por un lado, y la intercomunicación de los países, por otro, tendrán dos consecuencias: 1º. Búsqueda de asuntos que interesen al mayor número de espectadores del mayor número de países posible. 2º Tendencia a la

omnicomprensión: reducción al máximo de los idiomas nacionales; utilización creciente de la pantomima y la música; cultivo de un bastantoso —creo— y vago esperanto literario.

En este punto entono una elegía. A un poeta de Hispania, en los últimos tiempos del latín, no le haría ninguna ilusión que le dijeran que el idioma, por el que tantos trabajos se tomara, iba a ser reemplazado por otro más al día. Comprendo muy bien que la condición necesaria para la continuidad de una literatura es la variación constante de su lengua: de ahí el esplendor novelístico norte y sudamericano. Pero aunque nos abstengamos de calificar de inmortales nuestras propias obras, a todos nos gustaría creer que seguirán siendo leídas, durante muy largo tiempo, del modo en que las escribimos. Es amargo pensar que nuestras comedias hayan de conservarse, en el mejor de los casos, en textos profusamente anotados por sabios filólogos que ignorarán, seguramente, el último sentido vivo de nuestras expresiones de amor y de tristeza.

Pero no hagamos de todo esto una cuestión personal. Veamos, en cambio, cuál es el **aspecto social del teatro de hoy**. Dice Freud que la del hombre es la historia de una represión. Y Marcuse completa: *El regreso de lo que ha sido rechazado constituye la historia subterránea y prohibida de la civilización. La explotación de esta historia no sólo revela el secreto del individuo, sino de la civilización entera.*

Miremos el paisaje en que se produce ese extraño teatro desindividualizado y comprobemos que es la sociedad, ella, la que está en crisis. ¿Cómo no va a estarlo el teatro, que es su espejo y reflejo?

La estructura psíquica que Freud describe es siempre dinámica: el hombre es una lucha a muerte que libran dos fuerzas antagónicas: el *ello* y el *yo* contra el *súper-yo* (el yo ideal); el principio de placer (individuo) contra el principio de realidad (sociedad); el Eros contra el Tánatos. Pero así como antes ambos enemigos tenían el interior del hombre por campo de batalla, ahora uno de ellos



El dramaturgo Antonio Gala en la presentación del libro "Teatro Chileno contemporáneo, Antología", editado por el Ministerio de Cultura de España.

es ajeno, múltiple, solapado. Antes, el hombre luchaba consigo mismo dentro de sí mismo. Ahora, lucha contra la sociedad que lo ha hecho como es. Y ay de él si no lucha: eso querrá decir que ha sido ya vencido y que está muerto.

Las transformaciones que comporta la sociedad industrial y de consumo son éstas, muy patentes en el campo del teatro –tan dirigido, directa o indirectamente, por la Administración Pública–: paso de la libre competencia a la competencia organizada; concentración del poder en las manos de una administración técnica, cultural y políticamente omnipresente; producción en grandes series y consumo de masas y, por fin, la subordinación de las manifestaciones del ser que antes eran privadas y antisociales (sexo y cultura

sobre todo) a una educación, una maniobra y un dominio metódicos e hipertrofiados.

En efecto, la sociedad dirige la formación del yo a través de los medios de comunicación de masas. El individuo recibe los alertas de fuera: una antena, diez, cien, mil, de TV sobre cada techo; un transistor, diez, cien, mil en cada plaza. Se ha conseguido que la persona tema quedarse sola, separarse del rebaño, desatender los imbéciles eslóganes. El mundo se transforma en un inmenso auditorio de ratas en la trampa. Y la mayoría está contenta de ver a quienes la encierran. Las facultades críticas, las conciencias, casi se han anulado: han sido transferidas a los líderes, a los mitos impuestos. El desarrollo del yo, que depende de la conservación de un terreno personal –es decir, del

poder de negarse, del poder de decir *no*— se raquitiza. Quien quiera mantener el propio *yo* se agotará en la búsqueda de su desvaída identidad, causa a menudo de los trastornos psíquicos que tanto abundan ya.

A la dinámica freudiana, en virtud de la cual el individuo garantizaba su equilibrio —su delicado equilibrio— entre autonomía y dependencia, libertad y opresión, placer y sufrimiento, se sustituye la identificación, estática, del individuo con sus semejantes en el principio de realidad que la sociedad impone. El individuo renuncia a su ideal del *yo* para adoptar el ideal del grupo, tal como se encarna en las personas de sus modelos: ya casi todos somos *fans* de alguien al que imitamos, vivimos *ad exempla*. Y así, la sociedad se congratula de que el individuo asuma como propias sus decisiones políticas y sociales, sus intereses nacionales y supranacionales.

No otro que éste es el nebuloso escenario del teatro de hoy. ¿Cuál podrá ser su tema? ¿Llorará por una humanidad caída o ensalzará no se sabe qué otra humanidad que empieza? ¿Quedará alguna torre, de marfil o de acero o de plástico, donde pueda habitar un poeta? Y, si queda, ¿para quién cantará y qué podrá cantar? En la actualidad, en las sociedades tecnológicas avanzadas de Oriente y Occidente, se está produciendo una doble des-sublimación: en materia de costumbres y sexo, y en materia de cultura. ¿Quiere esto decir que en esta dirección —sexo y cultura— se respeta cada *yo*, se libera al individuo de la opresión social? La concepción freudiana puede respondernos. En ella, el conflicto entre sexualidad y sociedad es esencial. Eros es antigregario. La sexualidad pierde su calidad erótica si no es un momento de liberación de lo social. Hasta ahora existía una libertad muy reprimida; ahora, lo que es peor, hay

una libertad muy controlada. La sexualidad se alimenta de estimulantes comerciales y está organizada hacia la productividad y el rendimiento.

Lo mismo acontece con la difusión masiva del arte, de la literatura, de la música, de la horrible filosofía de Reader's Digest. Dejan de ser evasiones del rígido orden establecido: Dejan de ser un consuelo. Son ya una obligación, un utensilio social, un instrumento de trabajo. Dejan de ser patrimonio del *yo*: se pasan al enemigo y pierden su función liberadora. Yo no puedo evitarlo: desconfío de las revoluciones culturales; desconfío, en general, de toda revolución que me sea impuesta.

Ante este desolado panorama se sentarán a escribir los futuros autores. Rodeados de desastrosas comodidades, dominados por ellas. Por eso, cuando oigo hablar a mis colegas, mis compañeros mártires de hoy, de salvar el teatro, de modificarlo o darle algún sentido, me entristezco. Porque revolucionar el teatro o intentarlo desde dentro del teatro mismo es imposible. Un teatro nuevo sólo puede conseguirse transformando toda la sociedad, toda la vida del país de que se trate, desde sus más hondas y tradicionales estructuras. El teatro no está hoy en manos de sus escritores, en manos de sus amantes y, por supuesto, no en manos del Estado, sino de la sociedad entera: una sociedad a la que ni siquiera —por desgracia— podemos llamar espectadora. El teatro, ayer, hoy y mañana, o es un hecho social —o es un hábitat cultural— o no es nada. Y si este hecho se produce bajo el signo de una libertad culta y no del conformismo gregario, es posible que nuestra época logre escribir un párrafo, quizás no hermoso, pero sí personal, en la difícil y azacaneada historia del teatro en el mundo. Ojalá pueda hacerlo. De todos modos, de cada uno de nosotros depende que lo haga.

Exposiciones

Aspecto de la Instalación Escenográfica Urbana Todos los días del año, realizada en el Teatro Novedades por escenógrafos jóvenes en el marco del Festival.



Fotografía



Fotografía

Exposición de afiches de teatro chileno en el Centro de Extensión U. C.

Visión panorámica de la exposición fotográfica "Imágenes del teatro chileno: 1980-1992", en el Centro de Extensión U. C.



Fotografía

FORO DE DRAMATURGOS



TEATRO NO TEXTUAL EN CHILE

EGON WOLFF • CHILE

Para poder entender lo que voy a exponer en esta ocasión, es necesario remitirse a quién está hablando. Para los que no me conocen, provengo de una generación de autores chilenos que surgieron y se desarrollaron al amparo de los Institutos de Teatro, fundados alrededor de los años 40, en las dos universidades más importantes de Chile, y que ha sido bautizada, más o menos antojadizamente, como la *generación del 50*.

Todos nosotros, que somos un poco más de diez autores, hemos escrito para el teatro desde entonces. Y al decir escribimos, digo escribimos. Es decir, llenamos una página en blanco con

nuestras inquietudes y obsesiones, con la esperanza de que de ahí surja algo coherente y reconocible para los demás. Esa fue y ha sido nuestra característica más destacable y nuestra proeza, y en calidad de tales es como nos conoce nuestro medio y nuestros entendidos.

Todos nosotros concebíamos nuestra función como una suerte de artesanos de la palabra, para que con la combinación hábil de ellas, pudiera presentarse un texto escrito a un elenco que, con él, aventurara un montaje. Nuestras obras se construían en torno a una idea —la llamábamos premisa—, que generalmente contenía una fuerte impronta de-nunciadora de algo y personajes encargados de vivirla. Nos impulsaba a ello el teatro que habíamos conocido por esos canales universitarios y que se apoyaba fuertemente en el vasto repertorio dra-matúrgico vigente en ese entonces. Estaba constituido principalmente por el teatro acreditado desde la antigüedad, pasando por los diversos clasicismos, por el teatro barroco, el renacentista, el romántico, el realista, de principios y fines del 19, y las variaciones más modernas de esos estilos y sus derivaciones hacia el expresionismo, el estructuralismo, el surrealismo y sus últimos aprontes del vanguardismo hermético, que luego dio por llamarse teatro del absurdo, denominación tan arbitraria como las demás.

Ese era nuestro terreno, esa era nuestra escuela, nuestro modelo teatral, y perfeccionar eso

con acento en lo chileno era nuestro objetivo. Todos nosotros no dudábamos que así sería siempre, porque ni con la más efervescente imaginación podíamos suponer que, algún día, se haría un teatro totalmente diferente, atextual, sin personajes, sin historia, sin autor, sin texto escrito. Me hago eco de mis compañeros de equipo, y confieso que podría pecar de audaz, pero estoy casi cierto que todos nosotros atesorábamos un gran panteón de todos los grandes autores, universales y chilenos, que nos habían precedido. Los textos de teatro constituían, para nosotros, como una especie de legado que nos llegaba del pasado y que había que propagar hacia el futuro. Muy pocos de nosotros dudábamos que el papel era el recurso esencial de nuestro quehacer. Recuerdo aún hoy, con veneración, cómo atesoraba en mis manos los tomos que contenían las obras completas de Molière, que alguien me regaló entonces. Recuerdo que estuve tres días sólo sopesándolas en mis manos, sin atreverme a abrirlas casi. Era la época en que se gastaba dinero para empastar libros. Todo un símbolo.

Pero llegaron los años 60, que transformaron la historia confiada y confiable, y todo cambió. Los jóvenes se metieron los textos bajo el brazo y se enfrentaron a escenarios vacíos de proposiciones concretas. No sé qué fenómenos políticos, sociales o psicológicos desencadenaron esto. Se han escrito montañas en torno al tema, de lo que pasó con esa generación, pero el hecho es que pasó y los autores del 50 nos encontramos, de pronto, con que no teníamos ya nada que aportar. Nuestras herramientas estaban melladas. No servían. El texto comenzó a parecer sospechoso. Sospechoso de muchas cosas, pero el hecho es que nuestros escritorios comenzaron a llenarse de papeles inútiles y obras nonatas. Fue una época estupefacta y la embriaguez aún persiste. Se derrumbaban nuestros pilares.

Fue la época en que, junto con la muerte por asfixia de esa forma de concebir el teatro, hizo su aparición en Chile el teatro de creación colectiva. Este fue haciendo sentir su influencia inundadora

y contagió a moros y cristianos, preparando de pasada el terreno de lo que, en teatro, se iba a hacer a partir del 70, desde el día de la elección de Salvador Allende como Presidente de este país, y del triunfo de la Unidad Popular como sistema político en el poder. El fervor que ocasionó ese triunfo en los jóvenes los impulsó a que sus inquietudes se cristalizaran en una serie de iniciativas populistas, a nivel estudiantil, proletario y campesino, que le dio un golpe de gracia a la dramaturgia generada por las escuelas de teatro universitarias... y del cual nunca más volvió a reponerse del todo, hasta el día de hoy.

Contribuyeron para ello una serie de factores que conviene analizar aquí.

Primero que nada, apareció una tendencia creciente hacia la socialización de todos los miembros del teatro, que fue relegando a una desconfiable actitud individualista toda iniciativa personal de creación y de la cual, muy luego, nadie quería ser acusado. Era la época en que el individualismo, cualquiera que fuera, era censurado como poco solidario, incluso, el de un individuo que osara ponerse frente a un papel a escribir.

Segundo, una tendencia a asociar lo académico con lo burgués y lo autoritario, que también caía bajo el mismo rechazo.

Tercero, y como derivado de ello, una actitud populista creciente, que confería una calidad humana y una sensibilidad social al que la sustentaba, cosa que, entonces, era muy encomiable.

Cuarto, la radicalización de los temas teatrales, que comenzaban a ser usados como arma de lucha ideológica y de concientización popular, y que se apoyaba en el testimonio directo y la participación como su elemento más persuasivo.

Quinto, una desmitificación de todos los valores de la cultura burguesa que había estado en uso, hasta entonces, en la dramaturgia nacional, y que se hacía necesario desmontar desde su base.

Sexto, una insistencia en el gesto teatral, antes que en la palabra escrita, como palanca de promoción de las ideas. Se apoyaba en lo gestual

antes que en lo literario, para llegar con los mensajes a un auditorio político que entendía más viendo que escuchando. Tenemos que entender que estábamos viviendo ya en la era de la imagen, de los comics como literatura, del pop art y los collages impactantes, donde la palabra escrita, en el mejor de los casos, se circunscribía a un par de cacofonías encerradas en un circulito que surgía de la boca inmóvil del que, presuntamente, las emitía.

Séptimo, una ruptura total con el teatro de sala, en beneficio de un teatro abierto, de directa participación popular, que rompía con las técnicas literarias y los lenguajes escénicos en boga. El teatro se llevaba a los lugares de aglomeración popular, donde la comunicación se mediatizaba con el contacto físico inmediato, donde no hubiera las paredes inhibitorias del sentir y donde nadie pudiera sentirse excluido por no tener el dinero que costaba la entrada a una sala.

Octavo, un afán básico de cambiar la índole del público asistente, expulsando al burgués de los lugares de acción al escandalizar sus valores éticos y denunciar sus valores de vida, agrediendo, de pasada, su credibilidad en la sociedad en que estaba acostumbrado a vivir.

El efecto fue de doble cuño porque los dramaturgos, o dejaron de escribir sus obras por haberse convertido éstas en material inservible, o se plegaron a esa presión, cediendo su individualidad creadora y prestando su pluma para anotar lo que otros, creando colectivamente, les dictaban. Por otra parte, el burgués de las salas, ese espécimen de la clase media chilena culta e inculta, intelectual o no, que iba al teatro en busca de emociones, comunicación y esclarecimiento, se quedó en su casa y dejó de ir al teatro. Fenómeno que, cual más cual menos, con variantes y derivaciones, dura prácticamente hasta hoy día. Me atrevo a decir que, para un grueso sector de ese público, nada despreciable ni en lo ilustrado ni en lo inteligente, el teatro se ha vuelto un acontecimiento odioso que le desagrada, que no lo entretiene y que hace mucho tiempo ha dejado de emocionarle, todos

ellos aspectos mortales para el teatro.

Se me podría replicar que exagero y que vea las estadísticas, que aún hoy se puede contar con un éxito teatral con un público de 20 mil personas; que las salas, cual más cual menos, se ven decentemente visitadas en un fin de semana. A ello contesto que, basándome en esas mismas estadísticas, un éxito teatral de los años 50, cuando se montaban obras de texto, podía contar con 30 o 40 mil personas, en una ciudad que entonces tenía la mitad de la población de hoy. ¿Haremos o no perdido público? Ahora, si con toda esa experimentación y ese afán de llevar el teatro a la base popular hubiéramos ganado un acceso a ese público, bien habría valido el esfuerzo, pero no ha sido así. La clase obrera y campesina fue y se mantiene ajena al teatro.

Ahora, quisiera entender las causas profundas de toda esta situación, más que nada porque la evidente vehemencia de mis expresiones pudiera interpretarse como prejuiciada y, entonces, tendrían muy escaso valor. Tampoco debo confundir causa y efecto, y suponer que lo que entiendo como una excesiva experimentación a ultranza, bajo predicamentos políticos u otros, sea la razón de lo que hoy denuncio como perjudicial al teatro. Ni siquiera debo, tal vez, decir que fue perjudicial, o lo es aún, porque bien puedo estar cegado por mis propias ideas al respecto. Lo acepto. Pero hay un hecho y es irrefutable: el teatro ha perdido vigencia en el alma del chileno. El teatro es hoy un arte menor o lo es, al menos, menor de lo que fue algún día. Sospecho que el teatro sufre hoy de una especie de asfixia y sólo se atreve a mostrar su cara en los cenáculos en penumbra que frecuentan los iniciados de siempre. Un circuito de adeptos lo alimenta, es cierto, y cada involucrado se solaza con los descubrimientos de una experimentación que aumenta en espiral, pero que, cual inevitable destino, se va enajenando cada vez más del amplio público.

Comprendemos que esa estrategia se apoya en la intención de crear metáforas e imágenes violentas de la realidad para hacerlas más pene-

"Ni con la más efervescente imaginación podíamos suponer que, algún día, se haría un teatro totalmente diferente, atextual, sin personajes, sin historia, sin autor, sin texto escrito".

trantes y verdaderas, pero creemos que equivocan el camino aquellos que suponen en el público una fácil disposición a poder convertir, en sus mentes, metáfora en realidad. Es lo que tiene de peligroso el destino de las abstracciones que se alimentan de sí mismas, como las bacterias. Van creando cuerpos expresivos cada vez más incomprensibles para el espectador no iniciado en la aptitud de transformar metáfora en estructuras identificables y el producto final se va convirtiendo en claves comprensibles sólo para los que las crean y ejecutan.

Presumo que hay un embrujo en la violencia, principalmente en los jóvenes que buscan signos impacientes en el arte y que, por ello mismo, toleran menos lo cadencioso, lo sutil, lo insinuado, lo atmosférico, que es de lo que se nutría y se nutre el arte tradicional del teatro que recuerdo con nostalgia. Me refiero al teatro que se expresaba verbalmente.

Postulo que la palabra tiene eso. Insinúa. Abre paso a lo misterioso y arcano. Se toma su tiempo para decir lo que tiene que decir y se apoya en una gestualidad controlada y relacionada a su función para salir a la luz teatralmente. La palabra moldea. Toma su propia argamasa sonora y va haciendo con ella combinaciones y composiciones que nunca se agotan, que, como los diez números básicos, permiten infinitas aleaciones sin que el espíritu humano que las alienta dé signos de consumirse.

¿Por qué prescindir de la palabra, entonces? ¿Que alguien puede alegar que, en verdad, se ha

agotado, como son dados a opinar los que se desesperan con el estado del mundo actual? ¿Que acaso estamos, en verdad, rodeados de un mundo de mudos? ¿Qué diablos están haciendo las radios, la televisión, el cine y las imprentas, entonces? ¿A qué se reúne la gente en los livings de las casas y en los foros, entonces, si no es a comunicarse por medio de ella? Sería como postular que se ha muerto el hombre y, entonces, ¿para qué darle teatro de un modo o el otro?

Lo que presiento es que esa falta de fe en la verbalidad del hombre, que se manifiesta en la búsqueda de formas no verbales de expresión teatral, se entronca sospechosamente en una falta de fe en el hombre mismo. Es como si se considerara que la verbalidad hubiera perdido su hora, su oportunidad de hacer mejor y más inteligente la vida. Presiento en todo esto un cansancio de la palabra, como si, a los ojos de los creadores del teatro actual, ésta hubiera agotado sus posibilidades y sólo quedara el gesto brutal para penetrar en lo impenetrable. Es como si se considerara al gesto como un arma más punzante para llegar a la complaciente indiferencia del hombre actual y sacudirlo en su modorra. Puede ser. No discuto que puede ser un acero eficaz en algunos casos, ¿pero por qué no hacerlo con la palabra también? ¿Y combinar esas palabras y hacer con ellas literatura?

Me pregunto finalmente: ¿no será que ya no se sabe qué hacer con ellas? ¿Cómo usarlas? ¿No será que no se sabe ya combinarlas y hacer con ellas una actuación? ¿No será que lo que se ha agotado, en verdad, es la facultad de usarlas eficazmente y hacer con ellas una expresión que surja de nuestras profundidades, en ese amasijo de sentimientos, emociones e ideas que constituye la más auténtica expresión del hombre? ¿No será que, en ese paso de perder fe en el hombre, hemos perdido fe en su facultad de expresar verbalmente nuestra interioridad?

¿Estamos dispuestos, entonces, a convertirnos en puros emisores de signos? ¿Y hacer del hombre un primitivo que no habla y sólo gestualiza?

¿Un danzarín y no un poeta? ¿Una figura en zancos y no un caminante? ¿Un mono inarticulado, tras una máscara yerta? Debemos también perder la fe en la mayor, la más increíble, la más fantástica proeza del hombre: ¿la Palabra y sus infinitas combinaciones?



REFLEXIONES SOBRE EL ROL DEL DRAMATURGO

ROBERTO COSSA

Argentina

Sobre el tema del autor tengo dos certezas. No existe más el autor universal, no existe más la partitura terminada que se estrenaba en Londres y se repetía exactamente en todos los países del mundo, tal cual se había hecho. Lo hacen las comedias musicales de producción, porque el sentido es comercial. Pero hoy, por ejemplo, una pieza cualquiera nuestra que pueda acceder a otro país sufre transformaciones, la acotación del autor es to-mada relativamente. Hablo de textos más bien cerrados, no de esos textos que ya son propuestas para que otros los tomen y pongan lo suyo. De otra cosa que estoy seguro es de que no hay dicotomía, no hay teatro con palabras y teatro sin palabras. Es decir, yo he visto hermosísimos espectáculos sin palabras y he visto hermosísimos espectáculos con palabras, con texto, con persona-

jes, lo que llamamos teatro realista. Me he conmovido, me he vuelto a conmovir con obras; la vez pasada fui a ver *El zoo de cristal*, obra que conozco de arriba para abajo. Los actores la hicieron tal cual, salvo un elemento: pusieron un músico que tocaba el saxo lejano, pero la obra era como todos la conocimos y yo me volvía a emocionar. Es una obra de palabras, pero de pronto me he emocionado con teatro extranjero que no entendía nada. Es decir, era la imagen: aunque hablaran o no, no venía de ese lado la emoción.

Creo que el teatro ha dividido los roles, ha tenido épocas de divisiones y todas han sido malas. Fue malo el teatro del literato puro, aunque de ese teatro hoy se pueden hacer obras hermosas, despojadas de cierta literatura y de cierta retórica. La contrapartida de ese teatro, el puramente visual, es un teatro que por momentos es tan retórico como puede ser la palabra. Cuando me dicen *el teatro no es literatura*, entonces yo digo *pero no es exposición de pintura*. El teatro es teatro. El teatro es cuando suma, cuando aparece la palabra en su momento, en su valor, la imagen en su valor, la música en su valor y sobre todo el actor, que es lo único esencial en el teatro. Ese actor que también propone, ese actor que es un poeta, ese actor que ya no es más un decidor de palabras y de textos escritos por otros. Es decir, esa es la carne del pastel de carne. Uno podrá decir que le gusta con curry, pero si no tiene carne, no hay pastel. Se ha producido, en estos últimos años, una especie de ring donde nos hemos peleado mucho. Hay una lucha de poder por ese espacio. Pelea del autor, pelea del actor, pelea del escenógrafo, pelea del director, que es generalmente el que está ganando por puntos, por lo menos por ahora.

Esto es lo que me parece que nosotros tenemos que empezar a reflexionar: que cada cosa tiene en el teatro un lugar. Que el teatro es esa sumatoria. El teatro, literatura pura no es. Un actor diciendo frases y frases no es teatro. Pero un espectáculo donde los últimos cinco minutos eran la escenografía y humo que entraba por todos lados, tampoco. Si se produce la simbiosis, si se

produce esa integración entre el teatro, la palabra y la imagen y el plástico y el director como gran coordinador de todo esto, me parece que es cuando disfrutamos del teatro.

Ahora, ¿cómo entra el autor allí? ¿Cuál es el rol del autor? Tampoco hay una sola manera. El autor puede escribir en su casa, llevar una obra y decir *Señores, acá está*. Pero creo que probablemente esa obra, cuando suba al escenario con un actor determinado, con un director determinado, con uno y no con otro, empieza a sufrir una transformación, que mientras no le traicione el estilo y la ideología al autor, éste tiene que empezar por aceptarla. Yo por lo menos lo hago. Acepto, porque de ese trabajo de puesta y de realización empiezan a salir cosas mejores de las que uno tenía, a veces hasta palabras mejores. En una de mis últimas obras, *Gepeto*, el actor que la estrenó,

Cuando me dicen el teatro no es literatura, yo digo pero no es exposición de pintura.

que se llamaba Ulises Dumont, cambió una frase del final, cuando uno, como autor, pone todo allí. Dice *Esta es la mía, aquí cierro el chan chan del tango*. Y la cambió una noche y yo la escuché y dije *Pero es maravilloso, qué bien la cambió y la anécdota termina cuando le dije Deja eso que cambiaste. ¿Qué cambié?* Él no se había dado cuenta que había cambiado. De adentro, de su propia poética, le salió que tenía que poner otra palabra. Por ejemplo, la palabra muerte, lo cual le daba otra dimensión.

¿Cuál es una de las más bellas frases del teatro argentino contemporáneo de mi generación? Si yo tuviera que elegir alguna de esas frases, elijo una de Germán Rosenmacher que dice *No te olvides de ponerte la bufanda*. ¿Por qué? Es una obra breve, una obra de una hora y quince minutos, sobre un duro enfrentamiento entre un padre judío muy sectario con un hijo que anuncia

su casamiento. Este padre durante toda la obra es violento, es terrible con el hijo, no le aparece ni un sentimiento, todo es la cuestión religiosa, lo judío, *te van a perseguir, te van a odiar*, toda esa descarga de un judío viejo que ha vivido la persecución nazi. Hasta tal punto es violento que lo echa de la casa y, en el momento en que el chico va a salir, le dice *No te olvides de ponerte la bufanda*. Es decir, para mí es un ejemplo de donde la palabra tiene una fuerza poética propia, aunque no sea poética en sí misma, porque todos la hemos dicho. No hace falta decir una frase bella. Bienvenidas las frases bellas cuando están muy bien colocadas también. Pero la palabra tiene un valor determinado en determinada acción.

Ahora bien, creo que el problema mayor del dramaturgo, sea que escriba en casa, que trabaje con el director o que su obra la trabaje el director, es que estamos contando mal. No contamos bien las historias. El público se aburre mucho en el teatro. —Una digresión—. El gran momento teatral hasta ahora lo creó Nicanor Parra en la Inauguración del Festival, cuando hizo el juego ese de *qué opinará el Presidente*, con el Presidente allí. Pero eso no es teatro, porque es Nicanor Parra el que lo dice. Si uno pone al autor no tiene gracia. Tiene que poner también a otro actor que haga de Aylwin y se produce el juego. Entonces, ése es el autor, ahí está la palabra, pero no la palabra del poeta ajena a un hecho teatral que crea una situación inolvidable, por lo menos para mí.

Tenemos que recuperar la capacidad de narrar. El Festival de Cádiz estuvo dedicado el año pasado a la literatura. Sometieron el teatro a los grandes nombres de la literatura, es decir, tiraron a García Márquez, a Sábato, en fin, a todos los grandes narradores y los adaptaron. ¿Y cuál era el problema? Que estaban mal contados. Las palabras de ellos eran bellas porque escriben muy bien, pero quedaban girando en el vacío, porque estaban mal contadas. Se olvidan que el espectador es una persona que está sentada allí y tiene que saber qué está pasando cuando se le cuenta un cuento. Yo a veces hago el chiste: *Hay que poner un kiosko a la*

"Creo que el problema mayor del dramaturgo, sea que escriba en casa, que trabaje con el director o que su obra la trabaje el director, es que... No contamos bien las historias".

salida que diga "Informaciones". Y entonces uno sale y dice: *El gordito ese que entró, ¿quién es? / Es el padre. / Ah, ahora entiendo qué es lo que pasa.* Por qué no decimos que es el padre, por qué nos olvidamos de contar un cuento, contar una historia. Esto es personalmente lo que creo que tenemos que recuperar.

El director a veces tiene mucho de autor. Un director argentino habla de escritura teatral. Cuando escribe, parte generalmente de un hecho primario que es un texto teatral, que puede ser un clásico o puede ser un contemporáneo. Cuando él escribe, cuando él pone en imágenes, tiene que estar pensando qué está contando y a veces con la palabra y a veces sin la palabra. Acabamos de terminar una obra con el director Mauricio Kartún. Teníamos un final de un cuadro y no aparecía la frase, no nos gustaba ninguna y nos dimos cuenta que, si el actor lo hace bien, la frase está de más. Ahora, ¿qué actor va a ser? ¿Lo hará bien el actor o lo hará mal?

Uno tendría que dirigir sus propios textos. Sí. Creo que para nosotros éste es el desafío. Creo que los dramaturgos tenemos que ocupar ese lugar. Que somos los que quizás podamos contar desde la palabra, la palabra puesta antes. He hecho todas las experiencias. He escrito piezas que las he dado, he escrito obras que en la mitad dije *quiero seguir viéndola con actores.* Tuve una experiencia donde empecé a comprender el tema de los directores que no quieren la palabra. A un grupo de actores, de estudiantes, gente joven, les dije *Jueguen. Hagan alguna cosa.* Creamos un

ámbito, empezaron a jugar y la imagen que empezaron a provocar era tan fuerte que yo no pude encontrar palabras que tuvieran esa estatura. Entonces dije: *Claro, si yo tuviera que hacer este espectáculo, les digo no hablen, no hablen.* Cada vez que hablaban se caían. Pero si yo empiezo de la palabra y son el actor y el director quienes tienen que encontrar la imagen, el camino puede ser a la inversa. Y se puede llegar a un espectáculo que necesita la palabra; otros, no la precisan.

Pero creo que los dramaturgos no estamos muertos: somos donadores de órganos, que es diferente.



EL TEXTO QUE VIENE

JOSÉ SANCHIS SINISTERRA
España

Quisiera ofrecer una metáfora para evitar simplificaciones, muy frecuentes cuando se pretende hablar de la panorámica teatral de un país y mucho más cuando se pretende abarcar el fenómeno teatral en su totalidad.

Propondría como metáfora considerar al teatro como una gran mansión con multitud de habitaciones. En cada época, cada periodo, hasta en cada temporada, sólo unas cuantas de estas habitaciones son utilizadas y, además, cada una por distintas clases de gentes. Hay unas que están

repletas, otras escasamente frecuentadas. Las hay ruidosas y expansivas; parece que ocurren muchas cosas allí, porque se habla mucho en ellas y se habla mucho de ellas. En cambio, hay otras que son discretas y silenciosas, donde la gente que las frecuente habla bajito y no se preocupa demasiado porque sus sonidos, su voz, sus palabras, su acción traspase los muros de esa habitación. Algunos cuartos, incluso salas enteras de esa mansión, son cancelados provisional o definitivamente en un período o en una época y, a la inversa, de pronto sectores que han estado cancelados y cerrados durante mucho tiempo, vuelven a ser abiertos y concurridos. Pero, además, esta extraña mansión del teatro tiene una propiedad mágica: es una casa que crece. De pronto le nacen habitaciones, le nacen pasillos, sótanos, desvanes y, en lugares que antiguamente eran el exterior, aparece un nuevo recinto, una expansión como una excrecencia en donde comienzan a producirse cosas.

Lo único que quisiera precisar es que, cuando hablamos del teatro, del teatro español contemporáneo o del teatro en cualquier circunstancia, lo que estamos haciendo es referirnos sólo a algunos de esos cuartos que en ese momento frecuentamos. Y, dentro de esta consideración general, de lo que decimos sobre el teatro español contemporáneo, hacemos referencia probablemente a algunas de estas habitaciones, quizás las más ruidosas.

Dentro de esta imagen, quiero reflexionar sobre el regreso del texto dramático. Voy a intentar precisar cuál es ese texto que viene, ese texto que regresa.

Se ha dicho que, en los últimos veinticinco años, el texto dramático ha sido postergado, pasando a ocupar un papel secundario. Esto no quiere decir que hubiera desaparecido ni muchísimo menos; durante estos veinticinco años, en todo el mundo, se han seguido estrenando obras, los autores han seguido escribiendo, aunque algunos quizás han abandonado las habitaciones y se han retirado al desván, al sótano, se han ido a pasear por el jardín. Lo que sí es cierto es que el texto había desaparecido o se había retraído de las

formas de evolución y de renovación del teatro. Diríamos, utilizando la metáfora, el texto se había retirado a los cuartos menos concurridos de la mansión.

El autor había asumido una posición secundaria, subsidiaria, con relación al director, con relación al escenógrafo, quien, no lo olvidemos, por lo menos en España ha sido una figura prepotente y dominante con relación al actor, con relación al grupo. Pero, repito, en esas zonas en que el teatro estaba cambiando, el texto seguía existiendo. No era su papel el de producir cambios, transformaciones, mutaciones en la totalidad del sistema teatral. Pero en la última década, pienso, se advierten síntomas del retorno del autor, del regreso del texto como enclave del progreso y del cambio del sistema teatral. No sólo de lo que podríamos llamar la función autoral, que en estos años, en estas décadas anteriores, fue asumida, usurpada podríamos decir, por el director. Ni tampoco el retorno tiene que ver con el retorno del texto dramático clásico, entendiendo por clásico, para simplificar mucho, el texto del autor muerto, que es el autor preferido por el director. Y es evidente que en estos últimos años se advierte también, en las carteleras de los teatros españoles y también europeos, una presencia creciente de los clásicos. Quiere decir que el texto está también ahí.

Pero no me refiero sólo a ese texto clásico que regresa más o menos convertido en objeto de manipulación por parte del director o por parte del grupo. Se está produciendo un retorno del dramaturgo como responsable del diseño dramático original del espectáculo y del texto, como produc-

“En la última década se advierten síntomas del retorno del autor, del regreso del texto como enclave del progreso y del cambio del sistema teatral”.

**Se está produciendo un
retorno del dramaturgo como
responsable del diseño
dramatúrgico original del
espectáculo y del texto, como
producto de la escritura
personal y solitaria de
un especialista.**

to de la escritura personal y solitaria de un especialista. Hay síntomas de que estamos en un momento en que el texto vuelve a ocupar esas funciones, esos enclaves de transformación, de progreso y de cambio del sistema teatral. Y repito: es un texto que tiene que ver con el trabajo solitario del autor, del texto como resultado de la lucha nocturna con el ángel.

Así fue como nació el teatro en la tradición occidental, cuando esa serie de rituales arcaicos, esos festivales, esas festividades cívicas, fueron asumidas como objeto de escritura por parte de una serie de poetas que se confrontaban, en la soledad de su práctica escritural, con los grupos, con las creencias, con las palabras de la tribu. Y de esa confrontación de lo colectivo con lo individual nació la dramaturgia occidental hace veinticinco siglos. Hoy, salvando las distancias en muchos órdenes, el texto vuelve a ser ese lugar donde son cuestionados los grandes mitos, que, en este caso, son pequeños mitos, ideologemas perdidos de la conciencia colectiva que van por ahí flotando.

Lo que pretendo es plantear qué texto es este texto que viene, cómo es este texto que regresa. Por lo pronto, diría que es un texto que regresa nutrido por una serie de fuentes, por una serie de parámetros que le caracterizan de un modo relativamente diferente, distinto. Es un texto que viene, que regresa nutrido evidentemente por la herencia dramatúrgica del pasado, que en muchos casos fue desdeñada en esta renovación escénica

de los años sesenta, setenta y parte de los ochenta, y que ahora vuelve a ser objeto de lectura, de relectura, de comprensión y de valorización.

El texto que viene regresa también nutrido por toda esta saludable efervescencia de los lenguajes escénicos que se produjo durante las pasadas décadas. Evidentemente, los autores han aprendido esta verdad que Artaud colocó rotundamente sobre la mesa, de que la escena es un lugar físico y concreto que debe ser habitado, que debe ser movilizado a través de lenguajes físicos y concretos también. Y este texto que regresa aprovecha esta palabra muda del escenario, estas leyes intrínsecas de la teatralidad escénica, que pueden ser también integradas en la escritura.

Nutren este nuevo texto algunas de las corrientes del pensamiento contemporáneo, de la filosofía, de la lingüística, de la antropología, incluso de la física. Y también nutren este nuevo texto fenómenos importantes que se han producido en las artes contemporáneas, fundamentalmente en el terreno de la música y de las artes plásticas. En esta dramaturgia que aparece se advierte, por ejemplo, la importancia de la composición musical, el valor del silencio, el valor de los ritmos en la propia organización estructural del texto y también muchos de los cuestionamientos de la noción de lo figurativo que las artes plásticas fueron planteando desde principio de siglo.

También se nutre este nuevo texto de la crisis de los grandes sistemas de pensamiento, de los sistemas ideológicos. Yo los llamo sistemas omnicomprensivos, sistemas que pretendían comprender y hacer comprender la totalidad de lo real, la totalidad de la historia, la totalidad de la sociedad. Esta crisis, reciente en sus más patentes manifestaciones históricas, políticas, sociales y económicas, ha llevado consigo una crisis de lo que podríamos llamar las pretensiones didácticas y evangelizadoras que el teatro todavía pretendía mantener hace apenas una década. El teatro, que ha sido siempre el gran rezagado de las artes, de la evolución de la estética y de los movimientos artísticos contemporáneos, pretendía todavía man-

tener esta función didáctica, evangelizadora, de transmitir una verdad, de enseñar, de aleccionar. Afortunadamente, con la crisis de estos grandes sistemas omnicomprendidos, el teatro se plantea también si esa función predicativa es todavía válida. Lo cual no quiere decir que no exista, en la entraña de la escritura, un núcleo ético, un núcleo ideológico que alimenta y que impulsa la escritura. Lo que ocurre es que ya los autores no piensan que ese núcleo ético, que esa rabia ética, debe ser puesta en evidencia y conducir el lenguaje de la obra.

También se nutre este nuevo texto que regresa de la larga travesía del desierto de algunos autores maduros y, también, de la ausencia de una tradición inmediata útil por parte de los autores más jóvenes. Estas serían para mí algunas de las fuentes que alimentan esta nueva textualidad, esta nueva función, esta nueva posición del texto en el sistema teatral.

Las resumiría diciendo que este nuevo texto nace habitado por una paradoja, casi diríamos por una aparente antinomia. Es un texto que pretende ser, que es de hecho, rigurosamente literario. Incorpora, a veces sin ningún tipo de recato, procedimientos y estructuras de la narrativa contemporánea, de la lírica y hasta del ensayo, con lo cual se produce una interesante deconstrucción de la noción de carpintería dramática que presidía el carácter literario del texto tradicional. Pero, además de ser rigurosamente literario y de tener en cuenta las importantes transgresiones de la novela contemporánea sobre su propio discurso narrativo, de la lírica y también del ensayo, es un texto inequívocamente escénico. Ahí está la paradoja: rigurosamente literario por una parte e inequívocamente escénico, impregnado por lo tanto de una espacialidad latente, de una temporalidad muy significativa y, sobre todo, de una oralidad, de una concepción del lenguaje, de la palabra dramática, esencialmente oral, decible. Con lo cual ese nuevo texto, ese texto que regresa, adquiere la posibilidad de depurar la retórica espectacular que ha estado a punto de hacer naufragar el teatro en el

puro espectáculo durante estos años de apogeo de la figura del director como elemento motor de la evolución teatral. Quiero destacar este punto, porque como he hablado del carácter inequívocamente escénico de este nuevo texto, quiero hablar también de que es un carácter escénico depurado, porque considero que todo el enriquecimiento innegable de estas últimas décadas, que se ha producido a través fundamentalmente del grupo, del director, del escenógrafo, ha dado lugar a un concepto espectacular abigarrado, efectista, gratuito y caprichoso de lo que es la esencia de los lenguajes escénicos. Yo creo que no era eso lo que pedía Artaud. No era esa parafernalia de recursos tecnológicos lo que él reclamaba cuando hablaba de ese lugar físico y concreto que debe ser habitado.

Una breve consideración que ese texto me requiere y que advierto en los trabajos de algunos de mis compañeros de generación, pero fundamentalmente en los más jóvenes y en los participantes en seminarios de dramaturgia, en talleres o en los que presentan textos a premios dramáticos, y que está claramente marcando un cambio de paradigma en la noción de textualidad. Ese texto innegablemente procede, parafraseando el título de la obra de Stanislavsky, del trabajo del autor sobre sí mismo. Hay un inequívoco trabajo del autor sobre sí mismo que tiene que ver con la

“Además de ser rigurosamente literario y de tener en cuenta las importantes transgresiones de la novela contemporánea sobre su propio discurso narrativo, de la lírica y también del ensayo, es un texto inequívocamente escénico. Ahí está la paradoja”.

práctica de una escritura indagatoria, de una escritura que estaría basada en el principio cuántico llamado *principio de incertidumbre*, en que el texto es una práctica autorreveladora. El autor no sabe completamente lo que quiere decir, no parte de una idea preconcebida, a veces no parte ni siquiera de una estructura pensada, sino que comienza a excavar una determinada situación, una problemática, y ese texto se convierte en algo que le revela. El texto le hace, le construye al propio autor.



EL AUTOR ANTE SU OBRA

José RICARDO MORALES

Chile y España

Cuando me propusieron que participara en este foro, invitándome a situar mis obras en el teatro de nuestro fin de siglo, traté en principio de oponer algunas objeciones, pues no resulta decoroso hablar de sí. Pero pensándolo mejor, supuse que si los antiguos calificaron al actor como el *hypokrités*—ya que se disimula bajo el personaje al simularlo—, con más razón puede considerarse al autor como hipócrita por excelencia, pues hace hablar a los demás de cuanto le afecta o le interesa, sin decir directamente yo. A tal punto es así que la eficacia del escritor dramático radica en su despersonalización, destinándola por paradoja a crear personas o personajes, habitualmente ajenos y aun contrarios a la condición de su autor. De

ese modo, la conducta esquizoide del hombre, que le lleva a situarse con frecuencia en el lugar del otro o de *lo otro*, culmina en la del dramaturgo. Si así fuera, puesto que los personajes y los textos dramáticos se diferencian plenamente de quien los hace, bien puedo referirme sin reservas a cuanto llevo hecho, pues lo mío no soy yo.

Para ello suelo decir que mis obras son mis sobras, de las que suelo desprenderme gustoso, incluso para olvidarlas. De esta manera entendidas, cada una de mis piezas teatrales puede estimarse a la manera de un chivo expiatorio que carga y aleja del autor sus pesadillas o pesadumbres, y hasta sus insuficiencias, incluyéndose entre ellas la dificultad de dramatizarlas.

A este propósito, como un pensador antiguo sostuvo que *sólo se sabe lo que se sabe hacer*, puede glosarse la idea al afirmar que sabemos, sobre todo, cuánto hemos logrado resolver, ateniéndonos así a la certeza del resultado y no sólo a la posibilidad de obtenerlo. Pero la ventaja que tiene el saber del dramaturgo sobre el del público o el crítico—que se limitan forzosamente a estimar la obra concluida— se encuentra en que el autor conoce qué pretextos o ideas le movieron a escribirla y cuánto pudo lograr a partir de sus proyectos. En ese caso, a diferencia de aquellos pintores o escultores que reúnen la suma de sus trabajos en muestras retrospectivas, la exposición de mi teatro que aquí emprendo pudiera calificarse de *una retro-inspectiva*, pues incluye algunas de las razones que me llevaron a efectuarlo. Y como el tiempo de que dispongo para ello es algo más que el de un suspiro, habré de atenerme ahora a la recomendación que figuraba en algunas oficinas: *Sea usted breve. Su tiempo es tan precioso como el nuestro.*

Seré breve. Desde mis obras iniciales—escritas a los veinte años, durante la guerra española—, atribuí a mi teatro una finalidad crítica, en cierto modo análoga a la función que Sócrates le asignó al pensador, comparándolo con el tábano que despierta y mueve al animal adormecido. No quiero decir con esto que el teatro sea sólo pensa-

miento, ni mucho menos; pero sí supongo, ahora como entonces, que en un mundo tan parco de ideas como el nuestro, al teatro –con sus emociones, sus violencias, sus enigmas e ironías–, en el mejor de los sentidos le corresponde **dar que pensar**. La trivialidad es la mayor enemiga de la obra dramática y si ahora se reitera que el teatro sufre determinadas crisis, algunas de ellas se deben a que no asume rigurosamente su papel, haciéndose insustituible, pues en ocasiones da una imagen del hombre tan pobre y deficitaria que no es menester ir al teatro para tenerla presente.

La primera de las piezas que escribí –hoy desaparecida– fue una farsa titulada **Smith Circus, industria controlada**, con la que denuncié, desde el frente de guerra, las pugnas de los partidos políticos que se disputaban el poder en nuestra retaguardia, mientras en la línea de fuego defendíamos unidos la integridad de la República Española. Farsa y circo –éste con sus equilibristas, magos, payasos y animales amaestrados– denotan el sentido que le di a la pieza. Por añadidura, otras dos farsas escritas entonces pusieron en tela de juicio el carácter tradicional del teatro. Una de ellas –**Burlilla de don Berrendo, doña Caracolines y su amante** (1938)–, estrenada entonces por el Teatro El Búho, de la Universidad de Valencia, y representada con frecuencia en España, al reponerla en el Real Coliseo de Carlos III, los críticos sostuvieron que la obra sigue siendo de vanguardia. Algo es algo, como decíamos en nuestra infancia.

Pero, pasada la guerra, quienes sufrimos las adversidades de la derrota, de los campos de concentración y del destierro, acabamos por encontrarnos... perdidos, tal como expresan aquí la dificultad de encontrarse. Porque si la extrañeza suele estimarse como un punto de partida adecuado para obtener el conocimiento –dado que desvanece las habitualidades–, no cabe duda de que el extrañamiento forzoso al que fuimos sometidos con ocasión del destierro pudo llevarnos al desconcierto y a la desorientación mayores. Y porque a partir de semejantes condiciones adver-

sas tuvimos que rehacer la vida y desarrollar la obra propia, bien parece que aparecieran, aunque fuese indirectamente, en mi teatro de entonces. De ahí que tales obras representen **al hombre perdido en su mundo**, al exiliado en su sentido más amplio, aquél que por hallarse en un contorno completamente ajeno, los usos, las costumbres, las convenciones y el lenguaje le ocasionan, principalmente, **perplejidad**.

Que éstas sean algunas de las condiciones básicas del llamado *teatro del absurdo* –en el que incluyeron, como inmediato precedente, algunas de mis piezas escritas durante la década del cuarenta– estimo que no ofrece duda. Tampoco merece reparos el que, debido a sus características, dicho teatro sea obra de exiliados, voluntarios o no –tales como Ionesco, Beckett, Adamov y, si mal no os parece, el que estas líneas escribe–; sin embargo, conviene señalar, respecto de mis obras, que **no pertenecen por entero al mundo del absurdo** –puesto que no constituyen cúmulos de sinsentidos o de gratuidades–, sino que, más bien, intento revelar y denunciar con ellas **el absurdo del mundo**, asunto muy distinto. La índole y el sentido precursor de este teatro, respecto del que estuvo en boga durante las décadas siguientes, fueron destacados, entre otros, por José Ferrater Mora –para algunos, el filósofo español más importante en la segunda mitad de nuestro siglo–, de modo que puedo quedar exento de desarrollarlo aquí.

Las obras que sucedieron a las que acabo de aludir formulan y juzgan las muchas amenazas, irracionalidades e inconsecuencias de que hace gala nuestro tiempo con caudalosa generosidad. Así sucede que, quien experimentó el destierro en su sentido más severo, pudo hacérselo sentir a quienes lo sufren sin saberlo, desarraigados por la técnica irracionalmente conducida, por los trastornos ecológicos que derivan de ello, por las autoridades carentes de autoría, por los abusos de o del poder y aun por el embelesamiento estupefaciente que producen los llamados medios de comunicación... De modo que, si mi teatro ante-

rior trató la pérdida del hombre en su mundo, en estas nuevas piezas denuncié la aniquilación del hombre por su mundo, proponiéndose así la paradoja de que si los antiguos supusieron que cuanto hacemos nos hace —hago zapatos y me hago zapatero—, actualmente, mucho de cuanto hacemos nos deshace, hasta el punto de que si hago zapatos me puedo convertir en uno de ellos... Aunque estos extremos pueden tildarse de exageraciones, cabe aceptar que lo son, en efecto, pues ¿qué otra cosa supone un texto dramático sino la intensificación conflictiva de cuanto vivimos, sufrimos y pensamos? Sin embargo, los extremos a los que aludo no sólo están en el texto sino en las circunstancias que experimentamos, hasta el punto de que la tecnificación irracional e invasora que hoy sufrimos se puede revertir sobre su autor, el hombre. Este es el tema en que se basan mis obras míticas de los años 60 y las tres piezas reunidas bajo la denominación de **Cosa, objeto y material**, pues el hombre pasó de ser *alguien* a ser *algo* tratado como un producto utilizable, según el empleo que damos a lo artificial o fabricado.

Con todo ello, esta porción de mi teatro carece de psicologismo alguno. Dado que el drama tradicional convierte al hombre en **persona** mediante las acciones efectuadas, cuando inquiere sobre ella pregunta siempre por *quién*. Quién es ése, a quién tenemos enfrente, quién ejecutó tal acto, en suma, *quién vive* es la interrogación que se formula en ese tipo de obras.

Pero a diferencia de esto, gran parte de mi teatro se pregunta, sobre todo, *¿por qué no es ése?*, con la adecuada mostración de situaciones y ocasiones obstantes, que impiden a la persona ser quién es debido al mundo enajenador en que se sume, destruyéndola. De tal manera, adquiere este teatro la condición humanística que algunos le atribuyeron, pues denuncia la negatividad de nuestro mundo, condenándolo a la par.

Por otra parte, puesto que en la actualidad todo se puede artificializar, no debemos extrañarnos de que este ser *sucedáneo* que es el hombre altere radicalmente los *sucesos* en la medida de su

“A las irracionalidades y falsificaciones propias de nuestro tiempo les dediqué buena parte de mi obra, dándoles, además, su merecido: el de la farsa. ¿Qué otro les cabe? (...) porque si algunas van teñidas de humor negro, ese talante oscuro debe estimarse en su significado recto de melancolía”.

conveniencia, con la abierta complicidad de la técnica en los llamados *medios de comunicación*. Hoy vale más la difusión interesada de los hechos que su conocimiento cierto, hasta el extremo de que *la imagen* de las personas o los pueblos tiene mayor importancia que su condición real. Estas falsificaciones, propias de un mundo artificial que sabemos adulterado de raíz, no han de sorprender en él, porque son, a no dudarlo, su expresión más genuina: aquella que manifiesta el predominio de las apariencias sobre la razón o la verdad. En varias de mis piezas he dado cuenta de este fraude, asociándolo también a una línea de mi teatro que trata reiteradamente los abusos de o del poder. Así que a las irracionalidades y falsificaciones propias de nuestro tiempo les dediqué buena parte de mi obra, dándoles, además, su merecido: el de la farsa. ¿Qué otro les cabe? ¿No es, desde luego, la modalidad dramática condigna de sus incongruencias? Sin embargo, aunque estas obras juzguen determinadas situaciones actuales, no son *sermones en idea representable*, dicho sea con los términos calderonianos que anuncian una posible lección. Muy al contrario, el pensar en ellas es manifestación de mi pesar, porque si algunas van teñidas de *humor negro*, ese talante oscuro debe

estimarse en su significado recto de *melancolía*.

Esta aparece también en varias de mis últimas obras, que denomino **Españoladas**, aunque adopten un sesgo distinto del que suelen asignarle. Pues si la españolada tradicional es una exageración que deforma y altera grotescamente el modo de ser de un pueblo a fuerza de no comprenderlo, reduciéndolo a un simple repertorio fácil y exterior, las que ahora escribo, aunque mantengan la suma de tópicos atribuibles a mi país de origen – el honor, el ardor, el valor, el toreador...–, conceden toda su importancia a otras exageraciones de mayor monta, surgidas *desde dentro* del país y aparecidas sobre éste con frecuencia excesiva – inquisiciones, censura, cuartelazos, destierro, intolerancia...– a las que es menester darles tierra definitiva. Que ese entierro lo intente un desterrado no deja de tener coherencia.

Con tales atributos, a los que pueden sumarse muchos más, este teatro compone un orbe dramático unitario, que asume nuestro tiempo según su propia índole y en sus posibles consecuencias, padeciéndolo y haciéndolo padecer a los demás con la intensificación propia del arte, para desprenderse a su vez con ironía de nuestras circunstancias. Si tanto caudal se hizo de la homérica *risa de los dioses*, el dramaturgo –que es a mi parecer el *deus ex machina* por excelencia–

bien puede producir la humana sonrisa en el sufrido espectador, paciente actor de un mundo deplorable, abriéndole alguna salida frente a sus muchos males. Al fin y al cabo, sonrisa e ironía suelen ser síntomas de lucidez. Triste consuelo –supondrán algunos– el de adquirir lucidez ante un presente tenebroso que conviene ignorar. Sin embargo, quizás sea éste un medio pertinente para salir del turbio atolladero en que nos encontramos, considerándolo a la distancia que me brindó el destierro y que requiere el pensamiento.

Por último, en cuanto se refiere a la acción de todo este teatro sobre el público, dado que incluye rasgos inusitados, netamente actuales, quizás esto le impida convertirse en un teatro por entero actuante, pues, con frecuencia, nuestros contemporáneos son aquellos que contemporizan con nosotros en función del ayer o de lo establecido, pero difícilmente aceptan que se le proponga un presente y hasta un mañana inciertos y abiertos, de índole problemática, según se representan en muchas de mis obras. Tal vez por ello debería atenerme a las palabras de uno de mis personajes, pues expresó el problema con más desenvoltura que su autor, al decirme una vez: *Los precursores llegan siempre tarde. Lo importante, en este mundo, no es llegar el primero, sino llegar a tiempo. Y para llegar a tiempo hay que llegar después.*

Presentación callejera del grupo español Xaxa, en *Noche mágica*.



Teatro e Identidad

EL TEATRO LATINO DE ESTADOS UNIDOS COMO DISCUSIÓN DE RESISTENCIA POSTMODERNISTA

BEATRIZ RIZK

Investigadora teatral
Colombia - E.E.U.U.

*We've always had
postmodernism, only ours
was involuntary.*

Guillermo Gómez Peña¹

El teatro latino de Estados Unidos se inscribe en esa corriente de resistencia cultural de grupos y artistas marginales o *minoritarios* (para utilizar un término de nuestro cuño) que, dentro del vigente posmodernismo, están cuestionando la validez de premisas establecidas como fijas e inmutables, convirtiéndose en campos productivos y productores de nuevos sistemas de representación.

Es evidente que, en este fin de siglo, el mundo ha sido sacudido por cambios que han transformado no sólo su división geopolítica internacional sino su sistema de valores. La apertura del Este hacia el Oeste, por ejemplo, como parte de un continuo proceso de *democratización*, ha



traído consigo efectos no calculados al revivir un nacionalismo latente y mal escondido a lo largo del siglo en naciones que, en apariencia, formaban bloques culturales semihomogéneos. El multiculturalismo, el pluralismo étnico ha resurgido a la superficie, afianzándose con tal fuerza que, en no pocas instancias, ha venido a confundirse con el mismo posmodernismo, casi en calidad de sinónimo involuntario. De esta forma, el modernismo, estratégicamente y por oposición, cada vez más se está

viendo bajo un lente conservador y formalista.² Lo que, de paso, no hace justicia a momentos claves en nuestra historia a lo largo del siglo, como es el movimiento *contracultural* de los 60s, del que forma parte intrínseca el Movimiento Chicano que nos interesa aquí. De hecho, estudiosos de nuestra cultura como Frederic Jameson se han preguntado seriamente *si el postmodernismo no será realmente el sustituto de los 60s y la compen-*

1. La traducción es nuestra. Citado por Ivonne Yarbo-Bejarano, *The writing of Ana Castillo*, *The Americas Review* 20.1. (1992):66.

2. Bonni Marranca, *The play of thought: an interview with Herbert Blau*, *Performing Journal* 42:30.

sación por su falla política.³

Lo que sí es una realidad es que en los 60s hallaremos ya presentes elementos que serán definitivos en los 80s y los 90s, al materializarse un buen número de corrientes que se fusionan ahora bajo el término común, y por falta de otro más apropiado, como es el de Posmodernismo. Entre todos, quizás es el más importante el haberse liberado el arte, en nuestro caso específico, las artes escénicas, de toda fuerza represiva, tanto formal como textual, interpretativa, etc. Las barreras entre géneros y entre lo que hasta ahora se ha considerado *gran arte* y *arte bajo o no arte* (incluyendo al comercial) se han venido abajo y, a falta de soluciones totalizantes unificadoras o modelos acreditados por alguna utopía, la multiplicidad reina señera en todos los campos y las actividades artísticas.

De paso, la *cultura*, como entidad autónoma objeto de estudio desde cierto *distanciamiento crítico*, se ha disuelto, dando paso a una *explosión cultural* que Jameson, de nuevo, describe como *una prodigiosa expansión de la cultura a través del campo social, hasta el punto que todo en nuestra vida social —desde los valores económicos y las prácticas del poder estatal hasta la estructura síquica en sí misma— se puede decir que ha devenido 'cultural' en cierta forma original y en un sentido todavía no teorizado.*⁴

Este fenómeno le ha otorgado al posmodernismo un sesgo populista y ha elevado, de paso, la publicidad, las artes gráficas comerciales y los productos netos de los medios masivos de comunicación (videos, series de televisión, telenovelas, filmes, etc.) a categoría de *nueva cultura*.

En este aspecto, una de las sorpresas que nos deparó el reciente XVI avo Festival de TENAZ, la

Asociación de Teatros Chicano/Latinos en USA, (San Antonio, Texas, 11/92) fue la obra *Dancing with the missing* (*Bailando con los desaparecidos*) de Roy Conboy, dirigida por Roberto Gutiérrez Varea, del grupo de El Teatro de la Esperanza de San Francisco, California. En la obra, una mujer detective, que se gana la vida persiguiendo a la gente para que pague sus cuentas o localizando a individuos perdidos, es contratada por una *madre* que busca a su hijo supuestamente robado. Siguiendo las pistas que logra desentrañar este *female Mickey Spillane* (aunque es más bien una mezcla entre Philip Marlowe y Wonder Woman) se mete en un enredo de gangsters, mujeres explotadas y niños, de verdad desaparecidos, cuyas madres, devolviéndonos siempre a la realidad, se pasean en el trasfondo de la obra con retratos en sus brazos.

Ahora, todo este material está envasado en un formato derivado de la cultura popular norteamericana, específicamente, de los programas de televisión detectivescos con ribetes de tira cómica tipo *Batman*. El uso de este formato de fácil reconocimiento y aceptación del público, no obstante, conlleva una visión crítica que se hace presente en la contextura obviamente acartonada de los personajes, que imposibilita cualquier identificación con los mismos. Es evidente que estas formas culturales, hasta hace muy poco tiempo consideradas ajenas, han pasado, en el vigente posmodernismo, a formar parte de la tradición y del bagaje cultural de cualquier persona que haya crecido bajo el influjo de los poderosos medios de difusión norteamericanos. De esta manera, y ante la desfasada línea demarcatoria entre la *alta* cultura y la *baja*, el mensaje que nos llega nítidamente, en manos de este grupo tradicionalmente comunitario y veterano del teatro chicano mili-

3. Frederic Jameson, *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism* (Durham: Duke University Press, 1991) XVI.

4. La cita original reza así: *We must go on to affirm that the dissolution of an autonomous sphere of culture is rather to be imagined in terms of an explosion: a prodigious expansion of culture throughout the social realm, to the point at which everything in our social life —from economic value and state power practices and to the very structure of the psyche itself— can be said to have become «cultural» in some original and yet untheorized sense.* (48) La traducción al español es nuestra.

tante a través de su historia, es que no hay absolutamente nada de malo en un **Batman** bien hecho y con mensaje.

Por otra parte, este fenómeno es también indicativo del paso que algunos de los grupos de teatro han tenido que dar para sobrevivir económicamente, en esta década que se inicia, al pasar de grupo de repertorio fijo, con actores de planta viviendo casi en comunidad, a compañías de teatro productoras de obras. Y este *producto teatral*, aunque no sea comercial en el sentido estricto de la palabra, tiene que estar orientado para ser consumido definitivamente en un mercado competitivo, un mercado por lo demás inundado de productos ya netamente comerciales.

Con el advenimiento del multiculturalismo en Estados Unidos, con todos sus pros y sus contras ya discutidos en otra ocasión,⁵ se han agudizado una serie de cuestionamientos, siendo uno de los más críticos el de la representatividad. Es bien sabido de todos, y ya bastante documentado,⁶ el hecho de que el Latino siempre ha ocupado un lugar ínfimo en cualquier medio productor de imágenes de nuestra sociedad. Desde el *villano conveniente* mexicano de tantas películas de vaqueros de Hollywood,⁷ hasta la denigrante imagen del puertorriqueño en la película ya clásica *West Side story*,⁸ sin contar con las cientos de señoritas latinas de más que dudosa reputación que han adornado el celuloide norteamericano con su presencia,⁹ la imagen, con contadas modificaciones, ha sido siempre la misma: la de una raza incompe-

tente, poco educada, inclinada prolificamente hacia el mal e irreductiblemente violenta. De paso, el crítico Charles Ramírez-Berg ha clasificado los estereotipos más comunes en seis categorías principales; a saber, el bandido, su contrapartida la prostituta generalmente mestiza, el bufón macho (Ricky Ricardo), la payasa hembra (Carmen Miranda, Charo), el amante latino y la dama oscura (Dolores del Río). Estos dos últimos estereotipos funcionan a la inversa porque son más bien idealizaciones de la fantasía crótica de los Anglos que los han dotado de una mística sexual de la que ellos supuestamente carecen, pero sin dejar de adornarlos, con muy pocas excepciones, con atributos absolutamente negativos como la crueldad, la insensibilidad, etc. Sobra decir que, en la mayoría de los casos, ellos son mujeriegos empedernidos y ellas ninfómanas.¹⁰

No es sino hasta los años 80, cuando el Latino se apropia de los medios de producción, que empieza a romper con los estereotipos y socavar lugares comunes ya atávicos. Películas como *La bamba* (1987) de Luis Valdez, basada en el malogrado cantante de rock chicano Ritchie Valens, *The milagro Beanfield war* (1988) de Robert Redford y Mictesuma Esparza, sobre los conflictos de un agricultor chicano de Nuevo México para preservar su tierra, así como *Stand and deliver* (1988) de Ramón Menéndez, sobre un profesor de matemáticas de origen ecuatoriano en la ciudad de Los Angeles, ponen de manifiesto la existencia de una comunidad que tiene

-
5. Beatriz J. Rizk, *Haciendo historia: Multiculturalismo y el teatro latino en Estados Unidos*, *Ollantay Theatre Magazine* 1.1. (1992):9-18.
 6. Ver, por ejemplo, el libro editado por Chon Noriega, *Chicanos and film: representation and resistance* (Minneapolis). Univ. of Minnesota Press, 1992.
 7. Blaine S. Lamb, *The convenient villain: the early cinema views of Mexican-American*, *Journal of the West*, XIV.4 (1975):80-81.
 8. Alberto Sandoval, *Una lectura puertorriqueña de la América de West Side Story*, *Revista Cupey*, Universidad Metropolitana, Río Piedras, Puerto Rico, vol. 7 (1990): 30-45.
 9. Sobre la imagen de la mujer en el cine norteamericano, ver el artículo de Carlos E. Cortes, *Chicanas in film: history of an image*, *Chicano cinema: research, reviews and resources*, ed. de Gary D. Keller (Binghamton, N.Y.: Bilingual Press/Editorial Bilingüe), 1985.
 10. Charles Ramírez-Berg, *Images and counterimages of the hispanics in Hollywood*, Guadalupe Arts Center Publication, San Antonio, Texas, November 1988, 13.

muy poco que ver con la imagen que de ella tiene la sociedad receptora.

El teatro no se queda atrás. Con el fin, asimismo, de *enderezar entuertos* y descomponer las imágenes estereotipadas que del Latino han creado los medios de comunicación, surgen en los 80 varias agrupaciones y artistas teatrales que optan por una de las formas populares que más resistencia ha tenido en el desarrollo del teatro de nuestras comunidades, pero que hasta ahora ha sido considerada como una forma *inferior* teatral: el vaudeville, la revista teatral, el bufo, o como quiera llamársele.

Derivada del género chico español, vía México a través del territorio suroeste norteamericano, el vaudeville siempre sirvió para explorar, comentar y hasta criticar los problemas sociales y políticos del momento. Según el investigador Nicholas Kanellos, es precisamente en el escenario del vaudeville, desde Los Angeles a San Antonio o desde Nueva York a Miami, en donde vamos a encontrar la *oportunidad de creación de un teatro nacional hispánico con un ya claro y a veces no muy sutil análisis social, racial y de identidad cultural, usando el folklore, los eventos corrientes, la música, el lenguaje, las actitudes y creencias de las comunidades locales*.¹¹

No es, pues, de extrañarnos que sea ahora precisamente que (re)surja esta forma con nuevos bríos en manos de grupos como Culture Clash de Los Angeles, el Chicano Secret Service de San Francisco, Latin Anonymous, igualmente de Los Angeles, y *performers* como Guillermo Gómez-Peña y John Leguizamo. Y digo ahora, porque es en este momento en que se está consolidando, social y políticamente, una identidad nacional con sello propio como lo indica, por ejemplo, la aceptación tácita y casi unánime de la comunidad de emplear el término *Latino* para definirse a sí mismos, como individuos nacidos o criados en Esta-

dos Unidos de descendencia hispano-americana, distinguiéndose geográficamente del *latinoamericano* y lingüísticamente del *hispano*. Respecto a este último término, no hay que olvidar que los autores o artistas que ya son segunda o tercera generación escriben y trabajan en inglés y no por eso dejan de representar lo mejor de la cultura *latina* en Estados Unidos.

Así que en obras como *The mission* (1989), de Culture Clash, en la que se lleva a cabo un simulacro de secuestro a July Church (Julio Iglesias), salen a relucir los cholitos, los low-riders, el supermacho latino, etc. A través de múltiples personajes, el grupo deconstruye los arquetipos, reduciéndolos a una pantomima de sí mismos y revelando, de paso, su contextura irracional.

John Leguizamo hace otro tanto en la ciudad de Nueva York. Nacido en Colombia y criado en Queens, Nueva York, Leguizamo utiliza en sus espectáculos unipersonales una variedad de tipos en los que se encarnan los racismos o prejuicios a la orden del día en su sociedad circundante. En *Mambo-Mouth*, que le valió el Obie en 1990, personifica en serie a un gigoló, un niño precoz, un traficante, un travesti, un *mojado* a punto de ser deportado y un latino triunfador que opta mejor por imitar a los japoneses. A pesar de servirse de los mismos arquetipos que trata de poner en evidencia, el actor, haciendo gala de un virtuosismo histriónico que le ha merecido los elogios más altos de la crítica, cuestiona la validez de la opresión de un segmento de la sociedad a otro, así como sus derechos y lugar en un país que se considera democrático e igualitario y cuya historia es compartida por todos.

En su última obra *Spic-o-rama*, Leguizamo, quien también escribe todo su material, trasciende la revista teatral al presentar seis personajes de una misma familia de Jackson Heights, Queens, en vísperas de la boda de uno de sus miembros, al-

11. Nicholas Kanellos, *The vaudeville tradition in U.S. hispanic theatre: A potential basis for an authentic hispanic expression*. Ponencia leída durante la Conferencia: *The Latino theatre and cinema in the U.S.* Hostos Community College, New York, Julio 1990.

rededor de los cuales va tejiendo una trama trágica que habla de la desintegración de la familia, del machismo infantil del patriarca que termina por abandonar el hogar, de la mujer que, relegada a un segundo plano, es considerada poco menos que una puta porque quiere realizar sus ambiciones, de la alienación de un asimilado que se pinta el pelo de rubio con *clorox*, que se cree hijo ilegítimo de Lawrence Olivier y que trata de hablar con un acento isabelino, etc. Y a pesar de que advierte al principio que no está presentando un paradigma (*This Latin family is no representative of all Latin families. It is a unique and individual case. If your family is like this one, please seek professional help*), el autor/actor se traiciona al darle a su obra el título de *Spic-o-rama*, (*Spic* es el término peyorativo que usa la sociedad en general al referirse al latino/latinoamericano y que denota obviamente la falta del idioma: *I don't speak English*), y al otorgar a sus personajes un mismo sentimiento de fragmentación, de impotencia, al estar a la deriva en medio de dos culturas, una que promete el *sueño americano* que todos sabemos no se va a dar, y la otra que limita por su color y su rechazo a una asimilación, que en no pocas instancias es voluntaria, y que une por igual al *Latino* del este al oeste y del norte al sur. En este sentido, los personajes de John Leguizamo, como bien dice uno de sus críticos refiriéndose asimismo a la mayoría de los Latinos *invisibles* que forman el 10% y más de la nación, *hablan en combate, pero viven en derrota*.¹²

Por otra parte, el interés por la cuestión *latina* en el *mainstream* (corriente cultural dominante) ha aumentado últimamente y hasta cierto punto ha trascendido los seis tipos esenciales que mencionamos antes. Es indudable que el camino recorrido y por recorrer es largo, basta recordar el sorprendente fracaso de la obra *Zoot Suit* de Luis Valdez en Broadway en 1979, después de una exitosa temporada en el Mark Taper Forum de Los

Angeles. Fracaso que la misma crítica neoyorquina atribuyó a la falta de interés del público en general por el problema de las minorías étnicas. Sin embargo, este renovado o reciente interés en los Latinos ha traído nuevos problemas que el mismo Leguizamo en una entrevista señaló: Ahora resulta que ... *tú eres lo suficientemente interesante como para hacer películas sobre ti, pero no eres lo suficientemente bueno como para actuar en ellas. (You're interesting enough to make films about you, but you aren't good enough to play yourselves)*.¹³

Este problema del *Yo no puedo representarte a ti, pero tú a mí sí*, en el minuto en que el Latino sale del estereotipo, trascendió a la prensa y al público en general el año pasado (1992) con la llegada de la obra *La muerte y la doncella* de Ariel Dorfman a Broadway. Se suponía inicialmente que la obra contara, en uno de los tres roles protagónicos, tres personajes específicamente hispanos, con un actor de origen hispánico. Como todos sabemos, los actores no fueron hispanos (los roles se los dieron a Glenn Close, Richard Dreyfus y Gene Hackman) por razones comprensibles de taquilla. Está por demás decir que la producción no contó ni con una sola persona de origen hispánico en ninguna especialidad. Esto quizás no hubiera causado tanta controversia si no hubiera sido por el hecho de que el Sindicato de Actores (Actors Equity) tomó la medida, a todas luces *proteccionista*, de rechazar la petición original de los productores para traer a la actriz inglesa Juliet Stevenson, quien estrenó la obra en Londres, a favor de una actriz norteamericana. Este doblez en los procedimientos *oficiales*, que se extiende a una buena parte de las asociaciones culturales y civiles a nivel nacional, despertó en esta ocasión protestas de la comunidad. En la carta que la directiva de HOLA, una asociación de actores Latinos con base en Nueva York, dirigió a los productores de la obra y que tuvo amplia difusión en el medio,

12. John Lahr, *One man universe*, *The New Yorker*, 9 noviembre 1992, 143.

13. Caroline Kirk Cordero, *Actor John Leguizamo*, *Premiere* (August 1992).

leemos: *Estamos de acuerdo en que en un mundo perfecto un Anglo haciendo el papel de un oriental, o cualquier otro grupo étnico, no importaría. Pero desafortunadamente, no vivimos en un mundo perfecto en donde hay más papeles disponibles que actores calificados y estas decisiones sí importan. La mayoría de las veces vemos cómo los roles que han debido ir a un actor étnico igualmente calificado termina en las manos de sus colegas Anglos por razones arbitrarias y muchas veces los actores étnicos se ven en la necesidad de representar injustos estereotipos de sí mismos... Y concluye: En resumen, todo lo que pedimos es justas oportunidades y sensibilidad artística con respecto a las necesidades de los actores étnicos. Ellas/ellos pueden representar otros roles diferentes a los de vagabundos y sirvientes.*¹⁴

En la Costa Oeste sucedió otro tanto cuando Luis Valdez dio a conocer su decisión de filmar una película sobre Diego Rivera y Frida Kahlo teniendo como protagonista a la actriz de origen italiano Laura de San Giacomo. Sólo que, esta vez, fue tanta la indignación de la comunidad artística y teatral ante lo que se consideró poco menos que una traición, que Valdez archivó el proyecto no sin dejar constancia de su desaprobación. En un *Manifiesto*, que también tuvo amplia difusión, el director chicano reconoce que, aunque él mismo ha contribuido a definir la identidad del Latino en Estados Unidos a través de sus obras teatrales y de sus películas, no está dispuesto a dejarse limitar en su selección artística, lo que considera una *violación de los principios básicos humanos*. Y aclara: *Mi objetivo social siempre ha sido el de contraatacar el racismo en el mundo, no reenforsarlo. Mientras haya hispanos que son básica y genéticamente de descendencia europea, yo consi-*

*deraré mi derecho como artista a contratar europeos en el papel de hispanos.*¹⁵

Si bien es cierto, como indica Edward Said en su reciente libro *Culture and imperialism*, que el aceptar el *nativismo*, o sea el creer que cada uno de nosotros tiene una identidad absoluta y esencial como blanco, negro o latino, etc., *es aceptar las consecuencias del imperialismo, las divisiones raciales, religiosas y políticas que el colonialismo desde siempre ha impuesto a sus súbditos*,¹⁶ también es cierto que no luchar por conquistar espacios hasta ahora reservados a otros grupos étnicos, incluyendo el blanco, es respaldar un *statu quo* que desafortunadamente está basado en la discriminación y el racismo.

De paso, la contradicción inherente de este análisis confirma una de las premisas del susodicho posmodernismo y es la de nuestra evidente falta de habilidad para conciliar nuestra posición como individuos y como miembros de una colectividad, y nuestra misma capacidad de lucha neutralizada por la vigente confusión espacial y social (Jameson 54).

Lo que sí está claro es que vivimos en un mundo de apariencias, y como bien dice Herbert Blau, *no nos conocemos los unos a los otros*. En este sentido, la verdadera misión del teatro, y por ende del cine, ahora más que nunca, es la de *otorgar un significado a las apariencias que nos rodean*.¹⁷ No otra cosa están haciendo nuestros teatristas, como expuse anteriormente, con la esperanza de que nuestro *spicorama* se amplíe lo más posible y empiece a dar cabida a personajes que no sólo tengan que acogerse a la particularidad *nativista* para ser escuchados, sino que puedan proyectarse universalmente, como cualquier hijo de vecino en un mundo más parejo.

14. Carta de HOLA, firmada por Francisco G. Riveña, Manny Alfaro y Rolando Pérez. Citada por Thomas Walsh, *Casting of 'Malden' play draws fire from Equity & hispanic actors*, *Back Stage* (November 1991): 1/6.

15. Luis Valdez, *A statement on artistic freedom*, *American Theatre* (November 1992): 18-19. La traducción al español es nuestra.

16. Edward W. Said, *Culture and imperialism* (New York: Alfred A. Knopf, 1993). Citado por Michael Gorra, *Who paid the bills at Mansfield Park?*, *The New York Times Book Review*, 18 de febrero 1993, 11.

17. Herbert Blau, *Interview*, en Marranca, 9.2.

Testimonio

ENCUENTRO CON ARMAND GATTI

ARMAND GATTI

Dramaturgo y director teatral
Francia



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

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

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

DESHUMANIZACIÓN Y EXPRESIÓN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

EL DESCUBRIMIENTO DEL TEATRO

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

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

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

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

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

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

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

BÚSQUEDA DE LA VERDAD ESENCIAL EN EL TEATRO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

"QUIÉN SE DIRIGE A QUIÉN" Y TU OBRA ESTARÁ HECHA

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

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

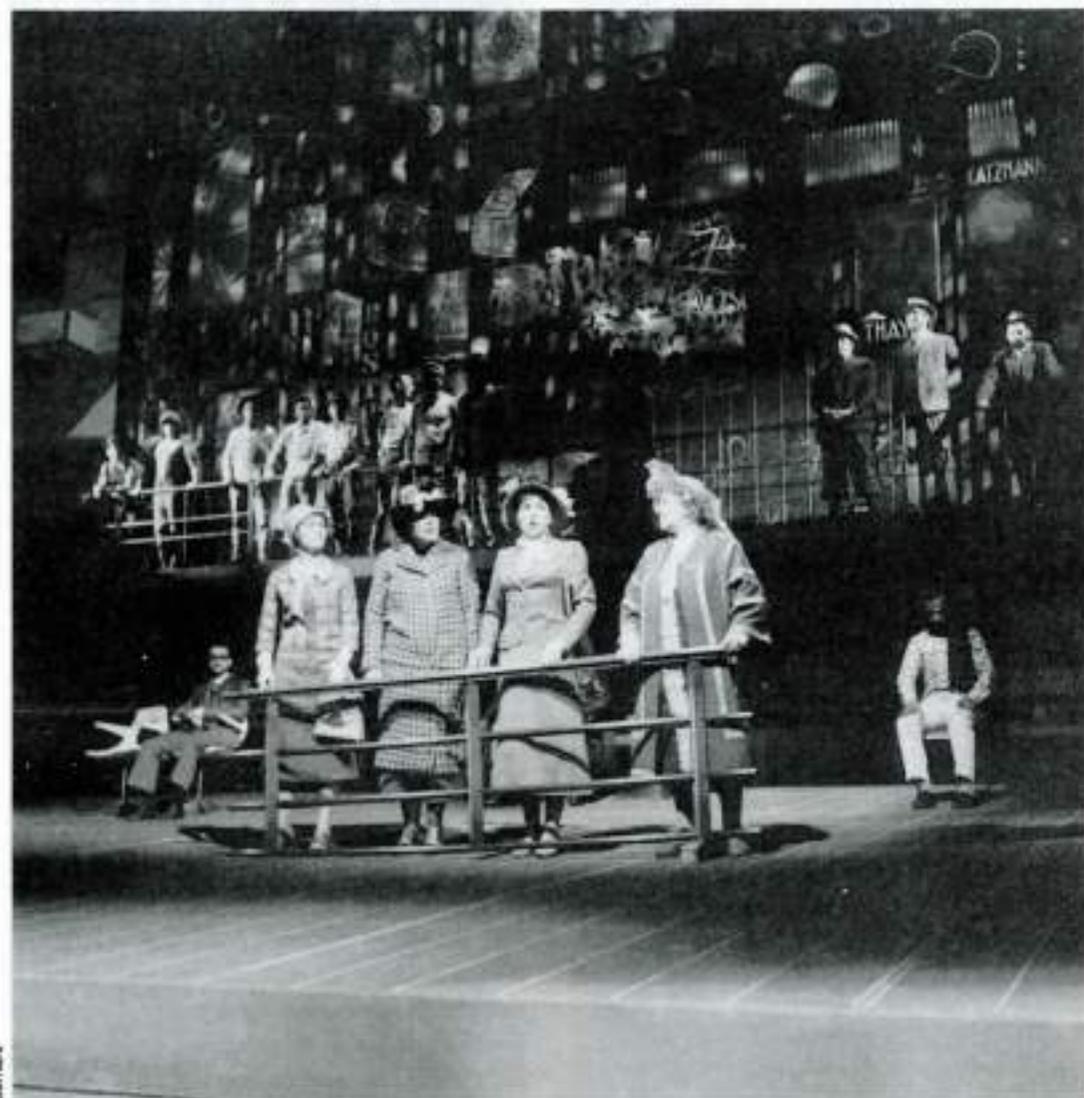
Entonces, voy a ver a todas esas personas y les planteo una sola pregunta, sacada del Evangelio de San Juan: *Al comienzo era el verbo, y el verbo era Dios, ¿quieren ser dioses conmigo durante*

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

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

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

Canta pública ante dos sillas eléctricas, dramaturgia y dirección de Arnold Goffi. Escenografía y vestuario de Hubert Monloop. T. N. P., 1966.



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

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

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

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

ENCONTRAR EL LENGUAJE NECESARIO

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

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

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

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

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

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

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

EL KUNG-FU: EL HABLA DEL CUERPO

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

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

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

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

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

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



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

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

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

tamos muy orgullosos de todos los resultados que obtuvimos.

LA RECUPERACIÓN DE LA PALABRA ORIGINAL

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

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

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

DAR CUERPO A LA IGUALDAD

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

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

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

ENRIQUECERSE CON LA PALABRA

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

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

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

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

EL TEATRO DEL ESPECTADOR

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

UNA PROMESA A MI PADRE

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

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

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

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

Evaluación final



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

ESTRENOS NACIONALES SEGUNDO SEMESTRE 1992

OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC. ESCEN. ILUM. VEST	MES ESTRENO
Lobo*	Boris Vian La Troppa	La Troppa	Naval	-La Troppa -Jorge González -Jorge González -Jorge González música: Juan Carlos Zagal	Julio
Un poco de todo *	Claudio di Girolamo	Teatro Q	Museo de Arte Precolombino	-Claudio di Girolamo - - música: J. Cristóbal Meza	Julio
La gorda de porcelana*	Isabel Allende	Cia de Roberto Nicolini	Teatro Providencia	-José Andrés Paña -Federico Fuentes-Ramos - - música: Fdo. González	Agosto
El lazarillo de Tormes	Adapt. de Isidora Aguirre	Universidad de Antofagasta	Sala Agustín Sirá	-Angel Lattus	Agosto
Drácula	Felipe Vilches	Vicente Ruiz	Goethe Institut	-Vicente Ruiz	Agosto
Sobre los mismos techos *	Marcelo Leonart	Merri Melodys	Instituto Chileno Norteamericano	-Marcelo Leonart - -Merri Melodys -	Agosto
La remolienda	Alejandro Sieveking		Carlos Curiola	-Eduardo Soto	Agosto
Colmenas en la sombra *	Alberto Kurapel		Teatro Sichel	-Alberto Kurapel	Agosto
Sopa de machos *	Creación Colectiva Gonzalo Robles, Rodolfo Bravo, Patricia Strahovsky	Cia de Comedias Ltda.	Teatro Providencia	-Eduardo Bruno -Arbal de Color -Arturo Calis -Verónica Romero	Septiembre
Arroz con leche me quiere casar *	Jorge Navarrete		California		Septiembre
Cierra esa boca, Conchita *	José Pineda	Teatro de la Universidad Católica	Sala Eugenio Dittborn	-Wilky Semler -Maté Lobos -Ramón López -Maté Lobos música: Michel Durot	Octubre

OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC. ESCEN. ILUM. VEST	MES ESTRENO
El guante de hierro *	Jorge Díaz		Nuval	—Alejandro Castillo —Alejandro Castillo — —Concepción Balmes música: José María Tobar	Octubre
Alsino mapuche	Pedro Prado (adapt.)	Teatro de La Calle	Abril	—Nelson Brodt —Patricio Luengo — música: Manuel Sepúlveda	Octubre
La miseria y el show *	Luis Rivano		Teatro de la Esquina	—Silvia Santelices música: Tomás Lefever	Octubre
El cántico guerrero*		Huena Pillán (Temuco)	Goethe Institut	—Cecilia Mujica y Manfred Richard Paier	Octubre
Popol Vuh	Adaptación libre y colectiva	Gran Circo Teatro	Cima del cerro Santa Lucía	—Andrés Pérez diseño máscaras y muñecos: Alno Martinoyu	Noviembre
Colón, el Quijote de la mar oceana *	Enrique Hales	La Luciérnaga	Corpo comuna San Joaquín	—Bruno Yantman —Guillermo Ganga	Noviembre
El gigante egoísta	Oscar Wilde (adapt.)	Cin Nalpas Teatro	Jardines Centro Cultural de Los Andes	—Hernán Localle	Noviembre
Prohibido suicidarse en democracia *	Carlos Genovese, Nissim Sharim	Ictus	La Comedia	—Nissim Sharim —Pedro Calodón —Guido Ortiz —Sergio Zapata música: J. Cristóbal Meza	Noviembre
Blue Moon, el bar de los corazones solitarios *	Victor Carrasco, Santiago Ramírez	KM 69	La Capilla	—Victor Carrasco y Santiago Ramírez Diseño: Jorge González Música: Lucy Bell	Noviembre
El salitre *	Juan Vera	El Riel	Goethe Institut	—Emilio García —Anahí Chinga —Soledad Giralt —Ana M. Schultz y Liliana Neira	Noviembre

* Primer estreno

ESTRENOS INTERNACIONALES SEGUNDO SEMESTRE 1992

OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC. ESCEN. ILUM. VEST	MES ESTRENO
Motel Nirvana Inn	Roy Cooney	La Feria	Teatro La Feria	—Jaime Vodell —Susana Banchil — —Quena Delgado	Julio
Shirley Valentine	Willy Russell	Co de Alicia Quiroga	Abril	—Alejandra Gutiérrez —Enrique Núñez — —Matte Lobos música: A. Bodenhofar	Julio
La resistible ascensión de Arturo UI	Bertolt Brecht	Inst. Superior B. Brecht	Goethe Institut	—Wolfgang Lich	Julio
La señorita Julia	Augusto Strinberg	Neo Teatro Clásico	La Capilla Centro Cultural Montecarmelo	—Mario Paz Vial —Ricardo Cruz — —Elsa Bolinaceda	Julio
El rey de Sodoma	Fernando Arrabal (selección)		Casa en desuso calle Dublé Almeyda	—Alejandro Galic — —Mateo Iribarren —Magdalena Yáñez y Julio San Martín —música: P. Solovero	Agosto
Comedia sin título	Federico García Lorca	Club de Teatro	Teatro Arte Cámara Negra	—Rodrigo Pérez	Agosto
El hombre de La Mancha	Dale Wasserman Adapt. de Miguel Yáñez		Teatro Monumental	—Fernando González —Ricardo Moreno —Bernardo Arriaza	Octubre
Sabor a miel	Shelagh Delaney		Nuval	—Wilby Sander —María Teresa Lobos — —Alejandro Sievking música: Alvaro Henríquez Claudio Morales	Octubre
Roberto Zucco	Bernard Marie Koltés	Teatro Nacional Chileno	Antonio Varas	—Alejandra Gutiérrez —Roberto Farriol —Guillermo Gango —Roberto Camposano música: A. Bodenhofar	Noviembre
Hablado con franqueza	Leo Masliah	La Carreta	Sala Agustín Siré		Noviembre
Viejos tiempos	Harold Pinter	Los Inconquistables	Oz	—Bastian Bodenhofar —Pablo Núñez — —Pablo Núñez	Noviembre

ESTRENOS NACIONALES PRIMER SEMESTRE 1993

OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC. ESCEN. ILUM. VEST	MES ESTRENO
El duelo *	José María Memet (poemas)		Naval	- Rodrigo Pérez - Nury González - - Nury González música: Miguel Miranda	Enero
El sueño de Clara *	Horacio Videlo	Teatro Provisorio	Centro Cultural de Los Condes	- Horacio Videlo - Claudia Peña y Verónica Frühbrodt - - Pablo Núñez	Enero
Colón, los reyes y América *	Pachi Torreblanca	Ca Nueve	Abril	- Pachi Torreblanca utilería: Lina Wistuba	Enero
Matecana Bogart *	Luis Arenas	Compañía Profesional de Teatro	Abril	- Luis Arenas	Febrero
Cartagena *	Patricio Orstegeui	Los del Quinto Bate	Abril	- Patricio Orstegeui	Marzo
Los monstruos *	Luis Ureta	Ca La Puerta	Agustín Siré	- Luis Ureta - - Ives Alquiara - Beatriz Gutiérrez	Marzo
¿Dónde estará la Jeanette?	Luis Rivano		Teatro de la Esquina	- Claudio Arredondo - Fernando Suazo - Fernando Suazo	Abril
Sin motivo aparente	Juan Rodríguez		Abril	- Rodolfo Podraza	Abril
Dédalo en el vientre de la bestia *	Marco Antonio de la Parra	Teatro de la Memoria Teuchstone Theatre	Naval	- Alfredo Castro - Curtis Dresch - - David Kutas	Abril
No estamos borrachos como Uds. piensan *	Guido Pallavicini	Ca Teatro Cristiano	Patrocinio San José	- Guido Pallavicini	Abril
La espada encendida	Pablo Neruda (adapt.)	Ca Teatro Dicotomías		- Cristián Uribe López - Carmen Gloria Salvo - Dagoberto Fuentes - Carmen Gloria Salvo	Abril
Bufo Nada *	Fernando Ojeda Leviante	Ca Entrepantalla		- Iván Ojeda - - Luis Reinoso Diseño: Mónica Navarro y Federico Junger	Abril

OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC. ESCEN. ILUM. VEST	MES ESTRENO
Encadenados*	J. Carlos Montagne en base a la La Gaviota de A. Chajov	Ga Interno	Sala Cuatro	— Juan Carlos Montagne	Abril
El siglo de los huesos secos *	Franco Astudillo Arancibia		Catedral de fe		Abril
La Historia de Job *	Oscar Nuñez Marin	Ga Teatro de La Catedral	Catedral de fe	— Franco Astudillo — Carlos Quevedo — Víctor Riquelme — Manuel Pino	Abril
La luna en el alma *	Luis Bodillo	Ga La Llave	Municipalidad de la Cisterna	— Luis Bodillo — — José Duarte —	Abril
Matando el tiempo	Ellie Nixon, Rodrigo Malbrán	La Mancha Theater Company	Teatro Municipal Sala Arrau	— Ellie Nixon Rodrigo Malbrán	Abril
El vendedor *	Gonzalo Palma	Ga Liber Arte	Corporación Arrau	— Juan Víctor Muñoz — Jessica Gjuranovic — Víctor Hugo Luzzi	Abril
35 grados *	Orietta Escámez, Boris Kozłowski	Ga Latinoamericana Teatro Los Cuatro	Sala Cuatro	— Boris Kozłowski — — Héctor Olivares	Abril
Klaus Klub Klown	Creación Colectiva	Teatro Uxmal	Sala Multifunc. Corporación Cultural de Niños	— Gonzalo Meza — Luciano Morales — Boris Quíngar — Claudio Millán	Abril
Pedro Páramo	Juan Rulfo (adapt.)	Teatro de La Loba	El Hangar	— Rodrigo Marquet — Matías Lobos — Rodrigo Yera — Matías Lobos	Mayo
Mamá me tragó un avión *	Zelig Rosenmann		Centro Cultural Montecarmelo	— Zelig Rosenmann — — — Isabel Torres música: Javier Lewin	Mayo
Toca-toca Mon Amour *	Mauricio Coledón Teatro del Silencio	Teatro del Silencio	Colégio Seminario San Rafael Valparaíso	— Mauricio Coledón — Marcelo Pizarro — Mauricio Coledón y Gastón Yera — Claudio Verdugo	Mayo

OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC. ESCEN. ILUM. VEST	MES ESTRENO
Los días tuertos *	Claudia Donoso	Teatro La Memoria	Nuvral	— Alfredo Castro — Rodrigo Yago — — música: Miguel Miranda	Mayo
¿Qué se teja? *	Alejandro González	Coco Legrand	Teatro Coco Legrand	— Alejandro González — Enrique Núñez — Víctor Ibertti	Mayo
Invitación a comer *	Egon Wolff	Corporación Cultural de Las Candelas	Sala Apoquindo	— Egon Wolff — Edith del Campo — Francisco Fernández	Mayo
El tony chico * Primer estreno	Luis Alberto Heiermans	Teatro de la Universidad Católica	Sala I Teatro U. C.	— Cristián Campos — Ramón López — Ramón López — Ruby Goldstein música: José Miguel Tobar	Junio

ESTRENOS INTERNACIONALES PRIMER SEMESTRE 1993

OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC. ESCEN. ILUM. VEST	MES ESTRENO
Orinoco	Emilio Gerballido		El Conventillo I	— Alejandra Gutiérrez — Gustavo Pablete — — Matías Lobos Coreografía: A. Ramos	Enero
El Conde de Montecristo	Alejandro Dumas (adapt.)	La Feria		— Jaime Vadell — Germán Droguetti — — Germán Droguetti música: Miguel Miranda	Enero
El Príncipe Feliz	Oscar Wilde	Nalpas	Anfiteatro Griego. Museo de Bellas Artes	— Hernán Localle — Juan Urrejola música: Pablo Villa	Enero
El gran teatro del mundo	Calderón de La Barca		Centro Cultural Montecarmelo	— Guillermo Semler — — — Moya Mora música: Michel Durot	Enero
Comedia a la antigua	Alexis Nicolai Arbuzov		Centro Cultural Montecarmelo	— Sílvia Santalices — Germán Droguetti — Sandra Olguin —	Marzo

OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC. ESCEN. ILUM. VEST	MES ESTRENO
La capa española	Heinrich Von Strohemberg		Centro Cultural Los Andes	– Juan Pablo Donoso – Enrique Núñez	Marzo
El rinoceronte	Eugenio Ionesco	Ga Canela de Nos	Carilo Henriquez	– Claudio Pueller – Guillermo Ganga	Marzo
Mrs. Klein	Nicholas Wright		Sala Eugenio Ditbarri Teatro de la U. C.	– Ramón López – Ramón López – Ramón López – Pablo Núñez	Marzo
La hora azul	Margarita Garpes		La Morada	– Patricia Tamargo	Marzo
Pareja abierta	Dario Fo, Franco Rame	Teatro del Alma	Casa Grande	– Luis Poirat – – Andrés Poirat	Abril
Noches blancas	Fedor Dostoievski (adapt.)	Teatro Bogo	Festival Teatro de las Naciones	– Juan de Dios Rey – César Deramond	Abril
La delincuente	Felix Mitterer			– Rafael Ahumada	Abril
¡Hombre, aún puedes salvartel	B. Wilbe, K. Ellinger	Teatro Piruló	Festival Teatro de las Naciones	– Arturo Callis	Abril
El eco	Mei-Ting		Festival Teatro de las Naciones	– Rafael Ahumada	Abril
La lección	Eugenio Ionesco	Solo Teatro	Abril	– Oscar Stuardo	Abril
Marcelo y yo	Raymond Cousse	Humberto Duvochelle	Sala Cuatro	– Claudio Pueller – Guillermo Ganga – Guillermo Ganga – Guillermo Ganga música: Patricia Solovera	Mayo
Galileo, el mensajero de las estrellas	Barrie Stevis	Teatro Nacional Chileno	Antonio Varas	– Raúl Osorio – Sergio Zapata – Guillermo Ganga – Sergio Zapata música: A. Bodenhofer	Mayo
Locos de contento	Jacobo Langsner	Tomás Vidella	El Conventillo I	– Tomás Vidella – Tomás Vidella – Marcos Fuentes – Luciano Brancoli	Junio
Las lágrimas amargas de Petra von Kant	Rainer Werner Fassbinder		Goethe Institut	– Viviana Steiner – – – Pablo Núñez música: Miguel Miranda	Junio