

TEATRO

aportes

N° 108, Primavera 94 - Verano 95

TEATRO CHILENO HOY

Reportajes:

El sueño de Clara,
Osorno 1897, Malinche,
Las siete vidas del Tony
Caluga, El coordinador,
Siberia, Cicatrices,
Esperando a Godot,
Extasis, El malentendido

Texto: "Las siete vidas
del Tony Caluga"
de Andrés del Bosque

Discusión: El retorno del texto,
de Marco Antonio de la Parra;
La mujer en el teatro chileno,
de María de la Luz Hurtado

Memorias: Pedro Mortheiru



TEATRO
aportes
Castro

Retomamos con fuerza en este **Apuntes 108**, el pulso de la creatividad teatral nacional, tras dos números extraordinarios dedicados a las Memorias del Cincuentenario del Teatro de la Universidad Católica y al Festival de Teatro de las Naciones ITI Chile 1993.

Son diez los espectáculos recientes de relevancia que dramaturgos, directores, actores y críticos abordan en **Reportajes**. Es impactante ver a tantos grupos y generaciones animando nuestra vida cultural. Algunos de vasta trayectoria, como el de la Universidad Católica, se mantienen en primera línea de la experimentación en una estética contemporánea. Creadores que han marcado la escena nacional en los últimos veinte o diez años, como Gustavo Meza y Ramón Griffero, tras algún tiempo de silencio, vuelven con nuevas propuestas. También lo hace el actor, director y organizador Héctor Noguera, ahora desde su compañía independiente. Los dramaturgos ya clásicos, como Egon Wolff, renuevan su estética y mirada a la realidad en esta temporada de la última década del siglo.

Junto a ellos, quienes muchas veces fueron sus discípulos y absorbieron/discutieron sus propuestas, hoy realizan sus producciones caracterizadas por fuertes sellos personales. Inés Stranger y Benjamin Galemiri siguen avanzando como nóveles dramaturgos, en tanto Claudia Echenique, Alejandro Goic, María Paz Vial, Mauricio Pesutic y Rodrigo Pérez afianzan su mano de directores. Horacio Videla y Andrés del Bosque, ambos inmersos en la línea del circo-teatro, abordan a la vez la dramaturgia, la puesta en escena y la dirección de sus obras y compañías. Es justamente el texto de del Bosque, **Las siete vidas del Tony Caluga**, el que publicamos aquí. Recrea con humor, ternura y desparpajo irónico la vida de este gran payaso chileno, a través de décimas consonantes con el arte popular que éste realiza. Obra llamada a ser de antología, expresa una de las corrientes centrales de nuestro teatro actual.

Dos fenómenos peculiares de este ambiente teatral son abordados en **Temas de discusión**. Marco Antonio de la Parra llama la atención sobre el retorno del dramaturgo y del texto, en tanto María de la Luz Hurtado valora, desde un recuento histórico, la presencia cada vez más protagónica de la mujer en la creación teatral de los 90, especialmente, desde su rol de dramaturgo y directora.

Finalmente, hacemos un sentido homenaje a Pedro Mortheiru, fallecido en 1994, padre y fundador del Teatro de la Universidad Católica de Chile y Premio Nacional de Arte. En otras ocasiones, hemos abundado sobre sus realizaciones y aporte al movimiento renovador de nuestros teatros universitarios. Ahora preferimos centrarnos en las facetas humanas de este gran director. Don Pedro queda así aún vivo en nuestra casa y en nuestro afecto.

M. L. H.

• El sueño de Clara	
Una dramaturgia de la escena / Horacio Videla	3
• Osorno 1897 o Murmuraciones acerca de la muerte de un juez	
Contando murmuraciones / Claudio di Girolamo	5
• Malinche	
La escritura, zona de recuerdos / Inés M. Stranger	8
La soledad del guerrero / Claudia Echenique	11
Malinche, por sobre todo, mujer / Pedro Celedón	13
Dos modelos de escritura dramática femenina / Nel Diago	15
El teatro mítico y su resurrección escénica en Malinche y Lo que cala son los filos / Pamela Luzanto	19
• El coordinador	
La trampa del viaje gratis o el teatro como un viaje / Benjamín Galemiti	25
A propósito de <i>El coordinador</i> / Alejandra Gutiérrez	28
• Las siete vidas del Tony Caluga	
Caluga y los afuerinos / Alvaro Pocull	32
La madre del cordero / Andrés del Bosque	37
Texto completo de la obra <i>Las siete vidas del Tony Caluga</i> de Andrés del Bosque	39
• Siberia	
El luto blanco / Héctor Noguera	57
Teatro camino: una itinerancia construida paso a paso / Milena Grass	60
• Esperando a Godot	
El árbol como referente del discurso religioso en <i>Esperando a Godot</i> / Carolina Oyarzún	63
La presencia del otro como sentido de la vida / Consuelo Morel	66
• Cicatrices	
El tiempo es hoy en <i>Cicatrices</i> / Egon Wolff	71
Oportunidad María / Paz Vial	74
El baile del laberinto / Pedro Vicuña	76
• Extasis	
La senda de una pasión / Ramón Griffero	78
Ramón Griffero: diez años de un arquitecto de textos / Verónica García Huidobro	83
¿Otro modo de redención? / Eleanora Casaura	87
• El malentendido	
Añorando el mar desde un país sombrío / Rodrigo Pérez	89
El bienentendido malentendido de Rodrigo Pérez / Fernando González	91
Temas de discusión	
El retorno del texto / Marco Antonio de la Parra	94
Itinerario: La mujer en el teatro chileno / María de la Luz Hurtado	96
Memorias	
Escritos autobiográficos de Pedro Mortheiru (1919-1994): claves de su personalidad	108
Pedro amigo / Fernando Cuadra	110
Obras dirigidas por Pedro Mortheiru	111
Los almuerzos y don Pedro / José Pineda	112
Estrenos	117



Una dramaturgia de la escena

Horacio Videla M.
Director y actor

La necesidad de soñar, el deseo impostergable de cambiar la realidad (¿o combatirla?), al menos dentro de nuestro universo: el teatro. La gente que no sueña se enferma. A mi entender, vivo en una sociedad enferma, en la cual la necesidad referencial, el ser como otro, el parecerse a un otro anterior o externo, rige toda apreciación de calidad, importancia y sugerencia. Este virus atenta fundamentalmente contra el principal aliado del arte, la sensibilidad, la capacidad de percibir un fenómeno por lo que es, el imprescindible sentir personal, la honestidad de decir yo siento, me parece... yo creo..., la subjetividad personal, nacional, regional.

V.I. Myerhold:

Te pagan por hacer el teatro que ellos quieren, pero debes pagar de tu propio bolsillo por hacer el teatro que tú quieres.

Mi sentir es que participo de una sociedad en que mucha gente se aburre, en la que el riesgo se entiende como responsabilidad, los sueños como locura y la apreciación personal subjetiva como orgullo. De esta forma, mi trabajo puede definirse como anclado a la irresponsabilidad, a la locura, y tremendamente orgulloso.

El sueño de Clara es un espectáculo basado en tres temas esenciales: la levedad, la belleza y el combate contra la oscuridad. En él, una niña de once años es acosada por múltiples delirios persecutorios. Sueña que la quieren depilar con sus tijeras, que la persiguen dragones, que van a enterrar vivo a su amigo Carlitos y, al

mismo tiempo, la ayudan los ángeles, vence a los dragones, viaja al cielo. Toda la obra trata de cómo la luz vence a las tinieblas, cómo lo liviano escapa a lo pesado, cómo el llevar las convicciones personales hasta las últimas consecuencias siempre tiene éxito. Esperanza.

El elenco del montaje está compuesto por actores, bailarines, músicos, actores, zanjistas, malabaristas. El espectáculo está diseñado en base a las técnicas del teatro callejero y recuperando técnicas del circo contemporáneo.

Así, la sucesión de escenas es a su vez una sucesión de números de circo o de pequeñas obritas que por separado son comprensibles y en el total componen la narración, o por decirlo de otra forma, la dramaturgia total de la obra. La plástica es también un elemento narrativo de la escena, así como los volúmenes físicos de los personajes, los cuales determinan contenidos temáticos en sí mismos. Por otro lado, la música en vivo participa, al decir del Teatro Provisorio, como un actor más.

Desde el punto de vista de la dirección, el espectáculo está trabajado en base a la dramaturgia de la escena. No es sólo lo que ocurre sino también cómo ocurre lo que me interesa destacar. Intento producir en el espectador una percepción sensible de la obra —no intelectual—. Que la obra sea equivalente a asistir a una experiencia o participar de un accidente, en fin, algo que cambia nuestra percepción de la realidad y que sólo luego se transforma en pensamiento. La escena se transforma en un atentado en contra de los sentidos del espectador, a mi entender, un hermoso atentado. De



El sueño de Clara, de Horacio Videla. En la foto: Mario Ossandón, Almudena Garrido, Benjamín González y Horacio Videla.

esta forma, el trabajo nos remite al teatro oriental desde el punto de vista de lo ritual y ornamental (y la fiesta). También, nos remite a Artaud desde el punto de vista de *el actor, un atleta de las emociones*, y el

concepto de atentar contra la palabra devolviéndole a la escena el poder de sus herramientas originales: el espacio, la luz, los colores, el sonido, el movimiento, etc... Y al circo, utilizando técnicas extra cotidianas del cuerpo: danza, acrobacia, malabarismo, transformando la obra en espectáculo, por ende entretenido, atractivo. Además, reinsertando el arte teatral en la sociedad, por lo tanto, transformando el arte del teatro en un fenómeno artístico cultural y netamente social, un encuentro.

In memoriam

La obra, gracias a la profunda convicción de los actores, la obstinación del director y el apoyo incondicional del público, se mantuvo un año y medio en cartelera, viajó a doce ciudades a lo largo del país, tuvo numerosas funciones masivas. Recuerdo con mayor emoción —el 18 de diciembre de 1993— la del pueblito de Barnechea, donde actuamos para un público de cuatro mil personas y el festival de La Florida, donde actuamos para cinco mil espectadores en enero 26 de 1994, además de ganar el premio de la Asociación de Críticos de Arte como mejor obra teatral 1993.

Actualmente, después de tanto imbuirse en el circo, la danza, la acrobacia, las cuales amamos como técnicas de trabajo, la compañía se ha volcado a un nuevo desafío, la puesta en escena de *Hamlet* de William Shakespeare. Obviamente, será una puesta en escena del clásico, una versión. Sin embargo, la fase primordial será la interpretación, lo netamente actoral, la encarnación de los personajes. El viajar de la compañía hacia la obra y no al revés. Aquí me parece que toco un punto esencial de mi trabajo como director, como artista: la variabilidad, la cual es un motivo angular de trabajo del Provisorio. Asumir cada obra como la exploración de un mundo diferente, el cual nos obliga a asumir técnicas y metodologías tremendamente distintas, por decirlo en una palabra: Provisorias. ■

EL SUEÑO DE CLARA de Horacio Videla

Fue estrenada por el Teatro Provisorio en enero de 1993 en el Instituto Cultural de Las Condes, Santiago. Ha sido reestrenada en diversos espacios a través de Chile.

FICHA TÉCNICA

Director	Horacio Videla
Vestuario	Pablo Núñez
Realización	Silvia Lagos
Producción ejecut.	Horacio Videla
Iluminación	Elas Sepúlveda
Músicas	Juan Pablo Bosco Francisco Bosco Pastel
Sonido	Francisco Rojas
Pintura	Verónica Frúthbrodt Claudia Peña
Gráfica	Francisco Fábrega

REPARTO

Maria José Núñez
Daniela Lillo
Almudena Garrido
Carolina Cifras
Ana Díaz
Sergio Córdoba
Benjamín González
Mario Ossandón
Horacio Videla
Carolina Cuturnulo
Claudia Fonseca



Contando murmuraciones

Claudio di Girolamo
Director y escenógrafo

A Gustavo Meza le gusta hurgar en historias inacabadas. Parece fascinarle todo lo que tiene olor a un cierto misterio con posibilidades casi infinitas de soluciones.

Pero no es que a él le guste encontrarlas; parecería, al contrario, que se entretuviera en plantear diferentes opciones para, en definitiva, no tomar ninguna.

Embarca al espectador en cuentos con mucho de verosímil, basados generalmente en documentaciones de apariencia objetiva y evidente, para destruir en un segundo momento esa sensación a través de un tratamiento escénico de mucho humor y hasta de comicidad de grueso calibre (al mejor estilo de los sketch de las revistas frívolas). Con ello, logra la mayoría de las veces mantener la historia en un doble plano que trasciende la mera representación de un hecho verídico.

El autor está acostumbrado a tejer esas redes, sutilmente enredosas, paseándose a su antojo en un mismo texto entre el drama y la comedia, con un cierto desparpajo ¿o desdén? que da la impresión de que nunca toma en serio lo que dice y pone arriba del escenario.

Sus personajes, hasta los más históricos, se tiñen con atributos característicos de esta especial mirada del autor.

Veamos. Por ejemplo, estas **Murmuraciones**.

Tal como lo expresa el propio Gustavo Meza en el programa de la obra, el material de apoyo más importante para la realización de esta... empresa, (fueran) cartas, documentos, archivos judiciales, periódicos y publicaciones de la época, pero... (la) principal fuente de información la constituyen las murmuraciones de los descen-

dientes de los descendientes de hombres y mujeres que vivieron esta historia...

Me parece interesante detenernos un poco en esta afirmación.

Los dos niveles de la verdad histórica

Todos tenemos variadas experiencias de vida vivida.

Los acontecimientos que la van conformando son hechos concretos, provocados por nosotros o no, que interfieren nuestros deseos y aspiraciones. Esos hechos se suceden en una secuencia de anécdotas que tienen consistencia objetiva: su acaecer es asible y cuantificable tanto en el espacio como en el tiempo y puede ser relatado en forma notarial, a prueba de desmentido. Esas anécdotas, en su misma existencia espacio-temporal, son iguales para todos: esto sucedió a tal hora, tal día, tal año y en él participaron tales personas que dijeron y/o hicieron tales cosas...

Sin embargo, y allí está la gracia, todo eso constituye apenas la cáscara o superficie de las verdaderas historias humanas. Ellas se mueven en el plano de las percepciones individuales, de los diferentes puntos de vista que, a su vez, responden a reacciones particulares y muy profundas frente a un mismo acontecimiento. Si bien lo anteriormente dicho puede ser muy sabido, repetido y hasta manido, sin embargo no se aplica normalmente a la hora de juzgar la veracidad de una historia contada. ¿Es más verdad la anécdota o la visión personal de ella? ¿Es más historia verídica, y por ende

confiable, la anécdota o la visión personal de ella?

¿Es más historia verídica la notarial, documentada hasta en sus más mínimos detalles o aquella otra que cada uno de nosotros recuerda a su manera, adornándola y adobándola según los diferentes estados de ánimo, con las reacciones intuitivas y viscerales de simpatía o de odio que nos provocan las situaciones y los personajes comprometidos en ella?

La memoria aquí juega un papel fundamental.

Todo lo que hacemos y sentimos existe en cuanto es recordado. Nuestro recuerdo, siempre cambiante, adhiere al tronco fundamental de toda historia una gran variedad de atributos, de colores, formas, texturas y atmósferas a través de detalles que son verdad en nosotros, pero que no necesariamente se dieron de igual manera en el acaecer objetivo de lo que narramos.

Unas ciertas murmuraciones son parte de este

proceso, en cuanto revelan una visión subterránea de la historia que no se mueve en el plano de la conveniencia y de los diferentes y necesarios acomodos de toda historia oficial, sino que se alimenta de los datos y recuerdos particulares que, de generación en generación, algunos testigos van dejando como herencia a sus más cercanos consanguíneos y amigos.

Ese tipo de murmuraciones se emparenta estrechamente con la tradición oral de los clanes o de las tribus que está siempre, querámoslo o no, en la base de toda historia, agregando la posibilidad de varios niveles de lectura a la historia oficial de todo grupo humano.

Este **Osorno 1897** es un fiel exponente de lo que planteo.

Cómo se cuenta este cuento

Toda la articulación del espacio en donde la historia es entregada al público lleva a este concepto arriba expuesto.

En una suerte de antesala, unos gulas, de aspecto entre circense y de película muda, hacen un preámbulo didáctico-explicativo frente a unos paneles en que sendas fotos de época nos dan el entorno físico y la atmósfera en la cual se moverá la obra. Los espectadores recorren con la mirada las calles, plazas del Osorno de fin de siglo pasado, con su río, damas y hasta con su cárcel en cuyo patio posan, juntos pero no revueltos, autoridades, guardias, reclusos y al fondo, detrás de las rejas, los internos de mayor peligrosidad... Allí se encuentran también, por primera vez, con los dos principales protagonistas de esta historia: el cura Francisco Bohle y el Juez Abelardo Contreras.

Todo esto mezclado con fotos antiguas de familia del propio autor, oriundo de la ciudad, en las que aparecen supuestos y no tan supuestos personajes de la historia que nos va a narrar arriba del escenario.

Ya condicionados por esos antecedentes, los espectadores se sumergen en la obra que los lleva paulatinamente por la tortuosa ruta de los diferentes actores del hecho narrado. Cada uno de ellos exhibe sobradas razones para ser el ajusticiador del juez Contreras y lo hace pasando continuamente de la

OSORNO 1897 O MURMURACIONES ACERCA DE LA MUERTE DE UN JUEZ

de Gustavo Meza

Fue estrenada por el Teatro Imagen el 14 de mayo de 1993, en Osorno, y reestrenada en Santiago en 1994 en la Sala Imagen.

FICHA TECNICA

Dirección Gustavo Meza

Coros Elvira Mena

Escenografía-Ubierío Luciano Morales

Vestuario Maité Lobos

Técnico Luis Uribe

REPARTO

Valeska Pizarro	Murmuradora, meliza Benavides, La Marilú
Ximera Rodríguez	Melania Alcaño, meliza Benavides, La Marilú
Bernadita Valenzuela	Febronia Alcaño, La Iní, Virgen Milagrosa
Ignacio Verdugo	Murmurador, Quintín Barros, Niño
Rodrigo Fuentes	Murmurador, Tío Regino, Amigote de Quintín, Cura Bohle
Camilo Polanco	Andreas Ruskeger, Amigote de Quintín, Niño
Dennis	Nazza/ Helga von Aubel, Murmuradora, Niño
Jaime Mondría	Niño del Violín
Mauricio Bustos	Monacinos
Elsa Poblete	Maclovia Coñas, Isolda Contreras
César Robinson López	Juez Abelardo Contreras



Osorno 1897, de Gustavo Meza.
En la foto: Rodrigo Fuentes y Cesar R. López.

actuación al relato de cara al público, sorprendiendo con este mecanismo hasta en los momentos de mayor tensión dramática.

Todos los personajes, por turno y en forma casi didáctica, muestran las facetas más escondidas de sus recíprocas relaciones; de esta manera, la anécdota se va desgranando en un rosario de pequeñas escenas que, por su síntesis, recuerdan las viñetas de los cómics.

La estética propuesta ayuda a esa sensación.

Sin escenografía, sin elaboraciones complejas, con el mínimo de elementos: los necesarios para la mejor comprensión de la historia. El teatro está continuamente presente. Los actores siguen reconocibles bajo la apariencia de los diferentes papeles y el vestuario, cercano al disfraz, acentúa la distancia con el espectador.

Todo se conjuga para que siempre estemos frente a un cuento-contado en que se participa, como en un juego de salón, echando los dados para llegar a diferentes casillas hasta conseguir la meta final. En este caso, sí, la diferencia consiste en que los dados los echa el autor, manejando al espectador a su antojo; lo demora en las casillas que él elige, vuelve atrás, salta hacia adelante, repite una y otra vez las jugadas en un aparente desorden que mantiene al público en una

constante tensión y atención. La estructura dramática posee el mismo mecanismo de los recuerdos comunitarios que se cuentan a varias voces, interferidos, complementados y completados por los propios protagonistas involucrados en las peripecias narradas.

Da la impresión de asistir a una improvisación de una banda de jazz en la que un instrumento da el tema sobre el cual todo el conjunto teje, una a una, sus propias interpretaciones. Parece que el azar manejara el todo, pero eso es sólo apariencia. Hay detrás de esa propuesta un gran oficio, una creatividad y un rigor a toda prueba. Las notas tienen que engarzar, en una secuencia perfecta, la una con la otra y las interpretaciones deben producirse en tiempos y climas precisos.

Para colmo, el conjunto debe dar la impresión final de juego fácil, despreocupado y placentero.

¿Se logra eso en la obra que comentamos? El público tendrá la palabra. Baste consignar aquí que el intento vale la pena y que su resultado global tiene real validez —y eso es muy bueno.

Hay cada día una mayor necesidad de exploración de la escritura dramática y de la búsqueda de nuevos caminos, con idas y vueltas a las fuentes, con incursiones en diferentes contenidos y formas que mantengan viva la vigencia del teatro en la sociedad contemporánea.

Osorno 1897 es un aporte valioso en este sentido. La puesta en escena y sus actuaciones apuntan a liberarse de un fardo de tedio, de falsa trascendencia y de gravedad, para lanzarse a tientas, como todo lo nuevo que vale la pena, en un teatro lúdico, de llegada masiva, que transmite el goce por el juego en una constante complicidad con el público.

Tal vez detrás de esta obra aceche la antigua y siempre nueva obsesión de cualquier autor y director teatral de hoy: la de devolverle al teatro su público natural que ha emigrado a las tierras de ensueño fácil de las telenovelas. ¿Cómo hacerlo sin claudicar en la calidad del contenido y de la forma? ¿Cómo lograr el retorno a un teatro auténticamente popular?

Pero eso es otra historia... ■



La escritura: zona de recuerdos*

Inés M. Strasser

Dramaturga y profesora Escuela de Teatro U. C.

La invitación a participar en el encuentro **Los escritores tienen la palabra** me sorprende en un momento de intensas reflexiones y perplejidades sobre mi oficio.

He leído por ahí que no hay nada peor para un escritor que dejar de ser un escritor novato. Yo estoy en ese difícil tránsito. He escrito dos obras de teatro (**Cariño malo**, en 1989 y **Malinche**, en 1992) y me encuentro en el momento crítico de comenzar a llamarme a mí misma dramaturga y, lo que es más importante, comienzan a considerarme dramaturga las personas que me rodean.

Tomo esta oportunidad como un rito de pasaje. Es la primera vez que me veo obligada a reflexionar y a exponer, directamente, no escondida detrás de un personaje, las ideas centrales que orientan mi trabajo y mi búsqueda.

Sé, por la naturaleza de mi oficio, que toda palabra tiene consecuencias. El sólo hecho de escribir y de sistematizar esta reflexión ha tenido ya importantes consecuencias sobre mi escritura. Y temo, sinceramente, que este trabajo pese sobre mí como una suerte de manifiesto o declaración de principios que traiga consigo nuevas exigencias.

Diré, para comenzar, que mi experiencia en la escritura teatral ha sido breve y violenta. Me sorprende mucho observar cómo ha llegado a ser mi oficio lo que ha surgido de una necesidad no de expresar, sino de

hacer comprensible para mí misma, algunos sentimientos, ciertas emociones e incluso situaciones que me resultaban dolorosas y conocidas, sin que yo pudiera explicarme por qué.

Digo lo anterior porque quiero que nos pongamos en la misma perspectiva: yo no tengo detrás de mí una extensa obra que analizar ni evaluar, estoy en medio de las batallas de la vida y temo, frecuentemente, ser atrapada por las batallas diarias del vivir.

Lucho como un gladiador para conseguir espacios de silencio y creatividad que me permitan leer y pensar. Lucho como un gladiador, también, para romper esos espacios de silencio y dejar de leer y dejar de pensar y desgastarme en el vivir que me parece, muchas veces, que no tiene nada que ver con el escribir.

Porque al escribir me encuentro con mi espíritu más grave y más profundo, un espíritu exigente que me obliga a entrar en dimensiones del alma humana a las que muchas veces preferiría no acceder.

Puedo decir, entonces, que vivo permanentemente tensionada por una doble naturaleza: una tremenda alegría por la cotidianeidad de la vida se ve interceptada de golpe por una conciencia grave y solemne que me obliga a entrar en laberintos, en grietas que se abren en la realidad, intersticios por los que se cuelean espacios crípticos y soñados, personajes desconocidos, dimensiones añoradas y perdidas.

La escritura ha sido para mí el lugar de las grandes

* Ponencia presentada en el VIII ciclo de **Los escritores tienen la palabra**, organizado por el Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura, mayo de 1994.

batallas espirituales. Es ahí donde he podido vencer, en alguna ocasión, las tinieblas de la noche. Escribir para el teatro, darle cabida a las voces antagónicas que conviven en mi mente, me ha exigido actualizar y revivir episodios complejos y dolorosos que no siempre tenía conciencia de conocer.

Y esto ocurrió aun cuando presumí estar hablando por otros y fijé los límites entre mi vida y la de los personajes, aun cuando creí estar basándome en observaciones más o menos objetivas de la realidad; y ocurrió con más fuerza todavía en el momento de la puesta en escena, donde los contenidos personales, completamente enajenados, comenzaron a materializarse con la reinterpretación de mis compañeros.

Escribir teatro en la incertidumbre y en la duda, buscando alumbrar con las palabras zonas de un comportamiento que reconozco, quiero y rechazo, obser-

var luego ese texto, buscar ocupar un espacio en las coordenadas temporales y espaciales que entendemos como realidad y, más aún, sorprenderme al ver cómo otras personas construyen, a partir de él, sus propios universos personales, ha sido lo que me ha permitido comprender, simbolizar y tal vez comenzar a vislumbrar el sentido de la experiencia humana de una manera más global.

Ha ocurrido esto de un modo tan verdadero que me ha resultado inevitable reflexionar sobre ello y me encuentro ahora en la búsqueda de las explicaciones.

¿Qué contiene verdaderamente nuestra memo-

Malinche, dirección de Claudia Echenique, Teatro de la Universidad Católica. En la foto: Claudia Celedón, Marcela Solervicens, Giselle Demeichiore, Pablo Macaya y Paz Yrarrázaval.



ria? ¿Por qué tengo la sensación de reconocer e incluso de recordar sentimientos y situaciones que nunca he experimentado? ¿Qué es lo que realmente se vive? ¿Ocupa un lugar equivalente en el recuerdo las situaciones que hemos vivido con las que hemos soñado? ¿Será que un gesto, cualquiera que sea, contiene en sí mismo todas las experiencias humanas?

He comenzado a dudar de las biografías. Los datos o las circunstancias sobre los que se definen las personas y los personajes no tienen gran interés. Los universos espirituales son mucho más complejos.

Me ha ocurrido, y eso es lo que me asusta y me asombra, que a través de la escritura he podido acceder a un cierto tipo de espacio psíquico que, por falta de otro nombre mejor, me gusta llamar zona de recuerdos.

Recuerdos que atraviesan mi historia de vida, pero que se completan en una historia humana que se proyecta desde hace siglos.

MALINCHE

de Inés M. Stranger

Estrenada por el Teatro de la Universidad Católica de Chile el 23 de julio de 1993 en la Sala Eugenio Dittborn del Teatro U.C.

FICHA TÉCNICA

Dirección	Claudia Echenique
Escenografía	Francisco Gacitúa
Vestuario	Carolina Agüero
Iluminación	Ramón López
Música	Jorge Campos
Areglos de voz	Arlette Jaquier
Producción	Guillermo Murúa

REPARTO

La madre	Pez Yrardozor
La hija mayor	Lorene Prieto
La segunda hija	Guelfe Demechione
La tercera hija	Claudio Celedón
La niña	Marcelo Solenicens
El extranjero	Pablo Macayo
El emisario	Juan Claudio Burgos
Voz	Arlette Jaquier

He comenzado, entonces, a estudiar y a comprender la dimensión espiritual que tiene el mito. El mito entendido como un espacio de encuentro y de representación que nos permite acceder, conocer y comprender conductas y sentimientos que son comunes a todas las épocas, a todas las razas y a todas las religiones. Un espacio en el que es posible reconocer vivencias que exceden nuestras experiencias individuales.

Creo que el teatro nos proporciona ese espacio, abierto a la creación de lo imposible, donde podemos transportar por un instante a un tiempo que no es nuestro tiempo, a un espacio que no es nuestro espacio, a una realidad que no es la nuestra, la de todos los días, sino aquella en la que parece que todo tiene sentido.

Escribir teatro, tomando esta perspectiva, significa haber tomado ya algunas decisiones. Significa, por ejemplo, facilitar en el texto un cierto uso ritual del espacio escénico, donde el espacio se vaya colmando de sentido durante el trabajo de la puesta en escena, ya que no se busca tanto representar un lugar reconocible sino, sobre todo, contener las experiencias y vivencias que en él ocurren. Es decir, escribir el texto dejando amplios espacios para la creación escénica.

Significa, también, entender la acción dramática como la representación externa de un conflicto interno que se expresa a través de personajes que, más que psicología, tienen un contenido simbólico que me exige y me obliga a un diálogo con las fuerzas más antagónicas de mí misma, hasta ser capaz de llevar la tensión al límite: no a la pérdida de una de las partes, como se entiende habitualmente en el planteamiento del conflicto tradicional, sino a la integración de las partes en ese estado donde el antagonismo se disuelve, allí donde se unen las fuerzas que parecen contrarias, allí donde comienza a vislumbrarse el enigma de la realización de los destinos individuales.

Significa, sobre todo, permitir que el trabajo de escritura se vuelva sobre mí, me interprete y me acose, que me plantee preguntas y me dé las respuestas, que gire mis creencias, que me obligue a ver, que me ponga frente a mis prejuicios, que me haga deambular por las zonas del miedo, ahí donde deambulan los fantasmas del recuerdo. ■



La soledad del guerrero

Claudia Echenique
Directora

Un guerrero debe estar dispuesto y listo para entrar en su última batalla, al momento y en cualquier lugar... Descansa, olvídate de ti mismo, no tengas miedo a nada. Sólo entonces los poderes que nos guían nos abren el camino y nos auxilian. Sólo entonces. (Doña Florinda en *El don del águila*, Carlos Castañeda).

La construcción de la acción paralela

Mi participación en la dirección de **Malinche** fue muy privilegiada, ya que conocí la obra paulatinamente a medida que se iba escribiendo. Esto permitió un recorrido en el tiempo, donde fui estableciendo ciertas líneas de acción que ocurrieran paralelas al lenguaje oral, complementándolo.

También durante ese período, estructuré algunos ejercicios de actuación e improvisaciones tendientes a la creación de los personajes y a la conformación de determinadas atmósferas, tanto internas (psíquicas) como externas.

Creo que, a pesar de conocer la obra con anterioridad al elenco, el montaje no se construyó a partir de una pre-concepción determinada, sino que fue el resultado de la interacción del mundo interior de los actores y los arquetipos internos que cada uno de ellos poseía. **Malinche** fue construida escénicamente a partir de infinitas improvisaciones, donde el objetivo siempre fue contar la historia. Primero en silencio, luego con sonido y finalmente con el texto. La responsabilidad del actor no sólo consistía en crear su personaje sino en construir relaciones y re-estructurar su historia perso-

nal, llenando así con imágenes aquellos espacios de libertad dejados por el texto. El objetivo de crear y ejecutar acciones paralelas es justamente ofrecerle al público la posibilidad de elegir adónde mirar, complejizar la linealidad de la acción teatral e involucrar al actor en la totalidad de la acción, sin que éste tenga que necesariamente dejar el escenario y el personaje cuando no le toca hablar. Desde el punto de vista de la dirección, se producen situaciones interesantes: no cualquier acción paralela sirve al montaje, lo que primero implica una selección para luego definir su ubicación, ya que su sentido depende de su combinación. Creo que el espectador no está acostumbrado a esta manera de estructurar la escena y es posible que se confunda al tener que optar en vez de entender que no importa qué acciones esté mirando, ya que todas convergen al mismo punto.

El espacio escénico

Para situar la obra en un espacio escénico más simbólico que real, trabajé con el concepto de casa donde ocurría la acción en el texto. No quería una casa de cuatro paredes con una invisible para que el espectador pudiese ver lo que ocurría en el interior. Derivé en el concepto de hogar, que esencialmente tiene que ver con el calor y el fuego (los hogares mapuches funcionan en torno a uno o más fogones al interior de la ruca). También quería un mismo espacio que sirviera para realizar diferentes acciones, tanto cotidianas como cocinar, dormir o bien acciones mágicas o rituales,

como sanaciones o ritos funerarios. El espacio central estaba formado por una pareja de piedras rectangulares cuyo derredor se trabajó en forma circular y cíclica. Esto daba el adentro y el afuera: el acecho y la defensa del hogar, apoyadas por las empalizadas confeccionadas con ramas entretrejidas que cerraban, abrían, cubrían o enmarañaban. Las tres piedras (ojos de agua) situadas alrededor de las dos centrales, para mí, siempre representaron los lagos del sur de Chile y, en el trabajo, les adjudicamos cualidades: el agua santa de las curaciones, el agua para beber, el agua para lavar. Es muchas veces más importante en el trabajo teatral aquello que no se ve pero que existe y constituye una realidad para el grupo, que aquello que sí es evidente para todos. Si se quiere, también es posible jugar con la geometría de los diferentes cuerpos y su numerología.

El tiempo ritual versus el tiempo teatral

Uno de los aspectos más difíciles de transcribir a la situación escénica fueron diferentes aspectos del mismo problema: el tiempo.

En primer lugar, responder a *¿Cuándo sucede realmente la acción del texto, en qué aquí y ahora debe desarrollarse la acción?* Definitivamente, no situamos la obra en un tiempo histórico sino en uno mítico: en el tiempo de las guerras, el tiempo del hambre y del miedo, el tiempo de la tragedia y del dolor. Luego, en segundo lugar, está el problema de la duración de las escenas. La pregunta era *¿Cuánto deben durar las acciones para que no pierdan su teatralidad?* La respuesta: su teatralidad debe responder a la necesidad de duración que ellas tienen en sí mismas. O sea, cada cosa debe durar lo que cada cosa dura. Sabíamos que si el espectador no lograba meterse en la acción al comienzo de la obra, después iba a ser muy difícil involucrarlo e iba a aburrirse, pero fue un riesgo que decidí tomar y estoy contenta de no haber atropellado el ritmo ritual de la acción por una ansie-

dad de cumplir con un tiempo más teatral.

Otro de los aspectos temporales en los que nos involucramos fue la trasposición de los tiempos escénicos en un mismo presente, es decir, que una acción queda detenida en un momento posterior a lo ocurrido. Entonces, algunos personajes se encuentran en el futuro mientras otros aún están en el pasado con respecto a una misma realidad. Para unos, la supuesta acción ha sucedido, en cambio, para otros, no todavía. Luego, dicho acontecimiento ocurre en el presente tanto para algunos personajes como para los espectadores. Esto es una especie de juego que consiste en la desarticulación del tiempo.

El ejercicio del oficio

Tengo la sensación de que el montaje de una obra es siempre la concreción de una etapa pero, además y más importante, es el ejercicio de la continuidad en donde se consolida el oficio. Es un espacio de ejercitación y de descubrimiento, donde se pueden evidenciar tanto errores y carencias como aciertos y descubrimientos, donde aparecen elementos que desechar y otros en que vale la pena seguir ahondando. Se va así construyendo una manera de abordar el trabajo y se van perfilando metodologías teatrales.

La posibilidad de investigar y experimentar en las puestas hace que el trabajo sea mucho más interesante y las experiencias sean más valiosas que la búsqueda por obtener resultados pre-establecidos. Pero también es fundamental para el desarrollo de los procesos creativos la crítica y la discusión en profundidad, donde se analicen conceptos determinados y se dialogue evaluando resultados. Porque, si bien el teatro tiene un valor de entretenimiento y de distracción para el público, también es un lugar de confrontación de ideas y, en este caso, persigue valores espirituales, tratando de elevar al hombre por encima de sí mismo. ■



Malinche, por sobre todo, mujer

Pedro Celedón Bañados

Profesor de la Universidad
Metropolitana de Ciencias de la Educación

Pocas son las oportunidades en que en forma tan clara la aproximación teórica a una pieza teatral se vuelve ruda y deficitaria, frente a una propuesta poética en la cual se han fundido indisolublemente todos los medios que la obra dispuso para expresarse.

La artesanía teatral de **Malinche** configura una distancia con todo el recuerdo o evocación, ya que en tanto su descripción se hace fatigosa debido a innumerables situaciones minimalistas, las generalidades, como su definición de obra experimental, poco dice de lo que realmente fue.

Debido a ello propongo aquí situarse desde el área marginal de la propia obra, para revivir las evocaciones y directrices que propuso, obviando las visicitudes de su narrativa histórica.

Resalta entonces, en primer lugar, un teatro hecho con sensibilidad, aportando a la historia de la conquista la opinión de las mujeres, protagonistas anónimas de una gesta escrita y firmada por hombres.

Esto permite revisar los orígenes de una cultura donde los padres-de-ciudades dejan de ser los héroes solitarios, recuperando del apetito voraz del olvido a esas mujeres morenas que incluso en las noches de guerra les tralan la paz.

Malinche es un verdadero compendio de gestos femeninos tanto físicos como espirituales que, en distintos niveles de una conquista van mostrando, cual vía crucis, las derrotas en las que van cayendo el cuerpo, la identidad y el alma.

Cada escena es una batalla en que es sometida una de aquellas hembras con movimiento de animales

de montaña, luminosidad de prados, ríos y tierras.

Alguna cae prisionera de un amor sin límites que funde fronteras. Otra es vencida por el Dios único venido de ultramar. La Malinche encarna en este juego al amor trágicamente ardoroso, donde su obtención es el triunfo y también la derrota.

La figura de la madre es sobre todo el deseo de continuidad de una cultura infinitamente mezclada en el cuerpo de una mujer. Es la madre-continente, la madre-América, en cuyo vientre navegó y navega la sangre indígena y española, en cuyo cuerpo encontraron el amor guerreros irreconciliables en los campos de batalla.

La geografía corporal de la mujer fue el lugar común en los años del impacto inicial, en aquella época en que América escribía su segundo génesis, y en esta obra la figura femenina se alza, se duele, se evoca, se resiente y se levanta majestuosamente sensual.

Desde los márgenes de su propia historia se eleva un perfume, un útero ciclopeo que observa el resultado de tantas horas de asaltos y de besos.

En **Malinche** se respira constantemente la femineidad de las hojas, de las piedras, de las ramas, del agua presentes en la escenografía y omnipresentes en el lenguaje. Lo más enriquecedor es que esa femineidad no es la de una señorita, no es ni siquiera chilena u occidental, es radicalmente de uñas, de huesos, de cromosomas, de aguas profundas como las del sudor y las lágrimas.

Sus aproximaciones contribuyen considerablemente a romper esquemas, puesto que al abordar con sinceridad el tema que trabajan —el cual de tan manosea-

do ha devenido cliché— lo limpian y lo dejan disponible para nuevas aproximaciones.

La estructura de su puesta en escena aportó también en forma considerable para que esta obra traspasara las fronteras de lo convencional, ya que las actrices se desplazaban impulsadas por motores físicos precisos, construyendo sus personajes como verdaderas máscaras corporales.

A través de esa gestual anti-naturalista, lo teatral gana terreno por sobre la imitación del real, y se libera de la ilustración y lo didáctico, entrando de lleno en un terreno próximo al ritual, en el cual los gestos y los desplazamientos obedecen a sentimientos interiores depurados.

El código que se impone responde tan estrechamente a la atmósfera propia de la obra, que obliga a cada espectador a participar activamente, despojándolo de lo preconcebido, de la anticipación proyectiva por estar en lo ya visto.

Este tipo de obra, próxima a la danza-teatro, si bien no encuentra en la actualidad un apoyo masivo en un público habituado a la obviedad, semilla el terreno para un arte escudriñador de lo humano, regresándole a la institución que los apoya el prestigio de la continuidad de una investigación en un arte que da sus mejores frutos cuando devela lo desconocido.

Malinche mostró el lado oscuro de la luna de la conquista y su penumbra continúa sin duda iluminando la sensibilidad de quienes la presenciaron. ■



Malinche,
en la foto: Paz Yrarrázaval.



Dos modelos de escritura dramática femenina*

Nel Díaz
Universitat de Valencia

No hay que esforzarse mucho; basta una simple ojeada a lo que ha sido la historia teatral de Occidente para concluir que habitualmente la mujer ha desempeñado en ella funciones que podríamos considerar como subalternas. Durante siglos su aportación al proceso de la creación teatral ha estado centrado casi exclusivamente en un solo aspecto: el de la interpretación. Sólo excepcionalmente, pienso en los casos de Sor Juana Inés de la Cruz o Gertrudis Gómez de Avellaneda, ha podido la mujer ocupar parcelas de mayor responsabilidad. Y el panorama no parece haber variado excesivamente cuando nos acercamos ya al final del segundo milenio. Todavía hoy las escritoras teatrales constituyen una exigua minoría en comparación con sus compañeros de fatigas del otro sexo. Como también son minoría las empresarias, las directoras, las escenógrafas o las iluminadoras. Tal situación, como es obvio, no se fundamenta en condicionantes biológicos sino en el terreno sociocultural.

Paradójicamente, un arte como la danza contemporánea no sólo cuenta con más bailarinas que bailarines, sino que, además, también se significa por una mayor presencia femenina en la concepción coreográfica. ¿Por qué se da este fenómeno? ¿Acaso porque el género femenino tiene una incapacidad intrínseca para manifestarse a través del logos, de la razón? ¿Quizás porque la mujer encuentra en las características de la danza —movimiento, gestualidad, color, imagen, ri-

tualidad, etc.— un cauce más adecuado para expresar lo que se dice que le es propio, es decir: las emociones? Tal vez pueda ser así en algún caso, pero dudo que podamos hacer de ello una regla general. Tiendo a pensar, más bien, que para la mujer la danza ofrece unos códigos menos cerrados, más permeables, que los del teatro. Este último (me refiero al teatro de texto, claro), en tanto en cuanto está construido sobre la base de la lengua hablada, conlleva unas limitaciones e impone una visión del mundo. No es fácil romper con ello; como tampoco es fácil, ni creo que conveniente, desatender una vieja tradición escénica que arranca de Sófocles, de Eurípides, que pasa por Shakespeare, Lope de Vega o Calderón, y desemboca en Beckett o Ionesco. Ellos han hecho el teatro, y lo han hecho, no podía ser de otro modo, desde su condición masculina. ¿Invalida eso la calidad de sus obras? Quiero creer que no. Pero lo cierto es que durante siglos, al menos en el teatro occidental, la mujer ha sido objeto del discurso, nunca sujeto. Y cuando, excepcionalmente, ha pretendido romper el monopolio del varón, lo ha hecho, por lo general, imitando el modelo concebido por éste, sin cuestionarlo. Al carecer de una conciencia de su especificidad, de unos referentes propios, las pocas escritoras que en el mundo han sido, sobre todo antes del siglo XX, difícilmente han podido sustraerse a la óptica patriarcal que la sociedad les imponía.

* Este artículo fue presentado como ponencia en las II Jornadas de Teatro Latinoamericano, celebradas en Puebla, México, en julio de 1994.

Griselda Gambaro

No sé hasta qué punto puede ser ejemplo de todo esto el caso de Griselda Gambaro, una de las figuras indiscutibles de la dramaturgia argentina contemporánea. Cuando esta escritora irrumpe en 1965 con *El desatino*, su primer estreno, enseguida polarizará la vida escénica de su país. Frente al realismo practicado por buena parte de los dramaturgos coetáneos (Gorostiza, Somigliana, Cossa, etc.) la autora de *Los siameses* opondrá una estética diferente, la bautizada como vanguardista o neoabsurdistas, e involuntariamente suscitará una agria polémica intelectual, continuadora hasta cierto punto de la que cuatro décadas antes mantuvieron los grupos de Boedo y Florida. Además está decir que con el tiempo las diferencias se fueron limando y que hoy vemos a Tito Cossa y a Griselda Gambaro como dos dramaturgos pertenecientes a la misma generación y con objetivos e incluso, a veces, procedimientos similares. Sin embargo, en todo ello tuvo que ver el hecho de que Griselda Gambaro fuera mujer. Si su obra merece ser considerada entre las más altas cumbres de la literatura dramática latinoamericana contemporánea, y yo creo que sí, no es porque haya sido elaborada desde la marginalidad política, social o sexual, sino por sus innegables cualidades estéticas.

Aun así, y aunque la autora no haya hecho de ello un programa de actuación, a nadie se le escapa que, sea uno consciente o no, siempre se escribe desde una posición ideológica, desde una tradición cultural y, por supuesto, desde un género sexual. Es decir: desde la propia experiencia. Por eso importa conocer qué tratamiento dio Griselda Gambaro a la mujer en sus obras. Particularmente la Gambaro de los años 60 y 70. Quienes han analizado las piezas de este periodo han podido observar fácilmente que, en modo alguno, la condición femenina o el papel que la mujer desempeña en la sociedad marcaron sus inquietudes temáticas:

No hay en este teatro mujeres que se quemen el sostén en protesta de una vida reprimida, ni mujeres que campitan por su espacio en el mundo de los negocios; no hay camas matrimoniales donde batallan hombres y mujeres

*por la igualdad si no la superioridad sexual. Y lo que es más, en sus primeras obras casi no hay mujeres.*²

Pero no falta quien, como Kirsten Nigro, opine que esa ausencia, ese silencio, ocultan un subtexto femenino en el que se manifiesta el posicionamiento de la autora. Sea como sea, hay en esta etapa textos, todos ellos cortos, protagonizados exclusivamente por personajes femeninos. Esos textos: *Un día especial*, *Si tengo suerte*, *La que sigue*, *Oficina*, *El nombre y El viaje a Bahía Blanca*, los reunimos en un espectáculo que produjo la Universitat de Valencia y que, bajo la dirección de Inmaculada Garín, se estrenó en diciembre de 1992 con el título de *Ellas*. Un montaje que todavía recorre la geografía valenciana y que sirvió, entre otras cosas, para evidenciar cómo, por medio de un lenguaje cáustico, cargado de ironía, de humor negro y, al mismo tiempo —maravillosa alquimia— de ternura y comprensión, la autora nos mostraba un universo poblado de víctimas y verdugos, de seres alienados o sumisos, pero también de sádicos irredentos. Ahora bien, no debemos precipitarnos: ni el tratamiento ni las situaciones aquí expuestos diferirán gran cosa de otras obras del mismo periodo que no tienen a mujeres como protagonistas sino a varones (piénsese en *El miedo* o *Decir sí*, por ejemplo).

La toma de conciencia

La situación de la mujer creadora ha variado sustancialmente desde los años 80. En América Latina, afortunadamente, cada vez son más las escritoras transgresoras, cada vez son más las que reclaman un lenguaje propio. La crítica y el pensamiento feministas han operado el milagro. Un milagro que, aún a remolque de otros países más avanzados en este terreno (Estados Unidos, Francia, Alemania), se han producido también en los que constituyen el mundo hispanohablante.

Cuando la mujer dramaturga toma conciencia de

2. Kirsten F. Nigro: *Discurso femenino y el teatro de Griselda Gambaro*. En *En busca de una imagen. Ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana*, Diana Taylor (ed.), Canadá, Girol Books, 1989, p. 65.

si misma, la etapa imitativa en la que, creyendo hablar desde la originalidad, en realidad se habla desde el eco, dará paso a otra sustentada en la crítica de los valores masculinos y en la reivindicación de la igualdad de derechos para la mujer. Pero ése será sólo el primer paso. Vendrán después la definición de la identidad femenina, la búsqueda de la diferencia y la localización de la experiencia genérica. Y todo ello, como es lógico, inseparablemente unido al contexto socio-cultural en que se genera.

Por supuesto, en todo este proceso no faltará lo que podríamos llamar un teatro feminista de urgencia. Piezas y montajes militantes perfectamente olvidables desde un punto de vista estético. Pero lo que nos interesa aquí y ahora no es tanto ese teatro combativo, que tiene más valor como documento histórico que otra cosa, sino la circunstancia de que, a partir de él, la mujer dejará de ser un simple objeto para convertirse también en sujeto productor de sentido. La mujer, sin renunciar forzosamente a la herencia de la cultura patriarcal, está volcando sobre los escenarios un nuevo paradigma que se superpone al masculino, pero que no pretende ser excluyente. Al fin y al cabo, no se trata de sustituir un canon por otro, sino de admitir que así como el ser humano es doble, varón y mujer, también puede y debe serlo la expresión estética. Y ello sin olvidar que entre uno y otro género, entre uno y otro canon, caben los matices, las proximidades, las identificaciones.

Quizá sea todavía pronto para saber si ese nuevo paradigma del que estamos hablando se ha consolidado en el teatro latinoamericano. La crítica apunta una serie de temas y de tratamientos en el teatro realizado por mujeres. Suelen ser frecuentes en este teatro las experiencias femeninas colectivas, la memoria de la infancia, los mitos y los personajes históricos. Temas que se articulan a modo de ritos circulares, con abundancia de monólogos y, en ocasiones, personajes fragmentados en diversos intérpretes. La mujer reclama el cuerpo y la escritura, busca su lenguaje en su propia morfología y centra su mirada en la Madre, en la Tierra, en una concepción ritualizada de la vida.

No sabría decir hasta qué punto las características que acabo de señalar son patrimonio exclusivo de

una dramaturgia femenina. Buena parte de ellas, si no todas, se dan también en muchos escritores varones de hoy. La fragmentación del discurso, la circularidad, la búsqueda de la identidad, la vuelta al rito, son aspectos bastante extendidos entre los jóvenes creadores de este confuso fin de siglo que nos ha tocado vivir, y ello con independencia de su sexo. Y no sólo los jóvenes: la misma Griselda Gambaro entra dentro de esta corriente a partir de los 80, como puede apreciarse en *Antígona furiosa* y en otras piezas.³

Inés Margarita Stranger

Lo que sí puedo corroborar es que dichas características están presentes en la obra de Inés Margarita Stranger. Licenciada como actriz por la Pontificia Universidad Católica de Chile y profesora actualmente en la Escuela de Teatro de la misma Universidad, Inés Margarita Stranger llegará a la escritura dramática desde la propia experiencia escénica. Su primer texto, *Cariño malo*, estrenado en Santiago en 1990 y publicado en el N° 101 de la revista *Apuntes*, es el resultado de un trabajo colectivo en el que participaron, entre otras, la directora Claudia Echenique y las actrices Giselle Demelchiorre, Paulina García y Claudia Coledón. No estamos, pues, ante una pieza escrita desde la soledad de un gabinete, sino ante un trabajo que se va confeccionando y articulando por la interacción de los distintos artifices del hecho escénico: escritora, directora, actrices, vestuarista, escenógrafa, responsable de la partitura musical. Un equipo conformado exclusivamente por mujeres que se planteó el trabajo escénico como una búsqueda de su propia identidad, al tiempo que como un deseo de auto-afirmación.

Con tal punto de partida resulta poco menos que imposible establecer qué parte de autoría le corresponde a cada una de las integrantes del colectivo. Pero convengamos, pues lo firma, que el texto literario es de

3. Vid. María Josep Ragué: *El teatro de Griselda Gambaro contemplado desde la perspectiva de la crítica feminista*, en *Quinientos años de teatro latinoamericano. Del rito a la postmodernidad*, Sergio Pereira (ed.), Santiago de Chile, IITCTL, 1994, pp. 59-67.

la entera responsabilidad de Inés Margarita Stranger. ¿Cómo concibe la dramaturga su obra? Desde luego, no como una pieza aristotélica. Aquí no estamos ante un drama con un conflicto bien definido y con una clara pugna entre un protagonista y un antagonista. En **Cariño malo** el conflicto es interior; el discurso, fragmentado; y la lucha, en todo caso, es con las propias entrañas. Eva, Victoria y Amapola, los tres personajes que conforman la obra, son en realidad las tres caras de una misma protagonista: cuerpo, intelecto y alma o, si se quiere, sensualidad, razón y sentimiento. Las tres pasarán por el viacrucis de un amor infausto y expresarán, cada una a su modo, sus emociones: ilusión, deseo, temor, culpa, soledad... No es un rito circular, sin embargo. Se parte de una desintegración inicial, como consecuencia de las distintas posiciones ante ese cariño malo, para acabar, tras un periodo de expiación y una vez enterradas las falsas ilusiones del amor doliente, fundiéndose los tres personajes en una sola voz. Una voz que se despoja de todo convencionalismo, de todo aprendizaje cultural, para refugiarse en el útero materno. ¿Huida del mundo? ¿Renuncia a la lucha? Tal vez; pero es que, como se dice en la última frase del texto: *...cuesta tanto recuperar la virginidad...cuesta tanto como perderla*. Y, en efecto, resulta mucho más sencillo acomodarse a la imagen femenina acuñada durante siglos por la sociedad patriarcal que tener que asumir una voz propia.

No fue eso, huir, lo que hizo la autora. Si **Cariño malo** nos mostraba el fracaso de un proyecto amoroso, expresado desde la interioridad de un ser femenino escindido, la segunda obra de Stranger, **Malinche**, estrenada en Santiago en 1993 y publicada en el N°250 de Primer Acto, se plantea una acción mucho más externa y lineal, pero que sigue teniendo a la mujer como centro de referencia. El texto nos sitúa en un país americano en el momento de su conquista por el ejército español. Una madre indígena convive con sus cuatro hijas. La más pequeña es mestiza, fruto de una violación. No hay varones en la casa. Los únicos que hay están fuera, son el enemigo. Pero ante ese enemigo cada una de las mujeres reaccionará de manera distinta, siempre desde su condición femenina. La hija mayor

abandonará la casa para irse a vivir con el capitán extranjero, el jefe de las fuerzas invasoras. La tercera se enamorará de un soldado, un desertor que reniega de su patria, y lo conducirá malherido a la casa. La segunda hija se enamorará también, en cierta forma, pero no de un ser mortal, sino del Dios cristiano. Las tres han sido seducidas de alguna manera por el invasor. Las tres amarán, como el trío de **Cariño malo**, a quien no debieran. La hija mayor es abandonada por el capitán, que la regala a la tropa, y regresa a la casa maltrecha y embarazada. La hija tercera queda sola, ya que el soldado desertor es atrapado y fusilado. Y la segunda consigue su abstracto objetivo, pero a costa de renunciar a su propia identidad como mujer y como indígena, pues abraza una fe extraña a su pueblo. La madre morirá angustiada. Sólo la hija pequeña, la mestiza, aportará alguna nota de esperanza. Ella es la testigo, la voz que contará lo sucedido: *Yo no tengo más que el recuerdo y esta forma de escribir que he heredado de mi padre para conservar la memoria protegida del olvido. Hablaré la lengua de mi padre para narrar lo que he visto. Escribiré la historia de mi madre para que todos conozcan a la mujer que fue*.

Es la frase que cierra la obra. Fuera de contexto, sin embargo, bien podría ser toda una declaración de principios. Porque ése es el propósito que se ha marcado Inés Margarita Stranger como autora: rescatar la memoria, y hacerlo por medio de un arte heredado de los varones, el teatro, centrando siempre la mirada en el género desprotegido, silenciado, sin voz propia, para que todos, hombres y mujeres, sepan su historia callada.

La página en blanco no tiene nombre. ¿Puede tener sexo? Quizá. En todo caso, habrá que esperar los próximos trabajos de Inés Margarita Stranger para saberlo. Y no sólo los de ella, sino los de todos sus compañeros generacionales, hombres y mujeres (Elio Palencia, Sabina Berman, Hugo Salcedo, Patricia Zangaro...), que a lo largo y lo ancho de nuestra América siguen empeñados en la difícil tarea de hacer un teatro vivo, un teatro de hoy para mañana. Y ello sin olvidar que también los dramaturgos de generaciones anteriores, hombres y mujeres (Griselda Gambaro, Emilio Carballido, Isidora Aguirre, José Triana...) participan de la misma lucha. ■



El teatro mítico y su recreación escénica en "Malinche" y "Lo que calan son los filos"

Pamela Lizanta Araya
Magister en Literatura

El origen del teatro mítico tiene su base en lo religioso. Al igual que en Grecia, América revive en la actualidad los acontecimientos que reúnen a un grupo humano para celebrar un rito. Es una fiesta multicolor que el pueblo organiza para conmemorar un nuevo acontecimiento que le permita ahondar en los hechos primitivos, en el instante primero de la creación. Este teatro tiene el respaldo de la tradición popular; así, vestuarios, sacrificios humanos o de animales, símbolos, etc., son considerados un medio de comunicación entre el hombre y la realidad. La puesta en escena es mostrar un mito que resulta familiar para el espectador, quien observa y se conmueve con lo que los actores representan. La vía para este proceso comunicativo es el rito, el que Gusdorf señala como:

... la intención del mito, lo repite en el presente. El individuo cotidiano tiene acceso en consecuencia a una supramentalidad que lo transfigura y transfigura el esquema de su vida. El rito adquiere el sentido de una acción esencial y primordial por la referencia que establece entre lo profano y lo sagrado.¹

Las obras **Malinche** (estrenada en 1993, Teatro de la Universidad Católica, Chile) y **Lo que calan son los filos** (estrenada en 1988 en México²) constituyen la muestra de un rito, el acontecimiento revivido del encuentro o desencuentro entre dos culturas: Aztecas

(México), Araucanos (Chile) y Españoles, ocurrido hace cinco siglos. Este rito como intención del mito se hace realidad en lo que se conoce como teatro mítico.

A. Artaud al respecto señala que la meta de este teatro es proyectar sobre la escena situaciones conflictivas del hombre a la manera como se encuentran en los mitos y leyendas³. En ambas obras, la puesta en escena resulta común: el acontecimiento histórico de la llegada de los españoles al continente americano en la etapa del descubrimiento y la conquista desde la visión del hombre y la mujer indígenas. Es la situación de sometimiento al poder y la autoridad ejercida por los españoles, y es la evidencia del carácter religioso del pueblo azteca que creyó ver en el extranjero el enviado del Dios Quetzalcoatl. Por eso, pacíficamente se someten en medio del dolor que provoca alejarse de las raíces para adquirir una nueva forma de culturización. Es precisamente Artaud quien perfila con mayor claridad este teatro mítico. Lo denomina teatro de la crueldad; es un teatro de vanguardia en la década del 60, que anhela que el hombre contemporáneo aprehenda el instante primero y único que se vive en cada representación de un acontecimiento. Es un rito donde el actor tiene por misión develar a todo espectador su propia intimidad, sus preocupaciones para provocar en éste la catarsis.

En su teatro, lo ritual impone a todo actor gestos,

1. Gusdorf, George, *Mito y metafísica*, Nova, Buenos Aires, 1960, página 64.

2. Esta obra representó a México en el Festival de las Naciones - ITI - Chile 1993. Fue puesta en un escenario construido especialmente en torno a unas escalinatas del cerro San Cristóbal de Santiago.

3. Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, 4a reimpression, marzo 1990, Edhasa, Barcelona, página 41.

palabras, movimientos corpóreos armónicos que configuran una representación. Por eso, todo trabajo colectivo resulta ser siempre en la puesta en escena la acción de un ritual. En todo ritual se identifica un elemento básico: el gesto. Este se encuentra míticamente en el origen del lenguaje humano y se diferencia de la gestualidad cotidiana: es un simple movimiento de una persona ante otra de una manera social o corporativamente particular de comportarse. Este teatro para Artaud:

...se asemeja a la peste porque, como ella, es la revelación, la manifestación, la exteriorización de un fondo de crueldad latente y por el cual se localizan en un individuo o en un pueblo todas las perversas posibilidades del espíritu. La acción del teatro impulsa a los hombres a que se vean tal como son, hacer caer la máscara, descubrir la mentira, la debilidad, revelar a las comunidades su oscuro poder y los invita a tomar frente al destino una actitud heroica y superior que nunca hubieran alcanzado de otro modo.⁴

En líneas generales, este teatro de la crueldad postula los siguientes aspectos:

- El espectáculo: Aquí debe existir siempre un elemento físico y objetivo que sea percibido por todos.
- La puesta en escena: Es lo básico de toda creación teatral, existirá sólo un creador que puede ser autor y director.
- Lenguaje de la escena: la palabra hablada permanece y se le otorgará importancia a los nuevos modos de expresar esa palabra (símbolos, sueños).
- Instrumentos musicales: Formarán parte del decorado y pueden crearse novedosos instrumentos.
- La luz, la iluminación: Debe ser capaz de reflejar el espíritu, el sentimiento, el dolor del actor con diferentes tonalidades de luz.
- La vestimenta: Debe tratar de mantenerse el vestuario ritual, más próximo al origen, para que sea revelado a través de los actores.
- La escena, la sala: Debe ser un teatro de acción que esté basado en el punto de unión entre espectador y el espectáculo; debe tender a ocupar espacios libres.
- Los objetos, las máscaras, los accesorios: Representan un conjunto de sensaciones en equilibrio con las

imágenes verbales.

- El decorado: Se suprime para otorgar importancia a los personajes y sus gestos.
- La actualidad: Aunque el acontecimiento sea un mito originario, su conocimiento será universal.
- La obra: Será una puesta en escena directa, basada en un acontecimiento conocido.
- La crueldad: Constituye el elemento básico de toda representación. Posibilita vivenciar el dolor, la angustia ante un acontecimiento significativo para el hombre.

El actor será quien determine el éxito de la obra según la interpretación que él haga de ésta, apoyándose en diferentes recursos para dar vida al espectáculo. Sin embargo, el elemento esencial de este teatro es la crueldad, no entendida como acto de exterminio o muerte sino como aquel suceso que provoca en el espectador la sensación de angustia, de tristeza porque se revive, haciéndose presente, ese hecho que forma parte de nuestro propio origen o de aquella situación que nos provocó ese milenar dolor.

Lo que calan son los fillos

La puesta en escena de **Lo que calan son los fillos**, obra mexicana escrita y dirigida por Mauricio Jiménez, es un espectáculo que rememora un acontecimiento plasmado de dolor. Es la historia de México mítico que, a través del tiempo, va dándose a conocer por un náhuatl (mexicano que habla la lengua de sus antepasados); aquí, desfilan grandes acontecimientos hasta la conquista de los españoles y el sometimiento del pueblo mexicano.

El origen de la puesta en escena fue la asistencia del dramaturgo Mauricio Jiménez a un seminario sobre la conquista y la búsqueda de un grupo de actores, lo que se concretiza en un texto que da cuenta de la historia de su país. El lenguaje utilizado no es sólo la palabra del español, es también el náhuatl que revive, a través de sueños, un léxico que resulta incomprensible. También se comunican gestos y movimientos corporales con carácter acrobático.

La música permite identificar los mundos que se

4. *Ibid.*, página 104.

enfrentan. Es un pequeño grupo de *chaporritas* que provoca al espectador toda suerte de sensaciones y mensajes, ayudando a la movilidad del espectáculo, junto a la iluminación, que va aumentando suavemente hasta definir completamente seis siluetas vestidas como españoles. Corresponden a Hernán Cortés Alvarado, tres marinos, un fraile y un náhuatl que se ubican sobre una escalera. La luz natural se proyecta a través de la luna y posibilita que el espectador se introduzca en un mundo milenario para sufrir y reír con sus propias tradiciones. Las escenas abarcan desde el período de la conquista española en México, la caída de Tenochtitlán, la quema de las naves, la historia de Malinche, de Moctezuma, la guerra y la resistencia de un pueblo que resulta ser el vencido.

En esta representación hay carencia de accesorios y decorados. El escenario lo compone un paraje natural: una escalera con veinte peldaños en medio de un cerro y que, en la cima, se corona con dos árboles que se entrelazan en sus ramas. Como símbolo, representan las diferentes etapas de la conquista en sus ascensiones y caídas; es un suceso contemporáneo, actual, vigente (es la lucha de poder), pero donde jamás se olvida la violencia sacra, la vida y la muerte. Aquí es donde reside el elemento cruel, es la esencia del pueblo mexicano que se da a conocer muchas veces con dolor y crueldad, pero también con atisbos de alegría. Irónicamente va colando en el espectador ese acontecimiento que se olvida, que perdura en las conciencias de generaciones y generaciones, en la herencia de una raza donde el hombre finalmente aprende a vivir con esa cruz que en realidad no pesa. **Lo que cala son los filos** es un testimonio que se sugiere para que el propio espectador sea quien concluya su propia historia.

Malinche

Malinche, de la dramaturga chilena Inés Margarita Stranger, es un espectáculo que se arma a través de ritos, existiendo un héroe colectivo que es la mujer que padece las atrocidades de la guerra al enfrentarse dos mundos: el aborigen y los conquistadores. El primero entrega sabiduría, identidad con la naturaleza y un nivel

de espiritualidad alojado en los propios mitos; el segundo entrega una nueva cosmovisión: la europea, junto a una nueva imagen: el Dios cristiano. Aquí se diferencia la mujer, como madre y tierra, siempre sometida al hombre (padre), que es el dueño de la razón, de la conciencia y del poder.

La puesta en escena es traer al presente el ritual; existen gestos, movimientos y sonidos que, entregados simbólicamente por siete personajes (cinco mujeres y dos hombres), van interiorizando al espectador con una nueva visión de la realidad, no para emitir un juicio sino para sensibilizarlo con el acontecer primero, el de nuestros antepasados. Esta obra es producto de un trabajo experimental donde se permite modificar el texto de acuerdo al montaje; es un trabajo colectivo que se prolonga por un año.

La palabra se emite desde ruidos guturales, gestos y desplazamientos rápidos, además de existir en la escena un canto en mapuche que se traduce en el lamento de la mujer al ser invadida por los conquistadores.

La música ayuda a generar la atmósfera de un rito. Los sonidos surgen de una recopilación de instrumentos indígenas de Chile. Existen pocas notas musicales, las que son apoyadas por la voz de una cantante que emite sonidos a veces indescifrables, provocando sensaciones de dolor y tristeza en los espectadores. Estos están interiorizados en un mismo acontecer histórico, pero desde la perspectiva de la mujer, que atrae con mucho sufrimiento una parte de la historia de este continente americano. La iluminación también destaca en este montaje; nos sitúa en la atemporalidad para ir reconstruyendo un mito de origen que se hace vivo en el ritual.

La acción, que transcurre en un momento y lugar de la conquista de América por los españoles, nos muestra a éstos (dos hombres) vestidos con ropa adecuada a la época, predominando el color rojo que simboliza la violencia y sus corazas (en cobre) que revelan su autoridad y poder en oposición a los indígenas, representados por cinco mujeres vestidas en tonos café y negro, que se asocian con los colores de la tierra y la naturaleza, sin botones ni adornos, simbolizando la pureza, lo primitivo.

La escenografía va mostrando los cuatro elementos esenciales del universo: agua, tierra, aire y fuego, que necesitan de sustento de los dioses para permanecer en el tiempo en constante equilibrio. Representan el ciclo de la vida: creación, desarrollo y destrucción.

Empalizadas de madera constituyen la vivienda o ruca, el refugio y la trinchera donde habitan la madre y sus cuatro hijas. En la escenografía hay dos piedras que se mueven y que cumplen la función de objeto ceremonial: están ahuecadas para contener el agua sagrada y son aptas para moler, amar y morir. En el escenario, los acontecimientos son variados, se suceden en diferentes tiempos y es la mujer quien constituye un símbolo, quien se revela en diversos ritos. La madre representa a la Pachamama, la tierra y madre americana, mientras

que sus cuatro hijas son símbolos de diferentes etapas de la transculturización de este continente. Por ejemplo, la religión católica, el amor entre dos razas diferentes y la violación a la que es sometida la mujer; sin embargo, a diferencia de su madre, las cuatro hijas evolucionan en el tiempo, a pesar de que la conquista española va calando hondo en cada una de ellas. La madre no puede soportar esta cruz y agónicamente da cuenta de un nuevo tiempo, de una nueva conciencia que emerge en sus hijas. Así, expresa:

He aquí, pues, el principio de cuando se dispuso a hacer al hombre y cuando se buscó lo que debía entrar en la carne del hombre. Le dijeron los progenitores, los creadores, formadores, que se llamaban Tepeu y Gucumatz, ha llegado el tiempo del amanecer, de que termine la obra y que

Malinche: Lorene Prieto y Claudia Celedón.





Lo que calan son los filos, autoría y dirección de Mauricio Jiménez, México.

aparezcan los que nos han de sustentar y de nutrir, los hijos esclarecidos, los vasallos civilizados, que aparezca el hombre, la humanidad sobre la superficie de la tierra.⁵

Aquí es donde aparece el elemento cruel de este teatro. Es la niña (hija más pequeña) quien simbólicamente une a los opositores, porque aprendió a escribir, tuvo un padre de otra raza, sus rasgos la delatan (de cabello rubio y con acento español), porque es el producto de estas dos culturas: la indígena y el español. Es diferente a sus hermanas, está fuera del tiempo cronológico, sus tradiciones y creencias van siendo olvida-

das; su presente es el nacimiento a una nueva realidad que también provoca dolor y muerte, pero donde la mujer va alcanzando mayor dignidad. Ya no es el botín de guerra o el objeto de placer sino una voz que clama desde la propia conciencia del hombre americano. Es ella, la cuarta hija, quien confirma este cambio:

La historia de mi madre fue la historia del deseo unido a la historia del poder. Mi madre pagó con su muerte ser Cacique y ser mujer. Mi madre fue para los amigos de mi padre una obsesión. El cuerpo de mi madre fue colgado en la plaza pública para hacerle honor, se dijo sin ironía. Su hermosa cuerpo, deseado por todos, se descompuso al horror del viento como un territorio misterioso que nadie pudo descubrir...⁶

Esta obra nos muestra un acontecimiento de este tiempo: es la percepción de la mujer ante la gesta invasora. Malinche, aunque remite al nombre de una indígena maya o azteca, amante de Hernán Cortés y que después de la conquista es odiada por considerarla una traicionera de su propio pueblo, en esta puesta en escena es sólo el símbolo de la mujer sometida al dominio extranjero, que debió padecer la humillación y la insensibilidad del español para hacer prevalecer sus mitos y tradiciones más allá de este tiempo.

Miradas femenina y masculina en un teatro de la crueldad

Malinche, como *Lo que calan son los filos*, constituye una muestra del teatro de la crueldad que propone Artaud. El acontecimiento que permanece vigente es el encuentro o desencuentro entre dos culturas: aborigen y española. Es la historia del continente americano, aunque ambos textos identifican a México como lugar de estos acontecimientos, uno en forma concreta, real, el otro texto de modo simbólico. En uno es la mirada a la historia con gestos, acrobacias y con una palabra desgarradora e irónica que fusiona los mitos con la realidad. En cambio, **Malinche** es el rito que devela los mitos cosmogónicos, es el revivir desde la

5. Anónimo, *Popol Vuh*, libro sagrado de los mayas. Mitos y literatura maya, Añanta Editorial, 1989, página 28.

6. Stranger, Inés M., *Malinche*, Revista Primer Acto N°250, Madrid, 1993, página 17.

percepción femenina una historia no escrita de la realidad latinoamericana, una historia de sentimientos y espiritualidad.

También se cumple con la identificación del elemento cruel, porque se atrae un suceso de esta época que forma parte de la idiosincracia del hombre americano. Así, con las pinceladas magistrales de ambos dramaturgos, se provoca en el espectador el choque con el acontecimiento que no se puede olvidar, porque forma parte de la conciencia colectiva del habitante de este continente. Sólo cuando este hecho es revivido en la palabra o en el rito es posible alcanzar una catarsis que permite comprender y aceptar el verdadero origen de nuestra cultura.

Desde otro punto de vista, se analizan la mirada femenina y masculina acerca de la historia del universo precolombino a la llegada del descubridor y conquistador del continente americano. **Lo que calan son los filos** es la percepción del hombre sobre la historia de México en diferentes fases. Abarca el origen plasmado de mitos hasta constituirse en el pueblo vencido.

Esta visión masculina está presentada en guerra, sangre y dolor. El hombre indígena creyó ver en el español al enviado de los dioses y se sometió al arbitrio de éste, porque sus antepasados en el tiempo original fueron creados por los Seres Superiores.

Para poder mantener el género humano, los dioses debieron sacrificarse, y esto significó que el hombre viviese esperando la llegada del enviado de sus creadores. Así es como la historia va tejiendo diversos episodios que pretenden justificar el confrontamiento de aztecas y españoles. Malinche, la amante de Cortés, considerada la aliada indispensable de los conquistadores, es el primer ejemplo de representar el mestizaje de las culturas. Ella glorifica la mezcla, porque no se somete simplemente al otro. Al contrario, adopta su ideología y la utiliza para comprender mejor su cultura. Es como caminar con la cruz aunque calen los filos y aceptar la transculturización sin olvidar sus propias raíces. La visión masculina es desgarradora; la ironía está latente en la propia palabra del hombre náhuatl, porque fue el sometido al poder, la inteligencia y la autoridad de otra raza, es el vencido. Pero también reconoce que, aunque

la muerte de muchos hombres debilitó a su pueblo, éste no se exterminó, porque en él prevalecen los valores y la identidad de todo un continente.

La mirada femenina a través de **Malinche** no aparece como una palabra escrita, es la historia vivida de cinco mujeres que, en forma ritual, van incorporando distintas fases a la interrelación entre aborígenes y españoles. La madre es el origen de nuestros antepasados, representa no sólo el amor y la entrega, es el poder y la tradición que no tiene al hombre incorporado a su vida. Este está ausente, porque participa directamente en los conflictos bélicos. Ella debe librar su propia guerra, porque el invasor necesita de su alimento, su desarrollo y su fecundidad para ejercer poder. La somete con violencia física y también con la palabra escrita, porque necesita la aprobación en el mundo externo de su masculinidad.

La mujer concibe hijos generalmente por una violación, no hay presencia de padre. La madre tiene cuatro hijas, una de ellas es el producto de una vejación, la otra engendrará un hijo de un español, su raza ya no será pura. Tendrá la unión del cuerpo y el alma, el símbolo del mito y la realidad, de la barbarie y la civilización. Sin embargo, la mujer no pretende continuar la guerra ni vivir en soledad. Ella aspira a ocupar un lugar activo en la sociedad, porque sus potencialidades y fuerzas han sido desplazadas por los poderes masculinos. El saber del cuerpo fue negado y reemplazado por el saber de la razón. El pensamiento científico ocupó el lugar que alguna vez tuvo el pensamiento mágico o mítico.

La conquista de este continente fue hecha por varones solos, sin mujeres. Sin embargo, el cuerpo de la mujer sirvió de instrumento al conquistador para producir un cuerpo mestizo que trascendió a la espiritualidad y a la propia cultura.

Las obras **Malinche** y **Lo que calan son los filos** quieren desconstruir y recuperar con otra mirada esa dimensión de nuestra historia a la que llamamos primitiva o mítica. Ambas obras pretenden aportar en la reconstrucción de un universo donde cada elemento de esta realidad americana constituya una fuente de energía espiritual. ■



La trampa del viaje gratis o el teatro como un viaje

Benjamín Galemiri
Dramaturgo

Primeras influencias

La biografía manda. Y las influencias. En literatura, es fundacional. Viajamos un poco gratis en el proceso gracias a nuestras influencias, las que dan un magnífico soporte a nuestras construcciones dramáticas.

Influencias

La biografía personal y la de los amigos es fuente permanente para el escritor moderno. Y las influencias, que constituyen el verdadero soporte dramático; el valor está en desestructurarlas. El valor de ubicarlas en el lugar adecuado y en forma lo más perversa posible. Lo mejor de la tragedia es su potencial ironía. Lo mejor de la comedia es su capacidad de subversión y lo que hace de una obra teatral un instante de placer, es el desarrollo continuo de construcción de esa regla de oro.

En mi caso, tomo los diálogos como un viaje. Es la manera de llevar al lector o espectador a diferentes parajes.

Es el equivalente a los planos en el cine.

Por ejemplo, para escribir una obra de teatro, me es inevitable partir de películas. De una buena locación. De un movimiento de cámara.

El cine es el arte de los planos. Los planos, que son como los diálogos. Dicen algo, porque están ubicados de una cierta manera. Como los diálogos en el teatro.

Y las locaciones. Las cosas suceden en lugares, siempre.

Eso es fundamental. La pelea en el metro. La risa en la piscina.

Hasta hace poco, la locación era privilegio del cine. No es lo mismo escenografía que locación.

El teatro es como una pequeña película, pero donde pueden pasar cosas de más calidad.

No creo en el lenguaje propiamente teatral. Pienso que hoy en día el escritor está influido abiertamente por la televisión, por las noticias, por la política, por la filosofía, por la música especialmente. Intentar depurar el lenguaje me parece limitante.

En mi caso, mis obras están planteadas desde la perspectiva del viaje.

El punto de partida es la ignorancia y la meta es el desconcierto inicial que lleva al conocimiento. Un viaje.

Los diálogos son la ayuda para este viaje.

La palabra sigue siendo lo más importante.

Lo que las mujeres aman de los hombres es lo que ellos les dicen. Lo que los pueblos adoran de sus líderes es lo que les hablan. Siempre ha sido así. El teatro tiene esa oportunidad: la de revalorizar lo que el hombre esconde en su interior. Y articularlo.

Por eso me interesa la filosofía o la literatura, porque la riqueza de esas artes está en lo que dicen.

Relación entre las artes y disciplinas

Hay allí una inervación básica que es propia de nuestra generación y que nos define demasiado bien: nos gusta demasiado muchas cosas distintas, aunque

nos falte un poco de rigor para cada una de esas cosas.

El cine, por supuesto, la literatura, el teatro, la música, la televisión, el comic y, cada vez que enfrentamos un proyecto artístico, intentamos ponerlo todo adentro.

Pienso que el teatro moderno tiene que ser fiel reflejo de esa diversidad cultural en introducir la propia biografía con tono irónico.

Y las influencias.

Ya no se podrán escribir obras de teatro limpias, en una sola línea: en el teatro actual, actúa toda la línea, la vertiente es amplia y la recolección de influencias es contundente. Lo típicamente teatral es demasiado avaro y el dramaturgo contemporáneo va a la búsqueda de un teatro que deje entrar el aire, de unos actores desenchufados de dogmas y de un director culto y valiente.

Al construir una obra teatral, tengo presente mi predilección por diferentes géneros, autores y formatos.

El papel del dramaturgo

En la actualidad, el dramaturgo debiera tener un rol semejante al del guionista en el cine.

Escribir una obra de teatro debe ser una invitación para el director. No un punto de separación.

EL COORDINADOR

de Benjamín Galemin

Fue estrenada por el grupo el Bufón Negro en septiembre de 1993 en la sala del Instituto Chileno Norteamericano de Cultura. Se reestrenó en la Sala La Comedia y Agustín Siré durante 1993 y 1994. Se presentó en los festivales internacionales de teatro: de Manizales, Costa Rica y Cádiz en 1994.

FICHA TECNICA

Dirección Alejandro Goic
Producción Carmen Goic

REPARTO

Marlon Moxa Inbarren
Milán Max Corvalán
Brigitte Patricia Rivadeneira
Arriel Alejandro Trejo

Es el punto de unión.

La formalidad es el universo del director.

La obra es apreciada por los demás partiendo de la base de esa formalidad y en donde cabe el contenido como un invitado especial.

La puesta en escena es en sí misma un universo y está determinada mucho antes que el director se tope con alguna obra específica. Al encontrarse con ella, sencillamente aplica su universo. Pero, en la obra siguiente, él mantiene su concepción primera.

El dramaturgo actual necesita, mucho más que antes, del director. Es lo que ha hecho al teatro revalorizarse y encontrar un discurso propiamente moderno y único.

Siempre he visto más bien semejanzas entre escribir para el teatro y escribir para el cine, con la gran diferencia de que el dramaturgo actúa desde la historia del arte y de la literatura, mientras que el guionista está condenado a actuar desde la historia de la técnica, de ahí su papel de subalterno.

Pero una obra teatral moderna tiene que estar diseñada para ir en busca de un director, de un grupo teatral.

Una buena obra de teatro congrega más de un estilo, permite la interacción de varios soportes narrativos y su construcción supone la introducción de la construcción en abismo.

Una obra teatral parece que va a develar un misterio pero, en realidad, lo que hace es proponer uno nuevo. Una obra teatral es un amplio e inescrutable enigma al que se invita al espectador a especular libre y soberanamente.

Siempre he pensado, como amante del comic, que el autor teatral es como el guionista del comic y el director es el dibujante. El pintor. He ahí la gran diferencia y el aparato de complementación básica en el teatro.

Dramaturgo: hombre de letras.

Director: hombre de plástica.

Letras y plástica. He ahí el espectáculo teatral moderno.

El teatro es un acto de provocación: el autor provoca al director. El director a sus actores. Los actores al público. He ahí el proceso perfecto en el teatro.

El punto de partida es, por supuesto, la biografía. La biografía manda.

Y el entorno cultural.

En donde no sólo entra la filosofía, la literatura, el cine, sino que la televisión, la vulgaridad, lo diario, el tintín, etc.

Pienso que un buen espectáculo teatral es un lugar donde se expresa con seducción el estado cultural y emotivo de un momento.

La misión del dramaturgo siempre ha sido la misma y sencilla: articular un momento con intensidad.

Ese es el teatro moderno.

Escrutar el alma humana tomando en cuenta la historia del teatro y buscando un andamiaje que permita la seducción.

Reflejar el malestar cultural y la zozobra emotiva.

Si yo pudiera definir mi tipo de teatro, yo diría que hago obras satíricas, desde una perspectiva moral, a través de un lenguaje poético.

Siempre me ha atraído las historias físicas con fondo moral. Llevar a cabo una odisea que importe un significado ético.

Pienso que nuestra vida diaria está cargada de absurdo, de ironía, de ternura, de búsqueda desesperada de comprensión y que en la depuración de nuestro lenguaje está la redención. Por eso digo que mi teatro describe el desconcierto que sufre una persona o un grupo de personas ante el descubrimiento de una moral. ■



El coordinador, de Benjamín Galemiri, dirigida por Alejandro Goic.



A propósito de "El coordinador"

Alejandra Gutiérrez
Directora de Teatro y Profesora
Doctora en Ciencias Humanísticas

Escribir algunos comentarios acerca del montaje de la obra *El coordinador* obliga a subrayar de entrada la interesante conjunción de grupo, director y autor, que siempre es difícil de encontrar y que el montaje posterior de *El solitario* confirma.

Vi *El coordinador* en el Festival de Costa Rica y tuve, en Cádiz, ecos de las reacciones que produjo. Anoto lo anterior porque me tocó asistir a presentaciones fuera de Chile donde, sabemos, obtuvo buena acogida, desde su estreno en el Festival de Teatro del Instituto Chileno Norteamericano, cuando ganó casi todos los premios.

En un ascensor, viejo y derruido, se irán encontrando varios individuos: dos de ellos, una mujer joven y un hombre, van a una entrevista de trabajo; otro, a ver a su hijo, que tiene su oficina de detectives en el mismo edificio, y un cuarto, que nunca se sabe adónde va y que está desde el principio dentro. El ascensor sube, baja, se queda detenido por cortes en la energía eléctrica, las puertas se abren solas y las más de las veces, irremediablemente cerradas. En ese encierro forzado, con ese aire enrarecido por la convivencia obligada y la incertidumbre, se desarrolla un macabro y, al mismo tiempo ordinario, experimento. *El coordinador* ha entrado en acción.

El título alude al nombre del programa elaborado por el empresario y economista Fernando Flores (quien fuera Ministro del Gobierno de Salvador Allende), el cual coordina las acciones que se realizan en el funcionar de una empresa, organizando las conversaciones que se dan internamente según clasificaciones lingüísticas

y diagramas, con el fin de incrementar la eficiencia y productividad de la misma.

Este es el punto de partida de Benjamín Galemiri: el propio dueño de la empresa a la que van a pedir trabajo asalta a sus posibles futuros empleados en el ascensor y los somete a una refinada tortura que los va haciendo cada vez más desposeídos de ellos mismos, más aptos para cumplir aquellas conversaciones para la acción que tanto interesan a la empresa.

La obra podría recordar a *A puerta cerrada* de Sartre, pero aquí el infierno no son los otros sino es atributo del poder que uno de ellos ostenta. Sin embargo, ese poder no está sustentado socialmente, los otros no lo reconocen como dueño de la empresa a la que quieren recurrir y él se presenta como el jefe de mantención del edificio que, cosa curiosa, está muy mal mantenido, maneja el ascensor pocas veces, los apagones parecieran casuales, tampoco maneja armas (en cambio el llegado al final sí lo hace). Es el poder del que conoce cómo funcionan las cosas y está preparado para manejarlas. Da órdenes que, sin saber por qué, los otros obedecen: reconocen el tono del que sabe dar órdenes y tiene poder para hacerlo. Da al traste con cualquier resabio de existencialismo y lo pone patas arriba.

Hay obras del teatro del absurdo que, por su calidad de situaciones de acción obligada, revertidas sobre sí mismas, que transforman la lógica fatal de un desarrollo en un darse vueltas sobre lo ilógico de la situación sin perspectiva, donde el lenguaje (de nuevo el lenguaje) es desprovisto de su racionalidad, podrían insinuar ecos con la que comentamos. Acá, el lenguaje

es cotidiano, más aún, pareciera ser absolutamente casual, sin querer indicar nada, ni vida interior ni no correspondencia entre situación y lenguaje, sin trazas de trascendencia sino que absolutamente personal, aunque muchas veces prestado: citas, frases hechas, instrucciones operativas, que ya estarían probadas dentro de la cultura en que se manejan. Si el Teatro del Absurdo era una actitud corrosiva frente a una civilización racional petrificada en el lenguaje, aquí el lenguaje ya se ha descompuesto en utensilios, objetos de uso, dispuesto y apto a la manipulación, donde lo menos que importa es una esencia intrínseca. Esto hace la situación aún más terrorífica, si, de película de Terror, puesto que no es en la acción misma que el dominio se consume, sino que viene de mucho antes: en una actitud básica, ya amaestrada, incorporada a la médula de los perdedores y en la de los ganadores, que tienen todas las de ganar porque saben que lo son, aunque cada vez habrán de dar la batalla... y ganarla.

Marlon, la máscara que ha adoptado el jefe, irá ejerciendo su poder a través de ir despojando a los otros de cualquier esperanza de manejo del ascensor: se adelantará a apretar los botones, avisa que ha desconectado la alarma e insonorizado el ascensor (sin que los otros intenten siquiera comprobarlo). Es pariente de los rudos como John Wayne o Pete el Malo. O Hitler.

Mateo Iribarren, el actor que lo interpreta, grande y robusto, mucho más que los otros actores, físicamente invade y ocupa, amén de los desplazamientos vastos, el reducido espacio; está claro, a él el ascensor le queda chico.

Para los otros personajes, el ascensor empieza siendo un refugio, un alto donde guarecerse antes de dar el salto definitivo a la antesala del gerente o al enfrentamiento culpable con el hijo detective, en el caso del último pasajero. Los dos aspirantes, al no tener un jefe, están perdidos, la autoestima en el suelo, sin filosofía para poder valorarse. Sin destino. Buscando a qué adaptarse. El ascensor ya les da un rumbo: ascender. Al piso... Gran consuelo. Y aunque puedan atrasarse a la entrevista y eso los angustia, es tan grande el placer del estar a salvo e intuir un sentido, alguna regla, ley, poder

al cual abandonarse, que son presa fácil y complaciente del manejo de mercadeo de Marlon.

Amiel, el cuarto, trae reminiscencias de militar, porta arma, pero es irremediamente culpable y la existencia del hijo detective que conoce su secreto lo ha despojado de ese grado de impunidad que le daría el poder. Frente a Marlon sucumbe, porque sí con Brigitte se atreve, es incapaz de consumir su agresión. Tuvo poder, o creyó tenerlo, quizá relativo por su ubicación en la escala militar, pero ahora es sólo una triste parodia de sí mismo. Está en la actualidad absolutamente inadaptable. Y Marlon conoce su secreto.

El ascensor-sala de tortura-bunker-laboratorio-sala de clases, que es misteriosamente dependiente del trabajo de reparación, reciclaje, reordenamiento, reconstrucción a que es sometido y que el autor propone presente en martilleos constantes de algún obrero invisible y en la ambientación escenográfica de elementos de construcción y de desecho, es transformado en permeable en el montaje, donde un maestro de obras-director de escena va alcanzando los instrumentos de la operación, martillos, radios, pistolas de juguete, a través de los barrotes, a quien lleva la batuta, Marlon. Sospechamos así que lo claustrofóbico del lugar, más que en la circunstancia real del ascensor, reside en las mentes estrechas de aquellos protagonistas que no logran salir. Los martilleos aluden a casualidades, maniobras concertadas, trabajos encargados, donde Marlon es señalado unívocamente como el Gran Gestador, el Gran Adiestrador, el Gran Maquinador y una de las piezas importantes del Edificio. Marlon se expone, incluso al azar de una presencia no contemplada como la de Amiel, el extraño pasajero, jugándose las cartas que hasta el momento le aseguran que en ese edificio viejo y ruinoso él es el Rey. Desde la crispación del principio pasa a la amenaza, a la brutalidad y a la violencia, para, después de la violación de Brigitte (Patricia Rivadeneira), cuando pierde el control en su tarea, llega el relax y la conciencia de su propia vulnerabilidad e ineficiencia. Ha traspasado el límite, las puertas del ascensor se abren y los huéspedes quedan libres. Intenta emborracharse mientras entona *Born free* en onda Sinatra. Todo estaba programado, Marlon maneja la realidad que las

circunstancias han determinado a través del diseño de sus propias caricaturas. Al aparecer en escena una realidad no contemplada en el software, su propia pérdida de control, la violación involuntaria que lo involucra emocionalmente, ha perdido poder. La lección ha terminado.

El montaje acentúa, al tener al *Deus ex-máquina* en escena, la situación de representación. Marlon ha completado, a su manera, su Misión: arrogancia-recladumbre-dominación, el coito con su destino. El coordinador, el software que ha reemplazado a los dioses, lo ha dejado exprimido, exhausto, pero en paz. Consigo mismo y con el mundo en el nuevo renacer, aunque éste ya esté escrito. Fuma, entonces, semidesnudo en el piso del ascensor. Y finalmente grita nuevamente: *¡Here we go again!*

Podemos, como el director Alejandro Goic y el actor lo proponen, ver pedacitos de colores y armar dibujos con el juguete, como lo hace Marlon, un enorme niño diabólico jugando con un caleidoscopio.

Galemiri instala a la Ironía como diosa capaz de armar los pedacitos y combinar a John Wayne con el Pato Donald, El rinoceronte de Ionesco, un aviso publicitario de la Coca Cola, el Manual de cómo triunfar en la vida y en los negocios, la Sharon Stone y la Biblia. Irónicamente también, el final no es el gran final. Resulta que todo era un experimento en aras de la eficiencia, un curso de desarrollo personal. La ayuda era inútil, porque de puro inútiles y torpes ni siquiera se dejaban ayudar. La mediocridad es la fatalidad más grande de todas. Cantemos todos: soy mediocre, luego existo y refocilémonos con la imagen del tigre y el jaguar. El cuadro debe atacarnos de risa.

Goic teme que la Ironía absoluta pueda dejar todo a la deriva y nos da de qué agarrarnos: modifica el final, nos impide conocer que Marlon es en realidad uno de los dueños de la firma y deja la pregunta abierta, que nos remite sin vuelta a una alegoría misteriosa del poder. Un poder que está más allá del mundo empresarial, del poder económico y del político; tampoco es el ideológico. Podría ser todo eso, también un poder personal, pero es además un poder esencial, eficiente y necesario.

Obviamente, está también la reflexión a que incita, relacionada con la creación de un nuevo orden post dictadura, en un mundo de sueños de modernidad y éxitos. Pero en el eco de esta visión en nuestra sociedad, en la apertura inquietante, aunque acotada por la intuición de un coordinador máximo que nos está diciendo el sentido último de todas las cosas, creo ha conseguido que se exprese la nostalgia de la filosofía que *consigue valerosos*. Como si la Ironía Máxima se hiciera presente de forma involuntaria.

Las reacciones en el extranjero que conozco han sido distintas. Igualmente bien valorada, el final configura una obra que, a pesar de que se plantea contra toda posibilidad de transcendencia, queda trunca como proyección inequívoca de su estructura, y la alusión a algo que está fuera del, digamos, inconsciente colectivo de otros públicos no logra dar pistas para el amarre final. Es entonces la fuerza de presencia de los actores la que proyecta la sensación física de una realidad innegable.

Habrá que ver nuevos montajes en nuevos países.

Mientras, celebremos esa rara y feliz coyuntura que se produce cuando se juntan de verdad un autor, un director y un grupo de actores. ■

Las siete vidas del Tony Caluga

de Andrés del Bosque

Estrenada por el Teatro Circo Imaginario en abril de 1994, en el teatro carpa de Vicuña Mackenna con Plaza Italia en Santiago. Se reestrenó en 1995 en el Centro Cultural Mapocho.

Premio APES y del Círculo de Críticos de Arte como mejor obra 1994.

FICHA TÉCNICA

Dirección Andrés del Bosque
 Director Musical Andreas Bodenhoffer
 Vestuario Vicky Silva
 Iluminador Víctor Quiroga
 Músicos Roberto Gacitúa, Jaime Zanetta,
 Francisco Sánchez
 Productora Eudomira Tapia

REPARTO

Tony Caluga Oscar Zimmermann
 Teresa San Martín Valeria Chignol
 Caluguita Ricardo Gallardo
 Chalupa Ernesto Anacoña
 Canutillo y Mossálvez Sebastián Vilo
 Polito y La Chicla Soledad Anzola
 La Enana y Primitiva Constanza Pérez
 Lingote, Corales, Sánchez Gallardo Cristián Cáceres
 Enrique Venturino Carlos Pareés

Andrés del Bosque, Cristián Cáceres, Oscar Zimmerman y Caluga Junior sostienen a Abraham Lillo Machuca, el Tony Caluga.





Caluga y los afuerinos

Alvaro Pascull Lira

Actor y Licenciado en Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile

Mi historia

¡Soy actor, siempre estoy en casa!

Esa es la típica frase que define la vida de un actor.

Soy de esos que creen que ser teatrista es como una droga. Se toma de a poquito y aunque se quiera dejar, por más tratamientas que se apliquen, no se puede abandonar...

Hace un par de años, pasaba una crisis teatral tomando una cura termal empresarial, cuando un llamado desde los orígenes sonó en mi oficina:

—¡Alá!

—¡Alá!

—Diga...

—Diga...

—¿Quién habla?

—Habla...

—Buena hable... no sea payaso.

—Payaso.

—Oscar Zeta... ¡Te pillé!

—¡Estoy haciendo un taller de payasos con un grupo de personas, y como estoy haciendo un taller de payasos, te llamé, porque estoy haciendo un taller de payasos y...!

—Oscar, qué bueno que me llamaste, pero ahora estoy ocupada, podríamos juntarnos otro día a tomar algo...

—¡Estoy haciendo un taller de payasos!

Así, sin saber cómo, me convertí en un proyecto de payaso, muy lejano. Uno más en una sala de Matucana, junto a un grupo de actores, sin trabajo la mayoría.

Mi primer contacto con el circo fue de niño. Mi

madre, una fanática del género, nos llevaba periódicamente a diferentes circos, casi siempre pobres. Conocí desde la penumbra de la platea (siempre platea o palco) a los payasos chilenos más famosos, a los más pobres y hasta a Popov, del Circo de Moscú. A todos ellos y sus rutinas.

—¿Por qué prefieres los circos pobres, Madre? le pregunté un día, ya de grande.

Sonó la fanfarria y la luz se prendió, iluminando las almas de todo un pueblo, en la aristocrática Colchagua de los años cuarenta.

Risas y más risas desde la galería. Los jóvenes pudientes de la región habían hecho una humorada: ocupar la galería, dejando vacía la platea del circo. Al salir el Maestro de Ceremonia y ver el calibre de la bromita, no pudo más que decir: *¡Qué bueno que los patroncitos vinieron al espectáculo, ojalá no se pierdan un minuto de la representación y se sientan cómodos!*

La humorada había costado la noche a los cirqueiros, que en esos pueblos comían de la plata de la platea.

¡Por eso circos pobres, chilenos y en platea o palco, hija, donde la gente haga de todo, desde vender las entradas, acomodar, hasta representar.

Como niña asegurada, mi madre soñó con huir con el circo. Sólo llegó al teatro aficionado con fines benéficos en su pueblo de origen. Yo, más cómodo que ella, desde la platea del circo del Tony Caluga, un domingo deliré con el humor de ese hombre y con la habilidad de un joven ya brillante, Caluga junior, hoy día Junior. A mi juicio, y que perdonen los que se tildan de expertos, el mejor cómico de este país.

La verdad es que yo no soñé con huir con el circo, estaba bastante cómodo mirando la representación desde la platea. Un día en París, viendo una muestra de Fellini, supe que él, como muchos otros artistas, sí huyó con el circo... ¡Los grandes siempre se van con el circo!

En Chillito, yo no me fui con el circo. Llegué al Teatro de la U. C. para ser un actor profesional y aprender las verdaderas artes de la representación.

El método

La fama y prestigio a un circo se las dan sus animales, sus números de peligro y de gran efecto estético. Pero sin lugar a dudas, el personaje más característico y de mayor atractivo para grandes y chicos es el payaso, aunque su número en realidad no es más que un relleno para cubrir la espera entre una atracción y la siguiente. En muchos casos, la actuación de un payaso de calidad puede constituir el eje del espectáculo. En nuestro país, ése ha sido el caso, por un problema de recursos, creo. ¡Cuesta caro tener un tigre o un jaguar en un país pobre!

El siglo de oro español se caracteriza por la aparición de un personaje popular, el pícaro. Una nación que había sido rica, pero que ya no lo era, obligaba a los sectores populares a sobrevivir a como diera lugar, en circunstancias económicas y sociales difíciles. Una situación similar detecto en el protagonismo del payaso chileno. ¡Cómo comer en un medio cuya adversidad apenas permite respirar!

El grito es: ¡Hay que ganarse el espacio para poder volar! Hay que ser el centro... hay que ser pícaro.

Ser el centro no es fácil siendo pobre. El circo, en estas tierras, es para que lo practiquen los pobres, los transhumantes, los sin casa, los sin estudios formales, los que tienen que vivir aplanados, hacinados, los que se tienen sólo a ellos.

Por eso aquí el circo es cosa de familias, donde el oficio viene desde la cuna. El niño crece viendo y repitiendo, entre juego y juego, lo que será su juego para ganarse la vida... y así por generaciones.

Las rutinas son la base que primero, como una copia de sus padres, incorporan al cuerpo, para luego

agregar la propia personalidad. Eso da lugar a no pretender la creación sino la interpretación. Esas rutinas se pierden en el tiempo. Ellas permiten la interrelación entre los distintos tipos de payasos que identifican tipologías humanas y sociales distintas, obligando a los ejecutantes a un constante estado de alerta para sacar partido a los estímulos interiores de la escena o provenientes de la platea y la galería.

Ahi estaba tratando, con mi metro noventa, de ser un payaso, aprendiendo rutinas y maquillajes que, generosamente, algunos payasos viejos confiaron a los integrantes del grupo Teatro Circo Imaginario, cuyo dramaturgo y director es Andrés González del Bosque.

Una de las tradicionales formas de captar personajes para realizar obras basadas en la investigación actoral es el espionaje encubierto a lugares y personas escogidos. En esto hay una suerte de deslealtad, ya que la investigación nace de un vicio ético.

Cabe destacar la transparencia de Del Bosque, en este sentido, para la obtención de la información. Se plantea abiertamente y sin tapujos a su objeto, el Tony Caluga, Don Abraham Lillo Machuca.

El viejo tony está de acuerdo, cuenta su vida, la vida del circo, las historias de sus amigos, fantasmas ya. Es el contacto para que se enseñe el oficio a los profesionales de la actuación. Desde lejos mira, y mira socarronamente con una mezcla de nostalgia y amargura, producto de tantos años de espera del pago de Chile, de tantos años de dar para sólo tener una miserable pensión de gracia, una casa que se cae año tras año, que siempre él y su familia abren generosamente.

La información fluye, salen cientos de fotos, no las de Caluga, que las tuvo que quemar el setenta y tres, producto de aspiraciones sindicales, sino prestadas por seres anónimos del circo. ¡A copiar se ha dicho! Y las imágenes del pasado vienen al presente, son artistas que quieren ser nuevamente protagonistas de su propia historia. Sumado a eso, actores que se entrenan, que se someten a las rutinas y ritos del circo, de cómo armar una carpa, maquillarse sin miedo, salir al aserrín y que los escuchen en un lugar sin acústica, dormir en una carpa cuidando que no se la coman los perros, captar el público y no esperar a que éste llegue porque sí.



Las siete vidas del Tony Caluga, por el Teatro Circo Imaginario. Como el Tony Caluga, el actor Oscar Zimmerman.

Del Bosque está loco, tiene imágenes, historias que le cuesta armar. Se aísla...

¿Qué hago yo aquí?

Me miro y no me veo, este cuento no es mío, me aterro y tomo distancia; cada loco con su tema... acumulo material y me voy lo más respetuosamente que puedo, con dolor, pero asumiendo la experiencia, que daría fruto a otro trabajo, el mío y no el de Andrés.

Respeto las obsesiones y por eso respeto la persistencia del Teatro Circo Imaginario.

Creación de la obra

Valparaíso, un departamento prestado, lleno de fotos del pasado, de fantasmas del circo. ¿Qué contar, cómo armar? La sociedad y la locura. La oscuridad da paso a la luz, surge fuerte y segura la figura del mito, del hombre que la gente cree muerto y que está más vivo

que cualquiera, del hombre que pretendió dignificar al payaso chileno, el creador del sindicato, el luchador contra el empresariado, el soñador por excelencia: el Tony Caluga.

El problema de este país es que, cuando detecta un rupturista, primero lo combate, luego lo acepta, después lo mitifica y ahí lo mata. Eso le pasó a Caluga. Nadie, salvo pocos, sabe que está vivo.

Hace un par de años, para un dieciocho de septiembre, vi al viejo actuando junto a su amigo, el Señor Corales, cantando la canción nacional con lágrimas en los ojos, mientras el respetable aseguraba: ¡Deben ser imitadores!

¡Somos una nación que no reconoce a sus propios hijos!

Abraham Lillo Machuca está vivo y puedo dar fe de ello.

En una ocasión, el abuelo me dijo:

¡Oiga director, dígame a la señorita que me saque una película!

Una fotografía, Don Abraham, la señorita Ursula
Bravo es fotógrafa, le respondí.

Entonces, que me saque una película, me dijo.

Una foto, le repliqué.

Una película, insistió.

Ursula, sácale una película, entonces.

¡Qué buena, gracias por la foto! dijo el abuelo.

Al rato, la fotografía me dijo:

No me dejes solo con el abuelito, que es más lacho.

Apenas te fuiste me dijo 'M'hijita rrica'.

¡Como pueden ver, el mito está bien vivo!

Tan vivo está como para recordar y querer vivir de sus recuerdos, que éstos trasciendan a las nuevas generaciones, ésas de gentes que conocen la historia por libros relamidos y partidistas, donde figuran los grandes hombres de la patria.

Esta empresa, por tanto, será el intento de una comunicación intercultural. La cultura de los desposeídos de un espacio comunicacional oficial, que es traspasada a un ganador de becas institucionales.

Alguien dijo por ahí, pero dicen que ya murió, que la verdadera historia de un pueblo, de una nación, no se encuentra en tratados históricos sino en las obras de arte que tengan la capacidad de transmitir los olores de una sociedad.

Eso pretendió Del Bosque, sacarle el olor a la vida de Abraham Lillo:

Un niño pobre, cansado de la miseria, del alcoholismo y de toda la sequedad de un desierto muerto. Un niño que cree que puede hablar con el Presidente de la República.

La estación de una ciudad como Santiago es enorme para el niño adulto, para un pelusa. La puerta de Santiago es grande y pesada. Temprano Abrahamcito se da cuenta de ello; tiene hambre acumulada, el camino que a su corta edad toma, lo lleva al orfanato.

¡Chile es pobre y el salitre no se come!

¡Hay que vivir, sobrevivir!... Diario, día a día, grita el niño.

De metido entra a un circo y desde abajo comenzará la loca e intrépida carrera de vivir su vida, sus correrías, su personaje, sus mujeres, los viajes, la familia, los amigos y sus sueños de ser grande, de formar un

sindicato, de sacar leyes, ser rico, tener oro colgando de la muñeca.

El tiempo pasa y rápido. Sin saber cómo, Chile llora, la gente no quiere reír, no se puede juntar. La plata se va, la amenaza del embargo es latente. Los amigos, los enemigos ya se han muerto. El abuelo es fiel y los recibe entre sus puertas... ¡la solidaridad del circo!

Predestinación. Caluga, en visiones desérticas, tiene su primer contacto con los cirqueros que itineran de salitrera en salitrera. Niño, no supo ver que el destino le tenía escogido ya un oficio que lo haría más querido que cualquier Presidente con el que quisiera hablar.

Dramatúrgicamente, Del Bosque tiene la base, el olor de Caluga.



Ursula Bravo

Abraham Lillo Machuca: el Tony Caluga.

El lenguaje escénico ya tiene el apresto de las rutinas y de la experiencia acumulada en jornadas de aserrín, compartidas por los cirqueros, para que los actores atesoren.

Dejan la ciudad, se enclaustran los teatrístas por interminables sesiones. ¡La criatura llora!

Lo que se vio

¿Y ustedes, cuándo ensayan? preguntan los actores. Nooo, nosotras ya ensayamos cuando chicas, responden las payasas.

Se detecta una diversidad como producto de experiencias condicionadas por el entorno, de una sociedad desigual.

La obra: **Las siete vidas del Tony Caluga.**
Teatro Circo Imaginario.

Crítica: Para estar bien contento.

Lugar: Adecuado para una carpa. Con viruta y graderías.

Público: De todo y muuucho.

Puesta en escena: Los actores aprendieron, se nota. Además, hay música en vivo, bonito.

El circo le recuerda al teatro su espíritu festivo. Porque, ¿qué es el teatro, sino una fiesta?

Una obra puede ser alegre o triste, violenta o tranquila, pero si no hay festival, si no hay diversión, no hay teatro. Emociones fuertes que valgan la pena al que se ha movido para ir al teatro. (Del Bosque, Apuntes 1993).

Bueno y compartido tu ideario, Andrés, todo eso se ve en tu obra. Se nota lo que el circo nos regaló, como también se nota que los actores no son payasos, su voz no llega a la última fila de un lugar sin acústica. El manejo de las rutinas, si bien ejecutadas, no tiene la frescura de los que *no ensayan*, y el público no las puede captar

íntegras, porque no sabemos todavía usar bien el espacio del aserrín. Pero todo eso no importa, lo que sí importa es no olvidar el concepto de asumir nuestra diversidad cultural para crear un teatro multicultural, que tanta falta le hace a nuestro país.

La pregunta, por tanto, es; ¿Qué le entregamos los teatristas al circo?, aparte de contar una de sus historias ocupando algunas de sus técnicas. Puede que la respuesta la tenga Caluga. Hay que apurarse, porque parece que está en la séptima vida, o de repente nos sale con una octava...

Andrés, tú bien sabes que el teatro que buscas implica juntar dos mundos. El teatro tiene que ser un aporte estilístico, formal y disciplinario para el circo chileno. Se trata de una transfusión de sangre mutua para que, a la larga, ninguno de los dos muera.

La tarea es ardua, significa aglutinar y mover a los implicados en un proyecto de gran envergadura, que puede traer resultados insospechados.

¡Mira la tarea grande en la que te fuiste a meter! ■

Las siete vidas del Tony Caluga: Sebastián Vila, Ricardo Gallardo, Cristián Cáceres, Valeria Chignoli y Oscar Zimmerman.





La madre del cordero

Andrés del Bosque
Dramaturgo, director y actor

La agonía y muerte de mi madre me animan realmente a dar inicio a este laberinto de palabras. Su expiración a la hora cero del día 20 de octubre de 1994 no es para mí cosa de risa y, sin embargo, me propongo relacionar este hecho dramático con mi oficio de payaso.

En un momento quedó establecido por el médico y los exámenes que su muerte era inminente. El ritual de sacrificio se ponía en movimiento. La víctima, el ejecutor, los dolientes, la comunidad.

Esta condición de estar a punto de atravesar el umbral para dirigirse al más allá provocaba un movimiento agitado de nuestras emociones. La catarsis se prepara. La respiración cobra toda la relevancia que tiene. La última expiración marca el origen de lo cómico propiamente tal. La condición de muñeco que adquiere el cuerpo humano es impresionante. El ser que me dio la vida es objeto de manipulaciones, se cierra la mandíbula, se viste, se amortaja, se mete en el ataúd. Mi hermana no soporta el dolor que provoca esta reducción total del status. La enfermera, el funcionario de pompas fúnebres y yo realizamos todas las operaciones que prepararían a mi madre para las ceremonias siguientes. Estoy profundamente conmovido. Todas las cosas de

mi madre están ridículamente cargadas de una existencia que jamás podrán tener. Zapatos, vestidos, Escalasono, tienen la condición de lo inanimado.

Lo sagrado está presente en cada cosa. Ha cesado el afán. Mi madre ya no tiene nada que hacer. Descansa en paz, somos tocados por esa presencia divina. Y alguien dice que sólo nos lleva la delantera. Cómico y cósmico. Hay sólo una ese de diferencia.

La sabiduría popular hacia de los velorios momentos de fiesta y hasta de alegría. Se contaban chistes, unos dicen que para comenzar el dolor, pero yo sé que la operación es mágica: los chistes, lo inferior y hasta los garabatos que se dicen en la tierra se transforman en alabanzas, virtudes y bendiciones en la esfera de lo celestial. Es la inversión que se produce en la mandorla¹.

Una cuerda floja entre la locura y la muerte

La disolución de los lazos que establece el lenguaje caracteriza a la desorganización que viene con la muerte. Es el caos.

Un ser agónico empieza a diforear. Sus ideas se organizan más allá de lo previsible. El tiempo se comprimi-

1. A la intersección que resulta del círculo del cielo y del círculo de la tierra se le llama mandorla. Cada elemento en el cielo tiene su análogo en la tierra. Su antítesis. El signo místico de tal inversión es el tambor con forma de reloj de arena. La mandorla formada por la intersección de ambos círculos constituye la entrada del cielo o quizás una clase de limbo. Aquí todo lo que en el mundo terrestre parece un valor positivo se transforma en un valor negativo. Lo que es cuerpo en el valle terrestre es espíritu en la montaña celestial y lo que fue espiritual en el mundo se vuelve material en la mandorla. Por esto, las piedras que cantan en la montaña encierran las almas de los muertos y lo que es injurias acá se transforman en alabanzas en el más allá.

me y personas y acontecimientos que estaban muy distantes quedan, ahora, unos al lado de otros. Cosas de la infancia y senilidad. Tíos muertos con nietos vivos.

Los límites son ahora convenciones sin prestigio. Lo lejos y lo cerca, lo arriba y abajo, lo presente y lo pasado. Relativo.

Esta lucha de las fuerzas vitales que precede a la muerte es tan intensa que impregna cada momento de nuestras vidas.

Y la muerte se nos presenta por lo menos siete veces en la vida para que aprendamos a recibirla como es debido. Tenemos posibilidades de trascenderla. Es un misterio, quedar en el olvido o quedar en el recuerdo.

Una payasada de Pedro Urdemales

La madre de Pedro Urdemales se queja ante su hijo de hambre. Pedro le prepara una olla enorme para que no hable de más. Y cuando su madre se declara satisfecha, Pedro la obliga a

comer hasta reventar. Ahí cae la madre muertecita. Juan, hermano de Pedro, quiere llamar al cura para enterrarla, pero Pedro, que tenía una pica con el cura, monta lanza en ristre a su madre muerta sobre un mulo y le manda una yegua al cura para que se presente en su casa. Va el cura bien montado en la yegua. Cuando el mulo que tenía por jinete a la difunta ve venir a la bestia, engegucida se lanza a todo correr, embistiendo al sacerdote que va a caer entre unas tunas al lado de un abejorral.

Y así Pedro Urdemales instala a su madre como robando en un huerto y cuando el hortelano por defender sus hortalizas tumba a la vieja de un cachiporrazo, aparece el pícaro y lo acusa de haberle matado a su madre. Pone después a su madre de rodillas en el confesionario del mismo curita y cuando éste pierde la paciencia con la difunta que ya no puede arrepentirse de sus pecados, aparece el hijo del año acusando al curita de haberle matado a la madre de un empujón y, con este artificio, le saca a su madre un entierro cantado y con procesión.

Epilogo

Decir que uno no puede reírse de lo sagrado equivale a decir que uno simplemente no puede bromear con nada. Porque no hay nada que no sea sagrado. La presencia de la divinidad está en todo lo cotidiano y no darse cuenta de ello es estar dormido.

—Tirilla, ¿qué harías tú si te sacaras el Kino?

—Pondría una fábrica de pañales, un restaurante, un servicio de baños químicos y otro de pompas fúnebres.

—¿Y por qué?

—Porque todo el mundo nace, come, caga y se muere.

El clown es un psicompompos, conduce las almas como el perro o como el burro. De esta manera, quasimento, une la risa y el llanto, la alegría y la tristeza, la comedia y la tragedia. ■

El director, dramaturgo y actor Andrés del Bosque en *Las siete vidas del Tony Caluga*.



Las siete vidas del Tony Caluga

Andrés del Bosque

Un tasador judicial llega a la casa del Tony Caluga.

La casa, un palacio en ruinas. Muñecos, parlantes, pelucas, chalupas, los restos de un coreto con la gran cara de un payaso, instrumentos musicales, trapezio, cuerda marina, monació.

Un Museo de Aserrín, restos de...circa.

Tasador Buenas tardes, soy tasador judicial.

¿Usted debe ser pariente del difunto?

Caluga ¿Quién se murió?

Tasador El Tony Caluga.

Caluga Yo soy Abraham Lillo Machuca, el Tony Caluga.

Tasador Me presta su carnet, si es tan amable.

Caluga No lo encuentro...

Tasador Voy a proceder a levantar un inventario para dar curso a un embargo por la elevada deuda de contribuciones que tiene esta casa...

Caluga Haga lo que quiera, señor. Tenga en cuenta que esta casa está para ser expropiada por ensanchamiento de la calzada. Y lo único que quiero es que la municipalidad haga un avalúo razonable para irme a vivir a un departamento y dejarle este castillo a los fantasmas.

Tasador ¿Fantasmas? Fantasmas o no, tengo que ponerles precio...

Caluga Oiga, corte el leseo, si soy yo el tony. Mire, aquí tiene el traje, la peluca...

Tasador (Anotando). Un traje verde, unas chalupas, una peluca colorina con moñito... las prendas del occiso.

Caluga Y dele con el circunciso... Oiga, en mi propia casa nadie me toma el pelo, porque me queda poco. Embargue todos estos trastos. Pero junto, en ese libro, tome nota de esta historia. Es la historia de Caluga. Diga que se la contó un muerto. Actuando como escribano, además de tasador,

tal vez paguen horas extras y suba de esca-lafón.

Tasador Yo admiré al Tony Caluga y si usted sabe su historia, con mucho gusto la anoto, hago el inventario y registro todo en foto...

Caluga Este fantasmal palacio fue comprado con mi esfuerzo...

Tasador ¿Estos muñecos?

Caluga Forman parte del Museo de Aserrín.

Años del circo chileno. Cuentos de viejos payasos.

Así, los que me mataron me verán resucitado.

¿Qué lindo el Tony Caluga, qué leyenda! Es bueno crear leyendas, no tienen que alimentarlas ni darles pensión de gracia, pero las contribuciones, ésas sí no las perdonan y con cuentas legendarias me quitan hasta la casa.

El tasador comienza a proteger con bolsas de plástico los muñecos y pegarles etiquetas a los objetos y a los muñecos, fijándoles un precio.

Tasador ¿Y este muñeco, quién es?

Caluga Mi mujer, Teresa San Martín. Rasacacielos, la Enanita y Venturino, Lingote, Cachetín, ése soy yo cuando niño. Canutillo y Pollito, muy buen Clon.

Tasador Todo vamos a ordenarlo.

Señor... señor... Estas fotos, estos muñecos...

Esto es patrimonio... Esto va a dar al Ministerio de Bienes Nacionales. Esta casa será el Museo de Aserrín...

Caluga ¿Y a mí me van a embalsamar?

Tasador Hay que hacer una figura de cera del Gran Payaso Caluga... señor... señor...

Caluga Oiga, pero reajústenme la Pensión de Gracia, por lo menos.

Si el Tony Caluga está vivo.

Tasador ¿Y puede demostrarlo?

¿...A ver, cómo nació el Tony Caluga?

Caluguita Ya te curaste, mamita

Estal levitando de nuevo
mi papá se va a enojar.
Yo tengo algo que hablar
por eso traigo maleta.
La casa ya quedó chica
y somos tantos hermanos
son bocas que alimentar.
Mi papá no puede más
la pega de carpintero
ya no le alcanza pa' na
y a usted le tiene chupada
la pega del clandestino.
Yo sé que son palomillas
los cabros con que me junto
pero aunque chico, soy grande
ya cumplí los nueve años
y yo me voy de la casa.

La madre *Recién despertando, espantándose la mona.*

Qué estal diciendo, mocososo...
anda a comerte un chocoso,
que estal hablando de hambriao,
andai con patipelaos,
que te enredan la cabeza.
Vos te quedai a mi lado,
si me hace usted la mercé.
Y no me hagai hablar tanto
que me está entrando la sed.

Caluguita Me agarra pa' la chacota y yo estoy hablando en serio.

La madre En la ciudad hay delincuentes, maricas y prostitutas.

Caluguita Pero también hay más pega
y yo quiero trabajar
ayudarle a mi papá
que se está poniendo viejo.

La madre El tren anda por las calles
los barcos por la vereda
hay un paco que pitea.
Los perros andan con zapatos
y los curas a garabatos

reparten las bendiciones.

Caluguita Usted cree que soy leso
y si acaso fuera cierto
a mi me gusta el progreso.

La madre va a sacar las cosas de la maleta y Caluguita a guardarlas.

La madre ¿Qué hacís con esa maleta?

Caluguita Llevo aquí mis cuchufletas.

La madre Vos no vai pa' ni una parte
chiquillo de moledera.

Caluguita Adiós, mamá, despedame de mi apá.

La madre Mira, chiquillo indolente.

Caluguita Voy a hablar con el presidente
pa' que se acuerden de acá.

La madre ¡Ah! ¡Escuché mal, Abraham!

Caluguita Parece que usted está sorda.

Voy a hablar con el presidente

pa' que se acuerden de Sierra Gorda.

La madre Ay, niño iluso, por Dios
qué linda que es la niñez.

Revisándole la maleta, le mete una botella de limonada y un sanguiche.

La ropita de mi niño
y yo lavo ropa ajena
es lo que más me da pena.

Caluguita Adiós, mamá, despedame de mi papá.

La madre ¿Y dónde vai a dormir?

Caluguita Aquí son seis pa' un colchón.

La madre ¿Y dónde vai a comer?

Caluguita Lo que consiga es pa' mi
y no pa' tanta lombriz.

La madre ¿Y qué le digo a tu padre?

Caluguita Que algún día nos veremos.

La madre Mi pequeñito inocente.

Caluguita Me voy a hablar con el presidente.

Se va Caluguita, corriendo con su maleta. La madre saborea una lágrima y opura el gusto salado con un traguito de aguariente. Caluguita cruza el desierto.

Caluguita En el medio del desierto
me puse a abrir mi maleta.

Hambre, sed y pataleta

sin mi mamá yo estoy muerto.

El Tasador dispara una foto. Detiene el tiempo a foganazos.

A lo lejos, una oficina salitrera.

De la soledad fantasmal del desierto surgen, como un espejismo, un grupo de volatineros que, con su parafernalia, se dirigen a las oficinas salitreras llevando un poco de circo a los obreros que trabajan para los gringos. Añan de fiebre salitrera. Un tony con calva, chalupas, frac negro raído, cuello subido, guantes deshilochados, encabeza la comitiva. Detrás viene, con un enorme baúl, Canutilla, otro payaso que está al servicio de este señor tony, zigzagueando con el pesado armatoste. Más atrás agita las manos el empresario, un tipo alto, gordo, fumando puro, resoplando y consultando un tremendo reloj de oro macizo. Una mujer de gama, La Chicla, sostiene un quitasol para proteger a la bola de grasa y, por último, viene un hambre bestia con intenciones lascivas con La Chicla... la bestia, de nombre Lingote, viene tirando unas maletas y bultos sobre un pequeño carrito.

Chalupa No money, no Tony. No money, no Tony.

Venturino ¿Pero cómo voy a pagarte seis pesos si la función es por veinte? ¿Y qué le pago a los otros artistas?

Chalupa Cóbrenle más a los gringos.

Venturino No pueda, ya firmé contrato.

Chalupa Entonces, no hay trato.

Venturino Nos están esperando en la oficina salitrera.

Chalupa Busque otro payaso.

Venturino Claro, aquí en medio del desierto... por lo menos detente para conversar.

Chalupa (Da órdenes a su partenaire). Descarga.

Venturino Mira, yo te pago tus tres pesos y además pago el pasaje.

Chalupa Ese es argumento nulo. ¿Va a descontarme la mula que me tiene liso el culo? ¡Carga! (El payaso partenaire vuelve a cargar el pesado baúl).

Venturino Escúchame, yo le pago a tu partenaire y así no lo descuentas de tu sueldo.

Chalupa A ver. ¡Descarga! ¿Y cuánto le pagaría?

Venturino Bueno, unas diez chauchas.

Chalupa ¡Carga!... No hay trato.

Venturino Espérate, estudiémoslo. Le puedo pagar un poco más.

Chalupa ¡Descarga!

La Chicla Señor Venturino, esta bestia no me deja

tranquila.

Venturino No me fastidies, niña, no ves que estoy arreglando un contrato.

Chalupa Le cobro tres pesos más el sueldo del partenaire.

Venturino ¡Pero cómo se te ocurre que va a ganar lo mismo que tú? Tú te quieres salir con tus seis pesos de sueldo a toda costa y darle a este infeliz dos chauchas.

Chalupa Entonces, no hay contrato. ¡Carga!

Lingote Dame un besito, chuchulina, dame un patito.

La Chicla Suéltame, animal, hueles a meado de leona con hepatitis.

Lingote Pégame, insúltame, eso me excita.

Venturino (Repartiendo bastonazos). No me saquen de quicio o les rompo el alma. (A Chalupa). Tómallo como una súplica, si quieres. Tengo de cliente a Mr. North y eso me arruina una plaza lucrativa...

Chalupa Ya ve que no hace tan mal negocio. El gringo le paga bien a los artistas con la plata que le roba a los obreros. Mi número vale, ya ha visto cómo se rien.

Venturino Está bien, los pagaré.

Chalupa ¡Descarga!

Venturino Pero en dos cuotas, una al finalizar y la otra a sesenta días.

Chalupa ¡Carga! ¿Sabe el chiste del muerto que visitó a la viuda?

Venturino No.

Chalupa Se lo terminé de contar dentro de sesenta días.

Lingote ¿Lo arreglo a mi manera, señor?

Venturino Hazte a un lado, Bestia, el último que arreglaste a tu manera anda en silla de ruedas.

Lingote ¡Qué nalguitas más danzarinas!

La Chicla ¡Saca tus cochinas manos, cabeza de letrina! Canutilla-partenaire no se puede contener, descargo su baúl y trata de sacar de adentro una basta con que azotar al Hombre Bestia. Este recibe los golpes impertérrito y luego, de un solo mamporro, manda al payaso adentro del baúl, lo cierra y se sienta encima. La Chicla le clava el paraguas y Lingote ni caso, como si lluviera.

Venturino (Suplicando). No me hagas esto, Chalupa,

sin payaso esto es un fiasco...

Chalupa No money, no Tony.

Venturino Entonces, que te pudras aquí en el desierto.

No tienes ni qué comer, ni qué beber y no cuentas ni con mulas ni con nada.

Chalupa Tengo de todo, señor, aquí adentro.

Lingote A mi manera, señor, a mi manera... Ven acá, nalguitas de oro, no te me escapes.

Venturino Podrite, hijo de algo.

Se va toda la caravana. La Chicle llora y corre a darle un beso en la mejilla al Tony Chalupa, de despedida. Sigue su destino.

Chalupa ¡Qué se habrá imaginado ese cerdo bola de grasa! ¡Descarga! ¡Sabes tú quién soy yo, niño?

Caluguita Un tony.

Chalupa Ja. Un tony... Soy Alberto Díaz Hidalgo... hijo de algo. Se le debe un respeto al Tony Chalupa.

Yo dejé la profesión de abogacía para ser tony...

Y este Venturino cagafino... cómete el desatino...

Me he codeado con todos los presidentes.

Caluguita ¡Podría tocarle el codo, señor!

Chalupa ¡Qué? Toca, toca, pero cuidado con romperme el traje...

Caluguita Gracias. ¿Y qué lleva en el baúl?

Chalupa El cadáver de mi padre. ¿Y tu papá?

Caluguita Mi padre es carpintero y trabaja en el salitre.

Chalupa ¿Te quedaste huacho?

Caluguita No. Muéstrame.

Chalupa ¿A quién?

Caluguita ¿A su padre!

Chalupa No, no, si quieres ver muertos, camina por este desierto y verás cómo están los cadáveres expuestos al sol en sus ternos oscuros. El viento de la pampa y los ladrones les roban el pudor y el oro de los dientes. Dame agua, Canutillo.

Canutillo *(Saliendo del baúl).* No hay.

Chalupa Bueno, total, no tengo sed. ¿Y qué haces aquí, niño?

Caluguita Voy a Santiago.

Chalupa Pero eso está muy lejos.

Caluguita No tengo apuro.

Chalupa ¡Uy! Vas a llegar cuando viejo.

Caluguita ¿Cuándo sea como usted, voy a llegar?

Chalupa Dáme un sanguich, Canutillo.

Canutillo No hay.

Chalupa Total, no tengo apetito.

Caluguita Pasan hambre los tonies.

Chalupa El Tony Chalupa no.

Caluguita Me dio hambre hablar de comida, permiso.

(Caluguita saca un tremendo sandwich con una botella inmensa de limonada, que le ha preparado su mamá). ¿Quiere?

Chalupa No.

Canutillo Yo sí.

Chalupa Bueno, yo también, por no hacerte un desayuno. *(Se lanzan, funbundos, a comer).* Y tú, ¿qué quieres ser cuando grande?

Caluguita No sé. Tony.

Chalupa Mi madre me dijo que perdí mi vida al dejar de ser abogado para convertirme en tony.

Caluguita Mi madre me dijo que me ganara la vida como tony pa' ver si llegaba a ser abogado...

Se pierde el trío peregrino entre el polvo del camino, se cruzaron en un espejismo sus destinos. Comieron lo mismo.

El Tasador sale de adentro del baúl y lo agrega al inventario junto a varios otros cosas más. Consigna el suicidio de Balmaceda y recoge el primer calzoncillo que vendió Mr. North, una ficha de las pulperías y una tapadura de oro.

Tasador Baúl antiguo del Tony Chalupa... la bala con la que se suicidó el presidente Balmaceda, el primer calzoncillo que vendió Mr. North antes de enriquecerse con las salitreras. Una ficha de las pulperías. ¿Y en qué termina la historia?

Caluga Al tiro me quiere poner el epitafio en la lápida, va a terminar de escribir la obra con mi funeral. No sea buitre. Uno les cuenta la vida y quieren ponerle un final. Mi vida no termina en este mundo, póngale continuará, porque tengo más historias que el ladrón Ali Baba.

Caluguita retorna la historia de la muerte de su madre y se encuentra súbitamente con ella en Santiago. Ella está esperando su tranvía en la calle San Francisco y la interroga sobre cómo le ha ido en esta capital. Caluga le cuenta las peripecias a su madre, sus diversos oficios y su trabajo de suplementero. Hace un brindis con la botella de Cinzano que se rifaba en el cabaret de Las Rosas. La madre se hace presente, aunque ya sabemos que está ausente.

La madre ¿Y cómo está mi pequeño! ¿Está trabajando en Las Rosas?

Caluguita Sí, estoy en el Cabaret con el Tony Fosforito. ¿Y cómo sabe, mamá?

La madre Por algo soy tu mamá. Y hasta te cambiaste chapa, ya no soy más Cachecín ni tampoco Machuquita, ahora soy Caluguita.

Caluguita ¿Y cómo sabe, mamá?

La madre Por algo soy tu mamá. Pero te pagan muy poco, una botella de Cinzano.

Caluguita Pero la comida es buena y la rifa da un billete.

La madre Tanto tiempo sin verte, de Sierra Gorda a Santiago. ¿Cómo llegaste del viaje?

Caluguita Ahí llegué a la ciudad: tanto fierro en la estación, tanta movillización, vi tanta gente apurada. ¿Y usted y mi papá se vinieron pa' Santiago con todos los chiquillos?

La madre Claro, de Sierra Gorda a Santiago. Salimos de la callampa pa' caer al conventillo. ¿Y le hablaste al presidente?

Caluguita Pregunté dónde vivía. Me dicen que en Nueva York, porque se fue pa' el exilio y pensó: ¡anda como yo, huacho sin su mamá!

La madre Virgen pura, ave de mi alma.

Caluguita Justamente, ¿cómo supó? Arturo Alessandri Palma.

La madre Por algo soy tu mamá. ¿Y cómo paraste l' olla?

Caluguita Yo me puse a trabajar ahora de maletero y después de lustrabotas, de cargador, de copero. Me metí con la canalla de la ciudad, aprendí mañas, salí con la palomilla, anduve entre las chiquillas y hacíamos mil maldades.

La madre Atrevido, sinvergüenza.

Caluguita Me acordé de mi mamá y de la mala amistad y vi, por ese camino se pierde la libertad.

La madre Eso te pasa por lesa.

Caluguita Yo fui preso por un queso. Fui a la cárcel de menores con todo sus sinsabores. Y mientras en el congreso

se reajustaban la dieta y la milicia inquieta daba otro golpe de estado yo iba preso por un queso.

La madre Cuenta más, que mientras tú tengas cuento, el tiempo sigue corriendo.

Caluguita ¿Y pa' donde va, mamá, llevándose esa maleta?

La madre Eso no te importe y cuenta. Estoy esperando el tranvía.

Caluguita Cuando salí de la cárcel con la venia de un buen juez me ayudó la providencia. Tengo que tirar pa' elante valiente muere de pie. Y me encontré un derrotero me metí a suplementero y con eso me bandié. Escuela Hogar de Suplementeros Teatinos 666.

La madre Eso quería saber, por fin hallaste un hogar.

Caluguita ¿Y adónde te va, mamá, con maleta y apurada?

La madre Tengo una cita obligada, tengo una última cena. Cuenta, pichoncito, cuenta, nunca dejes de contar. Hagamos el último brindis, tomemos ese Cinzano.

Caluguita La botella de la rifa en el Cabaret de Las Rosas.

La madre Al seco, pa' que tú no tomis nunca.

Caluguita Mamita, no se vaya todavía.

La madre Ahí viene mi tranvía, pajarito. Voy de viaje. No dejes solo a tu padre, búscalo por cielo y tierra. Tú con tu necesidad y él con su obligación, que el hijo que ayuda al padre recibe la bendición. Ten mis palabras presente.

Maria Leonora, madre del Tony Caluga, se va, dejando tirado su maleta. Pasa el tranvía con su ruido feroz.

Tasador María Leonora Machuca, mamá del Tony Caluga... y la trituró un tranvía en la calle San Francisco. El progreso le pasó por encima. La pobre mujer... lavandera... ahogando sus penas con esto... (gesto de empujar el codo)... Una botella

de Cinzano... maleta, zapatos, un rosario... Sólo le quedó su padre.

Caluga Viejo Mi padre, que nunca estaba, del que siempre me olvidaba. La muerte cobró a mi madre. Yo supe lo que es deber.

Caluguita cae de la escalera en su calidad de muñeco del Museo de Aserrín. El Tasador interroga, mientras carga un buda.

Tasador ¿Un buda?

Caluga En un campeonato de risa me entregó de premio un buda el gran Alejandro Flores. Y sin que cupiera una duda del ingenio de los diarieros yo estaba entre los mejores.

Entra un muñeco en monociclo, cubierto con bolsa de polietileno.

Tasador ¿Y ese muñeco, quién es?

Caluga Ese me vió en el concurso y más que gran humorista me encontró cara de payaso. Gran ciclista y fundador del sindicato Manolo Sánchez Gallardo pedal en vez de zapato.

Venturino, tratando de escapar de una bolsa de polietileno.

Venturino Manolo Sánchez Gallardo, ese nombre es pa'guardarlo.

Tasador ¿Venturino, el empresario!

Caluga Bautizaba a los chilenos con puro nombre extranjero.

Venturino Manolo, te llamai Jon espectacular ciclista y san se acabó, a la pista... a la pista.

Sánchez Gallardo (A Caluguita). Vos no servís pa' humorista, podís ser un buen payaso. Vámonos al Indian Circo, a lo mejor te contratan.

Cachetin ¿Y la pega de suplementero?

Sánchez Gallardo Monsálvez te paga un peso.

Caluguita ¿Usted cree que soy leso? Más gano como diariero.

Sánchez Gallardo Acaso querís ser tony, tonis que arriesgar primero.

Caluguita ¿Y dónde voy a vivir, Sánchez? Aquí por lo

menos tengo la Escuela Hogar de Suplementeros.

Sánchez Gallardo En el circo, en una carpa.

Caluguita Si sueno como arpa vieja, yo pierdo poco.

Soy palomilla y curioso. Corre, total, estoy loco. El negro Sánchez Gallardo pedalea por la pista. Caluguita persigue su historia. Voces ausentes, fantasmas, acuden a su memoria. La Chicle contorsionista hace un número de altura. Lingote el forzudo no le quita la vista. Aparece Monsálvez como charro mexicano, gran tirador, reventando globos. Con una bolsa con calderilla se les paga a los artistas en la jaula de los monos. Un circo de pacotilla, Dios lo salve.

Monsálvez Vayan pasando a cobrar.

Lingote (Recibe su sobre). ¿Cómo, pero aquí falta, señor Monsálvez!

Monsálvez Eso te lo desconté por los calzones que le rompiste a la Chicle.

La Chicle Sí, patrón, se los puso para hacer el número de fuerza y me los reventó.

Lingote Y qué culpa tengo yo, Señor Monsálvez, si usted justo le puso mis pantalones a su muñeco pa' su número de ventriloquía.

Monsálvez Pero yo no te los rompí. No sé nada yo, esta empresa responde por daños y prejuicios.

Lingote ¿Chita no, poh!

Monsálvez Chita sí, poh. Mañana será mejor.

La Chicle (Recibe un sobre). ¿...Y esto es todo, señor Monsálvez?

Monsálvez ¿Y qué más querís?

La Chicle ¿Chita!

Monsálvez Chita no más...

La Chicle ¿...Y pa' comer, señor Monsálvez?

Monsálvez No sé. Vayan a conseguirse una gallina por ahí con el mentalista... le dicen a la vieja que la gallina está cargada... y ustedes se la descargan haciéndola cazuela.

La Chicle ¿Chita!

Monsálvez ¿Chita no más. Mañana será mejor. Y Venturino era peor. ¡El siguiente!

Aparece Venturino entre Naftalina y Polietileno.

Venturino Chita, ¿no? Chicle, te venís a trabajar conmigo a las Águilas Humanas.

Se atreve a aparecer Cachetin, soplando sobre el monociclo y con un globo en la mano.

Cachetín ¿Usted es el Señor Monsálvez?

Monsálvez (Se da vuelta con el arma en la mano). ¡Yo soy!

Cachetín Yo soy Cachetín...

Monsálvez Y yo soy re cachetón.

Cachetín A mí me mandó Sánchez Gallardo.

Monsálvez ¿Ah, vos sol el cabro? ¡Y qué sabís hacer?

Cachetín El tony.

Monsálvez El tony... Qué lindo... (Apunta al globo que sujeta Cachetín, Cachetín tinita. Monsálvez dispara. El globo queda intacto y Cachetín se desploma. Monsálvez, asustado, corre a revivir al niño. Salta como resorte el pingañillo y con esa broma consigue su puesto. Monsálvez le pasa la peluca y la nariz y una escoba para que se ponga a barrer, el muchacho protesta, pero acepta). Ya. A desarmar las grade-rías, después vamos a bajar la carpa, te encargai de los cuartos pooles, que no se te pierdan las estacas... Y tráete el martillo de goma. Estai contratado, tony payaso. Mañana armamos todo de nuevo en Peor Es Nã. Nos vamos de tumba y para.

Caluga Y estando yo en Pelequén cuando veo que me llama alguien con traje de milico. No entendi nada primero era Manuel Rodríguez el guerrillero...

Caluga entre las muñecas del Museo de Aserín. Salta un soldado de plomo como un resorte, el señor Corales. El Tazador sacude al muñeco, se levanta una nube de polvo.

Caluga ¿Usted es vivo o es finado?

Corales Mira, estai tan preocupado quièn está vivo, quièn muerto. Aquí en el circo no hay muerte y sin muerte, una de dos o siempre hemos estado muertos o bien somos inmortales. Y tómate un trago de chicha que vinimos a tomar no a conversar leseras.
¡Salú!

Caluga ¡Salú! Se manchó con vino el traje.

Corales Es sangre.

Caluga ¡Sangre?

Corales Esos fueron los balazos que me entraron por la espalda me salieron por el pecho...

Caluga ¡Ah!

Corales En el circo de los Corales tiempos de Mari Castaña se montaban las hazañas de Rodríguez el guerrillero y hay un viejo huachimono que siempre pasa curao y que va con Manuelito para arriba y para abajo. Ese es el papel pa' vos actuar el huachipelao que siempre lo hace un payaso.

Caluga Está loco, no soy capi.

Corales Se te enseña desde abajo.

Caluga Fosforito me da trabajo.

Corales Fosforito va a comprender. Estás escalando, es normal.

Caluga Y cuánto podría ganar.

Corales Eso es un pelo de gato. Más que acá. ¡Salú!, ¡otro poquito!

Caluga (Para sí). Y aunque me pagara igual.

Corales ¿Los dos circos son iguales?

Caluga Cómo van a ser iguales, su circo es más importante.

Corales Pruébate el traje al instante.

Cachetín (Se soca el socio y se lo vuelve a poner). Ay, señor Corales, no puedo quitarme el pongo.

Corales No se dice pongo, hombre, se dice saco.

Cachetín ¡Pongo!

Corales ¡Saco!

Cachetín ¡Pongo!

Corales ¡Saco!

Cachetín Saco cuando me lo saco y pongo cuando me lo pongo.

Corales Estas contratado, Tony payaso. Entra Venturino y llama a Caluga.

Venturino Mira, hombre, te mandé llamar porque quiero que trabajes con grandes payasos: Chicharra, Charizo, Coligüito. Vas a venirte conmigo a las Águilas Humanas...

Caluguta Muy bien, Don Enrique. Pero tengo que hablar con los Corales, mis patrones....

Venturino También voy a contratar a los Corales, en el Caupolicán hay espacio para todo el circo chileno. Pero... habla con ellos. Van a entenderte... estás escalando, es normal... ¡Ah! Otra cosa... El Royal Dumbar le está debiendo a todo el personal... Vean ustedes una forma legal de cobrar, hombre... y habla con Corales... Yo les puedo echar una mano... Vaya a la pista, a la pista... (Se va Caluga). ¿Enana... Enana?

Enana (Aparece con pluma en la mano). ¿Me llamó, Don Enrique?

Venturino Anda a buscarme a Caluga, que aquí me dejó esperando.

Enana Caluga, te llama Don Enrique.

Aparecen Caluga Viejo y Cochetín, ya convertido en Caluga. Caluga y su doble.

Caluga Dígale a Don Enrique que cómo me necesita. Como Abraham Lillo, vivo en Esperanza 1182. Como presidente del Sindicato Circense, atiendo de lunes a viernes en Morandé 542, segundo piso y como Tony Caluga voy inmediatamente, porque soy empleada de él.

La Enana parte a llevarle el mensaje a Venturino y recibe un solo gruñido del gran empresario.

Enana (Volviendo donde Caluga). Que vayal como Caluga.

Caluga, llegando a la oficina de Venturino.

Venturino ¿De adónde sacaste tanto título, Conde de Matucana?

Caluga Si pues, Don Enrique, porque como Abraham Lillo Machuca tengo mi domicilio y como presidente del sindicato tengo un lugar donde atender a la gente y como Tony Caluga...

Venturino Ya, ya, déjate de payasadas y firmame estos contratitos...

Caluga No ve pues, Don Enrique, me mintió usted.

Venturino ¿Cómo, a ver, qué es lo que te pasa!

Caluga Me mandó llamar como Tony Caluga y quiere que le firme unos contratitos como presidente del sindicato. No, pues, Don Enrique, yo no le firmo nada. Mande el lunes a mi oficina a su re-

presentante, al señor Ortega, y ahí yo le firmo todo lo que usted quiera, pero aquí no le firmo ni una cuestión... Hasta luego, Don Enrique.

Venturino ¿Caluga, qué es lo que te hai imaginado? Caluga, Abraham...

Sale Venturino, echando pestes. Entra la Enana mensajera, corriendo con noticias para Caluga.

Enana Caluga... Caluga...

En la calle San Diego estaban velando a un finado y dicen que unos zapatos dejó para un condenado y adentro un papel lleno de arrugas que decía: Para el Tony Caluga.

Caluga Ese es mi padre, mi viejo con el pijama de palo. Voy a verlo.

El velorio de Chalupa. Aparecen todos los muñecos del Museo de Aserriñ llevando en vilo el cadáver de un hombre. Lloran acamposadamente y Caluga suelta chorros de lágrimas por sus ojos, Venturino estruja un pañuelo, la Chicle se contorsiona, Canutillo carga al muerto con gran circunstancia. Al llegar a un recodo, Caluga descubre al muerto y se da cuenta.

Caluga Pero si éste no es mi padre, éste es el Tony Chalupa.

La Chicle Pero si es el gran Tony Chalupa.

Caluga Y nadie vino a su velatorio.

Todos Nadie...

Caluga Voy a hacer un cartelón para anunciar su última función.

Enana Y el muerto dejó un testamento.

La Enana enarboló un papel arrugado. Todos corren a leer el testamento y dejan al muerto suspendido en el aire.

Caluga (Leyendo el testamento). A Chicharra le dejo la chistera, a Colgüe mi bastón y a Caluga mis chalupas...

El muerto en el aire sale persiguiendo a los muñecos con el truco de las chalupas instaladas en los polos. Gran barullo. Entra corriendo Venturino para anunciar un gran viaje.

Venturino ¿Caluga! ¡Abraham! Nos vamos de gira por el mundo con las Aguilas Humanas.

Entran todos los muñecos del Museo de Aserriñ bailando y cantando.

Por pasión
 por locura
 por los celos
 me arrojé de cabeza al río Guayas
 y por poco me ahogué.
 Andaba con Cayrolí y Guaite.
 Ya era Tony de verdad y lo digo sin empacho.
 Ingenioso, curado y lacho.
 Y aunque ya estaba casado
 con Teresa San Martín,
 bueno, estaba conviviendo
 porque después me casé,
 estaba pagando mal.
 En gira por Guayaquil
 fue que abrí la sucursal.

Caluga Joven, de unas 32 años, acompañado de una hembra guayaquileña. Se vienen acercando al embarcadero para despedirse después de dos años de convivencia amorosa. Vienen bien achispados. Caluga caramboleado con guarapo y aguardiente, el calor y la emoción de la despedida. Avanzan a ritmo de un sabroso mamba. Caluga en guayabera, lleno de oro por todos lados.

Aura María Ay, qué penita, mi amor, fue todo tan chévere. Yo no me voy a acostumbrar nunca a tenerte lejos, mi chileno.

Caluga Mi morenita, no te preocupis, que el tiempo lo borra todo.

Aura María Ay, cómo sos de barro. Hay noches que no se olvidan.

Caluga Déjate de ser abusadora y sácame esos mamey de mis narices, que vuelvo a sentirme un lactante...

Aura María Oye, mi picaflor gozón, no me tientes, que hay niños.

Caluga ¿Niños? ¿Estai esperando?

Aura María ¡Ah!

Caluga Y ahora me salís con eso, y ahora me salís con eso..

Aura María ¿Vos crees que si en dos años no quedé esperando, fue por obra y gracia del espíritu santo? Yo, para retener a un man, no hago uso de esas artimañas. Soy bien hembra y usted sabe que tengo argumentos de sobra para darme a querer...

Caluga ¡Y tu marido también lo sabe.!

Aura María ¡Ay, pero qué chévere esa guayabera! No se ponga lichigo, vamos a cambiar de tema. No se me vaya a poner celoso a última hora y va y se olvida de dármele mis saludos a su señora...

Caluga No me busquis el odio, monita... que la que me busca pulgas me encuentra piojos.

Aura María (Dondo un griñito). Ay... papacito, vamos a despedimos en paz, déjame que te dé un besito en esa pechuga de pato... ¡juy!, pero que me encandilo con esa gargantilla de oro...

Caluga Ya sé que parezco arbolito de pascua con tus regalos. Un día una cadena de oro, otro día una barroca, después el reloj de oro, y mira este anillo de veintiún quilates. ¿Me estai sacando en cara? ¿Qué tengo que ver yo con la joyería de tu marido! ¿Tu creís que yo por estas porquerías...? (Caluga empieza a tirar todas las joyas al río Guayas). Y sabís que más, yo también me tiro... Pesqué todas las cuestiones: el oro, las gargantillas, el reloj y la pulsera, pesqué todas las leseras y ¡rum! para el río Guaya. Y si no es porque me sacan del agua mis compañeros me iba p' al otro mundo patitas pa' que te quiero. Sali en calidad de bulto, muerto de curado y asunto terminado. Desperté y vi todo negro, oscuro por todos lados, me morí, me fui al infierno, aquí están todos tiznados. Pero no, estaba en Esmeraldas, donde los negros hacen nata. Con un indio bien mañoso quise tomarme una foto, pero querla cobrarme. Lo sujeté por el poto para que no se notara. Y como era tan negro, no pagué ni el revelado: salió al tiro el negativo. (Un foganazo remata, el Tasador que constata. Minutero sañón se aleja con su cajón). Las joyas no las sentí, más sentí a mi morenaza, pero ya andaba cansado, quería volver a casa.

Caluga Viejo Y cuando llegué a Santiago me encontré con mi Teresa, con mis cabros y mi barrio. Qué lindo que es ser papá. Traía una buena plata y más que había ahorrado, porque antes había mandado al banco de Don Amador Yarur. Fui previsor, pero también botarate. Yo vi a la Teresa chueca, como lejana, mañosa, mal genio, siempre buena

moza, pero ya no estaba clueca: no me tira ni un frangollo, me correteaba los pollos. La mujer es muy resabia y tiene un sexto sentido, se entera sin que le cuenten cuando la engaña el marido.

Así que llegó otra gira
pero aquí al lado en Quillota
con las Aguilas Humanas.
Ese era un fin de semana
y termina la función
cuando me avisa el patrón
que mi mujer está loca
y que está en el hospital
más bien dicho, el manicomio.
No tenía en qué venirme
yo estaba desesperado.
¡La camioneta de helados!
Me fui atrás hecho un pingüino
y pa' Viña los boletos
a tomar la casinera.
Llegué frente al Casino
a tomar café, no vino,
con el alma congelada
a esperar la casinera
hasta las dos de la madrugada.
Y en esa Casa de Orates
se me parte el corazón,
Teresa en la confusión
y entre tanto enfermo del mate
¡Sale loco, hácete un lado!
(Se acercan los camilleros).

Camilleros ¿Quiere quedarse, señor?

Caluga Quiero hablar con el doctor, yo no quiero que le pongan nada de eso electroshock.

Camilleros El doctor está ocupado.

Caluga Todos estamos ocupados, dígame que a mi señora yo la pongo en pensionado.

Camilleros No hay camas al otro lado.

Caluga Entonces, yo me la llevo.

Camilleros ¿Y tiene el alta, señor?

Caluga Para qué, si ella está bien, fue todo una confusión. Ya, Teresa, agarra tu maletita, se acabó esta cuestión.

Teresa Caballero tan amable, si usted ve al Tony

Caluga vaya temprano, él madruga y dígame que me hable. Que estoy aquí, que me saque. Que se me pasó el ataque.

Camilleros se miran el uno al otro, cómplices.

Caluga Si soy yo, ¿me reconoces?

Qué te pasa, mi Teresa
te estamos necesitando
afuera están esperando
la Bárbara y la Enriqueta.

Teresa Señor, ¿tiene un cigarrillo?
Caballero, ¿cuánto mide?
Que Caluga no se olvide
que él se llama Abraham Lillo.
Que venga a verme mañana
si no puede en la semana.

Caluga Pero Teresa, despierta
no vis que estoy de mamá
no te haga la despista
pidamos que abran la reja...

Camilleros Se terminó la visita. Todos pa' dentro.

Caluga Y así empecé día a día
a reconstruir nuestra historia
pa' instalarme en su memoria.
Poco a poco recordamos
los momentos más felices
entremedio de los locos.
Fueron dos meses, no es poco.
A veces ya estaba sana
después volvía pa' trás.
Habían locos bien encachados
igualito a los payasos
otros que mejor ni hablar
no entran en la comedia.
Le traje fotos, a los niños.
Mira, ésta es de Chillán
fue cuando nos conocimos.
Esa es Doña Primitiva
tu mamá...

Primitiva Sí, Caluguita, qué mujer no sueña con un tony. Es tan romántico el circo y tan tierno el payasito y uno se engaña y los cree pobres. Y mentiras, son los que mejor pagan. Sí, son tres pesos diarios la pieza, con desayuno incluido.

Caluga Yo estaba echado en la cama cuando entonces entraste tú.

Teresa Disculpe, como vi la puerta abierta...

Caluga Pase no más, Caluga para servirle.

Teresa No, gracias, no como dulce porque me pican las muelas.

Caluga ¿Me está columpiando, dama?

Teresa Ni al columpio ni a las damas. No vengo a jugar, vengo a hacer la cama.

Caluga ¿Y tengo que levantarme?

Teresa No, póngase como almohada.

Caluga Si tiene duda en amores, consúltelo con la almohada.

Teresa Lo que se ve no se atoca, joven.

Caluga Es que soy tan corto de vista.

Teresa Mire, no hay tiempo para tantos galanteos. Voy a meterme a la cama pa' que cortemos el leseo.

Caluga Las mujeres dicen dónde y cuándo ha llegado el momento, así que esto no es mentira y ayuda a abreviar el cuento.

Caluga y Teresa hacen divertidos juegos bajo las sábanas. Se escuchan varios estornudos y risas bajo las sábanas, hasta que golpea la puerta Doña Primitiva. Una suegra con unos brazos de temer y una corpulencia amenazante. Ante la circunstancia, Teresa queda escondida bajo las sábanas y Caluga da la cara.

Caluga Adelante, Doña Primitiva.

Primitiva Caluguita, cómo está ¿Ha disfrutado la cama? Está el desayuno servido.

Caluga Ya voy, Doña Primitiva, estoy que me levanto al tiro.

Primitiva Mandé para acá a Teresa para que hiciera las camas. ¿No ha pasado por su pieza?

Caluga Pasó para la cocina.

Primitiva (Se va). ¡El desayunooooo! (Sale rápido Teresa de debajo de la cama, se arregla más que ligero. Caluga salta debajo de la cama y Doña Primitiva justo, justo, viene de vuelta). Caluguita... se me olvidaba... ¡Bah! ¿Y tú no estabas en la cocina?

Teresa ¿No me mandó a hacer las camas, mamá?

Primitiva ¿Sí, pero y el pensionista...?

Teresa ¿Quién, mamá?

Primitiva El payaso, pues, Caluga... ¿dónde está?

Teresa ¡Ah, el antipático! Ese fue a tomar el desayuno.

Primitiva Qué raro... y no me trates mal a la clientela.

(Se va Doña Primitiva, tocando la campanilla). ¡El desayunoooooo! (Sale rápido Caluga de debajo de la cama, se arregla más que ligero... y al sentir que vuelve Doña Primitiva, saca la ropa de la cama recién hecha y se la arroja toda encima a Teresa que se sienta en el suelo, sin notarse). Teresita, toma, cambia sábanas... ¡Bah! ¿Y usted, no estaba tomando desayuno?

Caluga Sí, Doña Primi, pero mire. No me gusta como me hacen las camas. Yo sé que su hija me encuentra un antipático, pero que no se desquite... en la cama.

Primitiva ¿Qué chiquilla! No se preocupe, yo se la voy a hacer...

Caluga ¡Nooooooooo!

Primitiva No grite, que va a despertar a los huéspedes... Sabe que yo se la voy a hacer.

Caluga (Sotto voce). ¡Nooooooo! No toque esas frazadas... (Teresa estornuda bajo las frazadas, Doña Primitiva entra en sospechas, Caluga empieza a estornudar profusamente). Váyase, váyase Doña Primi... atchús... que cuando me agarra el atchús... no hay quien me pare el atchús... Me da un ataque de atchús... El otro día el atchús... Subiendo por la escatchús... si no es por la baranchús... casi me saco la atchús...

Doña Primitiva Aquí me parece que hay algo raro...

(Doña Primitiva levanta las frazadas y descubre a Teresa). A ver, cómo explican esto. Ya me parecía a mí que no te resultaba tan antipático el tony. Mire, señor Abraham Lillo, si usted quiere entretenerse con mi hija, le digo inmediatamente que ella no está para el tandeo. Y si usted tiene intenciones serias, la que se va a reir soy yo, porque usted no podrá alimentarla con payasadas, ni ella se acostumbrará al gitaneo de los cirqueros.

Teresa Pero, mamá...

Primitiva Y tú te callas y te vas en el acto de aquí... Y usted, Tony Caluga, haga sus maletas y pase por la recepción a cancelar la cuenta y a retirar sus especies. (Teresa se va corriendo y llorando).

Caluga Y esa noche como arañas
colgando los dos de un hilo
nos fugamos de tu casa
y nos fuimos con el circo.
Te rapté, como se dice,
qué momentos más felices.

Teresa *(Volviendo a la realidad del sanatorio)*. Oiga, señor, ¿usted es Abraham Lillo Machuca?

Caluga Sí pus, Teresa.

Teresa ¿Y cómo me llamo yo?

Caluga Teresa San Martín de Lillo.

Teresa ¿Y dice usted que estamos casados?

Caluga Bueno, casados por la ley, todavía no, pero somos marido y mujer, tenemos hijos... una familia ...

Teresa Muéstreme su carnet de identidad.

Caluga Aquí está, Teresa.

Teresa ¿Así se llama usted? ¿Abraham Lillo Machuca?

Caluga Claro, si yo soy tu marido.

Teresa ¿Qué va a ser usted mi marido! Mi marido era chiquitito, pero empeñoso... usted está bueno para nada... creo que hasta me hizo un hijo... tengo o no tengo...

Caluga Claro pus, Teresa... cuando volviste a tu casa ya estabas esperando a la Enriqueta... Eso nunca me lo perdonó Doña Primitiva, pero así es la vida y el amor. Yo reconocí a mi hija Enriqueta, hija del Tony Caluga. Después vino la Juanita y al fin el Abrahamcito, Caluga Chico, el hombrecito pa' seguir la dinastía.

El Abraham desde chiquito

no se separó de mí

porque a ése yo lo parí.

Por Dios el parto bonito.

Te acordal, Teresa,

haz memoria.

En el Palace de Valparaíso

de Fernando Gil, el clón

estábamos en el cuarto piso

cuando empieza la función.

Caluga entrando en punta de pies a la habitación donde lo espera Teresa, gorda de nueve meses. Viene cuñfo y, contento, se esconde detrás de un tremendo diploma. Se asoma

y lo primero que le llega es un zapatozo.

Caluga ¿Está despierta, Teresita?

Teresa ¿Estas son horas de llegar, desgraciao! Y venis curao más encima.

Caluga Es que mira, vengo tan contento. Hoy, 6 de noviembre de 1949, me acaba de entregar don Juvenal Hernández, rector de la Universidad de Chile, un diploma de reconocimiento como el mejor tony chileno. ¡Soy un tony diplomado! Y me avivó la cueca la Margot Loyola más encima.

Teresa Y parece que yo te voy a dar otro diploma hoy día, porque hace rato que estoy con los retorcijones, como si se me fuera a salir la criatura.

Caluga ¡Vamos pa' l hospital!

Teresa Sabís que tengo un designio. Mi hijo nace en mi casa o en el hotel que me encuentre... pero nada de hospital.

Caluga ¡Pero cómo se te ocurre, Teresa, si esto tiene que vértelo un doctor!

Teresa No voy a ni' un hospital.

Caluga ¿Por qué, mujer?

Teresa Porque ahí le cambian la guagua a una...

Caluga Pero cómo se te ocurre...

Teresa Nada de cuestiones y... ¡aay, me están viniendo las contradicciones!

Caluga ¡Hai ido al baño?

Teresa Voi a cada rato a hacer del cuerpo y nada, parece que es otra cosa, como que fuera a parir, yo tengo esa idea... ¡ayy, otra contradicción!

Caluga Voy a llamar a un doctor...

Teresa ¿Adónde a las cuatro de la mañana? No me dejis sola... te digo que no hay tiempo, ya, ponte a calentar agua y tráete unas toallas.

Caluga Voy a llamar una matrona, una vieja parturienta aunque sea.

Teresa ¡Aay, mamaita linda, ya viene, ya viene!

Caluga ¿Qué hago! Ya, acuéstate bien en la cama, voy a buscar a alguien que mientras tanto caliente el agua.

Teresa ¡Aay, Dios mío, mamá!

Caluga ¿De adónde voy a sacarte a Doña Primitiva?

Teresa ¡Mamiita!

Caluga Aguántate, Teresita, que están todos durmien-

do. Doña Primitiva está en Chillán...

Teresa ¡Aaay, mamíaaaaa!

Caluga ¡Te digo que no estáaaa!

Teresa ¡Aaay, mamitaaaa!

Caluga ¡Doña Primitivaaaa!

Teresa Pa' que llamai a mi mamá, inútil, no veis que está en Chillán. Trae a alguien que te ayude.

Caluga A Canutillo y Chicharra, que están en el piso de abajo.

Teresa Ay, lo que me faltaba, a mí unos tonies de matrona. ¡Aaay! Tráete a Don Fernando Gil, por lo menos el clon es más serio....

Voces Dejen dormir, ¿a quién están matando? Escandalosos. Váyanse a un motel... *(Suben las escaleras Chicharra y Canutillo con Caluga a la cabeza. Vienen a asistir el parto).*

Caluga Calienta agua.

Chicharra Tráete unos paños.

Canutillo Aquí hay algodón.

Caluga Puja.

Chicharra Puja.

Canutillo Puja.

Caluga Dije puja, no rempuja, jetón.

Chicharra ¡Ya viene!

Caluga Mi hijo, mi hijo.

Canutillo Me ño... me ño...

Caluga ¡Cómo tu hijo!, ¡Acaso me ayudaste a hacerlo, Canutillo!

Canutillo Me ño Don Fernando que ya venía.

Teresa ¡Aaay, un calmante! *(Chicharra le pasa la basta a Caluga. Caluga le pega un bastazo a Chicharra, Chicharra le pega un bastazo a Canutillo).*

Caluga No hay aquí, Teresita.

Teresa Aaay, tráiganme una botella de cognac, entonces. *(Al mismo tiempo todos los tonies sacan su petaca de cognac y eso sí que no falta, hay de sobra y empieza la tomatera).*

Caluga Un globo, un globo.

Chicharra Un globo. *(Le pasa un globo).*

Caluga *(Pasándole el globo a Teresa).* Sopla, Teresita, sopla, saca a tu niño, viejita, sopla.

Canutillo *(Haciendo escándalo con una trampetillo).* Ya viene, ya viene. *(Caluga se pone detrás de Teresa y*

le pone la rodilla en la columna vertebral. Teresa resopla, el globo se revienta, Caluga le aprieta la barriga superior y ¡pum pa, pum pa! Parió Teresa y nació la guagua).

Chicharra Mira, nació parado.

Caluga Nació al revés.

Canutillo ¡Oye, que está cochino!

Caluga Córtales el cordón, córtales el cordón. *(Canutillo corta todos los cordones que encuentra, menos el umbilical. Se le coen los pantalones a Caluga. Caluga le pega la consabida cochetada en el poto a la criatura y ésta se pone a llorar).*

Canutillo Oye, tonto abusador, pa' qué le pegai a los cabros chicos, atrévete conmigo, atrévete conmigo.

Caluga *(Le pega un bastazo).*

Canutillo Aaay, te dije que te atrevieras, no que me pegaras. Te voy a acusar a la sociedad protectora de animales. *(Le saltan las lágrimas a barbotanes).*

Chicharra Hombre, es hombre...

Caluga Un hombrecito, un hombrecito.

Canutillo Claro que soy hombrecito, éstas son lágrimas de hombre, los valientes también lloran.

Todos se olvidan de Teresa que queda ahí abandonada y corren con la criatura por todos lados, mostrando que es hombre.

Teresa *(Con un hilo de voz, exhausta).* Abraham, Abraham...

Caluga ¡Qué queris, Teresita, mira el cabro lindo que me diste, éste viene del cielo, Teresa, del cielo!

Chicharra Mira, ya está peliando con el mundo.

Canutillo Mira los puñitos, está ofreciendo combo.

Teresa Dámelo, dámelo.

Caluga Tómalo, Teresa, que tenis pechuga pa' criar veinte niños.

Teresa Abraham...

Caluga ¿Qué queris?

Teresa Anda a comprarme un plato de porotos con dos presas de pescao.

Caluga ¡A esta hora?... ¡Y ahora te vinieron los antojos! Me voy donde el Cholo Pablo, ahí en la Avenida Argentina, por si llega Don Fernando Gil o si me necesitaran, atiéndanme a mi familia, mis

amigos queridos...

Y partí a darte en el gusto. Y te comiste enterito el plato de porotos y las dos presas de pescado.

Y como estabai con la media canita...no ves que te tomaste la botella de coñac, así que... te dormiste... luegoito.

De vuelta en la realidad del manicomio, Teresa se ha quedado dormida.

Caluga Mi mujer no me conoce
a nadie le doy tal pena.
Y así de atrás p'adelante
recordamos los momentos
hasta llegar al ataque
la enfermedad de los celos.
Lo supe por el doctor.
Dicen que salió a la calle
en Victoria con San Diego
en un negocio de rodados
El Palacio de la Bicicleta
y que en la alucinación
me veía y me sentía
con otra mujer adentro.
Y fue tan fuerte el ataque
pa' que una ventana saque
de la cortina, que son
metálicas, y los pacos:
¡vamos con ella al furgón!
De ahí a la comisaría
y luego p'al manicomio.
¿Qué pasó por su cabeza?
Es pura especulación.
Serían quizás los viajes
yo siempre andaba rodando.
Tal vez el circo girando
dando vueltas por el mundo.
Y las imaginaciones
de amores que yo tenía.
Más que nada ver que el tony
inventa tantas leseras
ve la vida a su manera...

Canción de los locos payasos en el manicomio. Todos en monociclos, triciclos, bicicletas excéntricas. Y un loco disfrazado de Oteño afila un cuchillo carnicero en la rueda que gira

y gira, dando vueltas al esmeril que le arranca chispas al puñal. Teresa, al final de la canción, toma el puñal y salen todos huyendo.

A un diablo ve predicando
a un cojo ve en bicicleta.

Presidente en la cuneta
y a un vago ve gobernando.

A un cura ve disparando
y a un milico haciendo misa

a un siútico comer pizza
y a un pituco limosneando.

Y todos van pedaleando
como pa' volverse loco.

Se comen los mocos.
El hambre está gorda.

Una vieja sorda
atiende las quejas.

Vuelan las almejas.
Los locos hacen leyes

y se creen reyes
en el parlamento.

Vivimos en covachas
y en departamento

las ratas a sus anchas
piden aumento.

Un hombre preñado
jeso es demasiado!

y los comunistas
reyes del mercado.

Todos pedaleando
se me rompe el coco.

Todos de payaso
pa' volverse loco.

Y así después de esa muerte
que es la locura sin freno

de ese caos sin final
donde se olvida hasta hablar

salió sana mi Teresa
y dijimos ¡nos casamos!

Rompe la orquesta con la marcha nupcial de los payasos y se hace el casamiento del Tony Caluga. Teresa linda y con lindo traje. Caluga elegantísima. Sobre la cama rodante, Caluga y Teresa parten de luna de miel. Los muñecos del

Museo de Aserin dan vivos a las novias, lanzan arroz, el ramo de azahar lo agarra la Enana y lo liga, Venturino.

Enana ¡Me voy a casar, me voy a casar!

Venturino ¡Ah, sí, y con quién?

Enana (Con intención). Aaaaay, no sé...

Venturino (Huye despavorido).

Canutillo (Con megáfono):

Veinte payasos veinte

La risa está asegurada

En Marcoleca, detrás del

Hospital San Borja.

Cuatro últimas funciones...

El Gran Circo Tony Caluga

y sus veinte payasos

con Lingote, Pollito

y sus grandes malabares.

Un número de malabares en el circo del Tony Caluga. En el circo del Tony Caluga es el día de la paga, la banda de los tonies muertos cobra la comunión del salario. Se comulga con monedas. La danza de los millones; Caluga joven, feliz y contento, metiendo la plata en sacos. Empuja el dinero con el pie. Teresa, contando y llenando sacos, cose con la tremenda aguja los sacos que van quedando listos. Anotan en un libro de contabilidad, cuando queda un saco para pagarle a los artistas que van pasando.

Caluga Quince días de trabajo, setenta millones de utilidades. ¡Putas, don Andrés Rivera, ese viejo es milagroso! Desde hoy día lo que él diga, eso se hace...

Entra Teresa con la Enana y Canutillo tomando cerveza, le arrebató el billete a Caluga.

Teresa ¡Siempre que yo esté de acuerdo!

Enana Moros en la costa.

Pasa corriendo el Tasodor Judicial persiguiendo a Venturino con una bolsa de polietileno.

La Chicle Caluguita, qué bueno que lo encuentre, y con las manos en la masa, así me paga lo que me debe.

Caluga Es cierto, Chicle, te debo diez escuditos...

Teresa Pero como hay que reparar la carpa, se rompieron veinte sillas y hay que pagar los permisos...

Enana, dale cinco y un vale por otros cinco que le quedamos debiendo.

Chicle Chita...

Teresa Chita no más, poh. Además, el número de la Chicle lo puede hacer cualquiera.

La Chicle se le va encima, pero Caluga las separa.

Caluga Después arreglamos, Chicle. El buen pagador paga como puede.

Chicle Así será, será, Caluguita, qué remedio, arreglamos, ¡ah!

Se está yendo la Chicle con sus cinco escudos, cuando la sorprende Lingote.

Lingote Chicle, m'hijita rica, qué bueno que la encuentre, así me paga los diez escuditos que me debe del bufete. Yo no le cobré sino que usted es la que me paga.

Chicle Lingote, no tengo diez, pero aquí tienes cinco y te debo cinco, el buen pagador...

Lingote Paga como puede... (Entra Teresa pillando al Lingote).

Teresa ¡¡¡¡Ajale!!!! Te pillé chanchito, Lingote, con los diez escudos. Así pagai por los calzones que le rompiste a la Chicle...

Lingote Chita, no. Si el otro día me tuve que poner los calzones para el número de juerza porque usted le puso mis calzoncillos a sus perritos boxeadores...

Teresa Pero yo no te los rompí... no sé na yo, esta empresa responde por daños y prejuicios.

Lingote Chita, no... ¿Y cuándo me va a poner un ayudante? Tengo los riñones machucados con el tumba y para.

Caluga Chita que te está poniendo viejo, Lingote... Bueno ya, contrata otro.

Teresa No contrate nada... No hay plata.

Enana (Abanicándose con un fajo de billetes). ¡No hay plata!

Lingote (Saltando el mastro ante la indecisión). Chita y qué hago, entonces.

Le coe el mastro en la cabeza a la Enana, la hunde más y se le hace un cototo inflado.

Caluga Pase para acá los cinco escuditos, que estamos haciendo la caja chica.

Se va Lingote barriando con el mastro lo que se le pone por delante.

Caluga Y aquí están los cinco escudos, quedaron todos pagados y yo contento sin haber gastado. El buen pagador paga como puede.

Teresa (Le arrebata el billete). P'adentro lo que me debe. (Entra Canutillo corriendo).

Canutillo Caluguita, Caluguita, aquí hay un cabro que quiere pega... (Cachetín corre y salta haciendo la "estafo". El Tasador, atento a embalsar en polietileno este muñeco).

Teresa (Lo ve alto y ní se inmota). No hay pega.

Caluga No metái la cuchara, Teresa. Vos encárgate de los cancioneros, el mani tostado y los cuchufli y en esa plata mandal, pero con el personal me entiendo yo, ¿entendiste?

Teresa Pero si yo no he abierto la boca...

Enana Sí, poh... chita...

Caluga y su doble Cachetín se encuentran, uno de empresaria, el otro de principiante.

Caluga ¿Dónde te he visto yo a vos, cabro?

Cachetín (Se alza de hombros).

Caluga ¿Y cómo te llamái?

Cachetín Cachetín.

Caluga Chitas ¿y quién te dió permiso?

Cachetín ¿Por qué?

Caluga Porque así me llamaba yo, antes de ser Caluguita... Ya... ayuda a Lingote, hay que tumbar la carpa y desarmar la gradería. Te encargai de los cuartos pooles y las estacas, que no se te pierda el martillo de goma. Estai contratado, tony payaso. Mañana armamos todo de nuevo en Peor Es Ná.

Sale corriendo Cachetín. Caluga se va a ir, pero es interpelado por Venturino.

Venturino ¡Así que tenis circo propio!

Caluga Sí...

Venturino ¿Y los artistas, te van a trabajar gratis?

Caluga Desde que empezaste con la huifa del sindicato empezaron los problemas. Yo necesitaba inventar una estrella para el Caupolicán, por eso te creé a vos. Mejores tonys que tú eran Chicharra o Coligüe. Pero no había quién se entendiera con ellos...

Caluga La única que me creó fue mi madre.

Venturino Cuando me muera, ante mi tumba van a ir a pedir pega. Gusanos les voy a dar.

Caluga (Narrando).

Siete vidas, siete muertes
de pálido pasé a verde.

Me quedé sin padre y madre
y casi perdí la esposa
en un laberinto de locos.

Pero la muerte no es lesa
me pone un nuevo acertijo.

Si soi payaso chileno
haz reir a los milicos.

Entran corriendo los muñecos del Museo de Aserriñ, todos de militares extravagantes y febriles. Traen preso al Tasador... marchan, saltan, dan unos segundos para hablar al Tasador.

Tasador Voy detenido, Caluga. ¿Dónde estamos? Están allanando su casa.

Caluga ¡Ahora ya se dio cuenta que soy el Tony Caluga?

Tasador Sí, pero y su nieto... ¿dónde?... Esto está lleno de fantasmas. ¿Dónde me llevan?... Un cañón de alta montaña... bototos... cascós... Ya los tengo inventariados... No se olvide, la misión es recordar.

Militares A Caluga, prendan a Caluga.

La banda de los tonies muertos. Emergen desde el Museo de Aserriñ, todos de militares. Corren de un lado a otro con un cañón. Copan la pista. Siembran el terror. Suenan bandos y bandas marciales. Formación. Salen a la estampida. Descansan. A discreción. Agarran a Caluga, lo meten de cabeza adentro del cañón y después disparan. Salta la réplica del Tony Caluga, que queda colgando graciosamente en el techo. Caluga corre a recuperar su réplica y la lleva entre sus brazos. Entra corriendo a su casa y se encuentra en el patio a su mujer Teresa, quemando toda la documentación artística del Tony Caluga. Fotos, baúles, cartax, etc. Pasan fantasmas y figuras ardiendo, perseguidas por Teresa.

Caluga Viejo ¿Qué estás haciendo, Teresa?

Teresa Lo que estás viendo. No podemos arriesgarnos.

Caluga Viejo ¡Pero cómo se te ocurre, toda mi documentación artística, mis giras...!

Teresa ¿No estás oyendo la balacera aquí al lado, en

la Universidad Técnica?

Caluga Viejo ¿Dónde están los niños?

Teresa Medidos debajo de la cama, junto con el perro y el gato.

Caluga Viejo Ahí va a ir a dar tú, si seguís quemándome los papeles. Agua, agua...

Teresa Está cortada por falta de pago.

Caluga Viejo Pero si vengo de pagarla. Voy a llamar a los bomberos.

Teresa Está cortado el teléfono.

Caluga Viejo Pero tú estás loca, querís quemar la casa.

Teresa ¡Estoy loca! Entonces enciérrame en el manicomio. Total, ya estoy acostumbrada. Aquí tenís unas fotos con Allende y otra con la Mireya Baltra. ¡Al fuego con todo esto!

Caluga Viejo ¡Pero cómo va a quemar lo que yo he sido, entonces no voy a poder seguir siendo! Y si no sé de dónde vengo, cómo voy a saber para dónde voy... cómo van a venir... entonces los milicos a... es una cuestión de legitimidad, porque si soy un payaso legítimo, no estoy fuera de la ley. ¡Pero si yo a la Mireyita Baltra la llevaba a cantar cuando era chica a la Radio del Pacífico!

Teresa A ti te van a llevar a cantar. Nos van a venir a allanar y ninguno de tus amigos comunistas te va a sacar de la cárcel. Yo tengo que defender a mis hijos y a mi familia.

Caluga Pero si aquí no se acaba el mundo, todos los gobiernos necesitan dar Pan y Circo... No, esos son cuadros de Pollito Pérez... las fotos de Pirinola... las giras internacionales con el Royal Dumbbar, con el Circo Stevanovic, con el Cairoli y Gualte. *(Suenan fuertes los balazos).*

Teresa Olvidate de tu pasado, Abraham. Yo soy mujer y sé que esta cuestión es como un parto. Aquí está naciendo una criatura muy fea, que nos va a poner a parir a todos... Es una fiera hambrienta la que se escapó de la jaula. Aquí se murió Chile, esto es igual que el terremoto de Chillán.

Caluga Viejo ¿Cómo se te ocurre, si aquí va a volver pronto la democracia y el circo!

Teresa Todo es puro cachureo, al fuego con todo esto. Aquí no importa quién hayas sido, importa quién

eres y sobre todo cuánto tienes. Te estás durmiendo en los laureles...

Caluga Viejo Me querís quemar el buda, ése fue mi primer premio. Detente, estás delirando.

Teresa Al fuego con esta pandilla de muertos, se acabaron los fantasmas.

Caluga Viejo Ni Dios lo permita, quedarnos sin estas almas en pena. Qué va a ser de los payasos, sin la gracia de la chorrera de finados que han levantado el circo chileno. *(Cae de rodillas).* San Fernando Gil, San Cachivache, San Pirinola, Santo Nico, San Perico y San Chalupa, San Chorizo y San Rayito, Arcángel Tony Bufarrete, San Miguel Piripipi, San Juan Chicharrita... *(Suenan fuertes los balazos, se oyen bandas militares).*

Teresa Déjate de arrebatos y préndele una vela a la Virgen de Lourdes pa' que no vengan los milicos, que yo estoy viendo todo color de hormiga.

Caluga Fuego, fuego... todos mis diplomas... mis premios... el tiempo, los años que me demoré en ser lo que soy... Y lo que me estoy demorando en ir a ver la carpa que la tengo en la Plaza Almagro y está la balacera en la iglesia Los Sacramentinos, que pillaron a un franco tirador... y yo estoy impermeabilizando con un material inflamable... ¡Ay, Virgen Santa, me voy!

Teresa Te estoy diciendo, Abraham, te estoy diciendo, se acabó el tiempo, esta cuestión es acabo de mundo... y hay que proteger la vida y lo poco que nos queda.

Se va Caluga corriendo y gritando.

Caluga Y cómo demuestro quién soy, que estoy vivo, que estoy vigente y que no soy un fantasma. Ni una foto de mi padre, de quien soy hijo, no soy huacho.

Tasador Yo doy fe, soy tasador y notario y lo que he visto es muy raro. Pero existe y es real. Su memoria tiene cuerpo, su espíritu movimiento... La misión es recordar. El inmueble siniestrado... parlantes, muñecos, baffes, panfletos, sillas, boletos...

Teresa Y éste también va pa'l fuego...

El Tasador sale huyendo y se le alcanza a prender el traste. Ahora todos los muñecos del Museo de Aserrín han enveje-

cido mucha. Arrastran los pies y golpean el piso con sus bastones. Es una danza de viejos payasos, recuerdas envejecidas y polvarientos. Caluga Viejo encabeza la procesión de ancianas. Del otro lado, los enfrenta Caluga Joven y vital.

Caluguíta Yo me voy de tu carcaza, viejo.

Caluga ¿Te va, niño, dejái botado a Abraham Lillo?

Caluguíta Sí. Ya cumplí mi misión. Te queda la pura marca.

Caluga ¡Y yo que te inventé a vos!

Caluguíta Quién inventó a quién, viejo. Tú me prestaste tu casa. Yo te habité con cariño, te dejo las camas hechas y me voy para seguir siendo niño.

Caluga Hasta la vista, chiquillo. No te olvidis de Abraham Lillo.

La sombra de la muerte viene entre los viejos, como camuflada. Entre tanto, anciano, sólo Caluga la ve. Los otros viejos no la pueden ver o no la quieren ver. Mientras Caluga Joven huye de la muerte, Caluga Viejo trata de advertir a los otros viejos.

Caluga La Marta, la Mirta, la muerte...

Viejos ¡Ah? ¡Qué? ¡Ah!

Caluga La puerca, la pirca, la parca...

Viejos ¡Ah...ah, sí!

Caluga La muerte y la...

La muerte persigue a los viejos. Sale una carroza funeraria llena de velas tirada por un burro, hecho por dos payasos. Caluga, de cochero, con una muñeca réplica de su difunta esposa, toca una melodía en el saxofón. Pronuncia su último discurso.

Caluga Viejo Si yo nací el seis de enero de mil nueve diez y seis. Pa' la Pascua de los Negros para qué retroceder. Ya tengo setenta y siete no quiero llegar a cien. La muerte no se reparte como si ella fuera un bien. Nadie busca la tristeza todos quieren ver a un tony que se pare en la cabeza. Aquí he de esperar el día y es que cansa la alegría.

Por eso es que el circo gira de un pueblo a otro se olvida.

Si nadie aguanta una vida de fiesta y de tremolina.

Por mi parte ya está bueno que se callen los tambores.

Apaga luz, tengo sueño buenas noches los pastores...

Tasador Un momento, están todos embargados, nadie puede salir de esta casa. Señor Lillo, usted responde, señor Lillo... señor Lillo...

Caluga ¿S?

Tasador El avalúo está hecho. La cama y la bacinica no se pueden embargar. El resto ya está tasado. Ninguno de estos muñecos puede moverse de aquí. Al valor sentimental de la propiedad se le asigna el cinco por ciento... Veré si puedo hacer algo por levantar la hipoteca... estoy en el escalafón número trece. ¿Señor Caluga, y cómo termina la historia?

Caluga ¿Qué historia?

Tasador La que me estaba contando...

Caluga ¿Cuándo?

Tasador Ahora.

Caluga ¿Dónde?

Tasador Aquí, en su casa.

Caluga Ah... ya... mis memorias...

Tasador Claro... cómo terminan...

Caluga ¿Qué?

Tasador Después que se murió su mujer...

Caluga ¿Quién se murió?

Tasador Sus colegas, su mujer, el terry...

Caluga ¡Yhhh! ... ¿Y cuándo fue eso?

Tasador Bueno, en el año ochenta su...

Caluga ¿A qué hora?

Tasador Qué importa eso. En este libro quedó...

Caluga Ah, el libro... ¿Y cuánto va a costar?

Tasador No sé, hay que terminarlo primero... buscarle un fin.

Caluga ¿A quién?

Tasador A su historia, a su vida.

Caluga ¿Para qué? ■



El luto blanco

Héctor Noguera
Director y actor

Si hay algo emocionante en el trabajo teatral es leer por primera vez una obra que ya sabes tienes posibilidad de montar. Significa entrar en un laberinto de expectativas, en el que ya puedes perderte o ya iluminarte, sorprenderte o bien desinteresarte de tanto caminar sin riesgos, sin aventura, y así morir de tedio sin jamás encontrar el Minotauro.

Entrar en la lectura de *Siberia*, que ya sabía podría montar, me significó ser succionado de inmediato por el ritmo de su verso libre y luego ser zarandeado en el vértigo de las emociones que, una tras otra, te va cogiendo de la ropa hasta desnudarte por completo. Así se sigue caminando por este túnel de la muerte que recorre el único personaje de la obra, hasta encontrar finalmente la luz de la salida expresada en la vida que se va.

Mi segunda lectura, ya en voz alta a José, quien sería el diseñador de la puesta, fue acompañada de los dibujos que él, mientras escuchaba, iba trazando en cualquier papel que encontrara a su alcance. Al término de la lectura, teníamos un acuerdo tácito: Teatro Camino haría aquella obra.

Luego se trata de olvidarla. Al menos, eso uno cree poder hacer. Hay que inmiscuirse en otras tareas, otros quehaceres, pero inevitablemente el banco de datos queda abierto; la imaginación está atenta y se atrapa con voracidad todo lo que creemos nos puede servir: colores, datos noticiosos, fotos, personas, todo se consume con avidez y así se van conformando las ideas centrales del montaje.

Me aventuro a leer la obra ante dos grupos de amigos para ver qué pasa, si llega a los demás la emoción

como nos llegó a nosotros. Al comprobar que la sola lectura conmueve a los auditores, pienso: *no vayamos a echar a perder todo esto con un montaje, no se vaya a diluir la emoción, a dispersar la energía*. Hay que trabajar de modo que la energía se concentre, que sea casi como una lectura apoyada por una puesta en escena de extrema simplicidad, que proyecte la fuerza del texto.

En estas lecturas ante amigos, también se comienza a dibujar la línea de actuación. El personaje no se va construyendo en un *crescendo* como en la mayoría de las estructuras dramáticas, sino en un *decrecendo* de la energía física. Sin embargo, a la vez, se va liberando su dolor, su ironía, sus recuerdos, que comienzan a encontrar un enlace coherente. Al ir aflojando su ira contra el mundo que le rodea, van apareciendo sus conexiones más íntimas con su pasado y su presente, se va aproximando a una mezcla lúcida pero delirante de su visión subjetiva. Si, aquellas lecturas fueron clave; la presencia del público desata una cantidad de información que ningún estudio solitario puede proporcionar.

José Cheuque, mientras tanto, sigue trazando líneas y ensayando formas con toda clase de cartulinas y papeles. Entre tanto, llegan recortes del estreno de la obra en Austria. Allí, un periodista se refiere a ella y la describe como *luto blanco*. Esta frase nos consagra al blanco como color dominante (*hospital* y *Siberia*).

Se comienza a concretar el espacio escénico. Surge la malla de kiwi blanca como textura para conformar ese espacio. Esta puede dar lo traslúcido del hielo, su pureza, su frialdad, su brillo. Es también lo ascético, lo infinito, el *luto blanco*.

Están también las condiciones estables que propone Teatro Camino: espacios escénicos transportables, desarmables, no más de 4x6 mts.; también, sus presu- puestos. Son las condiciones dadas a partir de las cuales la imaginación debe construir sus estructuras, enrique- cer las limitantes y transformarlas, haciéndolas parte de lo que será el lenguaje escénico.

Luego viene la gran emoción número dos: co- menzar los ensayos. La escenografía está puesta en lo más esencial y el actor debe entrar en ella y comenzar a balbucear textos, gestos, comportamientos, emocio- nes. Y allí estoy, dentro de ese luto blanco, con mis datos acumulados, mi imaginación, mis propósitos, mis hipó- tesis y mi gran torpeza. Soy también el director de ese ser que allí se debate buceando, tanteando, deshacién- dose al interior del concepto direccional que ya se ha ido formando en el proceso hasta ahora recorrido.

José da vueltas alrededor de la escena, contem- pla, apunta el texto, acomoda focos, construye muletas de utilería para el personaje, improvisa una cama de hospital. ¿Hay que construir o conseguir una cama de hospital con todos los aditamentos? No le parece, no nos parece, no es transportable, no es creativo, no va con el espacio escénico. Algo así como una camilla sería mejor, como de morgue, igualmente blanca, movable, con un dispositivo que permita angularla al final de la obra, cuando el personaje está definitivamente tendido.

Compramos vestuario en la ropa usada, pijamas, batas. Ensayamos con las muletas de utilería, con el vestuario. Luego, probamos sin muletas, a ver qué pasa. Sí, es mejor. Se privilegia el gesto, sólo el gesto. Afuera las

muletas. Resultan anecdóticas. Afuera el andador. Es mejor la exactitud del gesto desnudo, sin el objeto que lo justifica. Si no hay cama, tampoco hay muletas; por tanto, tampoco el vestuario realista. Fuera también, entonces, la bata compra- da y el pijama comprado. Pensemos más, imaginemos más allá. José propone que el vestuario refleje las cicatrices, las huellas del tiempo, del cuerpo del personaje; que sean las ropas del enfermo y las del presidiario; que invoquen el hospital y el campamento.

Convenimos que la crudeza del texto y el horror de la muerte estarán sustentados por la abstracción del blanco y la abstracción del gesto. Así le parece a José, también a mí, a veces tal vez no, pero quizás sí. Interacción de opiniones, propósitos, intuiciones. Todo se va conformando, mientras el texto va conjuntamente creciendo en el actor con cada ensayo, con las telas que el diseñador va armando sobre el cuerpo del actor y mientras se resuelven problemas técnicos como el mecanismo de la camilla, la posición de las luces.

José debe, además de diseñar, manipular las luces y el sonido. Por alguna razón, que seguramente está compuesta de muchas razones, la presencia de quien hace esta tarea en el escenario se ha convertido en una característica del trabajo de Teatro Camino. También, en todo este proceso, se va configurando su presencia. Es una presencia en el blanco. Quien manipula las luces y el sonido debe estar presente ante el público como alguien que allí espera, a la vez que atiende a las cinco etapas del proceso de la muerte del personaje del señor Eigner. Es alguien sin rostro: una malla metálica cubre su expresión facial. Es un ser anónimo que, en cada etapa, despoja al moribundo de sus ropas, hasta dejarlo tendi- do sobre la camilla con la última tela que se resuelve en mortaja.

Inexorablemente, el proyecto te lleva a la tercera emoción, la más fuerte: el encuentro con el público. Entonces, aparecen aún más datos, más reveladores que los que hasta ese momento se puede haber tenido. Los espectadores ante el espectáculo total aportan lo que ningún estudio anterior podría hacer.

El ciclo personaje-actor-personaje-actor-etc. se amplía hacia aquellos que, desde la sombra, vienen a ser parte de tu juego cuando recién comienzas a ser

SIBERIA

de Félix Mitterer

Estrenada por el Teatro Camino el 4 de mayo de 1994
en la Sala Caja de Compensación de los Andes,
para luego itinerar a través de Santiago y del país.

FICHA TÉCNICA

Traducción Rosa Emilia Cortés
Dirección y actuación Héctor Noguera
Diseño y realización José Cheuque
Producción Milena Grass

coherente en él. El público llega a romper ese ciclo íntimo cuando recién empiezas a estar cómodo en esa interacción, pero aún sientes que te falta mucho para que esa relación sea completa.

Percibo intrusión, hostilidad en la presencia del público y, al mismo tiempo, me parece indispensable. Se necesita que esté allí, mal que mal, es para este encuentro que nos hemos preparado tanto. Por esto se le espera y se le teme. Ahora se sabrán muchas cosas que quieres y temes saber. Es el momento de las comprobaciones y los descubrimientos.

Quizás lo más importante para el actor sea su capacidad de despertar en su interioridad lo que Stanislavsky llama *la vida interna del personaje*, lograr esa *soledad en público* como el estado más rico e importante de un actor. La presencia de los espectadores es quien debe gatillar en él una nueva vida, la vida escénica, el estado escénico del actor.

Creo que el monólogo radicaliza esta interacción con el público, que la hace más potente. El actor sabe que entrar a escena es zambullirse y no salir hasta el final, le obliga más que nunca a incorporar al espectador a su juego como parte de sí mismo, de su soledad en su relación con su personaje, a sentir al espectador parte de esa vida escénica, no actuar para el público. El proceso de la comprobación y el descubrimiento que incluye la emoción escénica es sólo posible con el público, no para el público.

El análisis de lo que la inclusión del espectador despierta en *Siberia* no me es fácil de puntualizar, quizás sea porque precisamente lo que ocurre es una



Héctor Noguera en Siberia.

integración de todos los aspectos escénicos. En el acto de encuentro se totaliza lo que antes eran sólo partes de algo que quería ser un todo.

Queda sólo la cuarta gran emoción: la que se va con el público cuando despeja la sala y se va con los actores cuando se retiran al camarín. El espacio escénico queda vacío, pero actores y espectadores quedan llenos. A veces, algunos espectadores permanecen esperando a los actores para intercambiar con ellos una opinión. Así, se me acerca un joven que me dice: Don Héctor, sabe, yo era nazi. Después de esta experiencia, yo no lo soy. ■



Teatro Camino: una itinerancia construida paso a paso

Milena Grass K.
Analista teatral

Hace ya varios años, en 1988, asistimos al estreno en Chile de *El contrabajo*, monólogo de Patrick Süskind dirigido por María Elena Duvauchelle y donde Héctor Noguera realizaba una proeza para cualquier actor, al llenar la escena durante casi dos horas con la sola compañía del instrumento musical. En esa época, no sabíamos que allí se iniciaba un profundo trabajo de búsqueda en torno al teatro unipersonal e itinerante, que daría origen a Teatro Camino.

Actualmente, el grupo está formado por Héctor Noguera, José Cheuque, sus fundadores, y yo misma, y cuenta con cuatro obras en su repertorio: *El contrabajo*; Héctor Noguera nos cuenta *La vida es sueño*, de Héctor Noguera (1992); *De las consecuencias de mucho leer*, de Héctor Noguera (1993); *Siberia*, de Félix Mitterer (1994).

Cuando hablamos de Teatro Camino, hablamos antes que nada de itinerancia y ello no es gratuito. Plantearse como punto de partida la necesidad de ir al encuentro del público implica una serie de decisiones que determinarán, en primer lugar, las opciones estéticas, pero también los aspectos administrativos.

En este sentido, es preciso decir que las funciones de cada uno de los miembros de la compañía están claramente delimitadas, al tiempo que sufren una especie de indeterminación en sus bordes. Podemos hablar de tres grandes divisiones en el trabajo, ordenadas por la experiencia y habilidades de cada uno, pero debemos anotar inmediatamente que existen también muchas actividades compartidas según las necesidades del cotidiano.

De esta manera, Héctor Noguera ha sido el actor principal de todas las obras y el director de las tres últimas; José Cheuque ha realizado el diseño global de los montajes, y yo me he hecho cargo en el último año de una suerte de apoyo teórico. Sin embargo, esta división es esquemática y reductiva. Al momento de tomar decisiones, elegir nuevas obras o trazar las líneas para proyectos futuros, Teatro Camino funciona comunitariamente. Las posibilidades se discuten desde diferentes ángulos y se toman decisiones consensuales.

Quizás estas disquisiciones algo prosaicas parezcan alejadas del problema estético, pero estoy convencida de que cualquier investigación en el ámbito del teatro sólo es posible dentro de un grupo sólido que desarrolle su búsqueda a través del tiempo. Las claras opciones de forma y contenido que distinguen los montajes de Teatro Camino se basan en un compromiso muy personal que tiene que ver con el arte y con toda una visión de mundo.

Cuando preguntamos de qué se habla en los montajes de Teatro Camino, debemos responder que de la lucha por la vida, por una vida humanamente mejor. Los protagonistas de todas las obras se enfrentan contra algún tipo de realidad convencional que los margina y ante la cual reaccionan. La incompreensión entre ellos y el mundo es recíproca, y la soledad deja de ser entonces una metáfora para concretarse en escena: están solos, viven solos, hablan solos.

Sin embargo, el aislamiento no se produce sin luchar. Estos rabiosos reclaman, vociferan, gritan, y ello sólo hace más patente su incapacidad para insertarse en

el mundo. Su conducta dista del manso sometimiento que podría ganarles el perdón de la sociedad y hacer que ésta los admitiera en su seno. Y por no claudicar en lo que saben es justo, inventan finalmente otras realidades más acordes con sus necesidades. Nos alejamos así de la verdad social y cotidiana, para entrar cada vez en el imaginario salvador de estos viejos locos.

Que dicho imaginario sea la música. La vida es sueño, Don Quijote o la alucinación, da igual. En cada montaje, encontramos un sustituto para un mundo que no acepta las particularidades y este sustituto es siempre más acogedor, menos severo.

Héctor Noguera en *El contrabajo*.



Héctor Noguera en *De las consecuencias del mucho leer*.

Finalmente, simpatizamos con el músico en toda su neurastenia, nos dejamos llevar por el autosacramental, entramos en los juegos del profesor y recibimos agradecidos el delirio previo a la muerte, porque todas estas manifestaciones de un mundo interior son más amables con la sensibilidad del ser humano.

Ahora bien, todo esto se desarrolla dentro del marco del teatro unipersonal, del monólogo, lo cual significa en síntesis un actor, sus palabras y el aparato escénico. Estos mundos a que me he referido se construyen a través del lenguaje, que a su vez se apoya en algunos elementos escénicos. Ello significa que, a través del discurso, accedemos a dos niveles de realidad: al mundo concreto donde está inserto el personaje y al mundo imaginario que crea como proyección de sus anhelos.

Sin embargo, este desdoblamiento de la palabra es aún más sofisticado. A estos dos sistemas referenciales se suman muchos otros niveles de lengua. En el caso de Héctor Noguera nos cuenta *La vida es sueño*, conviven codo a codo los textos originales de don Pedro Calderón de la Barca con el lenguaje de los resúmenes de la acción eludida. En *De las consecuencias de mucho leer*, ejemplo extremo de este imbricamiento de lenguas, el mapuche se alterna con el castellano, el coa, el lenguaje periodístico policial y el

español de Cervantes. Y en **Siberia** se produce una variación sobre el mismo tema en lo que se refiere a la construcción sintagmática (la obra está escrita en verso libre, con innumerables repeticiones de términos y un particular uso de la declinación).

De esta manera, los mundos a que se alude se construyen a nivel lingüístico de tres maneras: a través del contenido mismo de las palabras, de la elección de determinado dialecto particular o de la construcción de las frases. Y si cada uno de estos sistemas lingüísticos remite a un mundo particular, tenemos entonces una superposición de realidades, una multiplicación de imaginarios gatillados por el poder evocador de lo dicho.

Ahora bien, como ya lo dije, estamos hablando de actor, palabra y elementos escénicos. Este paseo entre diferentes niveles de realidad que nace en el discurso se apoya en el diseño escenográfico. La misma virtualidad de la palabra encuentra un paralelo y un soporte en los elementos que conforman cada espacio escénico.

Tal como en el caso de lo dicho, basta con un cambio de métrica para producir un salto en la realidad; a nivel de los elementos tangibles, un caballo de madera y un cambio de iluminación pueden trasladarnos a la llanura de Don Quijote. O bien, el blanco espacio vacío de **Siberia** puede convertirse en el hielo de la estepa rusa, la albura del hospital o la tierra de nadie del delirio.

Al considerar el tema de la escenografía, volvemos como una consecuencia lógica a la itinerancia. El diseño escenográfico de cualquier montaje de Teatro Camino debe dar solución a dos problemas igualmente importantes: encontrar una materialidad estética para cierta obra dramática y producir un conjunto de elementos que no superen ciertas dimensiones reducidas de volumen y peso, así como un tiempo mínimo de montaje y desmontaje.

Podemos decir que se produce así una fusión entre un aspecto técnico y su contraparte estética: ambos elementos son las dos caras de una misma moneda. El trabajo de diseño y realización material de la

escenografía resulta entonces particularmente cuidadoso, pues hay que considerar los dos aspectos mencionados simultánea y constantemente.

Hay quienes pudieran argüir que esta complicación es un pie forzado inútil. No lo es si la itinerancia es un fin y un objetivo del quehacer teatral. Esta opción por buscar al público tampoco es un mero capricho. En estos días, es un lugar común decir que el teatro está siendo abandonado por el público. Se esgrimen miles de razones para ello. No obstante, en vez de quejarnos ante la indiferencia de los espectadores, debemos buscar una forma de hacerle frente al problema. Ir en busca de los espectadores es ciertamente una solución posible. Sin embargo, las intenciones de Teatro Camino tienen que ver con motivos que van más allá de la mera contingencia.

Llegar a un lugar cualquiera—un teatro o una plaza o una tarima sobre un camión— y presentar allí un espectáculo teatral, es interrumpir el tiempo y el espacio cotidianos para instalar una dimensión especial. Estas condiciones de particularidad crean expectativas y favorecen una relación más íntima y participativa con los espectadores, que convierte el momento de la presentación de la obra en una instancia comunicativa y comunitaria más intensa.

Hacemos teatro, lo hacemos así y queremos mostrárselos porque nos importa que ustedes participen de esta experiencia. Esta especie de manifiesto, declaración de principios o simple grito de guerra se esconde tras los incontables pasos de Teatro Camino. Ha llevado al grupo a muchas ciudades en el extranjero, a muchas más dentro de nuestro propio país; pero, lo más importante, ha llevado a muchos de sus espectadores, quienes quizás velan por primera vez una obra de teatro, a subirse al escenario y a caminar tímidamente entre la escenografía para ver cómo es, qué se siente. La confianza, la risa de esos espectadores que se sienten visitados y visitantes del teatro, esa comunión es lo que moviliza a Teatro Camino. ■



El árbol como referente del discurso religioso en "Esperando a Godot"

Carola Oyarzún

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

¿Crees que Dios me ve?
(Estragón)

Uno de los elementos destacados del montaje de *Esperando a Godot* de Samuel Beckett del Teatro de la Universidad Católica, dirigido por Mauricio Pesutic, fue la forma y el significado del árbol dentro de la obra. Su instalación, como referente escénico y símbolo religioso, será el tema principal de este análisis.

Desde su estreno en París (1953), *Esperando a Godot* se ha transformado en una de las creaciones dramáticas de mayor trascendencia de nuestro siglo; son innumerables los ensayos de interpretación y crítica, tanto del texto como de sus diversas versiones teatrales, que intentan aclarar el significado de la espera, una condición del hombre que el talento de Beckett configura poética y escénicamente en una sola imagen, pura e inmutable.

En *Esperando a Godot* los Actos I y II son la línea continua que ilustra aquello que no ocurre, de manera que dos veces no pasa nada. Es todo lo que podemos señalar al momento de sintetizar la acción de esta obra, puesto que en términos de desarrollo, cambio y destino de la historia de sus protagonistas, Vladimir (Didi) y Estragón (Gogo), ellos esperan indefinidamente a Godot.

La dramaturgia de Beckett transgrede las normas y reglas que rigen el modelo dramático aristotélico, no sólo en el desarrollo de la acción, sino también en la caracterización de los personajes, el uso del lenguaje,

del tiempo y del espacio. Tal como lo expresara el escritor francés Alain Robbe-Grillet en un ensayo sobre *Esperando a Godot* publicado en 1957, citado por Jonathan Kalb en *Beckett in performance*:

Los personajes dramáticos, en la mayoría de los casos, tienen un rol, al igual que la gente que nos rodea, que evade su propia existencia. En la obra de Beckett, al contrario, todo sucede como si los dos vagabundos estuvieran en el escenario sin tener un rol. (Traducción personal). (21)

No obstante esta ruptura, su escritura dramática manifiesta el trasfondo de la pieza bien construida, ya que los elementos utilizados por Beckett son plenamente reconocibles dentro de la tradición teatral. Por ejemplo, los personajes Didi y Gogo son verdaderos clowns por su precariedad, su ingenio, sus rutinas físicas, sus juegos verbales y su forma de divertirse, mientras Pozzo y Lucky, los personajes activos, representan la evolución de personajes, aunque paradójicamente, sus visitas son un signo de que lo esencial no cambia. Por otro lado, el mensajero, figura clásica —informante del mundo exterior— aquí se ha convertido en otra expresión de lo incierto, tema que junto a la espera de Godot, envuelve la obra.

Lo antes señalado confirma que los ingredientes de Beckett son familiares: su poética revela una recomposición de los elementos del drama, logrando trastocar el significado de cada una de sus partes. En el contexto de Beckett, los payasos se transforman en voces que emergen desde un interior impenetrable; los visitantes Pozzo y Lucky llegan a ser una pesadilla íntima y el mensajero es el recurso que imprime el tono casi más

amargo de la obra.

La tentación de reflexionar sobre los componentes que estructuran *Esperando a Godot* nos remitiría a una historia completa del teatro, que pasa por la tragedia clásica y el teatro medieval, recorre la comedia del arte, se nutre con Shakespeare, hace frecuentes guiños al circo, al vaudeville, al music hall y también al cine mudo. La rica e inconfundible intertextualidad de esta obra queda demostrada en sus incontadas referencias a todos estos medios expresivos de la representación.

Dentro del marco de austeridad propio de Beckett, este mundo de referencias se manifiesta en el discurso de los personajes, el juego escénico, el decorado y los accesorios. Entre éstos, el árbol, elemento anotado en el texto como uno de los tres que conforman el paisaje de Vladimir y Estragón, junto al camino y la piedra, en la puesta en escena del Teatro de la Universidad Católica aparece como un signo poderoso y un material digno de ser analizado.

La escenografía diseñada por Ramón López privilegia el árbol como potencial de significados. En su forma no realista, éste consiste en dos tablas cruzadas que

hacen de doble tronco y doble rama, con un volumen imponente al costado derecho del escenario. Junto con ser una marca espacial de los personajes, puesto que el árbol es un lugar de encuentro, también se constituye en un punto que concentra una diversidad de situaciones y, por sobre todo, algunas de las escenas de mayor desamparo: el suicidio, la desesperación, el miedo.

En estos momentos de crisis, la forma explícita del árbol cruzado exalta y acentúa el discurso religioso que atraviesa esta obra. La espera a Godot lleva implícita la lectura de Godot = God = Dios, y por tanto, la ausencia reiterada de Godot es un signo claro del abandono de Dios hacia sus criaturas. Pero más allá de este motivo central, el texto de Beckett provee de muchas instancias que se repiten y recrean para mostrar la incertidumbre y el misterio respecto de la existencia de Dios, su relación con los hombres y su poder sobre ellos.

Desde un comienzo, Vladimir plantea a Estragón el tema de la salvación: *Uno de los ladrones se salvó y el otro se condenó*, citando el evangelio de San Lucas 22:39-43, que también hace eco de las palabras de San Agustín, tan admirado por Beckett, según cita de Kalb.

A mí me interesa la forma de las ideas, aunque no crea en ellas. Hay una frase maravillosa de Agustín. Cómo no recordarla en Latín. Es aún más fina que en inglés. *No desesperéis, uno de los ladrones se salvó. No presumáis, uno de los ladrones se condenó.* (Traducción personal). (46)

Si es la forma lo que importa, volvamos sobre el árbol y la cruz, expresión del tema religioso inevitable y frecuente, como búsqueda de respuesta al sentido de la vida. Vladimir insiste en el episodio de los ladrones, una sentencia divina inexplicable, pero que es preciso recordar siempre. Pesa sobre ellos como una orden arbitraria y castigadora, sentimiento proveniente de la cosmovisión protestante, un antecedente biográfico fundamental en Beckett, reforzado en varias otras escenas, como la siguiente.

Vladimir ¿Es bueno contigo?

Niño Sí señor.

Vladimir ¿No te pega?

Niño No señor. A mí no.

ESPERANDO A GODOT

de Samuel Beckett.

Estrenada por el Teatro de la Universidad Católica de Chile
el 5 de mayo de 1994 en la Sala I del Teatro de la
Universidad Católica de Chile

FICHA TÉCNICA

Traducción y adaptación: Milena Grass, Mauricio Pesutic
Dirección: Mauricio Pesutic
Diseño Escenográfico:
Vestuario e Iluminación: Ramón López
Bando de Sonido: Horacio Acaña
Producción: Guillermo Murúa
Asistente de Dirección: Milena Grass

REPARTO

Estragón: Ramón Núñez
Vladimir: Arnoldo Berríos
Pozzo: Eduardo Barril
Lucky: Pablo Schwert
Mensajero: Claudio González

Vladimir ¿A quién le pega?
Niño A mi hermano, señor. (56)

Esta situación del niño y su hermano guarda similitud con la de los dos ladrones, en el sentido de que uno es bueno y no es castigado, mientras el otro es malo y sí se le castiga; se incluye en una secuencia que corresponde a la primera aparición del niño mensajero (Acto I).

El monólogo de Lucky, sin duda, es otra instancia dramática en **Esperando a Godot** que ofrece un vasto material de intertextualidad y que refleja nuevamente a la figura de Dios en sus aspectos más caprichosos. Dios, a pesar de su inmensa bondad, se ha olvidado de los hombres: un Dios personal guaguaguagua de barba blanca guaguaguagua fuera del tiempo del espacio que desde lo alto de su divina opatía nos ama mucho con algunas excepciones no sabemos por qué... (44) Este flujo de palabras, aparentemente inconexas y que conforman un largo discurso, tiene como motivo central la incapacidad humana de llegar a una explicación del sentido de las cosas y del hombre.

Por otra parte, junto a esta visión castigadora de Dios, en **Esperando a Godot** coexiste otra mirada cariñosa e ingenua. Jesús andaba descalzo, dice Estragón y Vladimir pregunta al niño, ¿Tiene barba el señor Godot?, lo que corresponde a la representación cristiana de Dios-Padre, un anciano con barba y confirmada por el niño que responde blanca. Asimismo, hay alusiones al Antiguo Testamento, como cuando Estragón se dice llamar Adán ante Pozzo, y luego juega con Vladimir a llamar a Pozzo y Lucky por los nombres de Caín y Abel, una asociación directa al origen y la historia del hombre.

Las cavilaciones religiosas representan una acción constante y rica en cada uno de los protagonistas de esta obra de Beckett, potenciada por la forma del árbol en la escenografía del montaje de la Universidad Católica de Chile, importante acierto de esta versión.

La presencia protagónica del árbol, casi único elemento de la escenografía de **Esperando a Godot**, pone de manifiesto un discurso que marca un tema fundamental de la espera de Godot. La esperanza de su venida, el futuro de Vladimir y Estragón puesto en sus manos, la ausencia y el vacío, el miedo y la soledad, son

Ramón López



Ramón Núñez y Arnaldo Berrios en **Esperando a Godot**, en versión del Teatro U. C.

sentimientos que se intensifican a la luz del árbol cruzado.

Estas meditaciones del desconsuelo —como se ha llamado a **Esperando a Godot**— en torno al discurso religioso, han mostrado una de las rutas de estos personajes en la búsqueda de algún sentido a su espera, aunque ésta se extiende a una cuestión más amplia, en palabras de Estragón, ¿Verdad, Didi, que siempre encontramos algo que nos da la sensación de existir? (78). ■

Bibliografía

- Beckett, Samuel. **Esperando a Godot**. Traducción y adaptación de Milena Grass y Mauricio Pesutic, Santiago, 1993, sin publicar.
- Esslin, Martin. **The theatre of the absurd**. London, Penguin, 1980.
- Graver, Lawrence. **Beckett, Waiting for Godot**. Cambridge, UP, 1989.
- Kalb, Jonathan. **Beckett in performance**. Cambridge, UP, 1989.



La presencia del otro como sentido de la vida

Consuelo Morel

Profesora Titular Universidad Católica de Chile
Sub-Directora Escuela de Teatro U.C.

En numerosos estudios se sostiene la gran importancia del silencio o de los silencios en la obra de Samuel Beckett. Tal vez sea cierto que, más importante que sus palabras, lo sean sus dramáticos y significativos silencios, o más cierto aún, es que la mezcla de ambos constituye una curiosa red de significaciones, la cual apunta de un modo único y particular a una experiencia humana básica y de enorme dolor. Como si en estas obras la acción humana estuviera interferida o pareciera detenerse y con ello se nos indujera a una zona inédita de nuestra vida. Pensamos que es posible reflexionar esta dimensión de la obra de Beckett desde otra perspectiva, que permita aclarar de mejor forma estos silencios y estas palabras, avanzando hacia la comprensión de un tipo de accionar dramático que, siendo diferente, da luz acerca de aquella zona de lo humano que es más conflictiva y más cercana a su disolución. Para ello nos centraremos en la obra **Esperando a Godot**, estrenada por el Teatro de la Universidad Católica a comienzos del presente año.

Estrenada originalmente en París el 5 de enero de 1953 en el Teatro de Babylone, la obra dramática de Beckett salta a la luz pública de modo amplio y masivo. Está estructurada en dos actos en los cuales los personajes Vladimir y Estragón esperan supuestamente a un Godot que no aparece. Se integran además a la acción Pozzo y Lucky, representando una alternativa histórica negativa para esta espera. Creemos que los personajes, más exactamente que esperar a alguien, lo que hacen es estar en algo y ese algo podría definirse como un estado circular y repetitivo donde pareciera que nada ocurre.

Sin embargo, el drama de sus vidas ocurre, qué duda cabe, sólo que de un modo diferente, o dicho de otra forma, de un modo previo a la constitución de un conflicto dramático claro y con objetivos propios de la voluntad racional. La acción en esta obra se sostiene en aquel devenir que en lo cotidiano no es nombrado y que constituye lo que está detrás de la conducta manifiesta, racional de los hombres. Se sostiene en aquella red de vivencias que no son muy formulables por la razón o la reflexión consciente y que parecen venir de las zonas más inconscientes del psiquismo. Creemos que esa acción se da en torno a una experiencia muy básica, donde se juega probablemente la vicisitud de la pulsión de vida, del deseo de vivir y la dificultad o la posible destrucción de la misma. En otras palabras, la lucha en donde se vislumbra el esfuerzo por no caer en el vacío y la muerte de un modo desnudo y directo. A cada rato la acción podría detenerse y regresar a la no-vida: No pasa nada. Nadie viene. Nadie se va. Es terrible, dice Estragón en parte de su relación con Vladimir

Se puede vislumbrar en la obra el intento mínimo de la mente humana por hallar un significado al estar vivos y la dificultad de encontrarlo. Pareciera que lo que Beckett desea mostrar es aquella zona incluida en lo excluido, o dicho de otro modo, incrustada y latente tras muchas acciones humanas que parecieran negarlo, donde el sufrimiento es muy agudo y de algún modo, inmanejable. Es poner atención en otro ángulo, tal vez semejante al nuevo ángulo de la física moderna con la materia, que cambia enteramente la perspectiva.

En **Godot** sin dudas no se está frente a un con-

flicto dramático tradicional con un protagonista o antagonista claro. Al revés, aparece una acción circular, recurrente, cuya acumulación dramática pareciera no ir hacia ningún lado. En esta expectativa de que algo de afuera venga a salvarlos de este adentro atormentado y agotador transcurre la obra. Como si un objeto externo pudiera liberar a la mente de sus mecanismos mismos de existencia, y en esto tienen razón, pues sólo la salida de esa diada es la que permite lo fecundo. La acción sólo progresa cuando hay indicios de relación personal entre ellos:

Estragón *Me pregunto si no hubiese sido mejor que cada cual siguiera su camino. (Pausa). Quizá no estemos hechos el uno para el otro. (...)*

Vladimir *Aún estamos a tiempo de separarnos si crees que es mejor.*

Estragón *Ahora, ya no vale la pena. (Silencio).*

Vladimir *Es verdad, ahora ya no vale la pena. (Silencio).*

Se progresa donde hay atisbos de amor hacia una persona concreta externa a ellos dos. Y la acción regresa al punto inicial cuando vuelven a los mecanismos repetitivos de su mente interior, llegando casi a la indiferenciación sujeto-objeto.

Vladimir *¿Dónde pasaste la noche?*

Estragón *En una zanja.*

Vladimir *¡Uso zanja! ¿Dónde?*

Estragón *Por ahí.*

Vladimir *¿Te pegaron?*

Estragón *Sí... no demasiada.*

Vladimir *¿Los mismos de siempre?*

Estragón *¿Los mismos? No sé.*

En otras palabras, es el proceso mental circular el que da la sensación de vacío y de nada, y es la interrelación personal la que permite el avance dramático, pues es allí donde surge lo triádico. En el primer momento, sólo se está frente a una diada original que intenta separarse o unirse con el sólo propósito de sobrevivir.

Estragón (Friamente). *A veces me pregunto si no sería mejor que nos separásemos.*

Ellos esperan al pie de un árbol a que Godot llegue y dos veces somos invitados a presenciar lo mismo, y se espera, a nuestro juicio, a algo que nunca llega pues está ahí presente, sólo que no descubierto. Si

Esperando a Godot: Arnaldo Berrios y Pablo Schwarz. Atrás, Ramón Núñez y Eduardo Barril.



Vladimir y Estragón salieran de los mecanismos que los vuelven al núcleo narcisístico de ellos y fueran al encuentro del otro como tal, ya se habría encontrado aquello que se esperaba: el amor de una persona que salva, que está ahí en su propia contingencia. En ese momento la espera se convertiría en Esperanza, cosa que sin dudas no ocurre en la obra. Lo que allí vemos es que ambos personajes no se ven a sí mismos como personas capaces de iluminarse mutuamente. Tal vez han perdido el sentido de su estar juntos, pues la situación es en el fondo estática y casi no puede desarrollarse. La presencia del otro no es una clave para su auto-comprensión, es sólo una compañía que salva de la muerte pero que no otorga sentido a la presencia mutua. Falta el tercero que permita el avance y la confianza en la propia mirada. Por eso, tal vez, el lenguaje mismo no les sirve, pues no los remite a experiencias de encuentro, sino a su mínima función de constituirse en palabras que no sostienen la vida.

Godot y la crisis de la cultura

El hombre que pierde la relación consigo mismo, pasa a ser prisionero de los procesos del cómo está siendo. Y el hombre prisionero de esos mecanismos investiga a cada rato en torno a ellos, pues ha perdido la pregunta real por la persona que tiene a su lado. No puede auto-comprenderse porque la comunicación se ubica en los límites de la racionalidad.

Heidegger dice que la palabra ética viene de *ethos*, lugar, y la relaciona con el habitar. El habitar común que alude a la idea de ser con el otro, de pertenecer a un espacio que tiene una historia y un significado que los antecede. En otras palabras, el *ethos* tiene mucho de la gratuidad del lugar regalado por las generaciones anteriores para que se desarrolle nuestra vida y se entregue a las generaciones venideras.

Esta idea de pertenecer a un lugar donde, junto con otros, uno se descubre a sí mismo sería clave de la existencia y es esto lo que aparece dramáticamente cuestionado y manifestado en esta obra. En ella, el espacio vital, la historia y el lugar común no les permite descubrir realmente el sentido de su presencia en el

mundo. Es una co-presencia que acompaña y que tiene mucho de instrumental, más que de una certeza existencial. Certeza de constituir un ser humano con un fin intrínseco, en sí mismo, con una finalidad propia y única. Es la ausencia de esta certeza la que no calma el profundo vacío y la profunda angustia que los atrapa.

Vladimir ¿Y si hiciéramos gimnasia?

Estragón Nuestras ejercicios.

Vladimir De flexibilidad.

Estragón De relajación. (...)

Vladimir Allí vamos. (Empieza a saltar, Estragón lo imita).

Estragón (Deteniéndose). ¡Basta! Estoy cansado.

Vladimir (Deteniéndose). No estamos en forma. Sin embargo, hagamos algunos ejercicios respiratorios.

Estragón No. No quiero respirar.

Vladimir Tienes razón. (Pausa). Hagamos aunque sea el pino para el equilibrio.

Estragón ¿El pino? (Vladimiro, vacilando, hace el pino).

De este modo, ellos caen en juegos y ejercicios argumentales que no dan razón de su existir, de su realidad, que aparecen no ofreciendo esperanza alguna. Sin dudas, Vladimir y Estragón han roto sus lazos de pertenencia a su historia y son personajes de ningún lugar, salvándose sólo porque con palabras o sin ellas están presentes uno al lado del otro y a ratos se quieren. Uno, siendo más práctico y el otro, más reflexivo, aparecen ayudándose a comer o a vestir, pero muy luego caen nuevamente en el vacío.

Ellos no son sujetos que preguntan por el sentido de estar allí. Están en una situación previa a eso, es el no poder aún constituir esa pregunta, lo dramático. Requieren de una presencia –probablemente la materna y la paterna– indicando con ello una conexión a una herencia anterior dada y que ampara, para calmar esas angustias. Eso se podría representar en Godot.

Estragón Vámonos.

Vladimir No podemos.

Estragón ¿Por qué?

Vladimir Esperando a Godot.

Estragón Es verdad.

Pero el error de esta espera a Godot consiste en plantearlo como alguien abstracto y desconocido. Tal vez Godot sea el padre ausente, el padre disuelto en la



Esperando a Godot: Ramón Núñez Arnaldo Berrios.

post-guerra, lo que podría ser el origen de la pérdida del sentido del estar ahí juntos, como arrojados a una realidad inhóspita e incomprensible. Y tal vez sea esta búsqueda desesperada de ligarse a alguien la que haga tan dolorosas estas existencias.

La vuelta al Padre, al espacio gratuito que protege, es la única posibilidad de salir de este escepticismo y conectarse con la cultura como lugar de encuentro. Sólo la historia de pertenencia los podría rescatar de este vacío y de esta cercanía tan grande a la disolución y a la muerte. Reencontrarse con la historia, con la de la propia relación, con el quiebre producido con los padres y con las generaciones anteriores: sería el hilo conductor hacia la verdadera salida del drama, pues entrarían a un clima cultural de una conciencia compartida de sentido.

El único momento de recuperación de la historia europea es cuando entran Pozzo y Lucky, haciendo, sin dudas, mayor el escepticismo y la duda, pues es la entrada de la muerte, de lo sádico, del poder a secas. Si

ellos potencialmente concentran elementos del nazismo, se explica aún más esta desconexión a la historia y el mantenerse sólo en este estado de *unidad de dos* para subsistir, donde lo humano, el espacio para la dignidad, ha desaparecido, quedando en manos de lo sádico, de la esclavitud y de la muerte de unos sobre otros.

La búsqueda de Vladimir y Estragón es sin dudas cultural y lo dramático es que no encuentran las respuestas necesarias en ese plano. La búsqueda cultural es siempre particular. Cuando se hace universal y abstracta, y por lo tanto inalcanzable, muestra esta angustia y desolación tan grandes.

La presencia de la muerte

No deja de ser importante la presencia de la muerte en la obra. En el acto primero, mientras esperan para que pase el tiempo y analizan las posibilidades de suicidarse colgándose del árbol. Están aburridos, se pelean, se agreden, se reconcilian.

En el segundo acto, nuevamente en conversaciones similares, Vladimir y Estragón intentan ver si la sogá que sujeta los pantalones de Estragón es suficientemente fuerte como para colgarse.

No es que se queden juntos por algo que los une sino porque sólo así escapan de la muerte. Esto es una resolución negativa al encuentro. No es por razones positivas, de sentido que se está juntos, sino por razones de sobrevivencia. Esto se puede relacionar a la situación cultural moderna, después de la bomba atómica, donde la cultura aparece dominada por criterios de terror más que de confianza. A veces se cansan el uno del otro y precisan que tal vez sería mejor separarse, pero no tienen posibilidad de separarse pues, si ello ocurre, sin dudas morirían.

Esto mismo ocurre en un paralelismo en el plano psíquico. Al desaparecer el objeto interno continente, se vuelve el individuo a aquellas zonas más inhóspitas, más desérticas y dolorosas del mundo interior, donde el deseo de morir a veces es más fuerte que el de vivir y los mecanismos mentales no contienen la experiencia real humana.

En suma, *Godot* es una obra que se pone en el núcleo del drama vital de la sociedad moderna, donde un tercero o lo tercero está ausente y el objeto bueno continente interno está destruido. Aquello que otorga sentido y hogar en lo social y mundo interno amoroso en lo interno no está para ellos. Al estar fuera del ethos, se provoca la angustia que todos tenemos dentro. Sólo la pertenencia a un sentido trascendente permitiría salir de la circularidad del mecanismo mental en cuanto tal y avanzar hacia la esperanza en que existe una persona real —Dios mismo—, que nos libraría de este sinsentido, al incluirnos en un proyecto de vida donde las relaciones amorosas sean de tal modo fuertes, que nos descubran y nos salven del drama pavoroso que en esta obra se nos denuncia.

El amor no pertenece al dominio de la reflexión sino al del encuentro, afirma un autor en nuestros días, consignando con ello que el vínculo reflexivo no puede fundar el amor¹; pero, en este caso, el encuentro tiende a disolverse por falta de un sentido mayor. Ellos hablan de un lenguaje de la experiencia directa, de lo que les

ocurre con la comida, la vestimenta, el aburrimiento o el afecto que se tienen, pero no logra constituirse la situación interpersonal como tal, que es la que origina la vida cultural, la que recibe y constituye cultura, situación que en Vladimir y Estragón no logra hacerse realidad amable y por lo tanto contenedora. Tiende a diluirse en una diada infantil como si a veces los dos fueran uno solo. Por eso, es una experiencia desolada en un espacio abierto que no se parece en nada al hogar de los hijos que crecen sino todo lo contrario. El lugar de Vladimir es, por así decirlo, el anti-hogar, algo de paso, en el exterior, al lado de un árbol, en un camino que no se sabe de dónde viene ni adónde va.

La posibilidad entonces de descubrir la realidad y su sentido está perdida, las palabras remiten unas a otras y no se sabe mucho qué expresan, excepto este estado de angustiada búsqueda.

Ahora bien, si está perdido el sentido, no está perdida la pregunta por él y eso es lo que mantiene viva la obra, pues quedó algo insustituible: la presencia viva y corporal de la existencia del otro y es esa presencia física la que los obliga —al menos— a continuar su búsqueda. No logran ser sustituibles ellos mismos, pero no logran la posibilidad de participación. Sin embargo, gracias a la gran poesía del lenguaje de Beckett, es posible contener este gran dolor en una articulación de tal belleza que hace aún más fuerte esta necesidad y potencia al infinito la angustiada búsqueda de los personajes.

Es esta crisis con la raíz cultural y con los lazos amorosos que la sostienen, para permitir un sentido al estar vivos, lo que en esta obra dramáticamente se manifiesta y de la cual proviene su enorme importancia teatral. Y ella, a su vez, da cuenta de un aspecto de la crisis general de la cultura post-moderna, pues aparece la vida como una experiencia circular y destructible que no tiene valor absoluto y que podría dejar de ser en cualquier momento, dejando paso a la gran angustia de estos tiempos. Por eso, podemos decir finalmente que *Esperando a Godot* es el clamor doloroso de la cultura actual que está *Esperando un Sentido*. ■

1. Carlos Cousiño: *Política y monetarización en América Latina*. Editorial Gestión, Santiago, 1994, pp. 78.



El tiempo es hoy en "Cicatrices"

Egon Wolff
Dramaturgo

Cuando tuve que ponerme a la tarea de idealizar y luego proponer un director para la puesta en escena de *Cicatrices*, mi última producción por el Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile, supe que me hallaba ante una decisión difícil. Digo esto, porque insólita es mi obra en el contexto de lo que había escrito hasta entonces, e insólita era la visión que tenía para la puesta, y difícil era, por ello, la decisión.

Sé que, en la opinión de algunos críticos, soy un autor marcado por ciertas constantes que provocan o una adhesión por avenimiento o un rechazo por defraudación. Constantes que, para algunos, requerían novedades o, al menos, cambios en mi escritura. Es el designio del creador que a uno siempre le exijan originalidad para poder seguir morando en el Olimpo de los fértiles, pero resulta que los autores no somos, en general, una fuente inagotable de novedades, sino más bien somos reiterados ejecutantes de obsesiones. En ese contexto, *Cicatrices* tenía para mí la virtud de ser un trabajo, producto de largas meditaciones por lo demás, que me permitía recuperar mi fertilidad y ganarme, de pasada, algunos adeptos entre los defraudados. Bromas aparte, también pugno por renovarme. Es lógico.

Hay una manera de escribir para el teatro que creo dominar algo, y es la que he practicado hasta ahora, pero era mi parte no expresada la que había estado molestándome. Tenía la sensación de ser de algún modo demasiado dependiente de responder a mis inquietudes dramáticas, en un fluido de razones y emociones lógicas, encadenadas en una cronología que me parecía limitante y ansiaba, hacía mucho tiempo,

librarme de ello. Doliéndome, no dejaba de encontrarle cierta razón a los críticos que resentían mi dirección demasiado férrea, en algunos casos, mi previsibilidad previsible y mi lógica, emanando de episodios y conflictos demasiado justificados. Eso es verdad, y no verdad, como todas las cosas. Verdad, en cuanto a aquellos que se fastidian luego con el arte sensato, y no verdad, en cuanto a que la emoción, expresada de cualquier modo, es la clave del teatro y el mío siempre ha procurado provocarla.

Lo que me importaba, entonces, era romper con la previsión y el determinismo de las acciones.

La paradoja es que no procedí en ello, únicamente, por un afán de renovación y búsqueda de nuevas formas, sino porque aquello coincidió con un hecho que vino a sumarse a mi aspiración de cambios formales y que tiene que ver con que, desde hace un tiempo, el tiempo ha ido perdiendo relieve para mí. Tal vez porque lo he vivido ya bastante, el tiempo se me ha ido escapando en un ayer y un hoy que casi ya no tiene consecución cronológica. No sé si respondo en ello a las presiones de la época con su carga atiborrante, pero creo que hoy, más que antes, tienden a confundirse las precedencias de modo tal que cada día me queda más incierta la certeza del momento, que se me diluye en una sumatoria de impresiones imprecisables, y donde el hoy queda depositado como una borra. Y aunque suene a contradictorio, la existencia diaria toma, por ello mismo, un peso decisivo, tal vez porque es lo único cierto. Está ahí y se vive. He querido escribir un teatro que reflejara eso. O sea, un teatro en que la causa y su

efecto se volvieran evanescentes y toda experiencia se tornara nuclear, con los acontecimientos girando en torno, como en un vórtice, tomando un curso satelital. Con una terrible presencia gravitante.

Sospecho que estoy insertándome, con ello, en toda una nueva sensibilidad que está en el aire para mucha gente, hoy día, y que es quizás, como ya insinuaba, el producto de la acumulación violenta y vertiginosa de los acontecimientos y sus informaciones, que no alcanzan a convertirse en conceptos y se desfiguran, por ello mismo, sólo en impresiones momentáneas, en una suerte de encandilamiento distorsionador. Quise escribir un teatro que reflejara eso, o al menos, lo interpretara, y así nació la experiencia de *Cicatrices* y otras que, Dios mediante, seguirán.

Junto a este nuevo interés, comprendía que el texto propuesto requería un tratamiento directorial adecuado a ese lenguaje y tuve claro, por ello, que tendría que ser un director de esta hora. Los que provienen de otra formación siguen más la línea de respetar la consecución de los hechos, y aquí habría que sumar a mi concepción una sensibilidad que viviera inmersa en la ruptura de la lógica temporal. Es por eso que propuse a María Paz Vial para hacerse cargo de la dirección. Había visto sus muy interesantes montajes previos que permitían ver en ella una preocupación artística afín con ese lenguaje teatral que andaba buscando. Afortunadamente, la Dirección de la Escuela de Teatro, aunque yo mismo no había sido muy explícito en eso, intuyó que para esa estructura que había leído se hacía necesaria una mano de director que interpretara sus potencialidades, y le ofrecieron el trabajo a Paz.

Y hablo de potencialidades, porque el texto propuesto era, en ese momento, sólo eso. Una virtualidad. Estaba contaminado aún de mis reiteraciones, producto de una escuela de escribir apoyada en la lógica y sus interpretaciones. Se sumaba a eso un prejuicio inveterado en mí de no ser capaz, aparentemente, de darme a entender a los directores, dadas las muchas hibridaciones que han sufrido muchos de mis montajes anteriores, que no resultaron muy felices o que, al menos, no me interpretaron tanto como hubiera deseado.

María Paz se puso a trabajar en el texto con el

talento propio de ella y, después de dos meses de trabajo en común, salió esa versión que, finalmente, podía proponerse a los actores y en la cual los ríplios quedaron más o menos despejados. Se concentraron y concretaron las situaciones. Se buscó siempre lo esencial, en parte, en beneficio del texto mismo, y en otra, por la visión actoral que Paz tiene y que visualizaba para este montaje. En esencia, salieron todas las referencias a una visión realista que aún persistía: un afán de ilustrar, un afán de explicar. Y salieron las acotaciones que domesticaban la puesta. Yo había pensado en escaños y sillones. Salieron los escaños y los sillones. Yo había pensado en ubicar las escenas en escenarios identificables. Salieron los escenarios identificables. Mis personajes acudían con un vaso en la mano. Salieron los vasos y nadie bebió nada de ahí en adelante. No era necesario, aparentemente. Y yo me entregué a esa ley esencial.

¿Y por qué digo esto? Porque pienso que el teatro interesado en transcribir una realidad, o al menos crear la ilusión de ella, se detiene tal vez demasiado en el trazo descriptivo de la situación general, de los personajes y sus justificaciones. Se cuelga, por así decirlo, de la sensibilidad que despierta una experiencia en común con el espectador. La búsqueda de la identificación con la realidad virtual lleva en sí ese signo, el de la mayor fidelidad posible en el trazo y al hacer así se cae, quizás, en el peligro de despojar el producto del misterio de lo impredecible. Al contrario de ello, hay en las cosas una posibilidad misteriosa que un diseño demasiado preciso oculta, traiciona y, por ende, trivializa. Persiguiendo la realidad se cae, es posible, en la banalidad de ella, y ése es el peligro. Porque el mero concepto de realidad contiene en sí una esencia que es imprecisable, que se escapa de la destrucción que el tiempo va ejerciendo sobre ella y de la multidimensionalidad de los ángulos de la cual se la mira. Siempre lo he tenido claro y siempre he estado inquieto por evitar caer en eso, y el montaje de *Cicatrices*, rompiendo con la trivialización de las justificaciones cronológicas y encontrando un director con ojo para lo esencial, permitió obtener un producto que la crítica calificó bien, en términos generales, y que el público acogió.



Cicatrices, de Egon Wolff. En la foto: Tamara Acosta.

Sin embargo, no le contaría a nadie que tomé este montaje fácilmente. Toda la propia constitución se rebela en contra de lo que, en esencia, es una violentación de uno mismo, ya que uno mismo es lo que es y no otra cosa. Pero, al menos, puse esta vez mi voluntad al servicio de ello. Me sometí conscientemente. En casos anteriores, el trabajo de dirección lo consideraba como una mera prolongación de mi mismo y, por eso, esperaba semejanzas. Suponía que la obra tenía un hábito propio que había que descubrir y respetar, y que la principal labor del director era ésa. En descargo mío, debo decir que me apoyaba en mi demanda en una promesa que, al menos en mi caso, los directores siempre me han hecho al iniciar los trabajos del montaje, y que es respetar antes que nada mi texto. Y no tenía por qué no creerles. Es más, me entregaba confiado a esa autoprofesía incumplida.

Había un hecho, sí, que alteraba la situación y que tiene que ver con la indole de las obras que había escrito anteriormente. Me refiero a su lenguaje que, por ser más explícito, ofrecía, en mi opinión, menos espacio para aventurar otras interpretaciones. Los signos estaban más claros y las pistas para descifrarlas, más trans-

parentes. El espacio directorial era menor y en eso radicaba, tal vez, la tendencia de ciertos directores por encontrarle un sentido propio, distinto del que dictaba el texto, que correspondiera a su propia sensibilidad, exponiéndose con eso, indefectiblemente, al riesgo de distorsionar la primera intención del autor. Caba ahí menos interpretar fraccionadamente lo que en el texto contenía la fluidez natural de una estructura racionalmente concebida.

Al respecto, hay una pregunta que me anda circulando después de algunos de esos montajes sorprendentes, exitosos tal vez en otro sentido: ¿Por qué no montar la obra tal como el texto dice? ¿Por qué ver lo que no hay y agregar lo que no contiene? Sé que es un riesgo que corre un realismo demasiado explícito que, a la mente actual, contiene siempre algo de esa puerilidad prosaica que inhibe la creación. Es un signo de los tiempos no percibir arte en aquello que los sentidos entregan y suponer que aquél se esconde siempre en un numen imprecisable, a otro nivel de lo sensorial, y se hace necesario encontrarlo. Pero, yendo en camino de esa búsqueda, ¿a qué extravíos estamos expuestos? ¿No es posible suponer que, tal vez, la obra, tal como fue concebida inicialmente, contiene los ingredientes necesarios para hacer con ella arte? ¿Por qué tiene que ser otra cosa para que lo sea?

Como decía, **Cicatrices**, en mi opinión, corría menos ese riesgo, porque estaba abierta a sus cuatro costados. Abría grandes espacios de donde echarse a volar. Presentaba, eso sí, otros desafíos, otros problemas al director, algunos aparentemente insalvables, pero con la posibilidad de una interpretación más libre, más abierta. Había un problema de armazón, de arquitectura, que era difícil de dominar, pero que comprometía menos el resultado del producto final, porque los espacios de creación estaban menos interdictos. Circunstancias todas que me ratificaban haber tocado con este texto más el cielo abierto, obteniendo una mayor soltura expresiva, que es lo que he estado buscando. Comprendo que esto es sólo un ensayo, quizás aún muy fallido, pero la práctica es ésa: intentar. Sólo cabe de aquí perseverar y trabajar, con el mérito puesto sólo en la modestia de la prueba. ■



Oportunidad

María Paz Vial
Directora y actriz

El trabajo de texto realizado con Egon Wolff en torno a su *Cicatrices* significó para mí un encuentro con lo que la obra encerraba detrás de sus puertas.

Allí existía un ambiente de juego intelectual viado de tres seres profundamente necesitados de amor; un amor que, imposibilitado de entrega, achicaba su dimensión, ajustándose al intercambio de compensaciones afectivas en relación a la satisfacción y la seguridad.

Interesante es apuntar a este gran monstruo social de la seguridad, manifestada en un amor sin riesgo.

Amar implica ser vulnerable, pero Wolff ilustra este amor en particular como un tratado no generador de vida; un espacio inerte de pelea y reconciliación, una paz falsa e inquietante.

En este cuadro, Beatriz aparece como la salvación de seres condenados a repetirse. Me interesé particularmente por este concepto de salvación, en el sentido de la revelación del ser. Beatriz es la reveladora de la identidad única de los personajes y es por esto la flecha que destruye su ceguera y encierro. Ella es la posibilidad que tienen (Olivia, Germán y Ernesto) en su vida de conocer su esclavitud.

Si bien es cierto que la palabra corrupción giraba en mi cabeza como un fantasma, al parecer una parte de mí se resistía a adoptarla porque, en cierto modo, me hacía entrar en un juicio moral, distanciándome del dolor de cada uno de ellos.

Pensé en esclavos, porque los tres estaban como anclados, uno con el otro, en torno a un afecto cíclico

e indisoluble. Este operaba como el combustible de un triángulo sin salida y se me representaba como la imagen de esas bebidas apetecibles que no quitan nunca la sed. Olivia, Ernesto y Germán se aferraban como tres niños aprisionados en torno a un nutriente estéril, devorándose civilizadamente.

La particularidad de *ángel* que poseía Beatriz no estaba, a mi juicio, en su virtuosismo sino, justamente, en su cualidad de instrumento que rompe las cadenas de la esclavitud.

La violación se convierte así en fundamental, porque es el espejo donde los tres adultos pueden ver, por primera vez, el reflejo de su brutalidad.

Era necesario que al menos uno de ellos (en este caso, Ernesto) saliera del plano especulativo mental y entrara en el descontrol físico. Si esto no sucedía, ¿cómo entonces habría podido saber verdaderamente quién era él?

Inmediatamente después del intento de violación, Ernesto reflexiona: *¿Qué es lo que soy, un animal?* y concluye: *No, un animal no haría eso.* Se da cuenta que ha caído más bajo que su propio caballo y esto es, a mi juicio, un regalo. A él se le ha regalado la oportunidad de encontrarse cara a cara con su más profunda miseria.

Por eso la obra tiene estructura circular, porque es el ritual que Ernesto necesita realizar, una y otra vez, en torno a su verdad.

Sin embargo, no está cumplido aún el exorcismo; la muerte de Beatriz viene a completar en Germán y Olivia lo comenzado en Ernesto. Es una muerte material provocada por un daño al espíritu y esto supera

magistralmente todas las posibilidades de resultado final que Germán hubiese podido idear al urdir el plan.

En la elaboración del juego, existía soterradamente la emoción excitante de escandalizar a Beatriz, pero nadie imaginó algo tan de mal gusto como su muerte. Esta consecuencia fatal es también la oportunidad que tienen los personajes de verse reflejados.

Para mí era muy importante comprender por qué Beatriz debía ser inocente; no era posible justificar su pureza sólo por el rol de heroína. Sin embargo, intuí que era indispensable que así fuese.

Ahora veo el carácter sacrificial y la importancia de este concepto dentro de la obra.

Ella estaba llamada a romper con una idolatría que devoraba a los personajes como una gran bestia a la cual ellos rendían tributo, engordándola día a día y acercándose inconscientemente, cada vez más, a la pérdida total de la libertad.

Podríamos decir tantas cosas en torno a este ídolo: le podemos llamar egolatría, vanidad, no lo sé, es quizás la incapacidad de donarse. Pero se hacía fundamental que, para destruir esta idolatría, debía ofrecerse una víctima sin mancha. Sólo en la pureza total de Beatriz ellos podían caer en la cuenta de una culpa absoluta y, sólo desde esta culpa, podían penetrar en su redención desde una conciencia purificada.

El enamoramiento de Beatriz por Ernesto y su coquetería no son elementos que desdigan su inocencia o hagan pensar en una planificación personal del personaje, sino más bien constituyen la base dramática en la cual se apoya el equilibrio precario de Beatriz.

No podía ella estar pensada como la absoluta seguridad en la rectitud de todos sus movimientos. Si era humana, debía moverse dentro de una precariedad espiritual, esto es, siempre en el peligro de equivocarse. La obra pudo abordarse de modo inverso, es decir, como Beatriz manipuladora de tres seres débiles. Pero, en este caso, se hubiera tenido que renunciar a lo que yo consideraba lo más hermoso de la obra, que era este aspecto revelador, capaz de quebrar este triángulo enfermo y devolverles, a cada uno de sus dependientes, la libertad y la visión. ■



Cicatrices: Tamara Acosta y Mario Poblete.



El baile del laberinto

Pedro Vicuña
Actor

Hablar de *Cicatrices* de Egon Wolff, como actor, es dar cuenta de las propias cicatrices, de esa suerte de sutura que une los diversos trozos visibles del mosaico de nuestra fragmentariedad. Porque en la vastedad de la escena desnuda, en la escenografía desangelada en la que nos coloca María Paz Vial, nuestro único recurso y punto de partida es el espacio habitado por nuestros propios fantasmas, por nuestras propias memorias y marcas que el tiempo ha ido dejando en nuestra sangre.

Más aún, al proponérsenos un tipo de movimiento cercano a la estaticidad, con extrema economía de gestos, el único resonador posible parecieron ser las profundidades abismales —a veces aterrantes y otras embriagadoras— en que cada vez un nuevo descubrimiento del alma propia se iba produciendo. Porque las cicatrices son, también, la única traza visible de un laberinto que es siempre más complejo y abismal de lo que uno mismo —conocedor, supuestamente, del propio— se imagina. Porque el montaje se me presentó a mí como el antiguo ritual del baile del laberinto, en el que cada danzante va dibujando en su desplazamiento un camino que recuerda el momento mítico del paso de las tinieblas a la luz. Es decir, desde la hondura de la nebulosa, del caos del inconsciente hacia el conocimiento de sí mismo. Y ese camino se presenta aparentemente con dos únicas salidas posibles: la desaparición en las fauces de nuestra propia irracionalidad o la embriaguez que la luz del día produce y que nos puede hacer traicionar a Ariadna, abandonándola en una isla.

En esta encrucijada, o más bien, en este derrota-

ro lleno de encrucijadas por el que transitamos durante el montaje, dadas las condiciones de no tener más recurso ni punto de apoyo que el alma propia, la posibilidad de fabricar el tejido emocional que sustentase nuestra presencia en escena era nula. Había que encontrar las claves precisas para que la textura emocional, su urdiembre, surgiera genuinamente como el agua que brota espontáneamente de los manantiales. Es así como debimos ir contando, como diría el poeta Odysseas Elytis, *las veces que fui malvado, las veces que fui traidor*. Sin embargo, siendo nuestro único sustento real nosotros mismos, habitando los espacios de la escena como animales desollados vivos —quiero decir, en un estado límite de la sensibilidad—, el proceso del cada día de nuestra cotidianeidad privada, de la extra-teatral si se puede así decir, tomaba cuerpo muy pesadamente, al nivel de la aproximación a nuestra esencia, sobre el escenario.

Dado el texto esencialmente fragmentario de *Cicatrices*, en que las escenas son pequeños instantes como iluminados por un destello fugaz, donde la única solución de continuidad posible pasa por el alma desnuda del actor, esto cobra, a mi juicio, especial importancia. Porque lo que aparece en juego sobre el escenario no puede ser sino la propia cicatriz —muchas veces, la herida aún sin restañar— que, nutriéndose, al mismo tiempo se escapa e independiza del personaje concebido en el papel y le da una dimensión real que lo amplía y le hace ser sujeto de sus propias leyes y no de las que hubiesen preconcebido. Esta fue quizás la única salida posible del laberinto propuesto por el autor, el diálogo



Cicatrices, dirigida por María Paz Vial.
En la foto: Blanca Mallol y Pedro Vicuña.

permanente con el propio Minotauro que nos va revelando día a día algo nuevo de nosotros mismos. La reconstrucción de la acción transgresora en nuestra propia transgresión, la que no podemos hacer sino caminando sobre las suturas de nuestra fragmentariedad, sino recorriendo el propio laberinto, tratando de aunar los fragmentos, las piedras diseminadas de nuestro mosaico.

Si, como dije al principio, hablar de la obra *Cicatrices* es dar cuenta de las propias cicatrices, creo que nuestro poeta Neruda lo puede resumir mejor que yo:

*Si me preguntais en dónde he estado
debo decir "Sucede".*

*Debo de hablar del suelo que oscurecen las
/piedras,
del río que durando se destruye...*

*Si me preguntais de dónde vengo, tengo que
/conversar con cosas rotas,
con utensilios demasiado amargos
con grandes bestias a menudo podridas
y con mi acongojado corazón. ■*

CICATRICES

de Egon Wolff

Estrenada por el Teatro de la Universidad Católica el 24 de junio de 1994, en la Sala Eugenio Dittborn del Teatro U.C.

FICHA TECNICA

Dirección	María Paz Vial
Escenografía y Vestuario	Pablo Núñez
Iluminación	Ramón López
Música	Patricio Solovera
Producción	Guillermo Munia
Asistente de Dirección	Alejandra Rubio

REPARTO

Olivia	Blanca Mallol
Germán	Pedro Vicuña
Ernesto	Mario Poblete
Beatriz	Tomara Acosta



La senda de una pasión

Ramón Griffero
Director

De dónde se escribe

Extasis, representada luego de un autismo de cuatro años, viene a responder a la pregunta de dónde se escribe, en los contextos del cambio del espíritu de una época.

Un entendimiento

Hace ya diez años, cuando se crea el Teatro Fin de Siglo y se inaugura la sala El Trolley, las pasiones esenciales estaban nutridas por la necesidad de enfrentar una dictadura a partir de una resistencia artística, enfrentarla buscando lenguajes para una teatralidad y contenidos frente a una violencia, la urgencia de tener una voz, una presencia autónoma a lo que se presentaba como un mundo unidimensional.

La pasión, motor de la escritura y de la representación artística, se sentía encauzada. Pasión que coexistía en los que formaban parte del proyecto Trolley. Furias, miedos y sueños personales pero que, a su vez, formaban parte de un inconsciente colectivo a flor de piel. Las urgencias de unos eran las tragedias de los otros, el arte mediatizaba y se transformaba en representación de un imaginario compartido, en los códigos teatrales y en la escritura se generaba un punto de encuentro...

Los miedos del escritor eran los miedos de su entorno, y éste amplificaba y hacía presente pensamientos enclaustrados sólo en los límites de cada cráneo.

A su vez, el teatro autónomo, en ese contexto,

hacia su vez del único medio de comunicación no censurado ni condicionado, como estaban la televisión, la prensa y los teatros institucionales.

Así, la condición de dónde escribir no era el eje de una problemática creacional, sino tan sólo el cómo escribirlo. De ahí surge el manifiesto de no hablar como ellos hablan ni ver como ellos ven ni representar como ellos representan. Lo que necesariamente conlleva a la búsqueda de un lenguaje autoral, desligado de modelos precedentes (en tanto dogmas estéticos).

Arte y compromiso: la muerte de la novia...

La trayectoria artística y cultural del siglo XX situó la creación en relación con el compromiso (defendiendo así de dónde escribir) social, con el compromiso a utopías, a reivindicaciones o a estéticas y movimientos ligados a planteamientos teóricos sociales, tanto expresionismo como realismo socialista o realismo burgués, surrealismo, etc.

Implicaban un mirar de un colectivo, una agrupación de mirares desde una estética político-social. El artista chileno se ligó así directamente con el compromiso social, tanto en pintura, literatura, fotografía, cine, teatro. Una corriente mayoritaria expresó las diferentes formas como éste asumía su compromiso.

Pero este esquema arte y compromiso con inconsciente-consciente colectivo latente, eje esencial del de dónde escribir, se derrumba de muerte súbita, cae junto al muro y recordemos que el fin de la dictadura coincide con el fin de las pasiones ideológicas. El muro

cae veinte días antes de las elecciones democráticas: en esta coyuntura, metafóricamente este matrimonio pierde su orientación y sus cláusulas...

El compromiso se situaba en el área externa latente de lo social: conflictos, huelgas, campesinos, mineros, papeleros, el ser humano castrado por el sistema que lo rodea.

Innumerables son los escritos, foros, congresos donde el debate se centraba en el artista y su compromiso. Pareciera que esta premisa era el *si ne que non* del artista en un país subdesarrollado, donde la problemática externa, opresión, dictadura, desigualdad necesariamente era la materia prima de la creación.

La muerte súbita de este parámetro ligado con utopías e ideologías no implicó la desaparición de los campesinos, de los mineros, pero sí el compromiso externo en relación a éstos... El *de dónde escribir* pre-establecido se sumerge, se vuelve invisible. Aun más, se limita al territorio infimo de dónde se sitúa el autor.

Así, las dos últimas obras escritas por mí emergen en el preámbulo del cambio histórico.

En 1988, el Teatro Fin de Siglo presenta **Fotosíntesis porno** en relación al plebiscito a realizarse y en 1989 **Viva la república**, augurando la llegada de la bella durmiente democrática. Si bien estos montajes continuaban con una proyección de planteamientos estéticos teatrales con respecto a la representación, su motor de dónde había sido escrito dejaba de existir.

Paradojalmente, después de las diez únicas funciones de **La república**, recibo una beca para ir a Berlín, donde contemplo la desintegración de la muralla. Junto a la desintegración de un pensar se abre un horizonte sin parámetros.

El porqué se escribe y el porqué se representaba deja de tener en mí y en muchos otros un sustento.

De la utopía colectiva a la individual

Frente a ese conflicto, retomé una pasión pre-teatral, la narrativa, escribir cuentos para saber qué cuento deseaba contar.

Encapsulado en la escritura o la creación de mundos subjetivos, emergen historias ligadas a personajes

desconectados de un entorno ideológico, viviendo sus esencias como seres, reivindicando su diversidad, sus propias utopías. La utopía individual como pasión, como motor frente al consenso y la uniformidad. Un reencontro con el *de dónde escribir*, adscribiendo necesidades de trascendencia, en este fin de milenio, a personajes pasionales, solitarios, que crean sus propias estructuras imaginarias.

Necesariamente, los personajes o situaciones que se adscriben a utopías individuales manifiestan un otro mirar, una subversión, pero a su vez, el estado microscópico de ansiedades que el entorno no advierte o no refleja. Y así, la premisa inicial de *no ver como ellos ven* vuelve a emerger, por ende, la pasión y de ahí la necesidad de representar.

El camino de la santidad o la reivindicación de la diversidad

Así, los relatos escritos durante 1990-1992 sirvieron como una base de datos que me señaló de dónde quería escribir, uno de ellos, **La santidad**¹. Si bien existía un cuento breve como estructura temática, el traspaso a la dramaturgia implicó un proceso mayor.

A su vez, la invitación de parte de los organizadores del Festival Mundial de Dramaturgia Contemporánea, Veroli, Italia, a que fuera en 1993 a leer extractos de una última obra, ésta siendo inexistente, me motivó a la primera escritura del texto.

Extasis fue leída en la Iglesia de San Antonio de Veroli. La buena acogida y la invitación para que ésta fuese presentada en 1994 como obra seleccionada del festival implicó un compromiso total con ese primer bosquejo.

Cabe señalar que la creación de este evento obedece a la premisa de que en todos los festivales existentes se daba cuenta del avance de los directores en tanto lenguaje escénico, pero se palpaba la ausencia de una escritura contemporánea. Sumado a esto los grandes cambios acaecidos, surgía el interés de cómo

1. **Soy de la Plaza Italia**, Santiago, editorial Los Andes, 1994, segunda edición.

los dramaturgos hablaban hoy.

Parte importante de la obra se escribe en 1993 en Marsella, en residencia en el teatro Diphong, del dramaturgo francés Hubert Colas.

Surge una escritura fragmentaria, de secuencias, como tomas, que posteriormente se editan tanto adecuándose a las posibilidades escénicas (tiempo de cambio de los personajes y los actores) como el de su evolución narrativa, y donde se integra más sólidamente mi concepción teórica de dramaturgia del espacio, entendida como la simbiosis entre el lenguaje de un espacio y su escritura.

Finalmente, su estreno se realiza en la Iglesia de San Antonio de Veroli en el marco del festival 1994, teniendo un eco de elogiosos comentarios tanto en medios de prensa italianos como en el Village Voice de Nueva York, La Maga de Argentina, Hebdo de París, subrayando la obra como una inquietante tragedia contemporánea, y donde el párroco de Veroli ve en *Extasis* un viaje al infierno, obsequiando cruces al elenco por ser los nuevos cruzados.

Las lecturas de la obra son múltiples, pero pareciera que en el contexto nacional, donde la uniformidad de los medios no refleja la diversidad de las corrientes de visión, la opción fue el silencio o la abstención por parte de algunos. Un crítico de prensa se negó a realizar el comentario, algunos medios televisivos, luego de filmar la obra, se abstuvieron de programar los reportajes y su cobertura se redujo al mínimo necesario. Estará la respuesta en el comentario de Pedro Labra: *En ella, Griffiero audaz y provocativo como siempre. Otra vez furiosamente contra la corriente, cuando la tónica del quehacer teatral pareciera ser la leve, trivial y frívola.*

Antecedente sensible en un país donde la tendencia de adorar la cultura y temer el Arte se instaura.

La pasión de Andrés y la radiografía de un entorno

En cierta forma, la santidad de Andrés es un pretexto para dar cuenta de un mirar diverso frente a la uniformidad y consensualismo existentes.

El santo como un héroe, cumpliendo la función

clásica de éste dentro de un esquema de tragedia, donde el destino lleva la delantera, pero en un mundo donde el entorno es una comedia trágica.

Un autosacramental contemporáneo, haciendo hincapié que en las artes el motivo religioso en los creadores no fue más que un envoltorio o pretexto para dar cuenta de sus percepciones vivenciales, aunque hubiera un motor de fe, fenómeno similar a los que describieron el imaginario a partir de una fe ideológica, que también fue el envoltorio motor en la creación de formas artísticas.

En la hageografía de los santos nos encontramos con percepciones esenciales del mundo que los rodea. Encontramos también la materialización de sueños y fantasías y, necesariamente, del impulso y fuerza de trascendencia de la búsqueda del Extasis como el momento cúlmine de una espiritualidad que lleva a sentir un sentimiento superior, a establecer un contacto nirvánico con otra dimensión, un estado del alma embargado por un sentimiento de alegría². La búsqueda del Extasis hoy es, en este sentido, la búsqueda de la alegría del ser, del vivir.

La hageografía extrapolada

En *Extasis* los arquetipos de las múltiples sendas o caminos que se han seguido para obtener la santidad están agrupados en una serie de secuencias que conforman la obra.

Así, la búsqueda de la humildad, el enfrentamiento con el amor, el martirio de la carne para vencer las tentaciones, el sumergirse en el mundo de vagabundos, prostitutas, criminales para rescatar las almas, el enfrentamiento al demonio, el contaminarse de la peste para poder curar los enfermos, el ofrecimiento del dolor, sus pasos por el ejército, los milagros y levitaciones, son los caminos que tomará Andrés, pero extrapolados a una visión de realidad 1994.

Así será el deseo de infectarse de Sida: *Me infectaré como tú y juntos cruzaremos la puerta celestial, la llegada al centro de las tinieblas, el ejército, el enfrenta-*

2. Diccionario de la lengua española, Real Academia, 1979.



Extasis, de Ramón Griffero.

miento con asaltantes, travestis, etc., dan paso de la hageografía a la radiografía de un fin de milenio.

Andrés a su vez está inserto en una encrucijada de dos mundos. El de su hogar, aquel de su abuela llena de culpas y remordimientos, aferrada a un canario, símbolo de la perfección no contaminada y de su empleada *Maria*, que encuentra en la santidad de Andrés una creencia. Podríamos decir que este mundo corresponde a aquel de un espíritu de pensamiento de la modernidad. Y el otro, el mundo, el de su amigo, el del asaltante, donde un pensamiento ligado a la postmodernidad se manifiesta. Donde no existen juicios morales pre-concebidos: *Aquí no somos ni buenos ni malos. Somos no más. Estaban: si pareciera que todo lo que tengo que vivir pasa por fuera.*

El espacio

El lugar escénico lo constituyó el enmarcar el rectángulo del escenario por planchas metálicas y marcar sus cuatro puntos de composición con dinteles de hierro, dos laterales y dos frontales. Como fondo, se instauró otro rectángulo metálico enmarcando otro

escenario, generando la posibilidad de composición espacial en dos rectángulos, el de la escena y el escenográfico.

La actuación, el cuerpo como referente del lugar y los espacios accionales

En este espacio abstracto, metafórico, los actores, desde su composición corporal, interpretación de su emoción del texto y reaccionando de acuerdo a un lugar imaginario, fueron creando la composición de los múltiples lugares.

Los actores-personajes conllevan la atmósfera del lugar, conllevan la geometría de ese espacio y actúan para el encuadre de la situación específica. Por ejemplo, la secuencia que da cuenta del paso del departamento de la abuela al parque, luego a la calle y en seguida al departamento de un ejecutivo, es decir, cuatro escenas en un tiempo de quince minutos, es sólo posible, sin el uso de ningún elemento de utilería o escénico, dada la coreografía escénica continua que permite los cambios de encuadre y una actuación referente al lugar teatral y no al espacio escenario.

Sobre la cinematización de la escena

Cinematiquemos el teatro, usemos todos los medios técnicos de la pantalla, pero no en el sentido de poner una pantalla en la escena. Reconstruyamos el teatro contemporáneo en forma y contenido, teatralizando lo cinematográfico (V. Meyerhold, 1930, La reconstrucción del teatro).

El gran desafío de Griffeno ha sido desplazar las técnicas narrativas convencionales del teatro, acercándose ingeniosamente al filme, la composición de planos, la simultaneidad de escenas, las recuadros y otras prácticas del séptimo arte que, una vez utilizados en el teatro, adquieren una dimensión original y de suma atractivas. (C. Oyarzún, El Mercurio)

Es el uso teatral de conceptos de narrativa espacial, que en su evolución van desde la pintura a la viñeta y obviamente al cine, y teniendo una estructura narrativa tanto de texto como de concepción del formato rectangular como un lugar de donde se narra. El cine, por la movilidad de su formato, potencializó las formas de narrativa espacio-rectangular. Su adaptación a la escena no es un intento de transformar el teatro en cine, el formato en sí no lo permitiría, sino el recuperar códigos espaciales, generando una magia y una convención más lúdica, ya que todo es armado por referentes a. Es el imaginario por coordenadas propuestas que el espectador completa: en el cine, todo se ve; en teatro, se imagina.

No hay que olvidar que el teatro es el primer audiovisual. La escritura teatral debe pensar en el espacio, tal como los guionistas escriben pensando en las cámaras. Esto implica necesariamente una actuación que en su subtexto está consciente de ser tanto el intérprete del texto como el soporte de su formato, sino, caemos en el pecado mortal de creer que el escenario es el lugar de desde donde se actúa.

Así, llegamos a la preocupación actoral desde dónde interpreto.

Podríamos decir que estos dos mundos que se juxtaponen en la obra, el de la modernidad y el de la post modernidad, tienen su paralelo no tan solo en la temática, pero también en las formas de actuación y en lo referencial que son para el espectador.

El realismo de la modernidad representado por la "Abuela", "María", "La señora de la iglesia", "El sacerdote" son contrapunto con el realismo de la post modernidad, "Andrés", "El asaltante", "El virutillador", "Esteban". Implican dos formas tanto de expresar las emociones como de representar el cuerpo, la voz, los gestos.

De ahí la composición del elenco, un azar que se transforma en necesidad, en tanto actores que con su experiencia profesional deben hacer eco de estas dos corrientes.

Claudio Rodríguez, quien encarna a Andrés, sintetizando en ese personaje su reconocida calidad interpretativa. Margarita Barón, con su excelente tradición de actriz del Teatro Nacional. Naldi Hernández, con sus diez años de experiencia en Alemania de Teatro Brechtiano y actuaciones cinematográficas. Manuel Peña, con su trayectoria en el teatro de Andrés Pérez y en video clips. Verónica García Huidobro, fundadora del Teatro Fin de Siglo y luego su experiencia en el teatro de La Memoria y como directora y finalmente Marcelo Abarca y Ricardo Balic, con una percepción actoral y un desarrollo profesional en relación a su época.

Una heterogeneidad necesaria y que dio una excelente cohesión artística para una obra que resumía a su vez estas tradiciones.

Extasis se presenta así, en el contexto de la dramaturgia y los cambios de los tiempos, como una representación que se inserta en el inicio de un nuevo contexto, como una obra que cierra las compuertas del autismo de una transición, posicionándose en uno de los infinitos territorios de dónde escribir.

La obra no se queda atropada en los callejones sin salida que al parecer exhibe la problemática actual. Diría que hay una respuesta explícita a esta encrucijada. El camino de Andrés es una alternativa, también lo es el de Esteban, el amigo que muere de Sida, y el de María, la empleada. Para vivir debe haber pasión. Andrés muere, pero su pasión lo sobrevivirá como todos aquellos que ponen pasión a sus actos y le dan un sentido pleno a sus existencias.³ ■

3. Sergio Pereira, *Ser santo y morir en el intento*, Diario La Época.



Ramón Griffero: Diez años de un arquitecto de textos

Verónica García-Huidobro
Actriz, directora y pedagoga teatral

Sin lugar a dudas, escribir vivencialmente sobre la trayectoria del dramaturgo y director Ramón Griffero desde 1984 hasta hoy, 1994, constituye para mí no sólo un honor sino también un gran desafío, ya que me demanda sintetizar muchos recuerdos teatrales e intensos momentos personales. Una de las fuentes importantes de nutrición en mi trayectoria como actriz ha sido trabajar en la búsqueda artística de un dramaturgo chileno contemporáneo, con el cual he podido contrastar, en el presente y en vida, infinitos puntos de vista relativos a la dirección y al misterioso arte de escribir teatro.

Inserto en el contexto post-moderno, cuyas características principales son la ausencia de modelos establecidos para representar la realidad, operar resaltando la diferencia y la utilización de la memoria como un cúmulo de material que está a disposición del fenómeno creativo, este creador contiene, en mi opinión, las tres cualidades que se necesitan para generar el acto creativo, cuales son: la capacidad de soñar, de realizar y de criticar.

Griffero se asienta primero en su capacidad crítica para codificar la realidad. No es gratuito que su primera especialidad sea la Sociología, y dentro de este campo de análisis, cumpla su rol como Sociólogo de la Cultura. Según mi punto de vista, Griffero no sería el representante que es como dramaturgo si su obra no estuviera tan evidentemente influenciada por una visión sociológica de la realidad y de los tiempos en que nos ha tocado vivir y crear.

Prueba de ello fue la gestación de la sala El Trolley, un espacio sociológico de renacimiento artístico y

expresión personal, en donde se plasmó una utopía colectiva que consistía en reconocer la necesidad de vivir sin miedo y de proyectarse más allá de lo circundante y, sobre todo, de realizar, de manera consciente y responsable, actos de creación artística y de resistencia cultural.

Gracias a un pasado europeo que lo orientaba anticipadamente, para el contexto latinoamericano, hacia la diversidad post-moderna, Griffero genera con el Teatro Fin de Siglo, en El Trolley, un contexto orgánico y autónomo de producción alternativa que se ajustaba a sus necesidades artísticas, cuales eran quebrar las formas tradicionales del teatro chileno y subvertir las opciones sistémicas en favor de su creación.

Las palabras escritas por Griffero en un programa para el Festival Latinoamericano de Córdoba, Argentina, en 1986, son elocuentes para argumentar el proceso artístico de un colectivo: *El trabajo de un teatro autónomo es sólo posible gracias a un elenco, a técnicos que se arriesgan a seguir una ruta sin señas, a entregar su aporte sin obtener remuneraciones económicas, guiados por una necesidad de generar y de expresar más allá de los mitos y fantasmas de un régimen autoritario, abriendo espacios para lo imposible.*

Este crítico que escribe y dirige entre 1984 y 1987 para El Trolley una utopía colectiva señalada por un Teatro de Imágenes, concibe la renovación teatral como una renovación del pensamiento. Plasma esta visión entre los años 87 y 92 en direcciones de obras universales de diferentes dramaturgos en otros espacios culturales y evoluciona desde esa fecha hasta hoy



La morgue, del Teatro Fin de Siglo, 1987.

hacia la Dramaturgia del Espacio. Guiado por los cambios del país y, por tanto, de las condiciones de producción y de difusión, e inspirado en la relación de sus pasiones frente a los contenidos y a la función social que cumple el teatro, concreta en 1994 una utopía individual en el contexto de la Sala Nival.

Entonces toma su lugar en este artículo Griffero **realizador**, que enmarca su dramaturgia en el formato del rectángulo tridimensional en blanco, para iniciar la búsqueda de una verdad escénica subjetiva. Se sumerge en la creación de la multiplicidad de dimensiones físicas de dicho soporte para ir más allá de los límites, indagando en espacios ocultos que le permiten mostrar un paralelismo social de la realidad.

Para ello, renueva los códigos y las imágenes teatrales asegurando, al transmitir en otro código, la grabación de sus mensajes, alejando al teatro nacional de la estructura tradicional realista-naturalista y del mensaje socio-político propios del teatro latinoamericano de nuestros tiempos.

Recurriendo a palabras contenidas en el programa antes señalado, argumenta su confianza en la fuerza de la imagen: *Es un teatro que le da un lugar preponderante a las sensaciones fuertes, que se manifiestan en una mul-*

tipicidad de imágenes sin palabras, donde el texto no es más que una recopilación de citas ingenuas, correspondientes a nuestro lenguaje cotidiano. Esto no significa un rechazo a lo literario; en este marco, el texto no es más que un pretexto utilizado para integrar al espectador en el montaje. La dramaturgia de este realizador se compone, entonces, de una imagen que llega a los sentidos y de un texto que pasa por la racionalización del espectador, entendido por Griffero como un cómplice del espectáculo.



Santiago Bouhaus, del Teatro Fin de Siglo, 1987.

La reformulación de la dramaturgia, según Griffero, se gesta en una simbiosis semántica que entiende la obra de teatro como una unión orgánica entre el texto escrito y el texto espectacular, cuyo objetivo principal es intimar la escritura con el formato o espacio escénico donde se desarrolla. El interés por dinamizar la lectura espacio-escena lo lleva a incorporar, de manera teatral, los códigos narrativos del cine, logrando así una poética del espacio en relación con el texto escrito.

Entonces, el espacio espectacular aparece como un personaje fundamental que sustenta en forma tridimensional los códigos escénicos que generan el acto teatral y que, al entramarse con la escritura dra-

mática que está propuesta como imagen, potencia y genera múltiples lecturas.

Por ello, el teatro de Griffero se entiende como un acto de resistencia basado en el cuestionamiento de la rigidez de un orden espacial y temporal, así como también en la necesidad de recuperar y reflejar la memoria colectiva de un país.

La obra se constituye por una sumatoria de fragmentos de la realidad que dan como resultado un puzzle o un caleidoscopio, donde el dramaturgo recupera su autoría y autonomía al proponer la irrupción de una mirada radiográfica del entorno espacial real.

Escenografía de *Cinema Utoppia* y de *Ugghit Fassbinder*, en la Sala El Trolley, 1985.



La máxima síntesis de este realizador se realiza en su función como director. Inserto en la visión poligónica de la corriente post-moderna, que plantea un renacimiento recodificado, vuelve al abecedario de la puesta en escena para dirigir sus obras, buscando producir la asociación consciente-inconsciente, tanto en los actores y actrices que interpretamos sus obras como en los espectadores-cómplices que presencian sus espectáculos.

Obsesionado por recuperar el ludismo de lo teatral frente a lo teatral, persigue como director reflejar en escena y en las actuaciones un inconsciente colectivo fragmentado para lograr una verdad escénica que se ha vuelto esquizofrénica, al carecer de pasiones universales.

El quiebre de las verdades escénicas ya existentes, provocado por la desintegración de las verdades artísticas e ideológicas, provoca una nueva forma de estructurar los signos de la teatralización. Por tanto, su necesidad como director es lograr la representación de una versión artística, que contenga una correspondencia estructural entre la narrativa y las necesidades de la puesta en escena.

La dirección de Griffero se constituye para mí como la propuesta concreta de que las imágenes son la filosofía de la época actual y que este realizador busca obtener el placer de ver esas filosofías puestas en escena.

En el transcurso de los diez años que motivan este análisis, he trabajado durante seis como actriz junto a Ramón Griffero y ha sido en el acto creativo de darles una forma concreta a los personajes que he interpretado donde he conocido la dimensión de Griffero soñador.

Mariana-la pureza de *Cinema Utoppia* (1985), La Abuelita-la mujer de Corintio de *99 La Morgue* (1986) y María-el querer de *Extasis o el camino de la santidad* (1994), marcan una evolución significativa de las obsesiones de este soñador: tres mujeres, tres personajes que son signos teatrales de sus propias metáforas.

Siendo el motor de creación de Griffero denunciar la hipocresía instaurada de los sistemas sociales, mis roles han tenido la misión de encarnar la impotencia del ser humano frente a sus sueños de

nostalgia, de rebeldía y, en definitiva, de diferencia.

Mariana, una discapacitada con síndrome de Down, cuya fuente de inspiración es el amor intenso que siente por Sebastián, el protagonista de la película que articula su sentido de realidad.

La Abuelita, una anciana arterioesclerótica, que se transforma en una mujer de Corintio desenfrenada, capaz de vivir noches de intensa pasión sexual con Germán, el cuidador de La Morgue donde habita.

María, una empleada doméstica, armoniosa como la Comedia Musical norteamericana, que cae en el dolor, víctima de un amor pecaminoso con Andrés, joven místico que es nieto de la patrona de la casa.

Las tres son el mismo personaje, el mismo sueño de este soñador que es Griffero. Ellas interpretan el lenguaje de lo que no se dice, constituyen la síntesis de las que querían hablar:

– Mariana es espectadora de una película que vio y sintió, pero que no supo comprender.

– La Abuelita tiene visiones, momentos de libera-

ción en donde fluye su verdadera naturaleza que le permite vencer la alienación.

– María hace el vía crucis que le permite morir por algo, por alguna verdad fragmentada y no sólo por sí misma.

Las tres son personajes a los cuales se les ha tergiversado la realidad por diferentes niveles de desinformación, pero que sin embargo, mantienen la pureza original que les permite darse cuenta de la verdad como si estuvieran protegidas por una fuerza superior.

Son tres heroínas desconocidas, como tantas mujeres de real buena voluntad.

La premisa actoral Grifferiana de que no se actúa sobre un escenario sino que se está sobre un lugar, y más aún, sobre el encuadre de ese lugar, desperfila los planos espacio-temporales de los personajes, permitiéndoles vivir algo dentro de algo, en otras palabras, vivir otras vidas además de la vida de la obra a la cual pertenecen. La dramaturgia de Griffero les permite ser varias identidades a la vez, hecho que determina la estética de los personajes, ya que no necesariamente reflejan el modelo visual lógico y clásico del rol que ocupan en el sistema social de la obra, sino que habitan en un espacio cuya relación les permite infinitas y diversas estéticas.

Estos tres factores, que son el rol espiritual, el encuadre espacio-temporal y la estética de esas individualidades, han sido una gran exigencia profesional y personal, ya que me han demandado darle forma, como actriz, a seres que potencian la utopía individual de sus imaginarios en favor de una visión colectiva de la realidad.

Mariana, La Abuelita y María me han enfrentado a un concepto de realidad post-moderna que se caracteriza por contener una sumatoria de modelos que cohabitan, logrando constituirse como un reflejo válido del espíritu de la época actual.

Y, sobre todo, me han dado, en el transcurso de estos diez años, la oportunidad de plasmar en el escenario mi opción teatral, cual ha sido aportar como actriz desde la postura de lo artístico, entendido según Ramón Griffero, como la irrupción de un mirar que no se integra aún a lo cultural. ■

EXTASIS

de Ramón Griffero

Fue estrenada por el Teatro de Fin de Siglo en la Iglesia de San Antonio de Verco, Italia, el 14 de junio de 1994.
En Santiago el 29 de agosto de 1994, en la Sala Nuval

FICHA TECNICA

Dirección Ramón Griffero
Asistente de Dirección Queiras Guillén
Música Andreas Bodenhofer
Escenografía Carlos Vera
Ramón Griffero
Vestuario Pablo Alarcón

REPARTO

Andrés-La Pasión Claudio Rodríguez
El Recuerdo Margarita Borón
María Verónica García Huidobro
Esteban Ricardo Boic
La Madre y Las Señoras Naki Hernández
El Virustillador-El Asaltante Marcelo Abarca
El sacerdote-El travesti-El capitán Manuel Peña



¿Otro modo de redención?

Eleonora Casarín T.

Psicóloga. Miembro titular de la Asociación Psicoanalítica Chilena
Directora de la Revista Chilena de Psicoanálisis

Ramón Grifero nos propone en *Extasis* una investigación acerca del ser humano en su transcurrir en el mundo. Indagando en la intimidad emocional y en los modos en que el hombre se inserta en el entorno sociocultural, establece una reflexión crítica acerca de la sociedad de nuestro tiempo. Empeña, para ello, un recorrido por la perversidad y la corrupción, sin escatimar violencia ni crudeza.

La historia del protagonista, tratada al modo de una pasión, será el pretexto para exponer diversas vinculaciones entre cuatro conceptos básicos: placer, sufrimiento, pecado, santidad, los cuales serán descentrados de su significación habitual dentro de la cultura, para ser tratados dentro de una dimensión desnaturalizada.

En este sentido, el placer no consistiría en satisfacción o deleite ante la obtención de lo deseado, sino en un sufrimiento por amor. Asimismo, propone el logro de la santidad a través del encuentro y sometimiento al pecado, en lugar de la lucha constante por apartarlo de sí.

Un elemento más es aportado por la noción de éxtasis, el cual, entendido como un estado de arrobamiento espiritual, permitiría ser transportado fuera del cuerpo. Esta condición de placer extremo, mediatizado por el dolor de la entrega a la corrupción en todos sus niveles y órdenes, se constituirá en la meta irrenunciable del personaje a través de su calvario.

Esta organización de ideas intenta sondear un medio de redención para el hombre que transita por un mundo donde, habiéndose perdido los valores propia-

mente humanos como el amor, la solidaridad, la humildad, el sacrificio, la contención, la bondad, predomina el exceso, el desorden, el abuso, la violencia, la depravación, el egoísmo y la autocomplacencia.

Inscribe así un nuevo camino a la santidad, donde el encuentro con la divinidad se alcanza a través del pecado. El sufrimiento implicado en ello, en cuanto es concebido como ofrenda de amor, permite el acceso al placer.

Los cuatro personajes principales, Esteban, Andrés, la abuela y su canario Vivaldi y Rosa María, la sirvienta, representan a diferentes psicologías que conforman la sociedad de fin de siglo.

Esteban y Andrés son dos jóvenes que, desde distintas perspectivas, recorren ámbitos paralelos. Uno se entrega a la experimentación del goce mundano en todos sus niveles. Vive la emoción desde un sustrato básicamente hedonista, que lo conduce a la falta de amor verdadero, es decir, al dolor de la falta de entrega recíproca. Su castigo será la muerte a manos del azote de nuestro siglo: el sida. Andrés, por el contrario, siente una precoz inclinación por el sacrificio y el sufrimiento espiritual, que lo lleva a luchar denodadamente contra el pecado que habita en su cuerpo. Tempranamente es víctima de una violación sádica y homosexual. Esta experiencia comporta la virtud de abrirle un camino hacia la redención, al ser interpretada por Andrés como una señal que le indica el camino del placer del sufrimiento por amor. Inicia así un verdadero calvario que, en la entrega al pecado, lo conducirá a la plenitud del encuentro con Dios.



Extasis, Claudio Rodríguez, Manuel Peña y Marcelo Abarca.

La pasión de Andrés será entonces enfrentar la ciudad y los vicios, internarse en las profundidades del mal, combatiendo con la espada de Gabriel. El pecado se transforma entonces en una suerte de exorcismo que conduce a la purificación espiritual. Andrés lo verbaliza aludiendo a virutilar el alma... dejarlo como un diamante. El placer y el sufrimiento se encuentran en un ámbito común donde se disuelve su oposición. Andrés abandona así la flagelación como medio de liberar el cuerpo de las tentaciones para entregarse de lleno al color maligno de la transgresión.

De esta manera, la visión dicotomizada de la moral cristiana, que opone bondad y pecado, caída a salvación, premio a castigo pierde nitidez, facilitando a los pecadores el acceso a la gloria, bajo la condición de trocar el éxtasis del pecado en éxtasis de sufrimiento.

La propuesta de Griffiero inaugura, de este modo, una forma de redención para la existencia en un mundo amenazado por la fragmentación, derivada de la pérdida de una racionalidad globalizadora y estructurante.

Contribuye a vigorizar la tensión, el telón de fondo donde deambula la abuela de Andrés. Ella comparece como la representante de la hipocresía de una

sociedad burguesa que, bajo la apariencia de formalidad, devoción y nobleza, encubre su lascivia e intemperancia. Su espíritu degradado por el espionaje voyeurístico y las actitudes exhibicionistas, busca enmienda y alivio en la enfermedad y los autocastigos corporales, los cuales, a diferencia de su nieto, no le reportan placer sino sufrimiento y temor.

Rosa María, ocupada de labores humildes y serviles, es una muchacha soñadora y desinteresada que se entrega al enamoramiento de manera candorosa. Experimenta el amor y la fe con simpleza e integridad, estándole vedado, entonces, el acceso al barroquismo vivencial desarrollado por Andrés. Su corazón enternecido es capaz de vibrar ante el mero hecho de rezar el rosario a la misma hora que Andrés, aun sin saber dónde éste se encuentra.

La obra, cargada de sugerencias de gran interés para una revisión amplia y profunda de los distintos aspectos de una cultura en explosión, en su desenvolvimiento va adquiriendo un énfasis marcado en el tema de la sodomía, con lo cual la riqueza y complejidad de la proposición se desperfila en favor de una resolución un tanto reductivista. ■



Añorando el mar desde un país sombrío

Rodrigo Pérez
Director y actor

Marta y su madre se vistieron de fiesta hace muchos años. Hoy conservan sobre sí sólo el despojo de estos vestidos. La gran fiesta esperada ha tardado mucho en llegar, tanto, que estas dos mujeres, quizá, hasta hayan olvidado de qué fiesta se trataba. La vida de este modo es una fiesta que nunca ocurrió. La miseria del aspecto de estas dos mujeres ha comprometido sus órganos más internos; ellas padecen ya la maligna enfermedad de la existencia humana. Dentro de este mal, vivido en soledad, una sola esperanza subsiste: la de ese otro lugar, el mar, junto al cual se empezará a vivir.

Con *El malentendido*, Camus nos cuenta una historia que bien pudo haber leído en un diario:

En un albergue aislado, una Madre (Gabriela Hernández) y su hija Marta (Claudia di Girólamo) matan a los viajeros que ahí se hospedan con el fin de robarles el dinero para poder algún día irse a vivir junto al mar. Pero llega Jan (Francisco Reyes), el hijo ausente del hogar, es decir, ausente de la patria hace más de veinte años. Después de pedirle a María, su mujer (Marcia Pavez), que lo deje solo una noche junto a su madre y hermana, correrá la misma suerte que los demás viajeros.

No se trata aquí del hijo pródigo. Este hijo, cansado de ser un extranjero, no es reconocido por su madre, tampoco por su patria y sufrirá una muerte absurda, como un extranjero más en su propio hogar y país. Es de esto de lo que nuestra versión de *El Malentendido* ha querido hablar. Marta lo dice: *entienda que para nadie, para nadie, hay patria ni paz.*

Llegamos a este texto escrito el año 43 a través de la resonancia que esta sensación de absurdo puede tener hoy en nosotros y en este país. País en el que somos extranjeros sin que nuestra madre nos reconozca. Cuando se han deshecho los nudos, ya no quedan fuerzas, sólo restan el cansancio y la sed de reposo. Hay en estas vidas un desasosiego profundo y doloroso. Nadie ha empezado a vivir y se llegará a la muerte sin haber iniciado el camino de la vida.

No se existió, no se es, nunca.
Jamás.

La puesta en escena

Por otra parte, la elección de la obra tiene que ver con la preocupación de investigar respecto a la teatralidad en el sentido amplio de la palabra. Qué es lo que hace que el teatro sea un arte independiente de la literatura. En este contexto, nos ha interesado esta obra escrita, que tiene una existencia en cuanto arte dentro de la literatura dramática y universal, para ser representada. De este modo, el concepto de puesta en escena cobra un valor fundamental, ya que implica una re-elaboración del texto dramático al ser resituado en la escena. La reelaboración de este tipo de textos ofrece la posibilidad de hacer volar el imaginario en función de las resonancias que el trabajo de puesta en escena va develando. Así, valiéndose de la literatura como arte para ser leído, damos un salto al arte teatral, que ofrece la posibilidad de una lectura en diferentes niveles; la palabra se vuelve tan importante como los

silencios, como las miradas, como la composición en el espacio. En nuestro trabajo, intentamos agregar a esto la espesura emotiva de cada uno de los actores que, en este caso particular, no le hacen el quite a su propia historia sino que, valiéndose de ella, agregan capas o pliegues que se constituyen en nuevos signos sobre el escenario. El actor sabe mucho mejor que el personaje de qué está hablando y por qué lo está diciendo. De este modo, el personaje queda en el texto escrito, encerrado en la literatura, para dar paso a un actor trabajando consigo mismo en un espacio, tan protegido y desprotegido al mismo tiempo, como es el espacio teatral.

El espacio escénico propuesto para este montaje (Nury González) se aleja absolutamente de la escenografía propuesta por Camus. Se trata aquí de un espacio escénico integrado a la sala misma y cuyo concepto

conductor es el despojo. Sillas ordenadas de tres en tres y tres cuadros-ventanas del mar completan este espacio minimalista, en que los actores quedan expuestos a los movimientos de sus cuerpos, emociones e ideas.

El vestuario (Pablo Núñez) aporta a la noción de desgaste, de cansancio, de abandono y acentúa la extrañeza que hemos intentado recorrer los rincones de esta propuesta. Del mismo modo, una vez más, la música de Miguel Miranda se funde en atmósfera y texto, constituyéndose en el pulso interno de las acciones.

Si pudiéramos, en términos cinematográficos, definir el estilo de este texto escrito por Albert Camus hace cincuenta años, podríamos decir, independientemente de la carga filosófica, que se trata de una obra de suspenso o de un Thriller. Profundizando en esta idea, concluimos que otro de los fundamentos escénicos debía ser la tensión. Esta tensión debía atravesar todo el relato escénico. Para esto, los actores debían ser los ejecutores, a través de su interioridad manifestada en ritmos, silencios, desplazamientos y miradas, de esta atmósfera enrarecida, extraña e inquietante. La atmósfera debía relatar en sí misma este desgarró, este desasosiego ante la vida. Todos estos elementos constituirían, así, una búsqueda de un lenguaje puramente teatral.

Nuestro trabajo es el teatro. Con nuestro trabajo, más que contar, queremos preguntar, preguntarnos, intentar entender. La palabra cotidiana no nos basta, por eso, intentamos constantemente re-inventar nuestro decir, nuestro lenguaje. No concluimos nada, las certezas se nos escapan en cada nuevo intento. Lo que queda sigue siendo la sensación de extrañeza ante la vida y ante nosotros mismos. Nos es difícil decir una obra más, nos resulta más fácil decir una obra menos.

Terminamos citando a Camus: *Si el mundo fuese claro, el arte no existiría.* ■

EL MALENTENDIDO

de Albert Camus

Fue estrenada el 1 de septiembre de 1994
en la Sala Cuatro, en Santiago.

FICHA TECNICA

Dirección	Rodrigo Pérez
Espacio escénico	Nury González
Vestuario	Pablo Núñez
Música	Miguel Miranda
Asistente	Alejandra de la Sotta
Producción	Javier Ibacache

REPARTO

Marta	Claudia di Girolamo
Madre	Gabriela Hernández
Maria	Maria Pavez
Jan	Francisco Reyes



El bienentendido malentendido de Rodrigo Pérez

Fernando González M.

Sub director Teatro Nacional de la
Universidad de Chile y director Club de Teatro

Un poco de historia

En dos temporadas se ha presentado en Santiago *El malentendido* de Albert Camus. En 1948 y ahora en 1994, justo al cumplirse medio siglo de su estreno en París. Si bien su estreno entre nosotros tuvo cierta resonancia, ésta se circunscribió a un pequeño círculo, aunque a una de las funciones incluso asistió el propio autor, de paso por Santiago.

Eduardo Naveda y su compañía, además de estrenar la obra de una destacada figura del pensa-

miento existencialista, inicia con este montaje, realizado en una pequeña sala, el importante periodo de los Teatros de Bolsillo en Santiago (L'Atelier, Petit Rex, fundamentalmente). En aquellas pequeñas salas, directores como Tobías Barros y Miguel Frank, entre otros, dieron a conocer obras de cámara de diversos autores, destacándose las de Cocteau, Sartre, Camus, Coward, Eliot y Schnitzler.

Tres fechas y sus creadores son importantes en esta relación:

	París 1944	Santiago 1948	Santiago 1994
Director	Marcel Herrand	Eduardo Naveda	Rodrigo Pérez
Teatro	Manthurins	Sala Audiciones Minist. de Educ.	Sala Cuatro
Marta	María Casares	María Elena Gertner	Claudia di Girólamo
La Madre	Marie Kalf	Marta Ubilla	Gabriela Hernández
María	Helene Vercors	Luisita Aguirrebeña	Marcia Pavez
Jan	Marcel Herrand	Eduardo Naveda	Francisco Reyes
Criado	Paul Oetily	Mario Montilles	
Música			Miguel Miranda
Vestuario			Pablo Núñez
Escenografía			Nury González

Hoy, la representación de *El malentendido* no es sólo la escenificación de un texto con una visión determinada. Aquí, Rodrigo Pérez nos muestra su nitida definición escénica. A través de su montaje, comenta (emocional y plásticamente) el texto de Camus, incrementando su multidimensionalidad. Con la seguridad de estar ya en posesión de su lenguaje, el director

nos permite decodificar sus claves. Algo habíamos intuido en *El duelo* y bastante más en *Madame de Sade*.

Ahora, no sólo gozamos una estética escénica sino también el hecho que todo aquello sea consecuencia de la historia representada.

La anécdota que nos ofrece Camus, bien podría servir de argumento a un thriller actual: en una posada, la madre y su hija Marta asesinan a los huéspedes ricos y solos, para obtener dinero que les permita cumplir el sueño de Marta: vivir frente al mar. Hoy llega desde el extranjero, después de veinte años, Jan, el hijo y hermano de las asesinas. Ellas no lo reconocen y él no sabe encontrar las palabras necesarias para enfrentar esta situación. Así, ocurre el malentendido que termina con su vida.

La falta de amor restó todo sentido a las vidas de Marta y su madre. Permanecieron vencidas, sin esperanza ni fe. Vestidas para una fiesta que no llegó.

Anhelando hacer algo, encontraron en la muerte la animación de la vida. El desamor apagó la duda frente al crimen.

Música. Tres mujeres y un hombre irrumpen en un espacio que nos muestra su desnuda arquitectura. Ladrillos al aire. Tres marinas verdes sobre las tres paredes, doce sillas escolares verdes, el vestuario de Jan y la taza que contendrá el somnífero que beberá, también, verdes. Inmediatamente la irradiante violencia interior de los intérpretes inunda el espacio escénico. Su carga, movimiento, gestualidad, se tornan también violentos. Luego se aquietan, manteniendo su pulso anhelante, que empieza a crecer, obligándolos a amplios, nitidos e inhabituales desplazamientos. Los cuerpos, como los estados, se entrecruzan y de pronto estructuran su coreografía emotiva. La emoción organiza el movimiento.

La estética dura y desolada del diseño provoca una sorda descontextualización que inquieta, pero que permite seguir mejor a los personajes.

Las tres pinturas, que muestran el añorado mar, parecen ventanas que dan a un océano de evidente teatralidad y el mar, aludido como un lugar en que el sol lo devora todo, más que mar parece la imagen de un

árido desierto: aquella tierra donde el sol acaba con todas las preguntas.

Aquí, los seres no anhelan, asumen deberes, y este deber, que es imperioso cumplir, nutre la coreografía emocional que intensifica todo.

El deber de Jan es recuperar lo que abandonó. Aquí se funden la noción de patria y la necesidad de madre. No se puede ser feliz en el exilio. Hay que recuperar el país y lo que nos pertenece.

Quiso traer la felicidad... pero no supo encontrar las palabras que hacían falta.

El poderoso foco de los intérpretes va iluminando con nitidez todos los rincones de la desnuda posada y, a la vez, creando los espacios. De pronto, tenemos a Jan conversando con su hermana con violento volumen. El se presenta en su nitida naturaleza, en su espíritu específico:

Soy extranjero, vengo del otro lado del mar.

Las piezas en juego empiezan a moverse con impulso creciente e irreversible. Toda alternativa queda derogada. Sólo es posible avanzar. El director ha asumido el riesgo de tornar el drama existencialista en una tragedia contemporánea, doméstica, tal como lo deseó su autor. La dinámica escénica ya no puede claudicar. De un modo intermitente, pero constante, se violentan los estados, las emociones, los movimientos y también los parlamentos. Todo adquiere grandes connotaciones. Nada es cotidiano, sin embargo, es reconocible. Todo es como sólo en el Teatro puede ser.

El callejón se profundiza. Se torna subterráneo y se encuentra con un espeso cauce sonoro. La música amalgama estados, gestos, palabras, emociones y nos conduce a ámbitos donde todo parece que sigue igual, pero ahora todo, además de ser más nitido, es más intenso, más profundo. Miguel Miranda y su creación resultan absolutamente acordes con la tragedia. En una extraña versión de cámara se logra el *gesamtkunstwerk* wagneriano, pero a través sólo de la variedad emocional de los intérpretes. La emoción de Gabriela, Claudia, Francisco y Marcla convertida en espectáculo. Un espectáculo íntimo, casi privado que, sin embargo, nos ofrece la globalidad de la obra de arte. La creación



El malentendido, de A. Camus. En la foto: Francisco Reyes, Marcia Pavez, Gabriela Hernández y Claudia di Girólamo.

escénica, ascética y despojada, como sustitución de la vieja liturgia.

Jan pasará de un sueño lleno de imágenes a un sueño sin sueños.

La música, ahora cual marcha fúnebre, irrumpe nuevamete, mientras las tres mujeres deambulan ya sin deberes, es decir, sin destino.

El malentendido ha sido posible ahora. En esta época en que la muerte no nos sorprende. En esta época tan distante de aquella otra, en que habla amor... y fe.

Ya nada se logra con que el mar sobre los ladrillos intensifique su luminoso verde. La tragedia

está consumada. La madre se irá a reunir con Jan y pronto Marta también lo hará. Siempre he vivido sola y he matado solo, es justo que muera así. El crimen tampoco sirvió para unirla con su madre. Para nadie existe ya patria ni paz.

Resumiendo, una historia escrita hace medio siglo que, gracias a su puesta en escena, cobra, en cuanto a contenido, forma y estructura, plena contemporaneidad. El director valora y hace necesaria la obra de los creadores de la música, el vestuario y la escenografía. La actuación, fundamentalmente a través de la emoción, logra que el espectador viva una experiencia difícil de olvidar. ■



El retorno del texto

Marco Antonio de La Parra
Dramaturgo

Nada es más claro que se ha cumplido un ciclo y que se entra en otro. El teatro de imagen, señero, totipotente, invasivo, herencia del auge de los medios de repetición audiovisuales y de cierta desazón ante la incertidumbre de todo discurso, había expulsado toda literatura del teatro, casi toda referencia a la palabra escrita y parecía deslizarse más cerca de la danza y de la música, de una experiencia más primaria que de la razón, la poesía y la consigna, donde tal vez anduvo demasiado tiempo liado.

Los grandes espectáculos tuvieron su auge en Chile en los momentos de la transición democrática, cuando ya la denuncia no podía habitar la escena con la misma carga ni el mismo acento, cuanto el futuro era imprevisible y más una sensación que un concepto. La forma prevaleció sobre el contenido tal como la censura y la restricción hubieran apuntado a un fuerte estímulo de textos que ahora necesitaban recuperar fuerzas en los modos de representación, sin saber muy bien qué zonas límites se debían abordar. Como si el secreto, el misterio que el texto dramático debe rescatar, no estuviera aún delimitado.

Nada pudo ser más necesario que transmitir sensaciones y trabajar en nuevas formas, abandonando la preocupación por el contenido. Signo de los tiempos, hoy se revierte y la pregunta ética, sentada en el horizonte del fin de siglo, en esa conciencia de decrepitud que invade el fin de milenio, en ese sentimiento de fracaso que reemplaza a todas las banderas y que nos provoca el pesimista balance del siglo más optimista del que se tiene memoria, plagado de entusiasmos y solu-

ciones como pocas veces hubo, esa pregunta sobre el bien y el mal, lo justo y lo injusto, lo cruel y lo generoso, activa de nuevo la función de la palabra en la escena, retrae la preocupación por la mera imagen enloquecida y creativa y prepara al espectador para otra experiencia mayor, la de la revelación, la de la inquietud más profunda, la del replanteamiento de las preguntas de siempre.

Ha habido un largo camino desde que la creación colectiva expulsó al dramaturgo de la sala y los formatos de escritura fueron superados por la contribución narrativa del cine y la revalorización del espacio y el instante en el teatro. La consolidación del director (Influencia de la figura del director de cine, autor del cine de autor) como pieza maestra de la nueva manera de entender la puesta en escena como creación en sí y no como mera interpretación, ha obligado al autor a ponerse a sí mismo en jaque y replantearse qué significa escribir, no sólo sobre qué tema (los signos del tiempo son brutalmente confusos) sino también cómo y para quién. La obra de teatro ha dejado de ser literaria para afirmarse plenamente como partitura, como relato de un sueño para que lo sueñe el director, el actor o el director, el actor o el lector imposible que el teatro sorprendentemente aún sostiene.

Por todas partes, ya no sólo se habla de la puesta de tal o cual grupo o director-prestidigitador-taumaturgo, sino también de tal o cual texto. Las voces contemporáneas de Bernard-Marie Koltés, Botho Strauss, David Mamet, Edward Bond, Peter Handke, Sergui Belbel, Lars Norén, Steven Berkoff, obligan a

repensar la función del autor que escribe teatro o sea escribe imágenes o sea transmite en palabras el aliento de la creación, el que no conoce otro soporte que el lenguaje para insuflar sueños de espíritu en espíritu. Las estructuras dramáticas se sacuden ante la influencia de toda la modernidad que, al fin, cae sobre nosotros como un chaparrón tan necesario. Nos hemos despojado de las obligaciones del consenso que sólo nos permitía la fiesta, así como de las de la denuncia que nos exigía aprovechar el minuto para crear espacios de libertad, sueños conjuntos de futuros posibles y habitables. El territorio está más abierto que nunca y los escritores emergen, olvidados, o resucitan, muy distintos, o simplemente (qué bueno) nacen con propuestas en las cuales se respira el viento fresco y mezcla de olor a pólvora y aire acondicionado de las últimas décadas.

1994 está, otra vez, plagado de estrenos de teatro de autor, autor-autor y autor-director, pluma al fin, computador, máquina de escribir, lo que sea, palabras como pentagrama en que se puede leer la obra, leer con el inconsciente, es decir, soñar (que para eso es que fueron creadas las palabras, para sujetar la muerte que nos habitaba, para cargarse de anhelos y representaciones, para hacer poemas, la información es cosa de animales, la sugerencia de humanos, seres esencialmente equívocos). Egon Wolff ha cambiado de estilo y acepta manejarse a tropezones, busca que su manera haga cortocircuitos, se traiciona sabiendo que de la traición repetida emerge la fidelidad más auténtica. Gregory Cohen se rescata a sí mismo, Benjamín Galemiri se reitera y se celebra. Ramón Griffero retorna al ruedo trayendo en *Extasis* la temática más fiera, la de la santidad imposible, el medio pelo insulso y pedestre, el fin de siglo que parece sólo proclive a corromperse y el nombre de Dios que se nos ha perdido entre las sílabas más viejas. Andrés del Bosque hace un texto bello y preciso sobre el Tony Caluga, inmensamente drama-túrgico, el más bello que se le conoce, que pasa de-sapercibido para los legos debajo de su propio

montaje. Antonio Skármeta e Inés Margarita Stranger siguen escribiendo y saldrán a flote en cualquier momento. No nos deben pillar desprevenidos. Radrigán prepara una ópera, Sieveking declara públicamente que tomará el camino de la novela mientras Diamela Eltit viene de la novela en búsqueda del teatro. Alfredo Castro, director hasta las últimas, declara que está escribiendo una pieza de teatro. Yo mismo me encuentro insomne, atorado de textos que se amontonan a la espera de su puesta.

Los nuevos directores se producen, los nuevos dramaturgos vienen de atrás. En talleres y cursos, florecen, diversos, extraños, diferentes. Sandra Cepeda, Mauricio Barría, Christian Ortega, Pablo Álvarez, por decir sólo algunos de los que deberán, más temprano que tarde, dar cuenta de su existencia.

Los directores de escena, seguros de sí mismos, aceptan al dramaturgo en su presencia. No es un combate. Los puestos están claros. Cuéntame tu sueño, ponlo en mi corazón y en mi cabeza, que yo tengo los dedos entrenados para transformar con su aliento el barro en forma y el actor en pieza.

La tendencia contemporánea, el espacio vacío, sin decorados confusos ni tantas máscaras ni velos, ha dejado al actor desnudo y su voz ocupa el escenario. La obra, al fin, ocurre donde siempre debe suceder, en la mente del espectador. Gestos y palabras no son más que estímulos del sueño final que cierra el arco entre el delirio primero del autor y el último del público.

Nuestro teatro se engrandece, se afirma, ya no sólo tiene modos visuales sino también textuales. La palabra se suma a la imagen y hacen fuerza entre sí, potenciándose, multiplicadores. La palabra, que no es la de la novela sino la del poema, o más exactamente, la de nuestros sueños, la que nos hace saber sin informar, la que nos resuena más hondamente. La imagen también se escribe. Es peor, es lo único que se escribe.

El teatro también se lee. Es decir, debe poder leerse. Ni el video, ni el cine son su soporte natural. O el texto o la escena. Y sigue siendo así, aún, siempre. ■



Itinerario: La mujer en el teatro chileno*

María de la Luz Hurtado
Universidad Católica de Chile

Hay un extendido mito acerca de la activa participación de la mujer en el teatro chileno, dentro de la atmósfera complaciente del país que se precia de ser vanguardia en Latinoamérica de una serie de fenómenos de modernidad. Pero los datos en este campo cuestionan la retórica acerca de nuestro respeto a las diferencias y a los espacios de expresión del otro: En nuestra dramaturgia, desde la mujer ha sido cuantitativamente poco lo expresado. Sobre la mujer —desde un discurso masculino— han sido variadas y persistentes las elaboraciones realizadas. Sólo en los años más recientes (alrededor de los '90) esta situación ha ido encontrando un mayor equilibrio, augurando una nueva etapa en nuestra vida cultural.

Para encontrar las claves de este enigma, recorri el desarrollo histórico de nuestro teatro, su organización institucional, sus relaciones con la vida socio-cultural y las transformaciones de las prácticas creativas¹. Entiendo como teatro, por cierto, no sólo la escritura dramática sino también su representación escénica: el espectáculo. La interrogante planteada era si la mujer en el campo de lo teatral, a través de cualquiera de sus oficios (actriz, dramaturga, escenógrafa, productora, directora, empresaria, etc.), ha sido capaz, en cada etapa histórica, de redefinir el campo expresivo esta-

blecido, aportando una singularidad atribuible a su condición y ejercicio de lo femenino.

Al respecto, he llegado a plantear la siguiente hipótesis: En Chile, la incursión en nuevos campos del quehacer teatral y el establecimiento en ellos de tradición propia ha sido labor eminentemente masculina. La mujer se incorpora profesionalmente a lo teatral recién en el siglo XX y siempre con retardo en relación a sus áreas de participación: sólo cuando un oficio teatral está establecido y ha surgido un área nueva que concentra el interés masculino, queda espacio para la mujer en la anterior disciplina. Las condiciones para que esta constante cambie se dan a fines de los 80, ligadas a transformaciones en los modos de creación teatral, en las relaciones de trabajo y en los ámbitos de formación profesional especializada.

Por lo tanto, la mujer siempre entra a lo teatral a espacios ya ocupados y definidos en sus lenguajes, modos de creación y organización. Suele realizar el ejercicio de su creatividad sin mayor conciencia de género, aunque en el campo de la dramaturgia, desde la segunda mitad del siglo XX, es posible reconocer algunas orientaciones comunes en su trabajo, ligadas profundamente al lugar de lo femenino en nuestra

* Ponencia presentada en *Un escenario propio - A stage of their own*, Universidad de Cincinnati, USA, octubre de 1994.

1. Este recorrido es una relectura de dos investigaciones realizadas por mí en la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile: *Un siglo de teatro en Chile: 1890-1990*, apoyado por DIUC y Fondecyt, y *Teatro chileno y modernidad: identidad y crisis social*, apoyado por Fundación Andes. Ambos están por publicarse.

cultura latinoamericana. Sólo en las más recientes generaciones se atisba una búsqueda programática en algunas mujeres por crear lenguajes teatrales que las expresen diferencialmente, estimuladas por su actual dominio de todos los campos de la expresión de este arte.

Tardía y dificultosa conquista del escenario nacional

No sólo a las mujeres sino que en general al país le fue muy difícil establecer una tradición y una cultura teatral escénica, lográndola más de un siglo más tarde que nuestros vecinos del Cono Sur. Durante la colonia, no se realizó en Chile más que teatro ceremonial y de calle, ya sea las festividades *mascoradas* o el teatro religioso –autosacramentales principalmente– rápidamente empobrecido su esplendor barroco y censurado no sólo por Carlos III en 1765 sino también durante la república en 1823, asustados los hombres ilustrados e iluministas del sincretismo popular mestizo que ellos estimulaban. Recordemos que Chile era durante la colonia una Capitanía General, con aire de cuartel más que de corte. A fines del siglo XVIII, era impensable que allí existiera la vida teatral del Virreinato del Perú, por ejemplo, donde la bella mestiza Perricholi se daba el lujo de ir directamente de los escenarios teatrales, donde desplegaba sus talentos de actriz, al palacio del Virrey Amat en calidad de amante predilecta y pública. En Chile, a la fecha, habían habido escasísimas y muy controladas temporadas teatrales, organizadas por empresarios españoles.

Sólo tras la Independencia se edifica el primer corral de comedias, en 1820, a instancias de los hombres ilustrados que acceden al poder. Pero su voluntad política no es suficiente: la falta total de tradición en las artes de la actuación lleva a la paradójica situación que los únicos que en esas remotas tierras han visto u oído algo de la escena teatral son los españoles hechos prisioneros en la guerra independentista. Algunos de ellos formarán la primera compañía teatral republicana, y las más encendidas loas a la libertad las harán estos hombres cuyo camino es del escenario a la prisión. Desde

entonces, quemar etapas hacia una producción propia ha sido un proceso lento y para nada homogéneamente progresivo.

Durante todo el siglo XIX y hasta ya bastante entrado el XX, hay una ausencia total de profesionales chilenos del teatro en el área del espectáculo. La vida teatral es nutrida por países vecinos, entre cuyos artistas destacan singulares actrices: la peruana Carmen Aguilar, sensual y fumadora de puro, cual Perricholi revivida; las argentinas Teresa Samaniego y Trinidad Guevara o, de más lejos, la María Guerrero o la Bernhard, junto a las divas venidas con compañías españolas e italianas. En este periodo, sólo hay teatro chileno aficionado, familiar o de organizaciones sociales. ¿Qué impide que se asuma el escenario como un oficio de vida? ¿El estigma social, religioso y moral que aún lo ensombrece? ¿Temor a exponer el cuerpo, la voz, el gesto ante un público de iguales, acostumbrado a saborear el acento y el temple extranjero como un atractivo especial de lo teatral?

Arquetipos femeninos en la dramaturgia del s. XIX e inicios del XX

Durante el s. XIX tiene gran prestigio social y cultural el cultivo de las letras. La ilustración es el modelo de los intelectuales y de los culturalmente inquietos. Basta con ser traductor de obras (del francés, principalmente) o escribir piezas teatrales de acuerdo a la inspiración del momento (neo-clasicismo, romanticismo, costumbrismo, etc.) para ingresar al círculo de los promotores y practicantes del teatro. Ojalá las obras lleguen a eternizarse en la imprenta y también interesen a alguna compañía en gira para su representación, a lo mejor, incluso traducidas a otro idioma. La dramaturgia logra así afiarse como forma literaria en el concierto de la cultura nacional.

Sólo hombres cultivan la escritura dramática por más de un siglo. Los géneros y tipos humanos desarrollados son primarios, pero de rasgos muy nitidos e influyen fuertemente en la creación posterior. En general, los personajes femeninos están tensionados en sus caracteres y función dramática. Justa-

mente, la estricta definición de roles y rangos de acción aceptados de la mujer decimonónica favorece que lo dramático surja de su transgresión. Mencionaremos algunos arquetipos usuales:

- En obras de exaltación patriótica, escritas al calor de las revoluciones que abren y cierran el siglo, o también con ocasión de guerras limítrofes, se produce una exacerbación de los valores masculinos: la identidad nacional se define como la de un pueblo varonil. La mujer ante ello funciona en dos alternativas polares. O es ella la más valiente, audaz y leal, conduciendo simbólicamente la batalla como **La victoria frente al pueblo**, con lo que provoca un fuerte impacto emotivo por transgredir su naturaleza débil y su espacio privado. Es así la heroína que magnifica el valor tributado, cual figura alegórica y mítica. La alternativa opuesta es que la mujer quede profundamente menoscabada en esta cultura viril. Ella se declara imbuída totalmente de tal espíritu y reniega de su cuerpo y de su naturaleza, que le coartan su único accionar valioso: Teresa: *Si yo, renunciando a esta débil envoltura, a esta cadena que llevamos las mujeres, pudiese acompañarlo al campo de batalla...pero tendré que permanecer inmóvil y privado del gusto de sacrificarme...* (Onofre Avendaño: **Por la patria**, 1898).

- En obras de diversos estilos y temas, insertas incluso como tipos dentro de obras realistas, surge la figura de la mujer-arpa, ya en su edad adulta o en la vejez. Representa el mal exacerbado con su conducta castradora y perversa. Este corazón duro de mujer provoca vuelcos en las intrigas dramáticas, puesto que transgrede la expectativa de su naturaleza supuestamente maternal y tierna. Muchas veces, son estas arpas las verdaderas responsables de los crímenes y deslealtades políticas y amorosas de los hombres sujetos a su influjo, a menudo, sus propios hijos o parientes.

- Otro personaje arquetípico que carga las tintas contra la mujer es el de la beata: hipócrita, murmuradora, calumniadora, destructora de la intimidad y felicidad ajenas por envidia, moralismo farisaico y represión sexual malsana. Suele ser un demonio femenino sin sotana: el tartufo y el sacristán intrigante son de un tono menor comparado al de la beata. Es que son de

temer las mujeres activas, planificadoras, mundanas: se oponen a la pléyade de personajes femeninos —en general, de mujeres jóvenes— sin opinión propia: las mosquitas muertas cuyos padres o tutores viven vicariamente sus vidas.

En general, los personajes femeninos en la dramaturgia del siglo XIX no tienen espacios en los que se muevan con soltura y propiedad: suelen jugar roles polares, con cuotas de histérico exaltado o depresivo.

- Obviamente, también en este tiempo existen espíritus iluministas que abogan por la causa femenina como parte de la emancipación general de la sociedad, pero su círculo hermenéutico los traiciona irremediablemente: el revolucionario Fray Camilo Henríquez, impulsor de la modernidad ilustrada, tras ponderar el que en Filadelfia (USA) las mujeres tengan organizaciones sólo comandadas por ellas y que pueden andar solitas por las calles sin que hombre alguno se atreva a hablarles (probablemente pensando en la mujer de ascendencia hispana que no puede salir a la calle sin acompañante o chaperón, so pena de perder el honor), pone en boca de una joven mujer lo siguiente: *Y cuidaremos gallinas e iremos a vender a la plaza hasta que Dios Nuestro Señor nos dé un buen marido que nos mantenga.* (**La inocencia en el asilo de las virtudes**, 1817).

La frase que puede resumir al modelo positivo de protagonista femenina de ese siglo es la escrita por este mismo padre de la patria: *Hija mía, ya sabes que la gloria de una heroína es morir por su patria y que la gloria de toda mujer es morir por el honor* (C. Henríquez: **La Camila o la patriota de América**, 1817).

- En efecto, el drama de honor es un género principal desarrollado por herencia española. El honor por cierto no se da en otros planos posibles como el de la política o la fe pública: se simboliza en la castidad femenina, afrentada principalmente cuando otro hombre posee a la mujer propia. Tres posibilidades son trabajadas hasta ya entrado el siglo XX, todas tendientes a la resolución trágica con visos melodramáticos por

medio de la venganza, el asesinato y la muerte:

–El adulterio: Juan: ...si tú te hubieras pertenecido, si en ti no hubiera estado algo que era mío, esto es, mi nombre y mi honra, bien podría ser perdonado tu extravío; pero como habías dado lo que no era tuyo, como habías manchado de infamia lo que a mí me pertenecía, eres culpable. (...) Fuiste condenada a morir. El marido hizo de juez de la esposa infiel, justificado en su razón objetiva. Esta cita corresponde al clásico de la dramaturgia chilena del siglo XIX: *El tribunal del honor*, de Daniel Caldera (1877).

–La violación: En *La marejá* de Antonio Orrego Barros (1910), el novio de la mujer ultrajada sufre menos por el dolor de ella que por el propio. Desplaza la tensión dramática a su persona desde la mujer violada, reducida a objeto del honor masculino: Julián: ¿Que yo eje pasar esta afrenta que mi han hecho en ti? ¡Renuncia! ¡Si es mi honor!

– La prostitución: merece estudio aparte la fijación de los autores en las prostitutas y casas de remolenda, infaltables en el teatro y el cine chilenos. La madre o la novia del protagonista masculino son prostitutas, y causan su violencia y desapego afectivo a la vida. En caso de no tener vínculos previos con las prostitutas, éstas representan la proyección conjunta de sus fantasías eróticas y de sus deseos de espiritualidad, en un engendro de prostitutas-virgenes (demonios y santas a la vez), redimidas por el amor del protagonista. La muerte de la prostituta suele también ser el precio de su honor mancillado. (Melodrama clásico chileno: *Go-londrina*, de Nicanor de la Sotta, 1923).

De la primera a la segunda guerra: la pregunta por lo femenino y lo masculino

La mujer accede a la dramaturgia durante el siglo XX: tres o cuatro de ellas escriben teatro en las primeras dos décadas (primera obra de texto conservado y registrado por mí: *Epidemia de amor* de Raquel Echaurren, 1906, juguete cómico). No están ellas en la primera línea profesional, son escasamente representadas y no persisten mayormente en este oficio, salvo Elvira Santa Cruz de Ossa, que escribe alrededor de



Mujeres del teatro chileno en "Un escenario propio", Cincinnati, U.S.A., 1994: María de la Luz Hurtado, investigadora; Isidora Aguirre, dramaturga y Amaya Clunes diseñadora.

1917. En la generación de transición del 30 al 40 aparecen más nombres femeninos, pero aún son escritoras que ocasionalmente incursionan en el teatro (Magdalena Petit, Gloria Moreno, Teresa León, Patricia Morgan, Deyanira Urzúa de Calvo). Al igual como ocurriera con los dramaturgos del s. XIX, éstas son mujeres de intereses y actividades muy diversas, y el teatro es una de sus aficiones intelectuales, artísticas y sociales, al que se dedican sólo ocasionalmente.² Como corolario, ya hacia el 40 y el 50, hay mujeres que se desarrollan en el campo del radioteatro melodramático como dramaturgas (Olga Cáceres, Blanca Arce).

2. Ver Rojas, B. y P. Pinto, editores: *Escritoras chilenas: teatro y ensayo*. Ed. Cuarto Propio, Sgo., 1994.

Este puñado de mujeres escritoras naufragan dentro de la verdadera explosión de dramaturgia nacional del período, en auge cuantitativo y cualitativo. Los dramaturgos (hombres) logran hacer de esta práctica su profesión principal, que desarrollan ya no como literatura sino con sentido del espectáculo.

Es que ya ha aparecido, en 1918, la primera generación de profesionales de la escena, con actores y compañías totalmente formadas por chilenos. Es la época en que el teatro chileno conquista al público nacional a través de una forma de actuación que genera una corriente emocional entre el escenario y la platea. La empatía con el actor acerca al espectador al drama: se identifica con el actor y, a través de él, con el personaje. Esto lo logran los grandes divos, más de 15 de especial renombre (Flores, Frontaura, Barrenechea, Lillo, Sienna, Báguena, Bührlé, Rojas). Las actrices en esta primera vuelta no lograron trascender masivamente (salvo quizás la comedianta Elena Puelma) y accederán a ser empresarias de compañías entre el 40 y el 50 en sociedad con sus maridos (Vargas-Durante; Córdoba-Leguía). Probablemente con ello perdieron oportunidad de equilibrar los polos de la discusión de la época.

En la dramaturgia de este principio del siglo XX, aún principalmente masculina, el tema central, aparte del de la cuestión social, es el de la modernidad y el cambio de rol de lo femenino y lo masculino. La definición de roles hace crisis por todos lados: los hombres se sienten explotados en su función de proveedores por las mujeres consumistas que los asfixian. Ellas, por su parte, piden más aprecio por su vida intelectual y emocional, y sólo ven a su lado hombres adictos al trabajo o a la vida social, en función del poder político o económico. Quieren entrar a la cosa pública, al trabajo, al estudio. Hay hombres que aspiran a dar espacio a su dimensión femenina: como artistas, como seres sensibles a su vida interior y a sus emociones, como personas necesitadas de una relación de amistad espiritual con las mujeres. Se produce así una interesante alianza entre el artista modernista y la mujer: ambos exigen a la sociedad que acoja un modelo de persona que incorpore dimensiones tradicionalmente monopolizadas por el otro sexo.

Sin embargo, el asunto se torna muy complejo en segundo análisis. Es el caso de un dramaturgo fundamental de esta generación —Armando Moock—, obsesionado por las tensiones provocadas por la mujer en la modernidad. A modo de un naturalismo strindbergiano, concibe a la mujer como devoradora de hombres, que los empuja a la locura y a la disolución de su yo racional (*La serpiente*, 1920 y *La araña gris*, 1923). Cuando en *Natacha* (1925) apoya a la mujer que se rebela contra el matrimonio y opta por ser madre soltera, en la resolución final regresa a la triada madre-padre-hijo dentro del matrimonio. Lo que a primera vista pudo parecer una dramaturgia pro feminista, sometida a herramientas de análisis de la psicología profunda en un reciente estudio interdisciplinario, se concluye que es una proyección masculina de lo que sería la emancipación de la mujer, pero no es una emancipación vista desde lo femenino.³ Aun más, en *Rigoberto* (1936), revierte la situación: es el esposo quien sufre todas las vicisitudes y humillaciones dentro del matrimonio, propinados contra él por el matriarcado férreo de la suegra, la esposa y la hija. La obra trata sobre el proceso de liberación de Rigoberto quien, en delirante rebeldía, rompe todas las reglas impuestas por sus mujeres, insulta a la suegra arpia y gana el amor de la esposa y de la hija, impresionadas ante este verdadero hombre. Lindante en el sainete grotesco, Moock vira desde los dramas realistas psicológicos a una sátira cada vez más persistente a los cambios de rol de la mujer.

El sainete y el melodrama se afianzan hacia los años 20 y 30, géneros que, en sus manifestaciones cristalizadas, son básicamente antimodernos, ya que abogan por la mantención del rol femenino en el lugar que le corresponde.⁴ La sátira más aguda se la lleva la

3. Morel, Consuelo. Algunos elementos de la identidad femenina en la dramaturgia chilena. Revista Apuntes N° 107 de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile, Sgo., 1992, pp.76.

4. Hurtado, M. de la Luz y Loreto Valenzuela. Teatro y sociedad chilena en la segunda mitad del siglo XX: el sainete, en Revista Apuntes N° 92. Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile, Sgo., 1984 y El melodrama, en Revista Apuntes N° 91, Sgo., 1983.

mujer que posa de liberada o que tiene rasgos masculinos por su carácter fuerte. **La doma de la bravía** es el modelo arquetípico que subyace en los sainetes, y se celebra al personaje masculino que se sale con la suya para cortejar a jovencitas atractivas y para vivir a costillas del trabajo de la mujer.

La viuda de Apablaza, una de las obras cumbres de nuestra dramaturgia (Germán Luco Cruchaga, 1928), tragedia inspirada en **Fedra**, acoge el tema vigente de la inversión de roles y agrega a la pasión incestuosa de la mujer por el hijastro la transgresión de otro tabú sagrado: la mujer tiene rasgos masculinos (dirige los trabajos de la hacienda, tiene autoridad sobre los peones del campo como un patrón, toma la iniciativa sexual y ejerce un pseudo derecho de perna medieval). Se valoriza este carácter al final de la obra, en un comentario de un campesino sobre la viuda que recién ha cometido suicidio: *Era más rehombre que toos nosotros*.

Generación del 50: Los teatros universitarios

La década del 40 en Chile es una de gran impulso a la modernización, basada en el modelo de **desarrollo hacia adentro** o de sustitución de importaciones, a través de un activo rol del Estado. El lema de la época *gobernar es educar*, junto al de *pan, techo y abrigo*, manifiesta que el Estado benefactor ubica a la cultura entre las necesidades esenciales de la población. Las artes son acogidas en las universidades, donde el teatro es *experimentado* (U. de Chile) y *ensayado* (U. Católica) en vistas a renovarlo desde sus bases, convirtiéndolo en un arte integral. Estos teatros universitarios, que modernizaron la escena y los repertorios, encontraron su base de apoyo en los sectores profesionales medios y altos, legitimando el oficio con este respaldo social, intelectual y artístico.

En este contexto, por primera vez en el teatro chileno aparecen actrices de personalidad artística interesante (la excepción previa era Ana González y, desde el folklore, Elena Moreno), capaces de labrarse un nombre equivalente al de los actores: María Cánepa, Bélgica Castro, Marés González, Silvia Piñeiro, María

Maluenda. Pero en verdad, en esta etapa, los gestores del espectáculo y de la creatividad escénica son los directores, oficio recién introducido en nuestro país. Los repertorios, los estilos de actuación, la estética escénica, las escuelas pedagógicas son desarrollados bajo el estímulo y orientación de grandes maestros del teatro: Pedro de la Barra, Agustín Siré, Pedro Martheiru, Eugenio Dittborn, Eugenio Guzmán, Pedro Orthous, Jorge Lillo. Huelga decir que en los primeros 30 años desde la introducción del director en la escena nacional, no hay **ninguna** mujer que ejerza este rol en producciones centrales del teatro profesional. El teatro para niños es un área en que entretanto se ejercitan como directoras, al igual que el teatro de extensión a estudiantes e instituciones. Teresa Orrego, por ejemplo, única mujer que dirigió en el Teatro de la Universidad de Chile antes de 1971, se inició en este circuito (estrena en 1955 **Jinetes hacia el mar** y **La carroza del Santo Sacramento**, y **El gesticulador** en 1957, estrenado en el teatro Talía y no en el Varas), para luego coronar su carrera con la dirección de **La ópera de tres centavos**, de Brecht, en 1959, en el Varas.

La escenografía y el diseño teatral sí son especialidades que acogieron a la mujer ya en una segunda generación de profesionales, hacia fines de los 50 y los 60: junto a Bernardo Trumper y Oscar Navarro destacaron Amaya Clunes, Bruna Contreras, Edith del Campo y Lidia Vilablancas, entre otras.

La vasta tradición de dramaturgos profesionales a través del siglo XX ve surgir en la década del 50 finalmente a un pequeño grupo de dramaturgas, las cuales ejercen en igualdad de condiciones con los dramaturgos: trabajan temas e inspiraciones similares, los estilos son los que prevalecen en ese tiempo, muy influidos por las vanguardias europeas y norteamericanas. Estas dramaturgas son publicadas y estrenan en los principales teatros del país, con el concurso de los más destacados profesionales de la escena. En este sentido, juegan en el mismo terreno que los hombres: en los muchos concursos de dramaturgia realizados en esos años, hubiese sido difícil distinguir a un dramaturgo de una dramaturga que postularan en el anonimato de los seudónimos asexuados. El ser dramaturga

no fue desde entonces un handicap a-priori en el medio teatral nacional. Debemos agradecerlo a la brillantez de Isidora Aguirre, María Asunción Requena, Gabriela Roecke, y, en verdad, a no muchas más (Isabel Allende, Dinka Ilic de Villarroel, Gloria Cordero; en el teatro infantil, Mónica Echeverría) que compartieron escena con Egon Wolff, Alejandro Sieveking, Jorge Díaz, Luis A. Heiremans, Fernando Debesa y Fernando Cuadra, entre otros. Una de ellas se llevó las palmas del favor del público: Isidora Aguirre es autora de la obra de mayor éxito del teatro chileno (*La pérgola de las flores*, 1960, montada por el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica).

En los 60, el tema político-social prevalece y subordina a los demás intereses y exploraciones. Bajo la mirada de una crítica feminista actual, obras consideradas entonces progresistas parecen ahora ultra conservadoras por el esquemático rol asignado a las mujeres. La prevalencia aún de modelos melodramáticos la siguen recluyendo a la intimidad de la familia, donde es reserva de amor incondicional y valores tradicionales (*Deja que los perros ladren* de Sergo Vodanovic, por ejemplo, y algunas obras de Wolff).

Pero tras un análisis más detenido, podemos identificar constantes en la obra de I. Aguirre y M. A. Requena, que podemos vincular a su condición femenina. Con un énfasis especial, ellas centran su dramaturgia en la recuperación de la memoria histórica y social, basadas en mitos, leyendas, rituales, canciones y tradiciones populares. Otro eje de fascinación en ellas son los personajes, ambientes y cultura indígenas, que las llevan a incorporar al texto lenguas aborígenes en toda su sonoridad y dignidad. La ligazón a la tierra madre —la Pachamama— es el vínculo esencial de sus personajes con un entorno que funde la concepción mágica y expresiva de la naturaleza. Isidora Aguirre recurre a la historia para transparentar a través de ella los grandes desafíos del presente: el tejido cultural y social es permeable en el tiempo, y de esa experiencia vivificada brotan las claves enriquecidas para iluminar nuestras vidas y luchas. En *Las tres Pascualas*, *Los que van quedando en el camino* y *La pérgola de las flores*, sus investigaciones antropológicas e históricas se

vuelcan con gracia y livandad en un lenguaje apoyado en la escena: sus proposiciones escenográficas, de iluminación y utilería, la música, canciones y coreografías se enraizan en el arte popular, transmutado a sus elementos esencialmente teatrales. María Asunción Requena nos transporta a su vez al mundo de los alacalufes, los onas, los chilotos y los colonizadores hispanos, en espacios desolados, inhóspitos y de abrumadora belleza, donde se teje lo mejor y lo peor del encuentro y choque de las culturas americanas.



El continente negro, de Marco Antonio de la Parra, en dirección de Paulina García, 1994.

En la foto: Coca Guazzini y Alex Zisis.

Planteamos la tesis de que estas características son vinculables a lo femenino latinoamericano: en la inauguración de este **Escenario propio**, Sandra Cypess dijo que una definición en lengua inglesa de tradición era el conocimiento traspasado de padre a hijo. En América Latina, sin duda, la encargada del traspaso de ese saber es la mujer. Ante la ausencia de padre en la



Los socios, de Andrés del Bosque, 1990. En la foto: Andrés del Bosque, Patricia Guzmán, Alejandra Gutiérrez (directora) y Sergio Hernández.

familia, rasgo sociológico característico de nuestras sociedades, en la cual la raza indígena es heredada por el lado materno, es la madre y la mujer en general la transmisora fundamental de la tradición. Nuestras dramaturgas dan prueba de ello.

Transformaciones producidas por la creación colectiva: los 70

Un factor importante en el deshielo de las jerarquías existentes en el teatro fue la introducción de la creación colectiva como método autoral y de puesta en escena, que se extendió como reguero de pólvora en el medio teatral chileno, así como en América Latina. No es que crea que las obras realizadas con este método sean superiores a las de autor unipersonal; por el contrario, suelen ser más débiles y percibibles en muchos sentidos. Lo que postulo es que introdujo un profundo cambio en las relaciones humanas y en los resortes creativos, el que aún hoy gravita decisivamente en el medio teatral, favoreciendo la participación y el despliegue de identidades diferenciales.

La creación colectiva se apoya en ejercicios de improvisación actorales en el escenario, estén o no

basados en un texto previo. Se produce una confrontación total: de cuerpos, gestos, sonoridades y palabras corporizadas en escena. Allí nadie se puede erigir en representante de toda la humanidad, oculto en la abstracción de la idea transpuesta al papel. La mujer creadora de un ejercicio escénico, de una improvisación, que aporta o prueba un texto, una imagen o un vestuario, ha de hacerlo a partir de su ser individual, específico, plétórico de marcas y huellas dejadas por su historia personal, empezando con su propio cuerpo.

La creación colectiva incentiva a cada actor a transparentarse a sí mismo en el personaje. De hecho, incluso los nombres verdaderos de los actores identificaban a los personajes en las primeras creaciones colectivas. Se promovía la discusión de cada parlamento, de cada escena, para descubrir su función dramática y asegurar que fuese expresión auténtica del sentir y pensar de los miembros del grupo. Se exploraba en la capacidad expresiva de los lenguajes no verbales. Los resultados de estos procesos se ponían bajo sospecha: se ejercía la crítica respecto a la propia creación. De a poco, a través de la técnica del collage de escenas, sketches u obras cortas, cada actor fue familiarizándose con la palabra de fuerza dramática, con el uso de su cuerpo y voz como lenguaje, con el imaginar colores, texturas y diseños en sus vestuarios y maquillajes, con sentir la diferencia entre realizar una escena en el marco de una u otra iluminación y respaldo sonoro, siendo este último muchas veces emitido por su propio aparato vocal. Esos elementos no pueden abstraerse de las especificidades de sexo, sino de género, de los participantes.

El resultado de una creación colectiva suele ser, entonces, el compromiso tras la confrontación de subjetividades, experiencias y corporizaciones, tras valorizar cada elemento en su oposición con una estructura sintagmática y paradigmática, tras preguntarse acerca de las proyecciones ideológicas de estas combinaciones, de la relación sensitiva y de impacto emocional

que provocan en el público. Sin duda, en los primeros tiempos, ésta fue enfrentada de modo muchas veces rígido, definido más por lo ideológico político inscrito en matrices unilaterales que en una auténtica indagación de lo oculto y misterioso. Aun así, incorporó a la mujer a las diferentes etapas y funciones de la creación escénica, la indujo a una actuación más participativa y exploradora de su cuerpo y sus imágenes, a adquirir una visión estructural y de conjunto de la dramaturgia y la puesta en escena y, finalmente, robusteció la idea de grupo creativo, que trabaja sin grandes jerarquías internas.

No obstante, la participación femenina se sustrae cuando llega la hora de fijar el texto por escrito. Por ejemplo en ICTUS, principal grupo chileno de tradición en la creación colectiva, el nombre aportador de Delfina Guzmán cede terreno al de Nissim Sharim o de algún otro hombre partícipe de la experiencia, aparentes monopolizadores de la palabra escrita.

La única otra mujer que, como excepción, ejerce como directora en el teatro profesional es Alejandra Gutiérrez, egresada en 1969 del Instituto Central de Teatro de Moscú (Gtutis). En 1972, dirige en una relevante compañía independiente (Cía de los Cuatro: *La historia de la guita*, del argentino Enrique Silberstein, en la Sala Petit Rex) y en un grupo vinculado al Movimiento Sindical, el Teatro Nuevo Popular (*Tela de Cebolla*, de Gloria Cordero), mientras que en 1973 dirige en el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile (DETUCH) *Los desterrados*, de Victor Torres, en la sala Antonio Varas. El Golpe Militar la lleva al exilio, como a tantas personas del medio teatral que ven desarticulados sus proyectos creativos, laborales y personales. Pasarán décadas antes que la mujer dentro de Chile pueda asentarse en el campo de la dirección teatral, la que no se vio favorecida por el nuevo contexto político cultural.

Tiempos de dictadura militar: 1973-1989

Durante el Gobierno Militar, desde 1973 a 1989, el exilio nos llevó a la tumba, por ejemplo, a la dramaturga María Asunción Requena, en tanto Gabriela Roep-

ke ya residía por años en Estados Unidos y abandona la escritura teatral. De aquí que Isidora Aguirre fue la única dramaturga profesional que, en esos difíciles años, puso la voz crítica y sensitiva de la mujer en el escenario. Con obras de variados niveles de alusión a la realidad, recurrió nuevamente al paralelo histórico, como en su celebrado *Lautaro* (1981) o en *Diálogo de fin de siglo* (1988). Ya más cercano el fin del régimen, trata derechamente el tema de los desaparecidos en su *Retablo de Yumbel* (1986), el que también mantiene vínculos con ritos y leyendas populares. Sólo la acompaña en la ciudad nortina de Iquique una dramaturga, Iris di Caro, quien con su *Yuyanskay* (1985) reafirma el interés de la mujer en las culturas indígenas.

Fue, no obstante, éste un tiempo de rica actividad teatral en Santiago —habiendo ésta decaído notablemente en provincias. El Teatro de la Universidad Católica persistió entre los universitarios y el teatro independiente presentó un amplio espacio de creatividad. Muchas actrices formaron compañías y las mantuvieron en funcionamiento gracias a su capacidad empresarial, o contribuyeron activamente en sociedades teatrales: Ana González, Luz M. Sotomayor, Ana M. Palma, Paz Yrarrázaval, M. Elena Duvauchelle, Jael Unger, Delfina Guzmán, Susana Bomchil, Alicia Quiroga, Malú Gatica, Liliana Ross, Carla Cristi, María Cánepa, entre otras. El teatro de grupo fue el principal soporte institucional, y si no ya la creación colectiva total, el trabajo participativo de actores y actrices primó en la elaboración de textos y puestas en escena.

Las actrices chilenas, junto a los actores, dieron la cara arriba del escenario día tras día, desafiando la censura y la represión. Establecieron un cálido y estrecho vínculo con el público, ansioso de complicidad y de testimoniar su adhesión a valores democráticos y de defensa de la vida humana, tema de la mayoría de las obras del periodo. Si bien sus aportes como escenógrafas solieron ser notables (S. Bomchil, L. Sotomayor), y por cierto fueron activas partícipes en los montajes, sin embargo no hay ninguna mujer que dirija la totalidad de la puesta en escena. El espectáculo teatral, en sí metafórico de esa coyuntura, tan lleno de imágenes y de delicadas alusiones a través de los silencios, los gestos,

la intención del hacer y el decir, tampoco encontró entonces una mano femenina que lo condujera íntegramente.

En 1987 se quiebra el monopolio histórico, salvo las anotadas excepciones, de directores masculinos de teatro profesional para adultos cuando Ana Reeves dirige *Los hermanos queridos* del argentino Carlos Gorostiza en el Teatro Nacional de la Universidad de Chile y M. Elena Duvauchelle hace otro tanto en el Nuevo Grupo con *La secreta obscenidad de cada día*, de Marco A. de la Parra. Ambas son actrices formadas en la década de los 60 en los teatros universitarios y participaron intensamente en las creaciones colectivas de fines de los 60 y los 70. Otras actrices con similar o mayor experiencia (tras 20 a 30 años de vida profesional como actrices) se les unen desde entonces en la tarea de dirigir: la misma Delfina Guzmán, Silvia Santelices, Yael Unger, Carla Cristi, Orieta Escámez etc. Se les incorpora también Alejandra Gutiérrez, que entretanto dirigió en México, Costa Rica, Nueva York y antes en la Unión Soviética. Este grupo de mujeres curiosamente tiene otra variable en común: todas estuvieron en el exilio, salvo Delfina y Yael, donde debieron enfrentar duras circunstancias y sobresalir a punta de coraje y demostración de creatividad. Quizás también ambientes sociales menos cargados de la pequeña historia chilena les permitió incursionar con más libertad en campos de afirmación de la personalidad profesional que en Chile no se les concede.

Los 90: irrupción de la mujer

No creo que sea consecuencia de la transición democrática, sino más bien corresponde a este ciclo acumulativo de experiencias sociales que, tras su prueba en una o más generaciones masculinas, prepara la cancha a la irrupción femenina. En 1990 se produce un fenómeno inédito dentro de nuestra tradición teatral profesional: *Cariño malo*, obra de una joven autora (Inés M. Stranger) es puesta en escena con la dirección de otra mujer (Claudia Echenique), siendo todos los personajes mujeres (miman hombres cuando corresponde), como también la compositora, la música, la

escenógrafa, la productora... La estrenan en un teatro de gran prestigio en el país: el de la Universidad Católica, y tienen un éxito resonante justamente por el hecho de ser mujeres y no a pesar de ello.⁵

Lo peculiar de este grupo es que un objetivo primordial es indagar en su ser femenino y encontrar lenguajes propios que lo expresen. Su metodología de creación va del texto a la escena y viceversa, sin dejar de respetar los roles específicos. En este proceso de retroalimentación, es fundamental el nivel de amistad, intimidad, confianza y respeto que impera dentro del grupo. Realizan rituales y ejercicios para liberar sus emociones, recuerdos, símbolos e imágenes inconscientes, sin tabús y sin sensación de tener voyeristas de su experiencia. Trabajan dispuestas a compartir intensamente sus procesos de búsqueda y desarrollo personal (afirmando su femineidad) y por cierto, creativo. El rigor es alto, también la autenticidad y la falta de preocupación anticipada sobre los resultados. El ámbito universitario que luego las acoge les provee la base material para experimentar sin depender de la taquilla. El resultado es audaz y fino a la vez, ritual y carente de retórica. Hay una tensión entre el lenguaje de la puesta y el del texto, que enriquece el resultado. *Cariño malo* identifica no sólo a las mujeres sino a quienes estén abiertos a indagar en la problemática relación de hoy entre el hombre y la mujer y de la mujer consigo misma.

La obra aborda el proceso de sanación de un cariño malo, atravesando cuestionamientos fundamentales sobre el deber ser del rol femenino en la sociedad, las determinaciones de las imágenes maternas, la contradicción entre impulsos vividos y modelos deseados, la soledad frente a sí y al otro, la valoración de lo público y lo privado como eje vital, etc. La acción dramática de superar el dolor del desamor, de la traición, de enfrentar la soledad y la culpa, y de vivir el duelo supone una lucha interna en la mujer entre sus diversas dimensiones: lo emocional, lo intelectual, lo pasional. Los tres

5. En Revista Apuntes N° 101 de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica, 1990, se publica el texto completo de *Cariño malo*, junto a diversos artículos críticos.

personajes son el desdoblamiento de la misma mujer; la fragmentación de sí es expresión de una identidad en crisis, de la coexistencia de pensamientos, sensaciones, sueños y recuerdos que pugnan por expresarse y exorcizarse, por organizar en lenguaje lo que es una vivencia que busca a tientas un sentido. No es obviamente un teatro realista. Es más bien conceptual en el texto y ritual en el escenario, con símbolos de valor poético y plástico que transitan desde el imaginario colectivo a claves personalísimas. La economía de los elementos logra crear una atmósfera envolvente dentro del distanciamiento narrativo del lenguaje textual.

Estamos insertos en un teatro postmoderno en muchos sentidos, post-utopías y post-pinochetista. Hay espacio para indagar en identidades relativas al género, para establecer complicidades en base a ejes diferentes al político, para reivindicar la diversidad y la relación con públicos también específicos.

En 1993, el mismo grupo básico, más algunos actores y un escenógrafo-escultor, crea **Malinche** en el Teatro de la Universidad Católica, sin el éxito de público de la anterior, pero en mi concepto, con un importante desarrollo estético y autoral.⁶ Aquí, Inés M. Stranger se encuentra con sus antecesoras Aguirre y Requena al buscar, en el cruce de lo indígena con lo hispánico, las fuentes originarias de la memoria y de la experiencia de la mujer americana. La Malinche es explorada más allá de su significado mítico dentro del contexto mexicano; motiva más bien su figura de mujer expuesta al violentamiento y el desafío de lo otro, que quiebra un mundo sin posible vuelta atrás, dejando impresas las huellas de esa experiencia en el inconsciente femenino americano. Una madre mapuche (del sur de Chile) resiste en su hogar el asedio del conquistador español. Ella y sus cuatro hijas son diferencial y contradictoriamente violentadas/seducidas en sus cuerpos, mentes, religiosidad, inteligencia y sensibilidad por el invasor de sus tierras y de su intimidad. En sus res-

piraciones entrecortadas combaten/esperan lo que adviene de ese confrontador encuentro: se confunde el terror con el deseo, el amor con la violación, la fe con el desarraigo. Cada hija abre sendas diferentes al futuro mestizo que sus cuerpos y mentes inauguran, en tanto la madre sucumbe en una regresión hacia sus raíces, reafirmadas ante su reconocimiento y a la vez enajenamiento frente a sus hijas. Al finalizar la obra, la hija mestiza promete que, a través de la lengua y la escritura heredada de su padre, preservará la memoria de su madre, de la mujer que fue.

Las acotaciones de escena de la autora manifiestan su conciencia de que el texto, la palabra dramática que resonará en boca de las actrices y actores, es uno de los elementos de significación y estímulo al receptor que estarán en juego en el teatro. A través de un lenguaje literario-poético, incita la creación de escenas sin texto, dejando campo abierto a lenguajes auditivos, plásticos, gestuales, etc. De hecho, la dirección de Claudia Echenique se inspiró en los rituales, máscaras, sonoridad, música, gestualidad corporal, texturas y colores de los indios del sur de Chile. El texto sintético de los actores, conductor de la acción dramática, fue complementado, contrapuesto, tensionado por las dinámicas escénicas que profundizaron y especificaron la atmósfera de violencia, seducción y rescate de identidades originarias. En Madrid, España, el grupo La Cuarta Pared escenifica este mismo texto de **Malinche** de I. Stranger con las claves de la guerra, también étnica, territorial, religiosa y político-cultural, que se libra hoy en día en Bosnia...

Si bien esta alianza autora-directora-actrices es el proyecto más consistente en una búsqueda de la expresión femenina a través del teatro en Chile, en forma creciente, a través de los 90, irrumpen actrices jóvenes que incursionan en la dirección teatral. Por ejemplo, la directora María Paz Vial dirigió en 1994, también en el Teatro UC, **Cicatrices**, la última obra de Egon Wolff-dramaturgo *poter* de la generación del 50- provocando un interesante revuelo artístico. Una obra que se inscribe en la línea realista-psicológica de Wolff es puesta sobre la base de otros códigos escénicos, extraordinariamente económicos y depurados que, a tra-

6. En Revista Apuntes N° 108, 1994, se publican artículos críticos sobre **Malinche**. El texto de la obra está en Revista Primer Acto N° 250, 1993, Madrid, España.

vés del gesto simbólico —nunca directamente ilustrativo— buscan manifestar los estados emocionales íntimos de los personajes, la coloratura de su sensibilidad, de sus temores, de sus fantasías y atrevimientos. La directora Vial se sitúa en la línea de sus montajes anteriores (*Ifigenia*, *La señorita Julia*), donde la mujer se ofrenda a sí misma en sacrificio amoroso y es inmolada como víctima propiciatoria por la sociedad. Descubre una lectura posible del autor y crea un lenguaje escénico no evidente en el estilo del texto escrito ni en las interpretaciones críticas habituales a su obra.⁷ También este año 1994, la actriz Paulina García debuta como directora de *El continente negro* de Marco A. de la Parra, otro autor descolante en nuestro medio. Luz Berrios, Paula Leoncini, Verónica García-Huidobro y muchas otras directoras tienen la confianza de los autores y los elencos que les confían la conducción de su creatividad.

Un respaldo institucional importante a todo este movimiento ha sido sin duda la Escuela de Teatro de la Universidad Católica y sus post-títulos de Dirección Teatral, inaugurados en 1990. La presencia femenina en estos post-títulos es avasalladora y demuestra que la mujer prefiere primero afianzar su incursión en estas áreas a través de una capacitación especializada que desarrolle sus talentos e inclinaciones en ciernes. Todas las directoras mencionadas de esta nueva generación cursaron estos post-títulos.

Caminos de enriquecimiento

Si consideramos que el teatro activa todas las formas de percepción y conocimiento, configurándolas en espectáculos de gran potencia comunicativa, se desprende que su capacidad de expresar con mayor verdad los intersticios del ser humano y de la sociedad depende también de que todos los componentes de lo social contribuyan en las diversas instancias de creación de esos lenguajes. La presencia femenina en el teatro, entonces, no es sólo un problema de equidad laboral

sino uno enclavado en el corazón de su riqueza antropológica. En Chile, la superación reciente del déficit de participación de la mujer en funciones estratégicas de lo teatral debe ser reconocido como un desarrollo fundamental de su institucionalidad creativa, que esperamos se consolide y prospere.

Sabemos, sin embargo, que unas pocas golondrinas no hacen primavera, pero, si se sigue repitiendo la constante de los ciclos acumulativos que permiten la participación de la mujer en espacios teatrales antes monopolizados por el hombre, ya durante la próxima generación estaremos hablando de frutos maduros. Por cierto, también esta nueva generación habrá de luchar con los fantasmas del pasado, inscritos en sus cuerpos e imaginarios como también en la de los espectadores, no siempre dispuestos a modificar sus modelos. Porque el verdadero problema no es de sexo sino de género, y desde éste, no de contenidos o temas sino de lenguajes creativos que lo descubran y expresen.

Solemos referirnos al presente con códigos del pasado; ser capaz de nombrar lo que se ha llegado a ser implica un ejercicio creativo de alta exigencia, quizás tanto o más que cambiar en la vida cotidiana las propias rutinas y relaciones que van conformando la identidad. Sabemos, por ejemplo, que la conquista principal en el psicoanálisis es en último término lingüística: representar en un lenguaje codificado, compartible con otros, aquellos traumas, bloqueos, vivencias y sensaciones que copan nuestro inconsciente e imaginario, a los que tememos dar curso o nombrar en su verdadero sentido. La creación teatral supone un desafío equivalente. El compromiso de esa mujer creadora de lenguajes teatrales —corporales, verbales, plásticos, musicales— ha de ser con su aquí y ahora total, contradictorio, en pugna no sólo con el mundo sino que con sus propias fragilidades y sueños. Atravesar verdaderamente por el dolor y la esperanza de la existencia actual, con una revisada mirada femenina, es también sumirse en esa historia que llevamos inscrita en nuestros seres como reserva de vivencias y conocimientos aún inexpressados de la humanidad. El aporte femenino al teatro sin duda pasa por este camino y ya hay muchas que han abierto sendas en él. ■

7. E. Wolff y M. P. Vial exponen acerca de sus procesos creativos de *Cicatrices* en Revista Apuntes N° 108, 1994.

Escritos autobiográficos de Pedro Mortheim (1919-1994): claves de su personalidad

El padre

La clave de casi todo lo mío está en mi padre. De mis hermanos, yo era el más parecido a él. De él me viene, entonces, todo lo bueno y todo lo malo. Era un típico burgués francés, bueno como el pan, pero que, en cuestión de segundos, pasaba de hacerle carillitos a sus gatos a accesos de furia dignos de Júpiter tronante. (Ríe). Como buen francés, era un gran amante de la claridad. Odia lo confuso, igual que yo. Por otra parte, un perfeccionista temible, también igual que yo. Torturaba a mi pobre madre chilena con sus minucias diarias, siempre algo cómicas. Un gramo más de sal en la sopa y ardía Troya. Crítico permanente, sólo detenía su poder analítico ante la belleza natural de las cosas y ante la buena música, la única amante que se le conoció. Siempre tuvo dotes para la música. Cantaba y tocaba la ocarina, un estrombótico instrumento de viento ya casi desaparecido.

Yo jamás he podido huir de ese universo tan especial de mi padre. Y, muchas veces, me he preguntado de dónde me viene mi obsesión de montar mis obras en forma tan perfeccionista. Tal vez, detrás de esa obsesión mía, aún esté el miedo a un posible castigo paternal por hacer mal las cosas. Dentro de mí, todavía me observa el ojo implacable de mi padre crítico. Porque él, en la casa, nunca nos admitió nada hecho a medias. Por otra parte, igual que mi padre, mi

manía por la claridad expresiva en todos los elementos de mis montajes, tal vez la clave más profunda de mi personalidad, también se une a mi tendencia hacia lo bello y a la música de las palabras.

(Sonríe, de pronto). Otro detalle paternal: su sentido del humor. Muy sentado en el sofá del salón, de pronto me decía: ¡Pedrita, corre a la cocina a ver si estoy allí! Pedrita, muy pequeño y sin pensarlo, partía corriendo a la cocina. Por cierto, ante mi asombro, ¡mi papá no estaba en la cocina! (Ríe). Era su escena favorita, con la que se relamía sus bigotes a la francesa. Tal vez, por eso, mi permanente y especial sentido del humor ha alcanzado cierta fama. Heredado sin duda. Sobre él, ya se han creado anécdotas históricas, las que amigos y enemigos se encargan de pulir y mejorar, día a día, para mi mayor gloria. (Se ríe).

Finalmente, otro rasgo de mi padre y mía: la exageración. ¿Acaso no he sido yo un exagerado toda mi vida? ¡Mi primera exageración fue pesar casi cinco kilos al nacer! Otros ejemplos: las incendiarias humaredas de mis cigarrillos prendidos y a medio apagar; mis larguísimo ensayos homicidas; mis extenuantes revisiones de utilería, vestuario y textos, palabra por palabra. En fin, mis perversas revisiones de todo, incluido mi revisión de las revisiones (ríe).

Bien, todas esas manías me vienen de mi padre, de don Grañen Mortheim Garat, cuya foto yo le mostré, naci-

* Después del fallecimiento de Pedro Mortheim en 1994, Fernando Debasa solicitó a su viuda, Soledad del Valle, los textos autobiográficos que éste escribió en los últimos años de su vida a modo de entrevista imaginaria. Eligió dos textos particularmente valiosos que leyó en el homenaje a Pedro Mortheim realizado en la Universidad de Chile en septiembre de 1994. Ambos textos nos parecen reveladores de la personalidad artística de este maestro del teatro chileno, fundador del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica y su director durante la primera década de este Teatro. Dos publicaciones de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile abundan en el pensamiento y obra de Pedro Mortheim: Testimonios: 35 años de teatro de la Universidad Católica, de María de la Luz Hurtado y Giselle Munitaga, Editorial Nueva Universidad, Santiago, 1980, y Memorias Teatrales. El Teatro de la Universidad Católica en su Cincuentenario, Revista Apuntes Especial Ns. 105-106, 1993.



Pedro Mortheiru cuando niño con su familia.

do el siglo pasado en Bayona, ese francés encantador a pesar de toda, quien, yo juraría, debe estar en el cielo. Pero sospecho que ahí todavía debe estar molestando hasta a los ángeles con su perfeccionismo. Papá, ¿por qué me dejaste en este mundo haciendo casi exactamente lo mismo que hacías tú? ¿Por qué? ¿Cómo le explico esta horrenda trampa genética a los demás? (Se queda pensando).

La música

Primera imagen en mis recuerdos: medio mundo decía que Pedrito tenía una voz muy linda y afinada. (Sonríe). Cuando llegaban visitas, todos lo torturaban pidiéndole que cantara. Entonces, Pedrito, en la cumbre de su horror y de su timidez, imploraba que lo ayudaran a esconderse detrás del piano. Era la única forma que aceptara cantar. Pero el piano estaba en una esquina del salón, pegado a la pared. Y, entonces, había que correrlo hacia adelante para que Pedrito gordo alcanzara a pasar por detrás. Toda una mudanza trabajosa. Es que Pedrito, ahí escondido detrás de ese piano, era la única forma en que se atreviera a dar su recital tan descabellado. Mi terror a los ojos de las visitas era enfermizo. ¡Para mí, esas miradas eran flechas que se me clavaban por todas partes y me convertían en un pequeño San Sebastián un tanto gordo! (Ríe). Después de dos a tres canturreos, transpirando y como candecorada con un poco

de tierra de ese rincón, Pedrito aparecía, por fin, desde detrás del piano, triunfante de tanto sadísimo familiar. ¿Se figura esa escena? (Ríe fuerte).

Pero también tengo otra imagen que no se me borra, tal vez por lo melancólica: un niño demasiado grande para su edad, en una helada tarde de invierno, sentado en el alféizar de una ventana baja, cerca de su casa, con su bolsón del colegio sobre los rodillos. Embobado, está escuchando un piano que suena adentro. Es alguien que estudia escalas. Y ese niño, sentado ahí, de vuelta del colegio, se ha olvidado completamente de llegar a la casa, donde están preocupados, fascinado con ese piano. Tiene que haber sido un poco patético ver a ese niño, tan serio para su edad, en otro mundo, como petrificado sobre ese alféizar de mármol, ¿no le parece? Por supuesto, ese niño era yo. (Sonríe). Mi pobre tía Parmenia tenía que ir a buscarme y zamarrear un poco para sacarme de mi séptimo cielo. Es curiosa, pero por este par de imágenes de recuerdos se ve que, ya en esa época, yo me había casado con la Música. ¡Un matrimonio feliz que, hasta la fecha, aún no se ha disuelto! (Ríe). Y, para remachar lo significativo de todo esto, le cantaré que, a los pocos años, ya aprendí solo a tocar piano y a componer música.

Ahora, una última confesión: yo soy un pianista frustrado. ¿Sabe eso, usted? (Se queda algo triste). ■

Pedro amigo

Pedro amigo: tal vez sea la palabra amistad el significado que mejor proyecta tu imagen, tu presencia y tu carácter. Pero fuiste amigo del Arte en todas sus expresiones para ponerlas al servicio del teatro, en cuyo espacio concentraste tu labor creadora como gestor de movimientos renovadores y de director de exigencias absolutas, especialmente cuando pretendías alcanzar la concreción de los propósitos propuestos. Porque, y no podrás negarlo, Pedro amigo, fuiste exigente hasta lo imposible, demandando, pidiendo, instando, urgiendo a tus co-creadores, con el objetivo de lograr la plenitud que todo proceso de creación debe imponerse como la única meta digna de ser obtenida.

Esta exigencia se convirtió en ti en una pasión devoradora, quizá la única forma de vivir el arte como a ti te convenía, con tu arrebatado amor por la vida y todo cuanto ésta presenta a quien, como tú, vivía a horcajadas entre la sensibilidad y la imaginación, apoyadas ambas en la solidez de tu Inteligencia, de tu ingenio, de tu humor irreverente o devastador o corrosivo, pero mantenido siempre en los límites de tu hombría de bien y de ser humano, estructurado sobre la base en la que todos nos debatimos en la permanente comedia de la vida, a menudo tragedia, con frecuencia melodrama, y casi siempre un alocado vodevil, enmascarando la debilidad del hombre con la risa capaz de equilibrar la gravedad o el dolor.

Fuiste un amador obstinado, casi empedernido, del amplio escenario del mundo y esta aptitud de espectador vital fue el instrumento adecuado que utilizaste para captar, desmenuzar y mostrar los universos que los dramaturgos te proponían, con los seres en ellos instalados, a tu capacidad de establecerlos en los límites de los cuales una **Mamá Rosa** podía habitarlos

con su terca humanidad o en los que se debatían los atormentados personajes de ese angustiante **Largo viaje de un día hacia la noche**, viaje que en ti es ahora de la luz a la luz. Porque gracias a tu potencia creadora, se animaron las creaturas de **Contigo en la soledad** o **Pigmalión** y de esa **Marta Mardones** entrañable, todas ellas obras dramático-teatrales en las cuales la psicología femenina y sus conductas y comportamientos tienen un vasto registro de emociones y sentimientos, de afectividad claras o turbias, de amores que no se interrogan por su razón de ser o de anularse por el agotamiento que suelen llevar consigo.

Fuiste un creador permanente y, como creador auténtico, con frecuencia desmesurado y a menudo taimado, como el niño que define su objetivo lúdico tal como lo ha alimentado en sus sueños, la zona en la que se conjugan los prodigios y los mecanismos de la creación.

Fuiste también un creador didáctico, de quien el joven estudiante que supo abreviar su inquietud en lo que tú entregabas, tiene ahora la obligación de reconocerte como eres: un hombre casi devastado por la pasión de lo infinito que, casi siempre, es difícil de comunicar con las pocas palabras que se nos han dado para alcanzar significados inmensos.

Pedro amigo, vete en paz, porque quienes participamos de tu amistad sabemos que, allá donde ahora te encuentras para siempre, ya debes estar marcando las entradas y salidas, las pausas y los silencios, la emoción y el sentimiento, las inflexiones de algún asustado elenco celestial que, estoy seguro, terminará por entender tus exigencias, que es una manera de agradecer lo que te fue dado como hombre y creador.

Fernando Cadra

Obras dirigidas por Pedro Mortheiru

- **El peregrino**, Josef de Valdivielso. Teatro de Ensayo de la Universidad Católica de Chile, 1943.
- **El abanico**, Carlo Goldoni. Teatro de Ensayo de la Universidad Católica de Chile, 1944.
- **La comedia de la felicidad**, Nicolás Evreinoff. Teatro de Ensayo de la Universidad Católica de Chile, 1945.
- **El gran farsante**, Honorato Balzac. Teatro de Ensayo de la Universidad Católica de Chile, 1946.
- **Contigo en la soledad**, Eugene O'Neill. Teatro de Ensayo de la Universidad Católica de Chile, 1947.
- **El burlador de Sevilla**, Tirso de Molina. Teatro de Ensayo de la Universidad Católica de Chile, 1948.
- **Pígalión**, Bernard Shaw. Teatro de Ensayo de la Universidad Católica de Chile, 1949.
- **Los zorros no duermen**, Lillian Hellman. Teatro de Ensayo de la Universidad Católica de Chile, 1950.
- **Dofa Rosita la soltera**, Federico García Lorca. Teatro Experimental de la Universidad de Chile, 1954.
- **El médico a palos**, Molière. Teatro Experimental de la Universidad de Chile, 1956.
- **Entre gallos y medianoche**, Carlos Cariola. Teatro de Ensayo de la Universidad Católica de Chile, 1957.
- **Ya nadie se llama Deidamia**, Lautaro García. Teatro Experimental de la Universidad de Chile, 1957.
- **Largo viaje hacia la noche**, Eugene O'Neill. Teatro Experimental de la Universidad de Chile, 1958.
- **Deja que los perros ladren**, Sergio Vodanovic. Teatro de Ensayo de la Universidad Católica de Chile, 1959.
- **Los intereses creados**, Jacinto Benavente. Instituto del Teatro de la Universidad de Chile, 1959.
- **Mi hermano Cristián**, Alejandro Sieveking. Instituto del Teatro de la Universidad de Chile, 1960.
- **O'Higgins**, Fernando Debesa. Instituto del Teatro de la Universidad de Chile, 1961.
- **Let the dogs bark**, Sergio Vodanovic. Dallas, U.S.A.
- **La muerte de un vendedor viajero**, Arthur Miller. Teatro Universitario de Concepción.
- **Oh, la policía**, Mrozek. Cia. de los Cuatro.
- **Bodas de sangre**, Federico García Lorca. Teatro Nacional Chileno, 1974.
- **El gran teatro del mundo**, Pedro Calderón de la Barca. Soc. de Arte Escénico, Teatro Municipal.
- **Si y no**, Horne.
- **Nacida ayer**, Kanin. Cia. Silvia Piñeiro.
- **La idiota**, Achard. Cia. Silvia Piñeiro.
- **La familia de Marta Mardones**, Fernando Cuadra. Teatro Teknos, 1975.
- **Las mocedades del Cid**, Guillén de Castro. Teatro Nacional Chileno, 1977.
- **Harold y Maude**, C. Higgins. Cia Vargas-Durante, 1975.
- **Mama Rosa**, Fernando Debesa. Teatro Nacional Chileno (segundo montaje), 1982.
- **Contigo en la soledad**, Eugene O'Neill. Teatro Nacional Chileno (segundo montaje), 1983.
- **Jacobo, el porvenir está en los huevos**, Ionesco. Teatro Nacional Chileno, 1989.
- **El gorro de cascabeles**, Pirandello. Teatro Itinerante, 1989.



Los almuerzos y don Pedro

José Pineda

Dramaturgo, docente Departamento de Teatro Universidad de Chile

Durante años, de lunes a viernes, me he alimentado físicamente a la hora de almuerzo en el casino de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Allí, entre el griterío y el deglutir de los estudiantes, el sonido de los cubiertos, las risas estentóreas de esos jóvenes postulantes a músicos-pianistas-guitarristas-cantantes líricos, mezclados con melencuados actores en probeta o postulantes a actrices deseosas de aparecer en pantallas televisivas... Allí, en ese piso once, me encontraba diariamente con Pedro Mortheiru, llamado también Don, en homenaje a sus setenta y cinco años y a sus múltiples premios, incluido el de Arte. También el Don, como un saludo de bienvenida a ese gustón que fundó hace cincuenta y dos años el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica.

De él se ha dicho mucho, se ha comentado su personalidad, su afán cercano al misional por hacer del teatro una de las profesiones más nobles, su carácter tan especial, por darle un nombre más académico a las relaciones complejas y difíciles que tuvo con los actores en los tantos montajes que realizó en su fructífera vida artística.

Personalmente, nunca tuve el placer o la desgracia de trabajar con él. Mis relaciones se refieren más que nada a estos almuerzos bien copucheados, donde comentábamos el último estreno. Él, con sus opiniones divergentes a veces de las mías ya que, naturalmente, somos de distintas generaciones, con perspectivas disímiles para apreciar un espectáculo.

En los últimos meses, don Pedro se encontraba afectado de una molesta dolencia al oído medio que,

fuera de hacerle perder el equilibrio, no le permitía escuchar con claridad. Pienso que esa incapacidad para comunicarse lo fue minando en su alegría. Porque era un hombre alegre, risueño, siempre con la palabra ingeniosa que producía hilaridad en los que lo rodeaban. Y, con la sordera, su mayor sufrimiento era no poder escuchar discos de su querido e idolatrado Claudio Arrau. Creo que don Pedro se murió un poco con la ida de esta tierra del famoso pianista chileno. Era tanta su admiración, que llegaba a extremos enfermizos. Un día le hice una entrevista, que a continuación la transcribo, para quizás entender un poco la personalidad de este artista tan atrayente.

Yo ¿Te sientes un pianista frustrado?

Pedro Más que pianista, un músico. Tal vez en mi otra vida fui compositor. O director de orquesta.

Yo ¿De música clásica, sería, sinfónica, culta o como se llame para diferenciarla de la popular?

Pedro ¿Existe esa que llamas popular? Nunca la he escuchado.

Yo No seas exagerado

Pedro Si es cierto. Toda mi vida, desde pequeño, sólo escuché música música. Y no hablo sólo del siglo XIX con el genio de Beethoven, sino también admiro a Debussy, a Ravel.

Yo Será por tu padre francés.

Pedro Tal vez, aunque me atrae mucho Stravinsky.

Yo ¿Y los compositores chilenos?

Pedro No puedo opinar, porque muchos son mis colegas en el Instituto de Chile y los estimo mucho...

Yo Vamos, una opinión...

Pedro Me abstengo.

Yo Me parece que eso ya es una opinión. Pasemos a otro punto. ¿Es cierto que estás considerado el director con más anécdotas que se conoce?

Pedro Total y absolutamente exacto. Por lo menos de entre los directores de los teatros universitarios. Recuerda que nosotros nos hemos caracterizado por ser artistas serios, muy formales, no como los antiguos del teatro profesional que, por su vida itinerante, la falta de ensayos en los montajes, la improvisación a la cual eran tan adictos, la vida bohemia, les ocurrían muchas cosas, casi siempre tragicómicas. Por supuesto que a mí me achacan ciertas anécdotas, no todas auténticas, que son más que nada producto de mi exagerado rigor, mi desapego para los actores y actrices en cuanto a captarlos como seres humanos...

Yo Más de alguna vez dijiste que hubieras preferido trabajar con muñecos, tal como propugnaba Gordon Craig.

Pedro Es que a veces se ponen tan fastidiosos. Que se enferman, que las actrices tienen guagua, que los maridos se ponen celosos cuando llegan tarde de los ensayos. Si son una incomodidad. Pero, ¿qué se le va a hacer?

Yo ¿Tú nunca fuiste actor?

Pedro Jamás. Me muero de susto de hacer el ridículo.

Yo Quizá eso te hizo falta para entender el mundo creativo de los actores.

Pedro No sé si será tan necesario para un director. Además, habría sido un actor muy malo. Como lo han sido muchos. Recuerda que el querido Eugenio Guzmán, o el mismo Dittborn, o Germán Becker o Pedro Orthous, no se destacaron como actores.

Yo Debes reconocer que sin actores no hay teatro. Por lo menos, teatro convencional.

Pedro Los admiro, me gusta su capacidad de recrear personajes, pero el verdadero artista es el director.

Yo No siempre existieron.

Pedro Siempre. Claro que no con la importancia de ahora. Tenemos que agradecerle al duque de Sajonia que, debido a su dinero y a la compañía que creó

en Alemania en el siglo pasado, los directores adquirieran relevancia artística.

Yo Al duque de Sajonia se le recuerda, fuera de ser el primer organizador moderno del espectáculo escénico, como un gran tirano. Título que a ti más de una vez se te dio; ¿lo consideras injusto?

Pedro Tal vez. Nunca fui blando, pero, ojo, blando con los actores flojos, los poco talentosos e irresponsables.

Yo ¿Reconoces que has sido un dictador?

Pedro Gracias a esa tiranía, como tú la llamas, pude realizar muy buenos espectáculos.

Yo Otros directores de tu misma generación también lo lograron y sin caer en los excesos tuyos.

Pedro Lo que pasa es que para mí el teatro ha sido, es y será lo más importante de mi vida. No soy casado, no tengo hijos, vivo solo y, fuera de la música y Claudio Arrau, es lo que más amo. ¿Será por eso?

Yo Pero... ¿llamar a los actores a las tres de la mañana para decirles que un texto, a veces una frase, debía ser cambiado? Ahí hay exageración.

Pedro Yo le llamo pasión a lo que se está haciendo.

Yo Se puede esperar la hora del ensayo.

Pedro Imposible. Soy un compulsivo. Un perfeccionista.

Yo Tus montajes deben provocarte verdaderos sufrimientos.

Pedro No duermo, como poco... Me conformo con una sopa, de esas para uno...

Yo Y cinco cajetillas de cigarrillos...

Pedro Ah, sí. Cuando estoy ensayando, mi mundo exclusivo y excluyente de todo es la obra. Me la imagino y me angustia la incapacidad de algunos actores para dar el ritmo preciso, la pausa necesaria, el énfasis ideal...

Yo Hasta fiebre debes tener.

Pedro Una vez subí a un ascensor, pensando naturalmente en la obra que estaba preparando, y le digo al ascensorista: Tercer acto. Me miró con una cara...

Yo ¿Qué pasaría si te prohibieran fumar?

Pedro No hay poder humano o divino que se atreva. A veces, tengo la pesadilla que estoy en una isla

desierta como Toribio el Naufrago, sin cigarrillos. Me podría fumar hasta los calcetines. El infierno para mí es, no la falta de Dios, sino de cigarrillos.

Yo Pero tú no fumas, sino que prendes cigarrillos...

Pedro Exacto, el piso de mi departamento está todo agujereado. Con decirte que fumo hasta en la ducha. Con una mano fuera, naturalmente. Una vez, en un ensayo, apagué el puchó en la cabeza de la Mónica Araya, que era mi asistente.

Yo Parece que entraras como en trance.

Pedro Podría llamarse así. Por mí, que nadie durmiera, que ensayáramos todo el día...

Yo ... y la noche.

Pedro En mis primeros tiempos como director, encerraba a los actores en la sala de ensayo. Así, nadie podía salir y desconcentrarse.

Yo ¿No hubo rebeldía o, por lo menos, conato?

Pedro No me acuerdo. Sólo ahora, cuando estoy viejo, he tenido problemas con alumnos de actuación. Los tiempos son distintos. Ellos no me entienden y yo no les capto su manera de hacer teatro.

Yo Quizá tu manera...

Pedro Es mi estilo.

Yo Castañear los dedos para marcar ritmos... ¿No piensas que eso los desconcierta?

Pedro Sufro tanto... me siento tan impotente desde la platea, sin poder participar, que los dedos se me van.

Yo ¿Es efectivo que una vez le pediste a un actor que doblara las rodillas hacia adelante?

Pedro Sí, recuerdo que era una obra de Molière, pensé que como efecto cómico habría sido desopilante. Pero el pobre Jorge Boudón no lo podía hacer. Lo lamenté mucho.

Yo A veces pedías a alguna actriz que se pusiera de espaldas, porque no decía bien sus parlamentos.

Pedro Eso ya lo hacía Stanislavsky joven... así que no me lo atribuyas a mí.

Yo Lo que sí te pertenece es haber co-

mentado que María Maluenda era muy afeminada para actuar.

Pedro Ah, claro... se lo dije en *Los intereses creados* que dirigí en el Varas. Pero quise decir que era muy femenina; en exceso.

Yo ¿Con qué actores te llevabas bien?

Pedro Algunos me eran totalmente indiferentes, otros, los encontraba rechazantes a mis métodos. En cambio, los menos, me tenían respeto. Agustín Siré, por ejemplo, por nombrar a unos de los más recordados por mí. Mi relación con él en *Largo viaje de un*

Fernando Debesa, Gabriela Roecke
y Pedro Mortheiru, fundadores del
Teatro de Ensayo de la Universidad Católica.





Anita González, Pedro Mortheiru y una amiga.



Coro de la Universidad Católica. Pedro Mortheiru en la fila de arriba, cuarto de izquierda a derecha.

día hacia la noche o en Doña Rosita la soltera fueron muy respetuosas y nos sentíamos muy bien. La Anita González, de quien tengo tantos agradables ratos, o la Silvia Piñeiro, que dirigió muchas veces, son personas que trabajaron conmigo y entendieron mis propuestas. Fíjate que todos son Premios Nacionales de Teatro... bueno, por algo será. Con ellos ya me conformo, aunque todos los demás no vayan a mi entierro.

Yo ¡Qué es eso!

Pedro Cierta vez, ensayando con un tercer año de la Escuela de Teatro de la Chile El tiempo y los Conway, los alumnos se me encabritaron porque les exigí una pasada más de la obra. Y ya la habíamos hecho dos veces, eran cerca de las diez... Ante la cara de rechazo de todos, sin excluir a ninguno, les lancé la frase: *Y me importa un comino si nadie va a mi entierro.*

Yo Pienso que muchos van a ir a tu funeral.

Pedro Si hasta tengo grabado mi discurso póstumo.

Yo Estás bromeando.

Pedro No voy a permitir que se digan disparates, se derramen lágrimas de cocodrilo y me dejen después solo, por los siglos de los siglos.

Yo Debías acostumbrarte. El teatro es efímero. ¿No te habría gustado ser director de cine? Por lo menos, ellos quedan envasados.

Pedro Nunca me lo planteé. Desde chico me gustaron las cosas de cuerpo presente. Ya lo he comentado en otras ocasiones. Los entierros y los casamientos, con la novia nerviosa ante el estreno del tálamo... Nunca se sabe lo que va a pasar.

Yo Tú sufres mucho en los estrenos...

Pedro Cada estreno es una muerte. No sé cómo puedo sobrevivir.

Yo Resucitas con más energía, porque tú insistes en seguir haciendo indicaciones a los actores.

Pedro Una obra nunca está lista. Siempre le falta un mes de ensayo antes del estreno.

Yo Y después, también.

Pedro También. Fuera de que los actores son bastante creadores a su manera. Y en el transcurrir de las funciones, se relajan y empiezan a cambiar.

Yo ¿No será que van encontrando matices?

Pedro ¿Sin mi consentimiento? Recuerda que yo soy el gran orquestador del todo. Y soy el ojo que sabe lo que se puede hacer.

Yo Perdona mi franqueza, pero debe ser insoportable trabajar contigo.

Pedro Quizá. Pero nadie puede decirme que soy poco dedicado.

Yo Me han contado que, durante las funciones, ibas a los camarines a entregar indicaciones de una frase mal dicha, una pausa más larga de lo acordado, un gesto nuevo...

Pedro Golpeo las puertas y las actrices me dicen que se están cambiando de ropa. Los actores se esconden o se escondían en los baños...

Yo Eres insistente, ¿ah?

Pedro Así pude fundar un teatro renovador: soy un artista que nunca ha caído en frivolidades. Un ser humano lleno de imperfecciones, pero honesto como cualidad.

Yo Puesto en Chile en el momento justo.

Pedro Tuve esa suerte, igual que Fernando Debesa, la Gabriela Roepke y Teodoro Lowey. Suerte de encontrarnos un día, mirarnos y sin saber que el futuro, cincuenta y dos años después, nos iba a reconocer como artistas valiosos.

Yo No eres muy modesto.

Pedro La modestia es una pérdida de tiempo. Y a mí, lo que más me molesta es perder el tiempo. Aunque ahora, ya jubilado de la Universidad de Chile, me sobra bastante.

Yo ¿No piensas escribir tus memorias?

Pedro A mí me gusta dirigir. Nací para eso.

Yo ¿Y cómo andan las oportunidades?

Pedro No son muchas. Ahora, en estos días, la tendencia es que no se haga con frecuencia un teatro con textos. Textos. Es decir: grandes obras, que las escribió un caballero solito en su casa y que, a pesar de haber muerto, aún suenan interesantes. Entonces, las posibilidades, más posibilidades, son casi nulas. Pero ya volverá el teatro que a mí me gusta, especialmente el realismo chileno. Si la memoria no me falla, junto con Eugenio Guzmán, hemos tenido buena fortuna en el teatro chileno. **Mamá Rosa de Debesa, La familia de Marta Mardones de Cuadra**, han sido grandes éxitos personales.

Yo ¿Y autores extranjeros?

Pedro Ah, Molière... o Ionesco, que aunque es rumano, tiene la mentalidad francesa. El lenguaje preciso, la ironía exacta, la síntesis estupenda. Un verdadero placer trabajar con ellos.

Yo Los encuentras notables, pero tú los inventas parlamentos.

Pedro Esa es una terrible leyenda que no es efectiva. Lo que hago es tratar de encontrar el significado exacto del original en el español. He pasado noches en vela en esa tarea y, cuando la encuentro, creo que soy uno de los hombres más satisfechos de la tierra.

Yo ¿Piensas que eres un director casi en extinción?

Pedro Tal vez. Ya no aparecen hombres y mujeres como los de la generación de los teatros universitarios. Y con la televisión, que nos ha quitado el poco público. Pero pienso que, si los jóvenes tuvieran esa mística, que algunos llaman chifladura, locura, obsesión, como la he tenido yo, no estaríamos quizá tan desesperanzados.

Hasta aquí algunas de las opiniones de Pedro Mortheiru. Esta entrevista es sólo una invención, una fantasía mía, pero que refleja en cierta manera su pensamiento. De aquel don Pedro que me acompañaba en el casino de nuestra Facultad y nos alegraba la vida. Ya los almuerzos no son entretenidos. Se nota tu falta. Y en el Teatro Chileno, también. ■

ESTRENOS NACIONALES SEGUNDO SEMESTRE 1993

OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC. ESCEN. ILUM. VEST.	MES ESTRENO
De las consecuencias de mucho leer *	Héctor Noguera	Teatro Camino	Centro Cultural de España	— Héctor Noguera — Carlos Ferro	Julio
Capucita roja sin son ni ton y con don *	Carlos Izuri		Cámara Negra	— Silvia Santolices — — Luciano Brancoli música: Scottie Scott	Julio
Malinche *	Inés M. Soranger	Teatro de la Universidad Católica	Sala 2 T.E.U.C.	— Claudia Echabique — Francisco Gacitúa — Ramón López — Carolina Agüero	Julio
Mesalina para qué tanto amor si las flores de plástico no necesitan agua? *	Verónica González		Cámara Negra	— Amílcar Borges — — Herbert Jonckers	Agosto
A la herida *	Textos de María Luisa Bombal. Dramaturgia de Cecilia Hidalgo y José Soza		Agustín Siré	— Cecilia Hidalgo — Hernán Parzoja — Hernán Parzoja — Conchita Balmes	Septiembre
El coordinador *	Benjamín Galerín	El Bufón Negro	Festival de Teatro Instituto Chileno Norteamericano	— Alejandro Goic — Pablo Barronechea música de Patricio Solovers	Septiembre
Rumaldito *	Cristián Uribe	Cía. de Teatro Dicotomías	Teatro Carrera	— Cristián Uribe — Mariela González — Marcos Fuentes	Octubre
Libre, soltero... y chileno *	Alfonso Paso	Teatro arte	Sala Multiuso Grecia	— José Andrés Peña — Roberto Campuzano — Luis Pichón — Roberto Campuzano	Octubre
La danza de la vida	Creación Colectiva	Cía. El Galpón	Festival Nuevas Tendencias Teatrales en la Sala Agustín Siré	Dir. Colectiva	Octubre
Segismundo no despierta		Dir. Carolina Jeréz			
Luna negra *	de "Una mujer" de Anne Dalbée	Dir. y creación Viviana Steiner			
Jaguar azul *	Jorge Díaz	Teatro de la Universidad de Antofagasta		— Angel Lattus	Octubre

OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC. ESCEN. ILUM. VEST.	MES ESTRENO
Mala onda *	Alberto Fuguet adap. de Alejandro Sieweking	Teatro Nacional Chileno	Antonio Varas	— Willy Semler — Maya Mora — Ramón López — Maité Lobos	Octubre
El último visitante *	Wilfredo Mayorga		Teatro de La Esquina	— José Andrés Peña — Hernán Pantoja — Hernán Pantoja	Noviembre
Excavación profunda *	David Benavente		Centro Cultural Arrayán	— Raúl Osorio — Sergio Zapata — Willy Ganga ambientación: María Ester Santalices	Noviembre

*Primer estreno

ESTRENOS INTERNACIONALES SEGUNDO SEMESTRE 1993

OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC. ESCEN. ILUM. VEST.	MES ESTRENO
Bing-Bang *	Samuel Rowinsky	Sarco. Sara Antica- Marcelo Gaete	El Conventillo II	— Marcelo Gaete — Rodrigo Gaete — Caco Gaete	Julio
Toda desnudez será castigada	Nélon Rodríguez		Abril	— Roberto Poblete — Rodrigo Vera — Rodrigo Vera — Alejandra Sánchez y Jenny Larenas	Julio
Después del postre	Santiago Moncada	Liliana Ross Rosita Nicolet	Centro Cultural Monsecarmelo	— Liliana Ross — Luciano Brincoli — Liliana Ross — Luciano Brincoli	Agosto
Albertina en cinco tiempos	Michel Tremblay	Itcus	La Comedia	— Delfina Guzmán — Ramón López — Ramón López — Maité Lobos	Agosto
Entretenemos a Mr. Sloane	Joe Orton	Cia. de Los Cuatro ²	Sala Cuatro	— Roberto Merino	Septiembre
El ascensor	Pete Brooks		Antonio Varas	— Pete Brooks — Neil Robson	Septiembre
Nosotras que fuimos tan sinceras	Miguel Falabella	Teatro La Boda	Nival	— Aniza Reeves — Sergio Zapata — Guillermo Ganga — Sergio Zapata	Septiembre

OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC. ESCEN. ILUM. VEST.	MES ESTRENO
El parque de los juegos	Basado en un cuento de Ray Bradbury		Hangar	— Mauricio Díaz — — Andrés Poirot	Septiembre
El vicio absurdo *	Roberto Baeza (selección de textos de la obra Virginia Woolf)		Sala Castro	— Rodrigo Pérez — Nury González — — Pablo Núñez música: Miguel Miranda	Octubre
Crimen y shampoo	Paul Portner	Teatro la Feria	La Feria	— Jaime Vadell — Susana Bonchil — — Fernanda Zamora	Octubre
Morada Unica *	Poesía mística de Santa Teresa de Jesús		Agustín Siré	— Rodrigo Pérez — — — Sergio Zapata	Octubre
La noche de los asesinos	José Triana	Teatro de las Indias	El Conventillo II	— Iulo Parfichi — Catalina Rojas — — Catalina Rojas	Noviembre

*Primer estreno

ESTRENOS NACIONALES PRIMER SEMESTRE 1994

OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC. ESCEN. ILUM. VEST	MES ESTRENO
Moscas sobre el mármol	Luis Alberto Heinemans		Capilla Las Verónicas	— Alejandro Castillo — — — Pablo Núñez	Enero
De boca en boca (cuentos) *	Jorge Díaz	Teatro del Alma	La Casa Larga	— Luis Poirot — Luis Moreno — Andrés Poirot	Enero
Malenke	Oscar Castro	Aleph	La Comedia	— Oscar Castro — René Olivares — Alejandro Parra	Enero
Osomo 1897. Murmuraciones acerca de la muerte de un juez *	Gustavo Meza	Teatro Imagen	Parque Bustamante	— Gustavo Meza — Luciano Morales — — Maiké Lobos	Enero
La comedia de los bandidos	Enrique Lihn		El Conventillo I	— Aldo Parodi — Herbert Jonckers — Aldo Parodi — Pablo Alarcón	Enero

OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC. ESCEN. ILLUM. YEST	MES ESTRENO
Los muertos *	Juan Carlos Montagna Ximena Flores	Cía de Teatro Arrochios	Agustín Siré	— Juan Carlos Montagna Ximena Flores	Marzo
Parranda *	Nicanor Parra (selección de textos)	La Mancha Theatre Company	Centro de Extensión U. C.	— Rodrigo Malbrán — Louis Naxon	Marzo
Espérame en el cielo corazón *	José Andrés Peña	Cía la Ardorosa Beatriz	Café Arte Cámara Negra	— José Andrés Peña	Marzo
Un crimen en mi pueblo	Armando Mook	Instituto Pedro de la Barra	Teatro La Salta	— Sherida Román	Abril
Las siete vidas del Tony Caluga *	Andrés del Bosque	Teatrocirco Imaginario	Carpa ubicada en Y. Mackenna y Alameda	— Andrés del Bosque — — — Vicky Silva música: Andrés Bodenhofer	Abril
Peligro en el jardín *	Raül Llover	Cía de Teatro Juego	Teatro Apoquindo	— César Deneken	Abril
Amadeo *	Javier Larenas		Nival	— Javier Larenas — Ruby Goldstein y Montserrat Catalá — — Ruby Goldstein y Montserrat Catalá	Mayo
Por sospecha	Luis Rivero		Teatro de la Esquina	— Oscar Hernández — Oscar Hernández — Oscar Hernández	Mayo
Cartas entre Vicente y Juanita, llamada después de Teresa *	Oscar Aguilera	Teatro azul	Centro Cultural Monzuncarmelo	— Ana María Vallejo — Lina Wistuba	Mayo
Cagliostro *	Vicente Huidobro (adaptación)	La puerta	Agustín Siré	— Laís Urteza — Gastón Vega — Gastón Vega — Maté Lobos	Mayo
Cicatrices *	Egon Wolff	Teatro de la Universidad Católica	Sala 2 Teatro U. C.	— María Paz Vial — Pablo Núñez — Ramón López — Pablo Núñez música: Patricio Solovera	Junio
Bienvenidos todos *	Gregory Cohen		Casa de la Cultura de Ñuñoa	— José Andrés Peña	Junio
El sexosentido (café concert) *	Mario Rayo (libretos)	Jaime Azócar Soledad Pérez Ezequiel Lavanderos	Discotheque Mariquíl	— Patricio Torres	Junio

*Primer estreno

ESTRENOS INTERNACIONALES PRIMER SEMESTRE 1994

OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC. ESCEN. ILUM. VEST	MES ESTRENO
Romeo y Julieta	William Shakespeare	Teatro Joven Universidad de Chile	Agustín Siré	— Rodrigo Marquet	Enero
Madame de Sade	Yukio Mishima	Club de Teatro Fernando González	Antonio Varas	— Rodrigo Pérez — Sergio Zapata — Guillermo Ganga — Sergio Zapata	Enero
Cuentos medievales	(Selección)	Grupo Vajantes	Parque San Borja	— Roberto Ancavil	Enero
Oleanna	David Mamet	Ictus	La Comedia	— Nissim Sharim — Ictus	Marzo
La Tempestad	William Shakespeare	La Bordada	Arquitatro griego Parque Juan XXIII	— Willy Semler — Eduardo Jiménez — Sergio Bannura — — Maya Mora	Marzo
Medea	Jean Anouilh	Teatro Facetas	Centro Cultural Los Andes	— Fernando Rojas — — Silvana Fuentes	Abril
¿Qué bien lo estamos pasandol	Alan Ayckbourn	Tomás Vidiella	El Conventillo I	— Tomás Vidiella — Tomás Vidiella — Rodrigo Vera — Iván Grubessich	Abril
Traición	Harold Pinter		Teatro Bellavista	— Willy Semler — Maté Lobos — Ramón López — Maté Lobos	Abril
Esperando a Godot	Samuel Beckett Trad. de Mauricio Pesucic y Milena Grass	Teatro de la Universidad Católica	Teatro U. C.	— Mauricio Pesucic — Ramón López — Ramón López — Ramón López	Mayo
El acompañamiento	Carlos Gorostiza	Cl. Buvas	Teatro Apoquindo	— Julián Goyenechea — Hernán Pastoja — Hernán Pastoja — Hernán Pastoja	Mayo
El Tío Vanía	Anton Chéjov	Teatro Nacional	Antonio Varas	— Raúl Osorio — Guillermo Ganga — Guillermo Ganga — Ruby Goldstein	Mayo

OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC. ESCEN. ILUM. VEST	MES ESTRENO
Siberia	Felix Mitterer	Teatro Camino	Caja de Compens. Los Andes	— Héctor Noguera — José Chesque	Mayo
Dos intentos de suicidio o Corazón compartido	Héctor Mendoza	Cía de los Cuatro	Sala Cuatro	— Boris Koslowski	Mayo
El diario de un loco	Nikolai Gogol	Miguel Angel Bravo	Centro Cultural Montecarmelo	— Edmundo Villarroel — Marco Antonio López — Narel Embeltz	Mayo
El ejecutor	Bernard Marie Kohls	RKO	Sala Cuatro	— Víctor Carrasco	Junio
Montaje de un beso	Oliver Bukowski		Goethe Institut	— Gerhard Hartmann — Herbert Joackens	Junio

Recopilación: Alberto Vega.