

Nº 96 Otoño 1988

# TEATRO

*apuntes*



**TEATRO**  
Universidad Católica

- Texto completo de la obra "Háblame de Laura" de Egon Wolff.
- Reportaje a "El Avaro" de Goffredo-Visconti.
- Tema de discusión: La puesta en escena.
- Escriben: Buenaventura, Di Girolamo, Vadell, Noguera, M. L. Hurtado, C. Morel.



N° ISSN = 0716-4440  
**Revista Apuntes N° 96 Otoño 1988**  
Fundada en 1960

Publicación Semestral de la Escuela de Teatro  
de la Pontificia Universidad Católica de Chile,  
Diagonal Oriente 3300. Fono 2744041 - anexo 2080  
Santiago - Chile.

**Director Escuela de Teatro:**

Ramón López C.

**Directora Revista Apuntes:**

María de la Luz Hurtado M.

**Sub-Directora:**

Consuelo Morel M.

**Comité Editorial**

Eduardo Guerrero

María de la Luz Hurtado

Radoslav Ivelic

Ramón López

Agustín Letelier

Consuelo Morel

Héctor Noguera

Las opiniones aquí expresadas  
son de responsabilidad de sus autores.

**Diseño Gráfico:**

Ray Gravel, Publicidad U.C.

**Foto Portada:**

Héctor Noguera y G. Manchmeyer

"Hablame de Laura"

Foto Ramón López

**Impresión:**

Alfabetia Impresores

**Precio del ejemplar**

\$ 850 Santiago

\$ 900 Provincia Chile

US\$ 10 América

US\$ 12 Europa.

*Esta publicación se realiza con la colaboración de la FUNDACION ANDES.*

# Editorial

Verde  
17- BIBLIOTECA  
TEATRO, Cine y TELEVISION  
Pontificia Universidad Católica de Chile

a puesta en escena latinoamericana es el tema central de esta Revista Apuntes. Creemos que por ella atraviesan hoy las opciones y búsquedas fundamentales de nuestro teatro.

Es en y a través de las propuestas que se dan en este campo de construcción del lenguaje teatral que se elaboran las visiones de mundo, ideologías y formas de afectar al público. Es en el terreno de la presión teatral, con toda su fuerza convencional actualizada en el escenario, que se juega la posibilidad de aportar no sólo a la evolución desarrollo de la disciplina teatral como estética, sino también la posibilidad de hacer coincidente al pensamiento y sensibilidad de los realizadores con su obra, mediadora e incentivadora a su vez de los procesos desencadenados en los espectadores.

Decimos puesta en escena latinoamericana, porque pensamos que en este continente, por su particularidad cultural, social y económica, el teatro ha ido teniendo énfasis y desarrollos específicos, tal como lo analiza Luis Peirano. Diversos directores, actores, escenógrafos e investigadores del teatro abordan aquí este tema desde su perspectiva

y experiencia, pero referidos siempre a las condiciones de producción y a los proyectos teatrales desarrollados en los grupos y compañías que han ido buscando sus claves en este espacio cultural latinoamericano.

Por ello es que se ha elegido la puesta en escena de **EL AVARO**, realizada por el teatro de Tomás Vidiella y dirigida por Ramón Griffero, para nuestro reportaje central, ya que la opción de dirección de esta obra fue ciertamente polémica, a la vez que celebrada por el público. También incluimos, dentro de los montajes del semestre, comentarios respecto de dos obras que tienen en común haber sido dirigidas por mujeres, práctica rara pero ojalá creciente del teatro chileno: las dirigidas por M. Elena Duvauchelle (**LA SECRETA OBSCENIDAD DE CADA DIA**), y por Anita Reeves (**LOS HERMANOS QUERIDOS**). Asimismo, la dirección de **LAS TRES HERMANAS**, realizada por Héctor Noguera en el Teatro de la Católica, pareció importante de ser rescatada.

En la sección Investigación Teatral, continúa la línea de Teatro y Psicología. También, en la sección panorama Teatral, hay información y fichas técnicas acerca de la actividad del año 87.

Y, como las tradiciones se resisten a desaparecer y siempre hay alguien estimulando a retomar las mejores iniciativas del pasado, hemos integrado la sugerencia realizada por el Director del Teatro Nacional, José Pineda, de publicar en cada número el texto completo de una obra de teatro chilena inédita. Abrimos esta nueva etapa de publicación de obras en Revista Apuntes con **HABLAME DE LAURA** de Egon Wolff, precedida por la síntesis de un estudio realizado por el equipo Teatro y Psicología de esta Escuela.

*M.L.H.*

# Sumario

## Reportaje al Avaro de Molière

• Recuerdo de locación para una imaginaria. R. Griffiro .....	5
• El Avaro de Griffiro: El espectáculo de la parodia. G. Soto .....	9
• Impresiones sobre el diseño Griffiro - Jonkers. R. López .....	13
• La peligrosa aventura de un montaje como el de Griffiro. E. Guerrero .....	19
• Bases de la propuesta teatral de Ramón Griffiro. J. Velasco .....	23
• Ficha técnica de El Avaro de Molière .....	30

## Reportaje a Los Hermanos Queridos

• Latinoamérica en el teatro de la U. de Chile. J. Pineda .....	32
• El desafío de Los Hermanos Queridos. A. Reeves .....	35

## Reportaje a La Secreta Obscenidad de Cada Día

• La Secreta Obscenidad. M.E. Duvauchelle .....	37
• Testimonio de la experiencia. M.A. de la Parra .....	41

## Reportaje a Las Tres Hermanas

• Una opción para Las Tres Hermanas. H. Noguera .....	49
• Notas para un montaje de Chéjov. G. Strehler .....	57

## Temas de discusión: La Puesta en Escena

• Contradicciones entre forma y contenido. M.L. Hurtado .....	61
• Creo que el teatro es espectáculo. J. Vadell .....	71
• Escenario y plástica. C. di Girolamo .....	79
• Metáfora y puesta en escena. E. Buenaventura .....	85
• La creación teatral en América Latina. L. Peirano .....	97

## Investigación Teatral

• Háblame de Laura: estructura dramática. C. Morel .....	115
• Texto completo de Háblame de Laura. E. Wolff .....	125

## Actualidad teatral

• Castro y Barba: teatro en la diversidad cultural. H. Noguera .....	173
• Noticias año 1987 .....	176
• Estrenos Nacionales e Internacionales .....	178

## Reseña de Libros

• Semiótica del Teatro. J. Aguilera .....	187
• Aisthesis. F. Sepúlveda .....	190

## Cartas

• Carta de José Pineda, Director del Teatro Nacional .....	192
--	-----



Dibujó del Programa de "El Avaro". Foto J. Aceituno

# Reportaje



RECUERDOS DE
LOCACION PARA
UNA IMAGINERIA

Ramón Griffero S.  
(Director teatral y dramaturgo)

## La visualidad de un Avaro 87

Pienso la puesta en escena como una suma de referencias visuales, de procesos subconscientes, de momentos y situaciones referentes al contexto en que una tarde o mañana, entre el ruido de las micros y los titulares de un quiosco, el entorno de Harpagón se genera, entre que en ese instante era verano y Elisa estaba más apta a pasearse por terrazas y espacios abiertos.

Y ahí con la información racional aprendida de Molière, y aquella que nos entrega el divagar en dimensiones imaginarias, parte la creación de una adaptación dramática usando su método estructuralista, que lamentablemente no puedo decir *ya característico* dado que nuestra enseñanza teatral aun no la considera, más por flojera académica que por inocencia cultural.

En breve, la aproximación a una puesta la vivo más como un proceso

creativo que tecnocrático, la relación con el texto como algo directo a la escritura donde entre uno y lo impreso no existe ni tiempo ni "autor".

**El Avaro** a partir de nuestra temporalidad, donde cualquiera recreación histórica no puede (teatralmente) más que ser referencial a nuestra fotografía de esa época, y no a un supuesto realismo histórico, herencia kitsch del siglo XIX.

En aquel instante **El Avaro** se presentó con dos opciones para su montaje:

1) Un avaro de la población Juan Antonio Ríos, con sus hijos urbanos de pasillos en edificio y lo subsiguiente de este contexto.

2) O la opción de un avaro de fábula, de cuento disneysiano, centrado en lo lúdico, el amor rosa y sobre todo en una opereta buffa.

Esta segunda opción me pareció la más adecuada, considerando que tanto la

## Reportaje

trama de la obra como el personaje de Harpagón nos son ahistóricos y remotos como brujas de escobas.

Los avaros de nuestros días se nos han alejado y se escudan detrás de las grandes instituciones financieras. Los avaros hoy se divierten en helicópteros sobre las nieves.

Así, la primera parodia de Molière entre el amor y la avaricia, se vuelve nuevamente parodia; de ahí una puesta basada en la farsa de la farsa.

Esta farsa de la farsa se estructura a partir de un lenguaje irónico visual que nos remite a aquél entregado hoy por Hollywood, las historietas, las teleseries, así como a formas teatrales que por su estilo ya nos son risibles.

El texto se redujo retirando lo reiterativo, abriendo más espacio para el diálogo y la acción, donde el interés de la puesta se centra más en lo que hace el actor que en lo que dice.

El desmembramiento de algunas escenas, a través de la duplicación en profundidad de las situaciones y el uso de montajes paralelos en tiempo complementarios a la acción, daría mayor profundidad y múltiples perspectivas al montaje.

Y pensando en el ritmo del *Avaro* se determinó las escenas a ser musicalizadas y coreografiadas.

La composición musical de Luis Advis se basó también en la parodia, y así compuso valsos, minuetos y operetas.

### *El lugar del Avaro*

Herbert Jonckers [creador de la mayoría de las escenografías de mis montajes] generó la gráfica, la forma escénica para esta farsa, creando una arquitectura escultórica, escénica, donde predomina la fantasía y lo surreal.

Así, al interior de una carcasa de transatlántico moderno, fragmento de un crucero de amor, se encuentra la ladeada casa del Avaro [estilo neoclásico norteamericano], una escenografía que realiza la intencionalidad y atmósfera de la puesta, armonizando contenido, forma y materia, resumiendo como página de portada la ilustración del cuento.

### *La marcación como lenguaje*

En esta escenografía de espacio abierto, sin amoblamiento, el actor está siendo constantemente enmarcado, sus gestos y movimientos varían el encuadre y la percepción de la obra. De ahí la necesidad de que la escenografía esté ya presente al comenzar los ensayos, ya que concibo como uno de los elementos bases de la puesta la sucesión de encuadres. Estos generan una gráfica que va siendo percibida paralelamente por el espectador como un lenguaje en sí, que conlleva sus signos y una estética, de características ideológicas. Finalmente, una filosofía del espacio.

### *El actor en el Avaro*

Más que la realización de un trabajo de mesa de análisis de texto, el trabajo con el elenco se basó en tratar de transmitir el marco atmosférico y las referencias visuales en la cual se insertaban sus personajes. Las primeras reuniones se centraron en la realización de juegos lúdicos, relacionados con el cuento que se iba a crear.

Un objetivo primordial era que el actor dejase su actuación centrada en un eje de personaje realista y retomase el



juego teatral para que pudiese manejar la exacerbación, no como una sobreactuación sino como una interpretación.

El estilo propuesto fue el grotesco, un grotesco basado en la delineación hecha por Meyerhold, que toma tanto elementos de la comedia del arte como del cabaret y del circo. Donde el actor es síntesis de su personaje. Que trabaja primero buscando los elementos externos: gestualidad, agilidad, voz y manierismos, y luego le entrega a esos signos de marioneta su alma, su fuerza del espíritu.

Una actuación que se centra en el quiebre, en un montaje interno, donde se puede pasar del grito al murmullo, de la risa a la lágrima, de un grito prolongado a la frase perfecta.

Donde la parodia jugada no es caricatura.

Una actuación que permite un abanico de juegos, afirmándose en la *teatralidad teatral*.

Así, Tomás Vidiella en Harpagón generó un Avaro con una gestualidad referente a animales que popularmente (La Fontaine) son relacionados con la Avaricia: ratones, cuervos, buitres.

Y los enamorados navegaban en una atmósfera lírica rosa (la dama de las Camelias) de gestos románticos y miradas a lontananza.

En la realización de este cuento no se puede dejar de destacar la excelente producción de Jorge Rodríguez, ni de decir que en montajes como éste, que se centran en estilos de actuación precisos, aparecen las falencias de las Escuelas Teatrales que no dan las herramientas necesarias a sus egresados para abordar propuestas escénicas otras que la del sicologismo realista... así, la sentencia de Meyerhold resuena: *Para un nuevo teatro una nueva escuela.*

"El Avaro" Foto J. Aceituno





# Reportaje



## EL AVARO DE GRIFFERO: EL ESPECTACULO DE LA PARODIA.

Guillermo Soto U.

(Alumno del Instituto de Letras U.C.)

**E**l montaje de *El Avaro* de Griffero se nos presenta, a primera vista, como un espectáculo total en el que mediante múltiples lenguajes y múltiples citas se intenta no sólo adaptar sino *resitu*ar la obra de Molière en nuestro Hoy. La adaptación de un clásico es, de por sí, un problema; como certeramente afirmó Barthes, siempre implica una opción libre pero fatal: ¿Hay que representar el teatro antiguo como de su época o como de la nuestra? Griffero y su elenco parecen, en este aspecto, tener un punto de vista claro: optan y lo hacen de manera radical. Expuestos a la necesidad de representar a Molière, no eligen la interpretación arqueológica -lícita, por cierto -sino que, respetando el sentido de la obra, plantean *otra forma de presentación* (Griffero). Hasta aquí vistas las cosas, podría parecer que estamos ante la ya clásica muestra "moderna" de lo antiguo; sin embargo, creo que no es esta la clave de lectura del presente montaje. Más adelante trataré de

explicar a qué me refiero con esto; ahora prefiero detenerme en un punto que considero previo y que se refiere a una concepción del Teatro como espectáculo cabal y que subyace en este trabajo.

### *Por un teatro total*

Si bien la palabra es muchas veces considerada elemento central del teatro -tanto así que "leemos", por ejemplo, el teatro de Lorca o el de Wilde-, no es menos cierto que esta manifestación artística, en realidad, resulta de la conjugación de múltiples lenguajes, no sólo el literario, que logran su plena actualidad en la puesta en escena.

En este sentido, digo que el teatro puede ser entendido como espectáculo y, todavía más, como espectáculo total, *en vivo y en directo*, donde al verbo se unen el gesto, la música, el color y las formas, el espacio, el vestido, el canto y la danza. Me

parece que **El Avaro** de Griffero lleva a un nivel de absoluto este ser espectáculo del teatro, de modo tal que logra una puesta en escena que compromete a todo el ser espectador, a su emoción y a su razón, a los dos hemisferios de su cerebro. Independientemente, incluso, de la eficacia, existe aquí un rescate del teatro como fiesta plena

## La parodia de la parodia

A mi juicio, **El Avaro** de Griffero no responde tanto a una pregunta del tipo: "¿Cómo habría hecho hoy Molière su obra?", más bien, asume toda la historia de esta obra para, desde ella misma, generar su parodia. Porque no es éste el gesto moderno de hacer nuevo y originario lo clásico, sino ese otro gesto *meta-moderno*, *postmoderno*, y que consiste en un decir lo dicho que se reconoce como tal. Griffero no inaugura, por ejemplo, una nueva actuación que parta de un lugar cero; antes que eso, actúa el cliché de una actuación -o el cliché de un vestuario-, en un gesto de degradación intencionada que podemos advertir, entre otros, en los ademanes manieristas y en el gradilocuente hablar de Cleante (Alvaro Pacull). Pero, todavía más, esta *parodia de la parodia* (Griffero) no se nos presenta orgánica y monolítica, pues no se trata, aquí, tan sólo de un punto de vista -la interpretación clásica de una comedia-, sino de múltiples puntos de vista, y referencias culturales, contextos y citas. Propongo hablar, en este sentido, de una noción de lo deshecho y lo rehecho en la obra. Molière no sólo es asumido como pretexto para un juego lúdico en que se ridiculiza un modo de hacer teatro -que lo es-; en rigor, Molière es destruido y recons-

truido, luego, en el espacio de un presente caótico y heterogéneo que ve desde diversos ámbitos culturales fragmentarios, y rehace lo visto a modo de *collage* compuesto de retazos. Me refiero, por supuesto, a esa juntura de tiempos y acervos que se manifiesta en la convivencia tradicional de Valerio (Rodrigo Pérez) y el vestuario moderno de Elisa (Magdalena Max Neef), entre la música clásica y la música pop, entre Molière y Hollywood, frutos, todas ellas, no de una indecisión del director sino de una especial manera de entender el montaje de un clásico como actualización de diversas temporalidades y diversos niveles de cultura que se superponen de modo juguetón. Pienso que es en este punto donde se encuentra uno de los mayores valores de este montaje: Griffero inserta a Molière en el hoy, y esto significa insertarlo en una sociedad *hipercomunicada* -la sociedad de la imagen- en la que no existe un acervo cultural sólido, sino donde coexisten una infinidad de saberes degradados al lugar común y la frase hecha.

Así vistas las cosas, al carácter de espectáculo, suma de lenguajes artísticos que habíamos indicado en el montaje, se agrega ahora la presencia de múltiples ámbitos y niveles culturales, los que son asumidos en el registro de la parodia y la variante. Pluralidad de lenguajes y collage de referencias culturales, **El Avaro** de Griffero parece dibujar también su propia noción de espectador: un espectador abierto a todos los códigos y que ve desenvolverse ante sus ojos, en un mismo momento, al teatro clásico, la opereta, el cine románticoide de Hollywood, la tira cómica, etc. Sin embargo, hay más todavía: como si ya estas saturaciones no bastaran, la obra recurre constantemente al procedimiento de la cita, del contexto en virtud del cual cada gesto es gesto de un gesto y nos vincula a un universo segundo

"El Avaro", Foto J. Aceituno.

de imágenes asociadas. Así, por ejemplo, en un momento Harpagón (Tomás Vidiella) es parodia de sí mismo por medio de la parodia de un personaje de la serie de televisión *Batman -El Pingüino-*, y en otro momento establece una cita de Drácula. La escena se nos presenta como un caleidoscopio que resulta de la conjugación de "desechos" del arte, fragmentos de tal o cual género reducidos al gesto, la imagen típica.

Molière resulta, de este modo, un lenguaje más que juega con otros, constituyendo un collage que pretende saturar todas las posibilidades de referencia, de contexto y de lectura.

Este saturar la escena implica, a mi juicio, un espíritu barroco. Existe en la obra un efecto de trascendencia que es producido, ante todo, por este recargo de la escena que no se manifiesta sólo al nivel de códigos y contextos, en virtud, también, de una aguda autoconsciencia de la actuación. En efecto, el actuar la actuación no es un primer grado más sencillo sino uno segundo más complejo y sutil, que en su ser involucra una reflexión en torno al ser del teatro. En otras palabras y derechamente, Griffero intenta poner en escena la puesta en escena del teatro, generando desdoblamiento de niveles **-metalepsis-** que nos hacen pasar de lo actuado a la actuación -por ejemplo, la



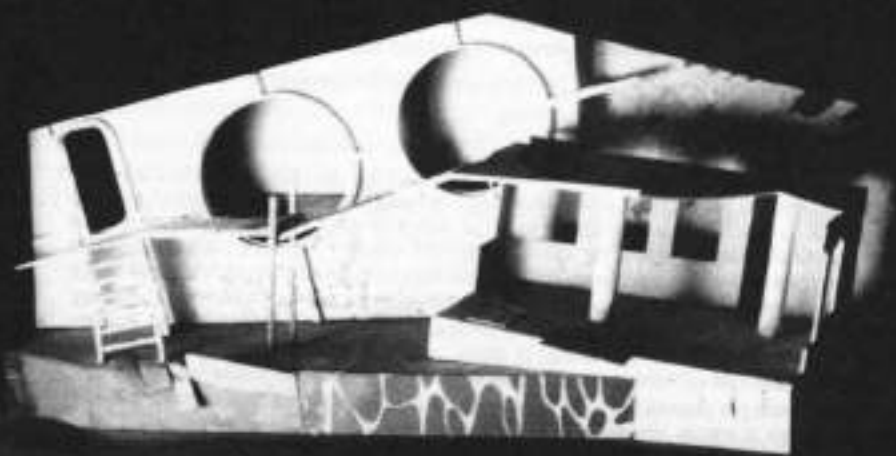
interpelación de Harpagón al público- o de lo actuado a la glosa de lo actuado -por ejemplo, el baile pop de los enamorados americanos de los sesenta-. Esta idea de juegos de espejos se ve refrenada por otros lenguajes que no son la actuación: los planos materiales del montaje, por ejemplo que sustentan, gráficamente, la glosa; la parodia musical a la opereta, señalada por el propio Griffero. Se trata pues, de una puesta en escena en dispersión múltiple, en expresión múltiple y en efecto de profundidad. De allí, quizás, que algunas veces esta obra parezca mareadora; de allí también que ella exija tanto de sus actores y espectadores, bajo la forma amable del juego y el humor. Más allá incluso de sus actuales virtudes, pienso que este montaje vale en la medida en que pone en cuestión la totalidad de lo teatral. No es un montaje ingenuo, ni siquiera un montaje moderno y revolucionario, ni una parodia sobre un objeto externo al acto de parodiar: se trata de un teatro autorreflexivo y juguetón, a un tiempo barroco y post moderno -si valen de algo las etiquetas-, al cual sólo cabe criticarle no estar siempre a la altura que su propia pretensión exige(1).

(1) Me refiero, y el espacio impide que me explaye, a ciertas actuaciones de personajes secundarios que, más allá de no saber cantar o bailar, no dan a sus personajes la especial distancia de la parodia: en vez de realizar personajes que son de la parodia de un modo de actuar -segundo nivel-, realizan, y mal, personajes simplemente cómicos burdos -primer nivel-. También me refiero a ciertas payasadas donde el humor de la cita y la referencia es reemplazado por formas directas que, si bien eventualmente podrían tener lecturas paródicas, parecen más bien buscar la risa fácil del espectador. Estas vacilaciones de la obra restan y no suman; corresponden, a mi juicio, a otro modo de hacer y entender el teatro, un modo recto y no oblicuo. Si bien este montaje se caracteriza por la pluralidad de formas y estilos, esta dispersión descansa sobre una unidad de sentido basada en la autoconsciencia y la parodia; aquí la ingenuidad y el chiste o son máscara, espejo, variante, o están sobrando y atentan contra la propia dirección de la obra.

#### REFERENCIAS:

La pregunta de Roland Barthes es formulada en su ensayo breve *Cómo representar lo antiguo* (Ensayos Críticos, Barcelona, Seix Barral, 1977, pgs. 87-100).

Las afirmaciones de Ramón Griffero están sacadas del pequeño programa del montaje de *El Avaro*, 1967.



Maqueta de escenografía. "El Avaro".

# Reportaje



IMPRESIONES SOBRE

EL DISEÑO

DE GRIFFERO/JONKERS

Ramón López

*(Escenógrafo y Director de la Esc. de T. U.C.)*

Es interesante, después de analizar la puesta en escena de **El Avaro**, encontrar un tema recurrente que alimenta no sólo el punto de vista espacial sino que engloba toda la puesta en general. Si hubiera que definir en una palabra la idea o imagen que sugiere este montaje, ésta es el Naufragio, en todos sus sentidos, el poético-visual y el dramático.

En la obra, el tema de la Guerra de Nápoles y del naufragio son una información paralela que se explica prácticamente al final y que no incide directamente en la acción escénica. Son parte del cuento que justifican la historia. Sin embargo, este símbolo está fuertemente incluido en la propuesta escénica, espacial y estética.

El todo sugiere una nave-casa a medio hundir dando una inestabilidad no sólo visual sino que realmente física en los actores. En la obra original la acción sucede en un interior de la casa de

Harpagón. En esta versión de Griffiero-Jonkers, se amplifican las posibilidades proponiendo otros lugares que permiten el desarrollo de los distintos temas dramáticos. Así, entonces, además del espacio principal, que es la habitación entre columnas, tenemos un techo, un corredor, un puente, las escaleras y las ventanas, que imprimen una imagen laberíntica que contribuyen al CAOS que existe y que la Dirección quiere enfatizar.

Este techo o terraza permite derivar ciertas escenas que requieren clandestinidad, como algunas escenas de amor, como también mostrar el lugar secreto donde Harpagón esconde su cofre.

Este conjunto decadente Nave-Palacio contiene signos trágicos, además del quiebre espacial, que contribuyen a reforzar la misma idea. El sonido en ciertos momentos, de una sirena de barco en la bruma, el viento, de las gaviotas, está permanentemente evocando un ambiente

marino en movimiento.

No se puede dejar de mencionar el elemento fundamental que da sentido a toda esta puesta: los actores. Indudablemente que ellos dan vida y animan este espacio en inestabilidad y movimiento perpetuo. Sabemos que no debe haber sido fácil iniciar los ensayos en una escenografía así. Existe una natural resistencia de los actores de exponerse a situaciones críticas, pero a medida que transcurre el trabajo se va asimilando corporalmente la dificultad del espacio, hasta hacerlo propio. Entonces tenemos en este aspecto un resultado logrado.

Esta espacialidad forzada, condiciona una actitud física de parte del actor, un cuerpo en tensión permanente que no puede descuidar ni un movimiento, ya que su equilibrio está en jaque en cualquier lugar del escenario. El piso está siempre cambiante bajo sus pies. Su corporalidad debe readecuarse a cada instante. Como resultado tenemos actores atentos y dinámicos en forma continua, aun si están quietos.

El director Ramón Griffero y el diseñador Herbert Jonkers logran así pasar a otra dimensión del relato. Aparece una fuerte opción expresionista no sólo en lo formal, sino que en lo interno. Esta temática es constante en otras puestas de Griffero, y *El Avaro* es un paso más en esta búsqueda.

Para ejemplificar la cohesión existente entre Dirección, Diseño, Coreografía, Música y Actuación, quisiera referirme a una de las escenas más logradas en tal sentido. Esta es la llegada de Frosina con Mariana a la casa de Harpagón.

Bajo una tormenta desenfadada, la escena se desarrolla en un pequeño espacio que es la rampa-puente que conecta un corredor con la terraza-techo. La fuerte pendiente del puente impide física y dramáticamente el avance de las mujeres.

Se establece un juego coreográfico y actoral cíclico, apoyado por el sonido y la iluminación, que nos evoca realmente la tormenta espiritual en la que se van a sumergir. El texto dramático, en ese contexto visual, adquiere un sentido pleno y mágico, llegando a sublimarse en el máximo sentido Teatral.

Volviendo a la solución escenográfica, ésta se plantea como un gran friso panorámico-arquitectónico. Si bien hay una ocupación total del espacio escénico en lo horizontal y vertical, la mayor parte de la obra se desarrolla en la salita de las columnas, teniendo el resto más bien un rol compositivo, y sólo en ciertas escenas adquiriendo una mayor relevancia.

Se aprovecha en este friso la idea del *comic*. Las necesidades de entradas y salidas que requiere la obra, se resuelven en un circular permanente y en apariciones de *gag*. También esta solución permite que el actor, aun si ha salido de escena, permanezca en el laberinto complementando las acciones paralelas que enriquecen el relato de Griffero.

Hay en esta escenografía dos grandes ventanas ojos de buey, que nos muestran un cielo nuboso de colores cambiantes, con predominio del tono rojizo. Este lirismo neorromántico que bordea el *Kitch*, está siempre en la línea de Griffero, sumando esta vez al toque humorístico de las escenas o visiones que allí ocurren.

Estilísticamente, hay un gran eclecticismo en la elección del tema visual. Así tenemos una base con elementos arquitecturales de los años 1930-40, pero tratados con un espíritu barroco en cuanto a composición. En otros momentos tenemos saltos a los años 50 en imágenes insertadas libremente por el director.

El vestuario presenta ingredientes apropiados para cada situación y personaje, que nace no obstante de una distorsión del período original sin dete-



nerse en los anacronismos, lo que en definitiva contribuye al caos festivo de la puesta en escena, y que los actores asumen en forma alegre e inteligente.

En resumen, Griffero y Jonkers utilizan lo que más les sirva y tengan a mano para expresar una idea que va más allá del tiempo. Una fábula en torno a la miseria humana de Harpagón, quien se presenta como el primer náufrago de este cuento.

Desde el punto de vista técnico, esta producción significa un esfuerzo notable para una compañía independiente. Se suma a esto las dificultades que presentaba el escenario con poco fondo disponible y con un equipamiento escénico mínimo, como es la realidad para la mayor parte de los teatros de Chile.

Introducir esta gigantesca escenografía es también un logro para el realizador técnico. Esta presentaba problemas estructurales como sostener plataformas sin pilares mediante un sistema de

suspensión para no interrumpir la visibilidad o estructurar superficies con doble inclinación y con una geometría irregular. Estos fueron superados con gran habilidad y no son comúnmente percibidos por el público.

En dos aspectos esta escenografía presentó ciertos problemas no resueltos del todo.

El primero, es que visualmente la terraza no era vista desde las primeras filas del teatro. El ángulo no cubría ese sector y las escenas que se desarrollaban allí, desafortunadamente, se perdían para una parte del público. Nos parece un detalle relevante el dejar marginado a una fracción importante del auditorio.

El segundo, es que esta misma terraza presentaba serias dificultades de iluminación por su proximidad al techo del escenario y por el planteamiento del color que se utilizó en la luz. Esto generaba un espacio muy oscuro que daba la sensación

Herbert Jonkers, escenógrafo, Foto J. Aceituno



## Reportaje

de un entretecho lúgubre más que de un espacio exterior y aéreo como fue la intención primera. Esta atmósfera era más propicia para los soliloquios de Harpagón que para las escenas de los amantes.

Independientemente de estos aspectos negativos en lo escenográfico, en los que se tomó una opción para seguir avanzando en la propuesta escénica, la dupla Griffero-Jonkers logra una amalgama importante en que es muy difícil separar los aportes individuales. La sumatoria de ideas conforma un producto con características propias, con una plasticidad particular y una estética fuerte cargada de

sensualidad y emotividad. Estas son consecuentes con las necesidades dramáticas de la obra, pero sumergidas en un marcado estilo que reconocemos en el trabajo de Griffero, el que siempre nos conduce por el cuento y la fábula en un juego constante y con obsesiones en las que prepondera una exacerbación de lo estético.

En este sentido pensamos que el trabajo teatral de hoy debe proyectarse. El lograr fusiones artísticas de esta naturaleza conduce a resultados consistentes y con puntos de vista claros, los que uno puede aceptar o rechazar, pero ante los cuales nunca puede quedar indiferente.

"El Avaro", Foto J. Aceituno.







# Reportaje



## LA PELIGROSA AVENTURA DE UN MONTAJE COMO EL DE GRIFFERO.

Eduardo Guerrero

(Sub-Director de la Escuela de T. U.C.)

Nueve meses después del estreno de *El Avaro* -un tiempo suficiente para que se produzca un nuevo *parto intelectual*-, me veo frente a una hoja en blanco donde debiera plasmar (tal vez plastificar) reflexiones, ideas, frases insinuadas y no dichas y, en definitiva, todo aquello que en esa oportunidad, por la premura del tiempo y la poca distancia del objeto artístico, no fue mencionado. Pero la paradoja de la escritura es ya casi una norma o conducta de vida: de por medio tenemos una nueva premura, el objeto no quiere distanciarse y todo, aparentemente, continúa igual. No creo que Molière hubiera soportado tanto folclorismo: entre ataques de risa y de hipismo (con una sola pe), ya se nos habría despachado. Más aún: recibe la noticia de que un tal Griffero, en un conventillo, estrena una de sus obras. Después de esto, no hay nada más que agregar, pues ya en el año 1643 había tomado una decisión irrevocable: dedi-

carse al teatro.

El montaje de *El Avaro* fue uno de los acontecimientos teatrales de 1987 en nuestro país. La crítica, en general unánimemente, proclamó las excelencias de la representación, y los nombres de Griffero y de Vidiella hacían por momentos olvidar al del propio Molière. Por un lado, Griffero volvía a demostrar que era una especie de *bicho raro* en el concierto dramático-teatral chileno (un concierto, por lo demás, bastante desafinado), un eslabón perdido de una generación que, por las causas tan molestosamente conocidas, nunca llegó a constituirse y que, a pequeños sorbos, ha tratado de manifestarse en una presencia inexistente. Por otro lado, Vidiella reafirmaba su madurez actoral, pues en muy poco tiempo el escenario había recogido dos actuaciones de real mérito: como Willy Loman y Harpagón (los más suspicaces hablarán de un *vendedor avaro*).

## Reportaje

Para Molière, la comedia tenía como finalidad representar *los defectos humanos y, especialmente, los de nuestros contemporáneos* (no olvidemos que sólo han pasado trescientos años de esto). De esta manera, su variada producción dramática cercana a los treinta títulos responde a esta premisa básica con la creación de personajes-tipos que encarnan y caracterizan eficazmente el motivo crítico estructurante, y que no son más que el reflejo de una realidad a la vuelta de la esquina.

En el fondo, **El Avaro** es una *historia de amor y de avaricia*, una historia de pasiones y mezquindades, un certero estudio psicológico de las obsesiones y fantasmas que pueden llevar a un hombre a perder todo contacto con la realidad; en otras palabras, la historia/histeria del *avaro más avaro de los avaros*.

Trescientos años de teatro de por medio. Griffiero estaba tan consciente de ello que quiso ponerse *irrespetuoso*. Algo así como un viaje desde San Martín a Bellavista. Y, en cierta manera, lo logró, pues un texto con resonancias lingüísticas engoladas (no hay que olvidar que del ayer al hoy hemos tenido algunas revoluciones) se nos presentaba, en El Conventillo, conscientemente engolado, y todos, cual más cual menos, salíamos del teatro con un suspiro sospechosamente cínico, un pafuelito de encaje o con un tonito artificioso. Lo anterior, indudablemente, no había sido obstáculo para que, desde un comienzo, el montaje cautivara a moros y cristianos, y tomara desprevenidos a muchos. Un ritmo envolvente que no permitía a nadie darse el lujo de bostezos pseudo-culturales ni menos a comentar que Molière (porque, a fin de cuentas, la culpa siempre o casi siempre la tiene el dramaturgo) estaba algo pasado de moda. En realidad, un clásico con todas las de la ley, perdurable, próximo (la avaricia del poder),

es decir, un clásico clásico.

Es que esta sutil y creativa *irreverencia* de Griffiero tiene su inconfundible sello perceptivo: le saca al texto el máximo partido posible, lo potencializa creativamente, lo desarma para amarlo nuevamente, le da el ritmo de una comedia-ballet (no hay que perder la perspectiva de que Molière, junto a Lulli en la música, fue el creador de estos espectáculos), lo interroga para obtener respuestas escénicas novedosas. Además, en el tono de la *Commedia dell'Arte*, resalta su sentido lúdico/lúdico, su delineamiento irónico y farsesco, la vivacidad de los diálogos, el juego contrastivo de los personajes. Una mirada lúcida y sagaz a otra mirada lúcida y sagaz.

Lo cierto es que **El Avaro** se constituye en un buen espectáculo, en el cual también confluyen otros dos elementos prioritarios: la actuación y la escenografía. En relación a lo primero, la totalidad de los actores ha trabajado en sus respectivos personajes buscando la mayor cantidad de indicios que les permitiera encontrar lenguajes óptimos que dieran muestra de su función dentro de la comedia. Gestos, movimientos, pasos, tics, desplazamientos, voces y vocecitas al servicio de las situaciones, con un ritmo al borde de la caricatura, de lo extremadamente cortesano (lo cortés no quita lo valiente), de lo operístico (la ópera de los grandes directores de teatro, la ópera que persigue obsesivamente a Griffiero). En este sentido, Tomás Vidiella nos presenta a un Harpagón ahondando su "enfermedad" animalésca y con un registro interpretativo muy valioso, dueño absoluto de la situación (como diciendo, *el teatro es mío*), gozoso y gozador, sabiendo, en lo más íntimo, que ha logrado descifrar las claves más esenciales -hondura psicológica- de su personaje. A su vez, se siente respaldado por otras actuaciones de real mérito, que, con diversas matizaciones, entran en el juego

escénico y, obviamente, en el ritmo que Griffero le ha impuesto a su dirección; éstas, cercanas a la sensiblería, a un romanticismo de capa caída (¿dónde estará el último de los románticos?), al Corín Tellido, a las telenovelas chilenas, permiten acentuar aún más la visión crítica, con una mordacidad a toda prueba, del dramaturgo.

En cuanto a la escenografía, ésta no sólo es funcional sino que aporta significados. Una casa con desniveles, con columnas, con pasarelas, con rincones; una casa que, a su vez, es un barco (alusión al naufragio de los hermanos y, en lo actual, al naufragio de Harpagón: naufrago que solitariamente goza el poder de su dinero); también, estos desniveles dan cuenta de los desequilibrios del dueño de casa: Harpagón vive, porque sólo él lo ha querido, acorralado, pendiente de cualquier ruido extraño que ponga en peligro su fortuna escondida; vive, a diario, cuesta arriba, ya que es difícil sustraerse a los requerimientos de los demás (cree poco

menos que todo el mundo desea apropiarse de sus bienes: es la eterna y milenaria culpabilidad de los que ostentan el poder). Ventanas, pequeños ojos que lo observan, que lo acusan, que le echan en cara su avaricia y egoísmo.

Molière demostró que para eso de la comedia era un genio. Por eso mismo, tuvo muchísimos enemigos y sinsabores, ya sea por el tartufismo acendrado, por la sublevación de unas preciosas ridículas, por algún cornudo imaginario, por algunos maridos o mujeres que no hacían escuela, por una medicina contaminada de humores (es decir, humorística), por burgueses gentileshombres, por misántropos al borde de la misantropía. Casi nada, en definitiva. En cierta manera, ver una representación de *El Avaro*, a lo Griffero, hoy, en el contexto chileno, es un verdadero deleite: nos sirve para reírnos de los demás, reírnos de nosotros mismos y, de paso, estar al día con la última de Griffero. Toda una aventura.

"El Avaro", Foto J. Aceituno.





"Bauhaus". Foto J. Aceituno.



# Reportaje



<b>BASES DE LA</b>
<b>PROPUESTA TEATRAL</b>
<b>DE RAMON GRIFFERO *</b>

Josefina Velasco <i>(Alumna Escuela de Teatro U.C.)</i>
--

**A**l regresar a Chile en 1982, tras haber continuado sus estudios de Sociología en la Universidad de Chile en Inglaterra y haber estudiado cine en Bélgica, Griffero siente la necesidad de remover el lenguaje teatral establecido en nuestro país. Se propone ofrecer nuevas alternativas, dirigidas específicamente a los jóvenes, quienes tratan de encontrar el lenguaje que los identifique, represente y defina.

Proyectándose en tal objetivo, Griffero quiere retomar la iniciativa de los años 20, aquella renovación teatral en Rusia, en donde los simbolistas como Meyerhold proponían una ruptura al lenguaje del poder. Cada uno de los elementos que conforman el arte teatral estarán expuestos a cambios, desde la dramaturgia hasta la puesta en escena, incorporando otras áreas artísticas, tales como el cine, la danza, la arquitectura, la pintura. De esta manera se comienza a gestar un trabajo

enfocado a suplir ciertas necesidades, específicamente generacionales.

Durante los nueve años en Europa, Griffero pudo adquirir conocimientos y técnicas teatrales, lo que facilitó y orientó la definición de un estilo particular, denominado por Griffero como "hiperrealista mágico".

Todos sus montajes están elaborados bajo este enfoque, llegando a ser un común denominador que caracteriza sus espectáculos.

Griffero critica enérgicamente la posición del teatro chileno, el que, según él, está estancado en el costumbrismo, camisa de fuerza que le impide desarrollarse y experimentar en forma creativa y libre: El uso o el respeto a las reglas de dramaturgia clásicas, estorba el crecimiento o auge de una nueva, ágil dramaturgia, en donde se proponga y proyecte un trabajo dinámico y sugerente.

Para aclarar la postura teatral de

Ramón Griffero, creemos necesario diseccionar su propuesta y explicar los elementos que la caracterizan y la hacen diferente.

## Dramaturgia

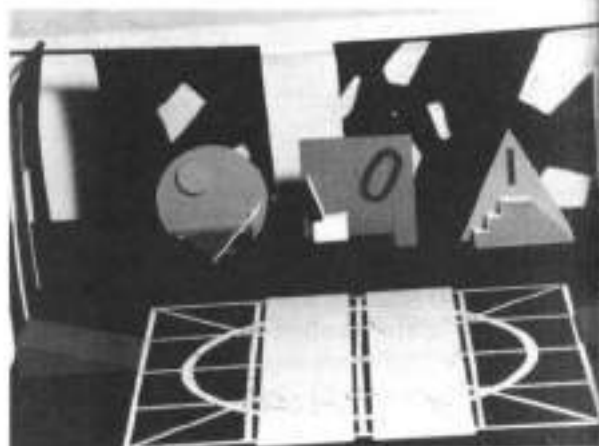
La dramaturgia es el primer eje en donde se comienza a rodar el lenguaje teatral. Para este autor, la idea o premisa para iniciar su trabajo se gesta en la visión de imágenes, de las percepciones, en la creación o existencia mental de ellas, las que surgen como necesidad y medio expresivo, comunicando la idea, el tema o historia que se quiere mostrar en forma representativa. Estas imágenes se canalizan desarrollando la escritura de la obra, en donde se plantea y se define una determinada situación. Esta elaboración no presenta dicotomía con relación a la visión de la puesta en escena; ambas funciones están presentes, una no puede realizarse sin la otra.

Griffero anota en forma desordenada las ideas o imágenes que tiene, las que se generan en forma espontánea, sin sucesión lógica. Más bien son creadas *visceralmente*, responden en forma libre a apoyar una imagen, una idea, un color, una forma, un ruido, acción, etc. Se quiere llegar al espectador por complicidad y no por racionalidad. Es por lo tanto un teatro que le da un lugar prominente a las sensaciones fuertes, las que se traducen por la variedad de imágenes sin palabras o con participación muy reducida de ellas, es decir, donde el texto se vuelve un pretexto.

Ahora bien, todas estas imágenes se pasan al papel para ser fijadas, pero en ellas hay conjuntamente una elaboración que visualiza la mejor manera de ser entregadas: cómo, dónde, en qué espacio, con qué escenografía, con qué orientación, en qué tiempo, con qué lenguaje, etc.

Después de tener todas las imágenes fijadas en el papel, Griffero procede a darles un orden lógico, en donde la sucesión de ellas permita visualizar el esqueleto de la obra, ya que su cuerpo se formará en la puesta en escena. Pretende lo mismo que todos los directores teatrales: darle vida a la obra dramática, pero, a juicio de Griffero, su método varía esencialmente en el resultado, siendo la recepción totalmente distinta.

Hay una búsqueda que no pretende aportar soluciones, sino que está dirigida a remecer la vivencia. El sentido es unificar



Escenografía de "Bauhaus", realizada por H. Jonkers, Foto J. Aceituno.



"Bauhaus", Foto J. Aceituno.

los diferentes inconscientes colectivos de la historia reciente, la que perjudica en gran medida a los jóvenes. Para tal objetivo se utiliza la acción de palabras y más aún de imágenes, y, por otro lado, la ruptura de la rigidez de la estructura dramática clásica en donde la unidad aristotélica tiene sus propias leyes.

Este cambio de la estructura dramática es producto de la renovación del pensamiento; su sistema tradicional no cumple o cubre las necesidades de este autor, dramaturgo y director, primero porque no quiere mostrar el desarrollo psicológico de los personajes, segundo porque no quiere entregar soluciones, sino plantear situaciones apoyadas por los personajes y por los elementos que en ella participan. Por último, porque necesita de la libre conjugación de todos los factores que intervienen en ella.

Esta desestructuración determina la nueva forma dramática, dando lugar a los cuadros, jornadas o días, lo que permitirá en su puesta una participación dinámica y variada, pudiendo superponer planos, mezclarlos, mantenerlos fijos o congelarlos. Es decir, cada cuadro, aparte de tener un poder informativo, tiene la cualidad de apoyar y dar vida a la estructura de la obra, motivo por el cual no tiene un poder de acción determinado: puede aparecer el mismo cuadro repetidas veces. Cada obra parece un rompecabezas, un puzzle, en el que cada uno de los cuadros fuera una pieza, y, a medida que se va desarrollando la obra, uno va formando y visualizando un todo, la "foto" que se está revelando. Este sistema de puzzle, permite la creación de una atmósfera especial, la cual apoya el sentido y el mensaje de la obra, la que tiene premisas de recepción sensorial. El público toma así un carácter de cómplice. Participa de la obra identificando imágenes que también a él le corresponden, genera recuerdos y vivencias pasadas, despertando

visiones ocultas.

El público que asiste a un espectáculo realizado por Ramón Griffero participa, entonces, en forma indirecta en la creación de la dramaturgia, en donde los personajes no están completamente acabados, no sólo en el sentido informativo que poseen, sino que también en el sentido estructural, relacionado directamente con la función que pudiera cumplir en la obra. En relación a esta carencia consciente y voluntaria por parte de Griffero, el espectador sirve como puente imaginario que conecta y construye al protagonista y antagonista. Esta función del espectador tiene relación directa con la formación de éste, con sus valores, normas, en fin, con su mundo creado.

Creemos importante transcribir algunas palabras sobre la importancia que cumple el espectador, en forma inconsciente, en los montajes de Ramón Griffero

"Esta dramaturgia toma el camino de una reestructuración de un lenguaje teatral, ya que la elaboración de un discurso mágico, coloca a los espectadores en una situación que le permite no solamente recibir representaciones, sino también producir representaciones. Es en este sentido que la propuesta de Griffero constituye un acto de subversión que se sitúa en el movimiento de una sociedad, que reconstituye para salir de los laberintos que lo han vuelto invisible. (Mario Rivas, *Espejo*, Sociologue Université de Paris).

Podemos concluir que estamos frente a una renovación de la dramaturgia donde se propone un sistema particular, resumido en cuatro palabras (usando la terminología de Pier Paolo Pasolini): escena-texto - signo-imagen. La primera centraliza todo lo relacionado con la escritura y la acción dramática, entendiendo por este concepto a la acción de visualizar las posibilidades en escena, el giro que tomará la obra en su interpretación, acción

de ambientar, de contemporaneizar, de su carácter y estilo. La segunda trata de la puesta en escena de ella, elaborada específicamente a través de imágenes compuestas por signos, los que son identificados por el público, permitiendo darle al espectáculo, a cada cuadro, un sentido.

## Escenografía

La convención escenográfica sufre cambios, tanto por el lugar que delimita, como por el diseño que desarrolla, proponiendo libertad de juego y creación al actor, y, por otro lado, sorprendiendo y desconcertando al público. Esta escenografía, en relación directa con el uso del tiempo y del espacio, permite proyecciones visuales, creando por parte de los espectadores lugares más allá de los propuestos y situaciones más allá de las representadas.

Griffero propone una búsqueda de otro lugar teatral, en donde se recuperen las imágenes perdidas, aisladas y ocultas para el público. Construye, a la vez, algo así como una isla escenográfica, donde la situación que se presenta y el lugar donde se desarrolla no tiene relación con lo cotidiano, está marginado social y culturalmente. Para representar *situaciones límites*, cree que la mejor manera de hacerlo, es por medio de la utilización de lugares marginales: un baño, un cine, una morgue, una capilla, un galpón con un ropero gigante. En todas ellas surgirán, sin embargo, situaciones conocidas, cercanas y quizás vivenciadas por el público.

Tanto la escenografía como el papel del actor tienen la misma importancia, ambos son esenciales para la creación del arte teatral. Este cambio está en relación directa con la evolución de la estética escénica vista por Griffero, en donde los significados no se encuentran especí-

ficamente en el texto, sino en la elaboración o desarrollo de la puesta en escena. Pero la escenografía ya no es un medio de reconocimiento de un lugar específico, no es un elemento de ilustración del texto dramático ni de la acción humana. La presencia escenográfica habla sin necesidad de que los personajes se desenvuelvan en ella; la iluminación, la utilería, la música y los sonidos especiales, colaboran a crear el lugar, a darle vida propia, a caracterizarlo. Este carece de todo tipo de cubierta; no se utilizan cortinas ni paneles divisorios entre el espacio escénico y el espacio del público, teniendo en primera instancia un papel de recepcionista; presenta elementos comunicativos, permitiendo de esta manera una rápida y libre decodificación en relación con los signos empleados.

Griffero es de la opinión que los espacios reducidos limitan el arte teatral, manteniendo el estaticismo en el espectáculo y la falta de proyección de lo visualizado por el público. Para crear su dramaturgia, entonces, necesita espacios amplios: un viejo galpón, por ejemplo, donde utiliza diferentes niveles y ocupa cualquier lugar dentro del espacio. Allí los actores tienen y sienten la necesidad de crear en base a lo propuesto físicamente, teniendo la oportunidad de desenvolverse libremente.

## Iluminación

Se utiliza la iluminación como un elemento que describe, delimita el espacio, desmaterializando la escenografía, en donde *esculpe en la oscuridad cualquier lugar o atmósfera*.

La iluminación participa directamente con el movimiento y la forma de los cuadros. Permite la visibilidad de ellos, dependiendo de los intereses del director,

ocultando lo que está congelado y destacando lo que será activado. Apoya los cambios de tiempo, de situaciones, elabora un ambiente onírico, mágico, donde se produce una fusión total de los componentes allí expuestos. Todo esto se logra con el aporte del color en la luz, el cambio de intensidad o con ambas juntas. En definitiva, la iluminación más que ser un elemento que permita al público visualizar el espacio, ayuda al espectador a crear un mundo con relación a lo observado, apoya las diversas situaciones, permite presentar un tiempo sin límites, crea espacios libres con posibles proyecciones. Crea, en definitiva, una atmósfera, en donde el espectador, consciente o no, sea capaz por medio de la experiencia visual de despertar imágenes propias.

## *Espacio y Tiempo*

Griffero determina el espacio con una funcionalidad distinta, que desestructura los espacios mentales del público, los que son sorprendidos por este cambio, estando frente a una alternativa de elección, acercamiento o identificación, removiendo las vivencias, las imágenes ocultas, olvidadas o inconscientemente reprimidas. El espectador revive, trae al presente, compara y posteriormente proyecta más allá del espacio delimitado por muros, paredes, ventanas u otro elemento.

Se presenta una fijación de cuadros pasados, presentes y futuros; se mezclan, juegan en el tiempo, y se crean en diferentes espacios. Nada tiene prohibición de existir, los muertos hablan, los vivos traspasan espacios delimitados, en un momento hay una calle, a los segundos se transforma en un pasillo, al minuto una habitación. Secuencialmente se nos presentan personajes de la colonia partici-

pando en tiempos modernos, personajes de la década del '50 se relacionan con personajes de los años 80. Hay un constante juego de representar cuadros del pasado y del futuro, ver representadas historias conocidas, repetir acciones con el fin de que el público fije y congele en su inconsciente el sentido de ellas, o reviva producto de su propuesta otro tiempo, no enfocado bajo una temporalidad que no transcurre, sino un transcurso diferente.

El tratamiento del tiempo tiene un orden; no es gratuito que un cuadro se presente antes o después, que se superpongan cuadros con actividades disociadas, que se produzca un retroceso en las acciones para lograr el efecto del pasado. El público es motivado a ver más allá de lo representado en escena, a jugar y a traspasar las barreras del tiempo. Goza con la sensación de libertad con relación a la rigidez natural que le confieren a este elemento, le permite soñar y elevarse de sí mismo para emigrar a otro lugar, en cualquier época, reviviendo ciertas experiencias.

"Historia de un Galpón Abandonado". Foto J. Aceituno.



## REALIZACIONES DE RAMON GRIFFERO EN CHILE

OBRA	AUTOR	DIRECTOR	ESTRENO	SALA	ACTORES
Recuerdos de un Hombre con su Tortuga	Ramón Griffero	Ramón Griffero	18-III-83	Moneda	Patricia Crispi; Marcos Tamayo; Jacqueline Boudón; Ramón Griffero
El Rostro Perdido	Guenther Weisenbord	Ramón Griffero	27-VI-83	Goethe	Claudio Acevedo; Jacqueline Boudón; Gustavo Bravo; Raúl López; Eugenio Morales; Marcos Tamayo; Carmen Julia Sierra.
Historia de un Galpón Abandonado	Ramón Griffero	Ramón Griffero	18-IV-84	Trolley	María Cristina Arias; Carlos Osorio; Angel Barroso; Carmen Pellisier; Vilma Contreras; Sigfried Polhammer; Maruja Guajardo; Carmen Julia Sierra; Williams Hidalgo; Eugenio Morales; Alejandro Trejo.
Viaje al Mundo de Kafka	Ramón Griffero Basada en vida y obra de Kafka	Ramón Griffero	10-IX-84	Goethe	Eugenio Morales; Andrea Lihn; Carmen Pellisier; María Cristina Arias; Raúl Castro; Williams Hidalgo.
Uggh-t-Fass Binder	Ramón Griffero Basado en Vida y Obras de Fass Binder	Ramón Griffero	2-XII-85	Goethe	Alfredo Castro; Eugenio Morales; Verónica García Huidobro; Martín Balmaceda; Juan C. Soto; Rodrigo Vidal; Francisco Moraga; Carmen Pellisier; Consuelo Castillo.

<b>OBRA</b>	<b>AUTOR</b>	<b>DIRECTOR</b>	<b>ESTRENO</b>	<b>SALA</b>	<b>ACTORES</b>
<b>Cinema Utopia</b>	Ramón Grifero	Ramón Grifero	15-VI-85	Trolley	José L. Arredondo; Eugenio Morales; Martín Balmaceda; Rodrigo Vidal; Francisco Moraga; Mary Corbinos; Williams Hidalgo; Marisol Agar; José L. Arredondo; Eugenio Morales; Verónica García-Huidobro; reemplazos: Alfredo Castro - Aldo Parodi - Juan Cristóbal Soto.
<b>99 La Morgue</b>	Ramón Grifero	Ramón Grifero	12-XII-86	Trolley	Alfredo Castro; Carmen Pellisier; Eugenio Morales; Verónica García-Huidobro; Marisol Gutiérrez; Rodrigo Pérez; Andrea Lihn.
<b>El Deseo de Toda Ciudadana</b>	Marco Antinio de la Parra; adaptación de Ramón Grifero	Ramón Grifero	30-I-87	La Comedia	Andrea Arroyave; Elsa Poblete; Alex Zisis; Gabriel Prieto; Martín Balmaceda.
<b>El Avaro</b>	Molière adaptación de Ramón Grifero	Ramón Grifero	12-VI-87	Conventillo	Rubén Darío Guevara; Ana María Gazmuri; Paz Vial; A. Aldunate; Eugenio Morales; Tomás Vidiella; Silvia Santolices; Magdalena Max Neel; Rodrigo Bastidas; Alvaro Pacull; Rodrigo Pérez; Aldo Bernaldes.
<b>Santiago Bauhaus</b>	Creación Colectiva	Ramón Grifero	30-I-87	La Comedia	Soledad Alonso; Elsa Poblete; Nuri Gutiérrez; Fco. Moraga; Octavio Meneses; Ricardo Balic.

## FICHA TECNICA EL AVARO DE MOLIERE PRESENTADO POR LA COMPAÑIA TOMAS VIDIELLA

### REPARTO:

Tomás Vidiella	-Harpagón	Adaptación y Dirección	Ramón Griffero
Silvia Santelices	-Frosina	Música, Texto y Canciones	Luis Advis
Magdalena Max Neff	-Elisa	Coreografías	Magaly Rivano
Rodrigo Pérez	-Valerio	Escenografía y Vestuario	Herbert Jonkers
María Paz Vial	-Mariana	Textos Versificados	Luis Advis
Alvaro Pacull	-Cleante	Dirección y Grabación	Miguel Zabaleta
Rodrigo Bastidas	-La Flecha	Construcción Escenografica	Francisco Sandoval
Eugenio Morales	-Maese Simón	Realización Vestuarios	Elcira Vega
	-Alguacil	Iluminación	Jesús Aybar
Aldo Bernaldes	-Maese Santiago		Esteban Fernández
Rubén Darío Guevara	-Sr. Anselmo	Sonido	Ramón Catcher
Ana María Gazmuri	-Criada	Peinados y Accesorios	Pedro Vivar
Asunción Aldunate	-Criada	Una Producción de Jorge Rodríguez	







# Reportaje

LATINOAMERICA
EN EL TEATRO DE LA
UNIVERSIDAD DE CHILE

José Pineda D.

*(Dramaturgo y Director del Teatro  
Nacional Chileno de la U. de Chile)*

**D**e los muchos estudios que se han realizado acerca de la importancia que tuvo en el desarrollo del arte escénico el Teatro de la Universidad de Chile, ninguno se ha detenido a observar el poco interés demostrado por este conjunto en prohijar, auspiciar y dar a conocer algunos valores de la dramaturgia latinoamericana. Pensamos que el teatro de nuestra universidad realizó una labor admirable y titánica. Tanto, que si no fuera por esa generación entusiasta, emprendedora y mística, nuestro quehacer escénico sería totalmente distinto.

El Teatro de la Universidad de Chile, en un período de 45 años estrenó solamente 3 obras latinoamericanas: "La casa vieja" del cubano Estornino, (1966) "El Gesticulador" de R. Usigli, mejicano (1957) y solo en 1984 "La señorita de Tacna" de Vargas Llosa. Indudablemente que la proporción es bajísima comparada con obras europeas o norteamericanas, lo que reafirma el poco interés que tuvo el conjunto por mostrar mundos tan afines al nuestro.

Esta marginación pudo tener varias razones: lo arriesgado de proponer obras que no tuvieran el sello de lo ya consagrado en carteleras sofisticadas, la formación humanística de sus integrantes que preferían temas, situaciones y personajes más "profundos" que los mostrados por los dramaturgos latinoamericanos, la nula existencia de obras editadas, o tal vez, un cierto prejuicio contra lo latinoamericano.

¿Acaso ya no era un riesgo enorme y un aporte digno de encomio el de incentivar una dramaturgia nacional para estar pensando en experimentar con autores desconocidos? Es indudable que las compañías nacionales estaban mucho más aisladas que ahora, época en que no se realizaban Festivales internacionales, ediciones, encuentros o seminarios que de alguna manera han servido para un mejor conocimiento y un cariño por lo americano.

Conjuntos como el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, que bajo la visionaria dirección de Eugenio Dittborn, dieron a conocer obras argentinas, uru-

guayas y brasileñas o el Teatro Ictus que también se "arriesgó" a presentar trabajos autorales latinoamericanos. Ellos fueron los verdaderos impulsores de este "boom" que en la actualidad rinde sus frutos en una cartelera plena de títulos latinoamericanos.

Dentro de los actuales objetivos del Teatro de la Universidad de Chile, está el de dar a conocer autores vecinos. Así, durante la temporada '87 se estrenó "Los hermanos queridos" del argentino Carlos Gorostiza y este año se presenta "El herrero y la muerte" de los uruguayos Mercedes Rein y Jorge Curi.

No es necesario reiterar la importancia que tiene este hecho, bastante inusual en el escenario de nuestra Sala Antonio Varas, acostumbrada en los últimos años al boato espectacular de las grandes escenografías, trajes costosos y efectos a veces excesivos. Sin menospreciar tales enfoques, es nuestro deseo escuchar un idioma común aunque sea de vez en cuando, ya que la traducción de una obra con idioma, jamás puede tener la autenticidad del hablar latinoamericano.

Esto no significa en absoluto dejar de lado ámbitos europeos o de otros continentes, sino equilibrar el repertorio con dosis de obras que latén al unísono de nuestras realidades sociales.

Ahora, es necesario abrirse cada vez a otras literaturas dramáticas del continente, pues se puede caer en el exceso de estrenar sólo obras rioplatenses. No hay que olvidar a los peruanos, ecuatorianos, mexicanos y brasileños. Para eso, es cada vez más urgente seguir insistiendo en salir del aislamiento actual. Es imprescindible presenciar espectáculos extranjeros (el conjunto peruano YUYASKANI nos deslumbró en sus poquísimas presentaciones), intercambiar directores y técnicos.

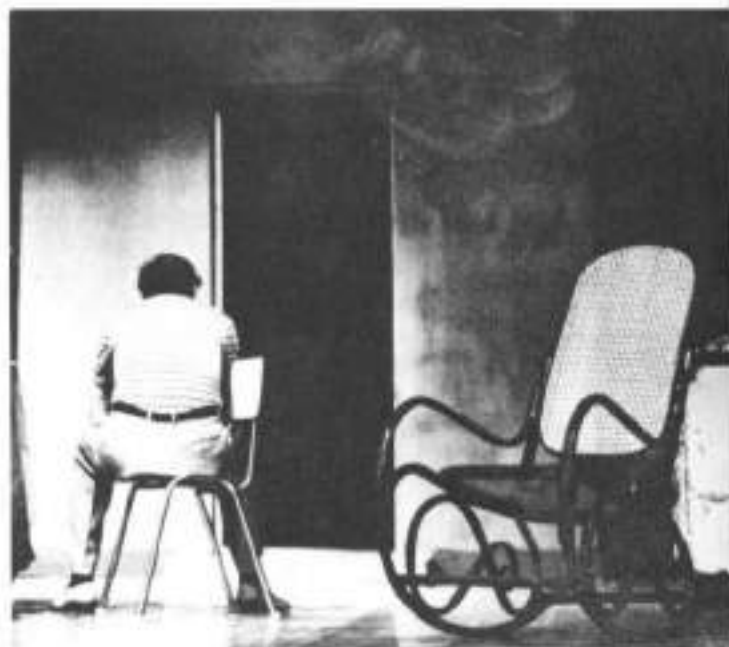
Aparentemente Venezuela lleva la delantera en muchas de estas iniciativas, pero sus ecos apenas nos tocan.


Habría que pensar en un gran Festival Latinoamericano. Las Universidades, el Instituto Internacional del Teatro, y todos aquellos organismos afines, deberían empezar a conectarse para iniciar, aunque sea en forma modesta, un encuentro de esta naturaleza.

El teatro latinoamericano, hace muchos años que ya cumplió su mayoría de edad, encontró su personalidad, y puede perfectamente competir con cualquier símil mundial. Así lo están demostrando las compañías jóvenes, que adaptan novelas, y hasta poemas, o los teatros oficiales, que dentro de sus objetivos está como función importante dar cabida a nuestros hermanos de Latinoamérica.

Ahora viene la gran tarea de reafirmar cada vez este compromiso.

"Los Hermanos Queridos"



A black and white photograph from a theatrical production. In the upper left, a woman (Isabel Quinteros) is shown from the chest up, looking downwards with a somber expression. She wears a dark, patterned jacket over a dark top and a necklace with large, light-colored beads. Her hands are clasped in front of her, resting on a surface with a polka-dot pattern. In the lower right foreground, a man (Mario Montiles) is shown from the chest up, looking towards the camera with a pained or distressed expression. He has a prominent mustache and is wearing a dark suit jacket. The background is dark and indistinct.

Isabel Quinteros y Mario Montiles en  
"Los Hermanos Queridos"

# Reportaje



## EL DESAFIO DE "LOS HERMANOS

### QUERIDOS"

Ana Reeves

(Directora teatral y actriz)

## LA PROPUESTA DEL AUTOR: LA ACCION

**E**l lugar de acción es la casa de Juan, pero también, mágicamente, es la casa de Pipo. Por tal razón, a pesar de que todos los personajes actúan en el mismo ámbito y durante el mismo tiempo, Zule, Pipo y Agustín no ven ni oyen a Juan, Betty y Alicia, y del mismo modo y a la inversa, Juan, Betty y Alicia no ven ni oyen a Zule, Pipo y Agustín. En contraste con esta *irrealidad* espacial, todos los tiempos son reales: tanto aquel en que transcurre la obra como los utilizados por cada personaje de acuerdo a su necesidad escénica.

Es así como Carlos Gorostiza deja a la dirección y a los actores no sólo frente a una obra realista sino a una verdadera partitura musical: y he aquí que para mostrar la desafinación, el desajuste y la incomunicación en que vivimos (o en la que viven los personajes), los actores debieron afinar, ajustar y comunicarse como pocas

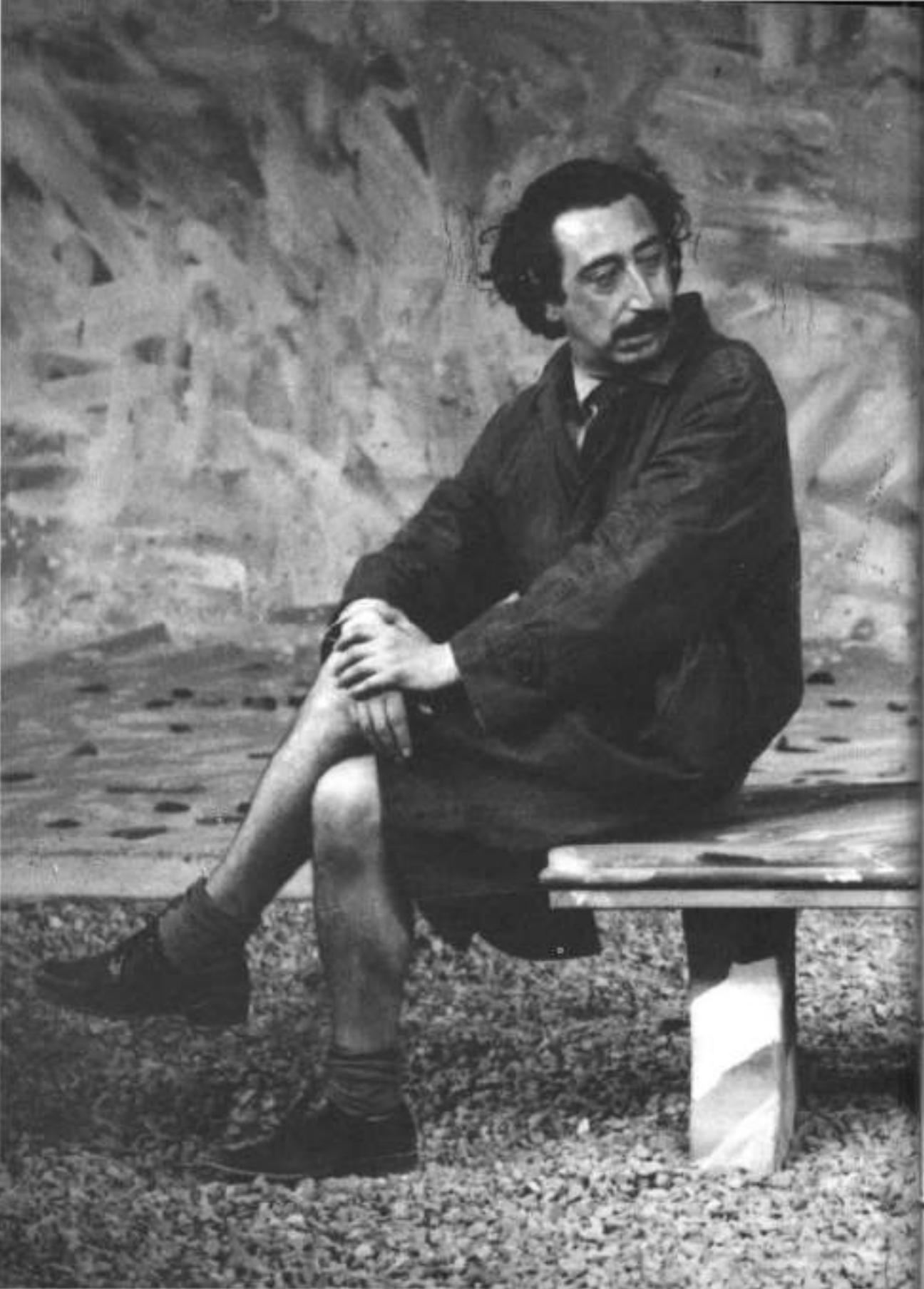
veces se habían visto exigidos en escena. Para mostrar la irreconciliación de Pipo y Juan, hubieron de reconciliarse distintas escuelas y formaciones teatrales.

Para "sonar" con verdad, se corrió también el riesgo de dejarse guiar por alguien que recién comenzaba a transitar por el camino de la dirección.

Eso hace el gran desafío y ha sido el mayor mérito de este montaje.

Teníamos una excelente obra entre manos, estábamos respaldados por un gran autor y sobre todo teníamos una excelente obra entre manos, teníamos **ganas**: de ahí en más fue sólo trabajar con alegría, con rigor y casi con obstinación.

El resto se podría resumir con las palabras del hombre de teatro catalán Alberta Boadella: "*Escribir algo sobre el propio espectáculo suele ser un acto inútil, pues la única opinión válida es la de su destinatario: El Público*".



# Reportaje



**SOBRE**

**"LA SECRETA  
OBSCENIDAD"**

**María Elena Duvauchelle**

*(Directora teatral y actriz)*

**S**iempre me atrajo **La Secreta Obscenedad de Cada Día**; desde la primera vez que la vi. Me atrajo por su texto inteligente y por las enormes posibilidades que entregaba para desentrañar sus distintas lecturas. Me atrajo, también, porque a no dudarlo es la más brillante obra de De la Parra. Su autor, por lo demás, a despecho de los *estudios*, afirma que es su mejor obra. Así es que cuando, casualmente, se dio la posibilidad de ser reestrenada por el Nuevo Grupo, pedí se me diera la oportunidad de dirigirla. Con cierta reticencia, debo reconocerlo, fue aceptada mi proposición; resulta difícil, en Chile, que a una mujer le pueda ser aceptada de buenas a primeras una propuesta teatral; especialmente cuando una tiene enfrente a dos fogueados y sumamente quisquillosos actores.

Pero, superado este primer y único problema, nos abocamos a la tarea de

desentrañar el texto frase por frase.

Pretendíamos que todas las lecturas afloraran con facilidad: sobre el escenario tendrían que aparecer los torturadores y los torturados; los vendedores ambulantes y los extremistas; los vigilantes y los vigilados; los represores y los reprimidos. Todos confundidos en dos seres desorientados que, en algún momento, pretenden ser Freud y Marx y sienten que no hay espacio para ellos en este país.

La obra entera estimula la imaginación y por eso podría verse varias veces sin perder su enorme valor humorístico y sin agotar del todo las posibilidades de advertir e interpretar elementos nuevos. También tendríamos que hacer aparecer ese segundo plano, detrás de la risa, donde está el dolor patético de esos dos personajes, y la serie de advertencias acerca de nuestra sociedad.

El trabajo sobre el texto duró lo

## Reportaje

mismo que el montaje propiamente tal: veinte ensayos de mesa y veinte ensayos sobre el escenario.

El siguiente trabajo emprendido por la dirección fue el tratar de *modificar* a los dos actores: para nadie es un secreto que contaba con dos actores con una fuerte personalidad escénica. Tanto Julio Jung como José Miguel Soza anteponen sus propias y marcadas personalidades por encima y/o sobre sus personajes; esto, muy por el contrario, no es ni siquiera un defecto sino que, las más de las veces, una extraordinaria cualidad. Para esta obra yo quería que esa cualidad se conservara, pero surgieran, también, las distintas facetas de estos dos personajes entrelazándose con las características de los dos actores. Creo que, con el trabajo de mesa, el descubrimiento de las distintas lecturas y el aporte personal de Jung y Soza, que ya no tenían ninguna duda de qué es lo que querían y para dónde íbamos, lo logramos. En ningún momento mi dirección fue preestablecida; todo se fue dando en la medida en que los actores me iban entregando sus valiosísimos aportes.

El espacio de Juan Carlos Castillo fue funcional y hermoso, ocupando un banco sin respaldo, lo que acentuaba el infinito, facilitaba los desplazamientos sobre él mismo y sobre el escenario cubierto de gravilla. El sonido de las piedrecillas fue un elemento más de tensión y fue el único sonido de la obra: agresivo y chirriante a la vez.

Por último, quiero dejar en claro algo para los *desinformados*: no se cambió absolutamente nada del texto original de Marco Antonio de la Parra; tampoco lo *politizamos*. La obra se hizo tal cual es, tal como fue escrita. Eso sí, nosotros nunca vimos en esta pieza *una aguda sátira a Freud y Marx* como más de alguien comentó; el autor, por lo demás, nunca escribió tal *sátira*.

Quiero agregar también y con mucha satisfacción que **La Secreta Obscenedad de Cada Día** ha superado, hasta el momento (8/3/88), las 130 representaciones y los 33.000 espectadores. Y durante abril de 1988 obtuvo un enorme éxito y reconocimiento en los festivales de Caracas y de Bogotá.

"La Secreta Obscenedad..." José Soza y Julio Jung









# Reportaje



TESTIMONIO DE LA
EXPERIENCIA DE
CREACION DE
"LA SECRETA..."

Marco Antonio de la Parra  
(Dramaturgo)

Venía saliendo de las penumbras, de una especie de tormenta interminable en que se habían vuelto mis días, convaleciente, cuando me empezó a fustigar mi amigo, futuro compadre, y compañero de equipo de fútbol (no saben qué arquero perdió la valla chilena con la dedicación de León Cohen a la medicina), con la idea de que hiciéramos una obrita para un festival que organizaba para el fin de ese año 1983 el Colegio Médico. Debe haber sido pasado las Fiestas Patrias y cualquier pedido similar antes de esa época me olía a un esfuerzo terrible, me despellejaba, me llenaba de angustias de sólo imaginar la página en blanco. Era toda una seca. No había escrito casi nada aparte de una idea parásita que se alojaba en mi cerebro incapaz de parir algo, estéril hasta añejarse, sin dar a luz más que abortos conservados en formol.

Pero esa vez me sonó distinto. Se

me hizo cómoda la tentación de encaramarnos de nuevo al escenario como en los tiempos de la Escuela y de hacer lo que se me diera la gana sin responsabilidad alguna por ningún tipo de trayectoria o de currículum o de cualquiera de esos bichos que matan todo tipo de talento. Lo entretenido del proyecto puso en marcha las ruedas recién aceitadas por el flamante psicoanálisis que cuatro veces por semana me era realizado, y, al poco tiempo (veníamos de un partido de fútbol donde León nos había salvado de una derrota segura, transformando a nuestro equipo de viejos cracks en una muralla infranqueable ante la juventud primorosa y veloz de los jóvenes estudiantes de Medicina), le conté ideas sueltas que se me estaban viniendo: un diálogo de terroristas, el encuentro de Freud, Marx y Nietzsche en una celda donde habían ido a parar por circular en estado de ebriedad, y una escena que

sentía más sketch que obra, que trataba del diálogo de dos perversos, dos exhibicionistas, disputándose el banco de una plaza frente a un liceo de niñas. Las tres ideas parecían tan ajenas la una a la otra que sentía que debía decidirme. Un día escogía una, al otro la siguiente. León me escuchaba paciente al volante de su viejo Peugeot mientras surcábamos las calles de Santiago (aún no manejaba yo, obra del mismo análisis citado que me entregó muchos manubrios como verá el lector más adelante).

De pronto, por esa manía de enredarlo todo, empecé a pensar la obra desde el punto de vista del espectador: cómo la vería, qué le sería más divertido y a la vez qué le parecería más inesperado y sorprendente. Especie de insana preocupación por el público, exhibicionismo mío propio, la idea me era cada vez más magnética y, como nunca he podido renunciar a nada, decidí meter todas las ideas juntas. Había desechado a medias lo de los terroristas, pues eran años duros y hay cosas que no se dicen, así que estaba con Freud y Marx además de los exhibicionistas. No dudo de que mi rabia con años tratando de entender a tanto dogmático me hicieron escoger a Marx como también mis ambivalencias con mi ingreso al mundo freudiano me atrajeron hacia la personalidad de Sigmund. Además, tenía y tengo una nostalgia atroz de esas universidades donde se estudia lo que hay que estudiar y se debate todo lo debatible, sin hacerle daño a nadie más que a las distorsiones de la realidad que construye cada civilización para defenderse de sí misma acusando a otras.

Marx y Freud me eran queridos y temidos, odiados y extrañados, y esa ambigüedad me atraía como la luz a las polillas, de una manera fatal que no puedo alejar. Nada me es tan imantador como lo ambiguo, lo doble, lo conflictivo. Detesto

los maniqueísmos, las claridades y las definiciones. Me huelen a flores artificiales, a fotocopia, a pintura falsificada. Tienen un no sé qué de infame y mentiroso. Sólo creo en la verdad de dos aristas y tres y cuatro si es posible. El ave Fénix me es el único pájaro posible y sólo los antagonismos me enseñan los caminos de encuentro. Como que la ambigüedad fuera el requisito de todo verdadero pensamiento, el ser capaz de poner en juicio lo sagrado, la actitud del verdadero creyente, la duda, la génesis de la certeza en que no creo más que por aproximación, deslinde, semejanza. Así que la mezcla venía y dura.

Cuando escribí el primer borrador de **La Secreta Obscuidad de Cada Día** me pareció divertido y simpático, me recordaba los actos brevísimos que hacíamos en la Escuela de Medicina y no pretendía nada más, pero cuando sentí que crecía bajo mis propios pies, me empecé a apasionar por la obra. Ese Freud enloquecido, haciéndose el exhibicionista, de pronto me percaté que era el mismo terrorista de la otra idea, el ex torturado, el torturador, yo y todos mis otros yo, amigos, parientes, todos ahí opuestos y antagónicos, destruidos por una moral caótica y cruel, arbitraria, que no dejaba hueco para integridad alguna.

El Marx crecía también en pequeñas improvisaciones que íbamos haciendo con León en la sala de espera de la consulta que tenía en ese entonces en Padre Mariano. La ocupábamos los sábados y nadie sospechaba de qué se trataban esos gritos que escuchaba el vecindario.

Redacté la segunda versión y calculé que duraría alrededor de cuarenta minutos. Un sabor a algo importante se me venía por encima de la lengua, sabor a algo verdaderamente bueno, que me fascinaba, que me maravillaba, esa sensación que persigo siempre al escribir, el hechizo, la seducción, la locura que quiero sufrir cada



"La Secreta Obscureidad...." Julio Jung y José Soza

vez que leo o asisto a cualquier espectáculo, que me transporte como el cuento relatado a un niño, que tenga algo de inusitado e inimaginable, algo que me abra el mundo y lo desdoble, que me rompa los esquemas.

Aceleradamente preparamos los últimos ensayos. Debo decir que no había transcurrido tres semanas desde el primer borrador y ya ensayábamos, si así puede llamarse lo que hacíamos, el espectáculo definitivo. Cuando lo llevamos a escena, el último martes de noviembre del 83, yo estaba aterrado, y con razón. Volvía a escena después de una partida de caballo inglés, actuaba, dirigía y escribía. Había escogido premeditadamente la mayor sencillez en todo, el escenario, las luces, la ropa utilizada. La producción era menos que mínima, pobrísima, y eso era otro desafío: hacer un teatro ultra portátil, que pudiéramos darlo en cualquier parte, en cualquier momento, hasta bajo la lluvia y con linternas. Recordé mis viejos desafíos de teatrista aficionado mientras era estudi-

ante universitario, el que les repetía a mis compañeros de grupo: esto no es un hobby, no quiero que ninguno de nosotros le cuente con gracia de viejo gagá a sus hijos que alguna vez actuó por revolverla, esto se hace en serio.

Algo así juramentamos con León. El había hecho una buena trayectoria de actor en el Teatro de la Universidad Católica bajo la dirección de Raúl Osorio, y sus consejos nos ayudaron mucho. Avisé con pánico a algunos amigos que fueran al Salón de Actos del Club de Campo del Colegio Médico y partimos asustados.

La obra se llamaba entonces SHOW por todo lo que eso connota, espectáculo y muestra, exhibicionismo y entretención, y era una pieza breve, de  $\pm 50'$ , lo que dura una ortodoxa sesión de psicoanálisis. La sala estaba llena y hacía un calor atroz. Nuestras esposas hicieron de iluminadoras y sonidistas y tuvimos un ensayo técnico de quince minutos (más habría sido un exceso). No nos sabíamos bien el texto, lo que en mi caso casi era una ventaja, pues

lo escribía mientras lo actuaba, para confusión de León, cuyo oficio le permitía seguirme como un par de jazzistas (tal práctica no varió hasta la última presentación en Madrid, en febrero del 87).

La función tuvo un éxito inesperado y días después supimos que estábamos entre los finalistas y debíamos repetirla el mismo sábado de esa semana. Teníamos que ganar, nos dijimos, igual que en los camarines del fútbol, jugando a la defensiva, enfriando el juego, tirando el balón a la gradería si así fuese necesario. La consigna la repetimos siempre al subir a escena, quedando casi como un rito: "Estamos jugando de visita", el público así era una especie de rival, de toro en el ruedo, de enemigo y a la vez complemento inevitable, la obra se representaba contra el público, a engañarlo como los magos a sus espectadores, ilusionistas, de hacerlos creer una cosa y otra, de mostrarles lo obvio y que se equivocaran, espectáculo traidor y maletero que producía una rara corriente entre actores y público. Ese sábado lo vieron algunos directores amigos nuestros, Raúl, Gustavo, la Rebeca y la Jael, of course, y estuvo aún mejor. Estaba también la María

Cánepa, la vi entre la penumbra, y alguna connotada psicoanalista. La escena del psicoanálisis de Marx era una cuenta pendiente con el mío, de odio y de amor, que así, locamente, se pagaba.

La obsesión de dar la obra en un escenario de verdad, con público corriente me empezó a atrapar. Todos esos meses del verano trabajé en la idea de aumentarla. Lentamente eché a andar ideas y en marzo ya tenía casi el texto definitivo. No me gustaba el título pero eso siempre, casi siempre, lo hago al final. León estaba también entusiasmado y Gustavo Meza, especie de padrino teatral de mi infancia dramaturgica, nos llevó al Camilo Henríquez. Ensayábamos todas las semanas y los nervios nos comían. Llevé, como es mi costumbre, a mis mejores amigos a ver la obra, sus consejos, sus críticas, uno por uno. Hicimos comunicados de prensa, avisos, una producción menos que modesta. Como temíamos el más rotundo fracaso, pedimos prestado al Colegio Médico el dinero necesario para estar un mes en cartelera y la autorización para usar el mismo escaño del Club de Campo. Antes de estrenar tuvimos todo

"La Secreta Obsconidad..." José Soza y Julio Jung



tipo de malos augurios, que era demasiado intelectual, que la élite, que no sé qué. Era un año bueno para el teatro y las salas se llenaban. Pero teníamos miedo. Antes de nosotros penaban las ánimas para una obra sobre Kafka. Sala oscura y fría, cambiamos las ampolletas y se veía algo más claro.

El día del estreno fue clamoroso el aplauso y los nervios imparables. La hicimos a doscientos por hora, ansiosos. Duraba en ese entonces unos noventa minutos cuando estábamos tranquilos, cinco menos si estábamos muy acelerados. El ritmo era enloquecido, fruto de nuestra propia inseguridad, de no estar suficientemente confiados en la fuerza de la obra. Un trabajo de relaciones públicas en las que anteriormente yo era lo más inepto permitió que los periodistas asistieran a ese estreno tan marginal: dos psiquiatras, un grupo sin nombre, estrenaban la última obra de un dramaturgo que había quedado callado por varios años. Estrenamos un jueves de bote en bote y el viernes tuvimos poquísimos espectadores. El sábado en la mañana abrí el diario y me encontré con una crítica delirante de Rigoberto Carvajal en *El Mercurio*. Esa tarde llenamos la sala y la cosa no paró. La mayor parte de los comentarios fueron de bueno para arriba, excepto una diatriba enfurecida que prefiero no nombrar. Casi siempre llenos los fines de semana, decidimos extendernos por dos semanas más, terminando a tablero vuelto y extenuados.

Comprendimos muy bien lo duro de ser actores profesionales. Cada vez que subíamos al escenario nos preguntábamos qué hacíamos ahí, qué hacía ese público, esa mala costumbre de venir al teatro, por qué no se quedaban viendo televisión, leyendo un libro, cualquier cosa. Casi toda la plana del psicoanálisis nacional nos vio, qué vergüenza, y nos aplaudieron con el humor que les caracteriza. Por ciertos chis-

tes podíamos reconocer en la platea las profesiones del público. Hoy día vinieron los de la Flacso, mira hay psicólogos a la derecha, hay gente del fútbol, etcétera.

Obra en clave de relaciones clandestinas con los espectadores, **La Secreta** era diversión para funámbulos, sufrimiento y placer, teatro puro, riesgo en escena, en el aire, sin red que es fascinación por el peligro, faena de matador, algo que el actor debe hacer más que de vez en cuando para perder ese paso cansino de empleado público en que suele transformarse la necesidad de sobrevivir sin pasión, sin ocupar el rol donde se confunde el actor entre la víctima propiciatoria o el oficiante del rito. Una verdadera obra de teatro debe conllevar un riesgo en su presentación, una pirueta, si no nos come el cine, el espectáculo envasado, la pantalla del video. Algo debe estar en peligro durante la representación, ya sea la cordura del público o la del actor, o su cuerpo o su metáfora que es la palabra. Tiene que ser algo irreplicable que no es necesario que sea el hecho efímero del happening, último extremo de este deseo, sino basta con esa relación que se da entre actor (y director y autor) y el público, experiencia única de magia e ilusionismo, de hechizo que sólo sea ahí posible. Con **La Secreta** tuvimos instantes así. Su mismo título fue puesto a medias con la fantasía de su público. En una fiesta hicimos imaginar las obras que les sugerían distintos nombres y supimos que ése era el último de la nuestra. Sus espectadores fueron poco a poco menos elitarios hasta la apoteosis de las presentaciones en el Parque Bustamante o el teatro al aire libre del Parque Forestal junto al Museo de Bellas Artes. Alguien tendrá que escribir sobre eso. El clima de fiesta, de celebración que transforma la obra en algo que ningún otro escenario tiene, en locura y multitud.

Cuando recibimos la invitación a Madrid, sentimos que habíamos cumplido



"La Secreta Obscenidad..." León Cohen y M.A. de la Parra

nuestro cometido. Varias veces antes nos habíamos dicho que esto terminaba aquí, era la última función y nos tomábamos un schop, un lomito, un asado, para celebrar como en esas reiteradas e inútiles despedidas de los amantes que no pueden detener su pasión. Habíamos actuado en Punta Arenas, en Concepción y ahora nos tocaba nada menos que en Madrid. Entremedio me había venido un ataque de abandonar el teatro y dedicarme en forma oculta a todo lo literario a fin de defender mi oficio de psicoterapeuta, sobre todo por un deseo creciente de postular a la formación de psicoanalista. Pero la historia se escribió de otra manera y Madrid fue el punto definitivo.

En los mismos meses que se ensayaba **El Deseo de Toda Ciudadana**, remontamos **La Secreta Obscenidad de Cada Día** que, por esos azares del destino, coincidió en estreno en Santiago de Chile con la presentación nuestra en Madrid, en la muestra del **CHILE VIVE**, punto de partida de un agitado año de creación, de amistades, de proyectos. Hasta ahí llegó mi actitud de monje, mi destape fue absoluto y no tuve más que aceptar la fuerza del

viento. **La Secreta** fue aplaudida en Madrid y más encima se entusiasmaron María Elena y Julio Jung con alguna vez darlo por acá. Llegando a Santiago, me enteré de la buena acogida de **El Deseo** y, por cartas, del interés en USA de estrenar **La Secreta** en Cleveland. La historia sigue y amenaza con no detenerse, cartas de Alemania, de Argentina, de España, algunos intentos frustrados, otros en compás de espera, otros por realizarse. Los dados estaban echados.

Cuando estrenaron **La Secreta** en el Galpón de los Leones en la versión de José Soza y Julio Jung, sentí que ya era definitivo: yo era, estaba siendo, iba a ser, un dramaturgo. Era mi vida. La sensación de que algo se había consolidado y ya no era el niño gracioso que viene de visita a los condescendientes grupos teatrales, siempre mirados desde abajo, pidiendo autorización con ese sentimiento de impropiedad, de estar fuera de lugar, de no ser de ahí. Comenzaban los ensayos de **Infieles** y eso era otra cosa, muy distinta, algo mío, muy de adentro, de mi generación, de mis amigos y compañeros de trabajo, Alex, la Elsa, todos los demás. Nunca volvería a ser el mismo.







"Las Tres Hermanas", María Izquierdo, Loreto Valenzuela, Amparo Noguera.

# Reportaje



UNA OPCION

PARA

“LAS TRES HERMANAS”\*

Héctor Noguera

Director y actor, profesor Esc. Teatro U.C.

## La obligación de ser expresivo

De una u otra manera, la mayor parte de los actores sentimos esta obligación aun al comienzo de los ensayos. Desde el primer momento se siente el actor visto y escuchado por el director y por los compañeros, lo que no le permite estar completamente en disposición de escuchar el texto, sino que en buscar cómo interpretarlo. En ser expresivo.

Por *escuchar el texto* quiero decir que primero hay que permitirle, (al texto), que exprese su propia forma y contenido. Para ello es necesario que el actor lo ubique como algo distinto a sí mismo; no tratar en primera instancia de envolverlo en lógica y emocionalidad propia, sino al contrario, el actor dejarse envolver; atravesar por él. Desde las etapas iniciales de los ensayos de **Las Tres Hermanas**, intentamos suprimir la pretendida *expresividad* evitando desplazamientos y gestualizaciones, en una palabra *amarrando*

físicamente al actor, constriñendo su gestualidad y su matización vocal, diciendo el texto como si otro se lo estuviese diciendo al oído, distendiendo la columna vertebral de manera que el cuerpo adquiere una tonicidad receptiva, trabajando la sensación de dilatar el cuerpo de adentro hacia fuera hasta sentirlo como una gran caja de resonancia. Cuando estas condiciones se lograban, el actor tenía la sensación que el texto crecía en su interior y salía ampliado, transformado; los que le escuchábamos comprendíamos el texto y al personaje mucho más que cuando el actor trataba de *actuarlo*.

En suma, el actor, liberado de la obligación de ser expresivo, lograba una comprensión y una proyección que develaba tanto a Chéjov como al actor en una nueva unidad tanto más expresiva cuanto más alejada de ilustrar con gestos y matices las palabras y las actitudes del

\* "Las Tres Hermanas" fue montada por el Teatro de la U.C. bajo la dirección de Héctor Noguera, en 1987.

## Reportaje

personaje. Comúnmente se le llama expresividad el estar continuamente reaccionando a lo que los otros personajes hacen o dicen. Esto es algo que jamás ocurre en la vida cotidiana; menos debe ocurrir en Chéjov, que basa sus obras en una observación que podríamos llamar científica de la cotidianeidad, especialmente en Chéjov (digo especialmente, porque no es el único y en mayor o menor grado la mayoría de los autores lo hace), cada personaje constituye un ente bastante cerrado que percibe el mundo a partir de su propia historia y cuya área de encuentro con otros seres está muy limitada por su particular visión de lo que le rodea. Esto hace que casi siempre los personajes estén en una doble acción: Escuchar por un lado lo que otros dicen y al mismo tiempo escuchar su propio mundo. Este mundo suele ser la figura y lo que el otro dice o hace sólo fondo. Los personajes suelen decir cosas que pueden parecer disparatadas, pues no son congruentes sino con la propia interioridad de cada uno. Por esto, las actitudes o comportamientos de los personajes no se suman a un total sino que se yuxtaponen configurándose tantos planos de realidad cuantos personajes hay en escena. Esta otra restricción impide al actor sumarse a la emocionalidad de la escena y lo obliga a "guardarse" en su interioridad, lo que agranda su presencia escénica o la dimensiona en otra forma.

Esta multiplicidad de planos simultáneos quisimos acusarlos sobre la escena. Para esto los distribuimos en el espacio de manera de no privilegiar un centro adonde dirigir la atención del espectador, sino ubicarlo frente a centros múltiples y cambiantes; someterlo a veces al ocultamiento o a la visión parcial de los actores tras los elementos escenográficos. Los actores se vieron abocados a la difícilísima tarea de estar en primer plano del escenario sin hablar, mientras los per-

sonajes que hablaban se ubicaban en segundos planos. Lo más difícil que se le puede pedir a un actor es no actuar. Especialmente, si está en primer plano, tiende naturalmente a mostrar al público reacciones ante los textos que escucha, desperdigando de esta manera su energía en la entrega de informaciones que por lo general suelen ser sólo ilustraciones de lo que está ocurriendo. Si esta energía se concentra en el actor, vemos como los textos traspasan esta presencia, tomando un mayor significado: los escuchamos a través de un rostro que no muestra una reacción inmediata, calificando así de una manera u otra los textos, sino que los amplifica al pasar a través de este cuerpo atento, energizado internamente por la tensión de su columna y por la desaceleración de los movimientos. Las actrices que interpretaban **Las Tres Her-**

"Las Tres Hermanas" Agustín Moya, Amparo Noguera, Guillermo Semler. Foto Ramón López.



manas fueron las que más tuvieron que asumir esta tarea. Estas hermanas viven en un mundo en que los hombres tienen la palabra. Aun cuando esta palabra se ha vuelto hueca porque carece de verbo, de acción, de dirección: es el drama de los hombres de Chéjov. Ellas, en presencia de estos hombres, más tienen que escuchar que hablar, tienen principalmente que *estar ahí*. Tan sólo entre ellas pueden ser y expresarse. Estos silencios y estos *estar* estuvieron siempre en primer plano, de manera que el público a través de ellos, como una cortina transparente, veía el acontecer de la obra.

Este *estar* inmóvil y silencioso exige una gran energía, y que también es expresividad.

## La obligación de caracterizar un personaje

Es otro de los fantasmas que desde un comienzo se le aparecen al actor y que va de la mano con el anteriormente expuesto. Nos hemos acostumbrado a la tendencia a adjetivar los personajes, calificándolos de egoístas o sensuales, envidiosos, luchadores, reaccionarios, o lo que a primera vista arroja un somero análisis de texto. Esta calificación suele ser un punto de partida que de inmediato inhibe una exploración más profunda de seres como los de Chéjov, tan similares a los humanos en cuanto a su ambigüedad y contradicciones de comportamiento.

Esta tendencia lleva al actor a actuar, con los estereotipos que tiene a mano, dicha objetivación. Implica descalificar ante el público el personaje o definirlo de tal manera que a éste no le queda otra que



"Las Tres Hermanas", Loreto Valenzuela, y Alberto Chacón. Foto Ramón López.

tomarlo como el actor se lo presenta, sumiéndolo en una actitud pasiva. Impide también *escuchar el texto*, escuchar al personaje y luego escucharse a uno mismo en relación a lo que ha escuchado. Porque en el escenario sólo están el personaje y el actor transparentándose de alguna manera, ambos. El decir: *no quiero ser yo sino el personaje*, me parece tan falso como el que pretende adaptar a sí mismo los personajes. Cualquiera de las dos posiciones no permite el crecimiento del actor ni del personaje y, por lo tanto, del público.

Personaje y actor crecen según la medida de calidad de la relación que ambos establezcan entre sí y con el público. La relación circunscrita a uno o dos adjetivos estrecha el área de contacto de la relación, e impide el descubrimiento. (Aun cuando a algunos o a muchos les parezca la actuación que de aquí se desprende poco definida o poco expresiva). No acostumbro

utilizar a los personajes, y la tarea de caracterizarlos, ni como punto de partida ni como fin del trabajo de montaje. Para mí, antes está descubrir al interior de la obra el tipo de relaciones que establecen los personajes, cuáles son sus interacciones, la funcionalidad de cada parte, cuáles son las partes, cómo se construye el cuento. Necesito primero darme cuenta de la organización de la obra, cuáles son sus fronteras y sus componentes.

No creo que un espectáculo teatral sea una suma de caracterizaciones en competencia unas con otras. Creo que es más bien la entrega sensible de un todo organizado en un sistema que le permite al espectador enfrentarse a un lenguaje particular que despierte en él nuevas visiones de sí mismo y de su mundo.

Al interior del sistema, el actor va encontrando una caracterización, un cuerpo en función de interrelación con los espacios, objetos y personas. El actor y el director encuentran las características particulares del personaje cuando ambos entienden cuál es la función en el engranaje total del cuento y del espectáculo.

Es en el trabajo de organización de las partes sobre el escenario donde el actor encuentra su actuación, es decir, su acción, su verbo.

En el teatro todo depende de todo, todo influye sobre cada cosa y cada cosa sobre el total. No es una suma de partes sino una organización que estructura las partes en función de interacciones.

En el montaje de **Las Tres Hermanas**, entre las variadas relaciones que establecimos, nos jugamos principalmente por la de estas hermanas con el mundo masculino que las rodea. Ellas son un todo en sí en cuanto a su conexión hacia afuera, y diversas en su relación al interior de ellas como todo. El parecido físico de las tres actrices en cuanto peso, tipo de movilidad, fragilidad, como así también la diferencia

de color entre Masha y sus dos hermanas, me resultaron indispensables para escenificar las relaciones a las que me refiero. En una palabra, sus parecidos y diferencias se constituyen en un todo que funciona en relación a los otros elementos del montaje. La desaceleración de sus movimientos funciona también con el mismo objeto.

## La obligación de entenderlo todo

A pesar de nuestras exitosas experiencias de los primeros ensayos de acercarnos al texto de una manera más sensorial como la aquí descrita, nos dejamos llevar muchas veces por el hábito de intentar analizar a *concho* la escena antes de *ponerla* sobre el escenario. Estos análisis tomaban bastante tiempo tratando de ser acuciosos, pretendiendo darle a los actores las mayores *herramientas* posibles para poder actuar. La escena se hacía entonces según lo analizado; el resultado era que o bien podía ser de la manera planteada, lo que no excluía otro planteamiento tal vez totalmente opuesto, o bien definitivamente así no funcionaba. Todo esto remitía a nuevas discusiones que llevaban a un empantanamiento muy desgastador.

Entonces nos acordamos de las primeras experiencias y los actores, sin *herramientas*, tomaban las escenas por partes y sobre el escenario, paso a paso, atentos, abiertos a sus textos y a los demás, desprendiendo de ellos las mínimas acciones necesarias, ubicando sus cuerpos como cajas de resonancia, iban desprendiendo la multifacética situación planteada por el autor en la escena. Siempre, ésta iba más allá y era más rica que nuestro sesudo análisis, el cual, cuando era posterior a la experiencia, si

que arrojaba datos útiles a la comprensión de la obra.

Estoy de acuerdo con aquello de que si el actor no entiende lo que tiene que hacer no lo puede hacer, pero creo que la mejor manera que entienda es haciendo sin preconceptos, abierto a encontrarse con lo desconocido.

Este terreno desconocido es bueno entregarlo como tal al público. Las zonas de indefinición y ambigüedad son zonas de misterio de las cuales se prende la imaginación del espectador y le permite entrar en contacto con su propia capacidad de respuesta. Aun cuando le parezca que no entiende todo, está utilizando en otro plano sus percepciones y, si es un espectador activo, llenará los aparentes vacíos.

Los personajes de *Las Tres Hermanas* rara vez se entienden a sí mismos, esto hay que entenderlo. Cuando llegan a ser capaces de describir, de reflexionar su realidad, sienten que ya han sido presa de ella y que es irreversible. Viven en una semiconsciencia de sí misma y de los demás, de la que dolorosamente despiertan de cuando en vez. Cada uno, desde su perspectiva, entrevé el mundo que le toca vivir. El campo de interacción de los personajes lo establecimos al interior de esta especie de ensoñación. Todo subrayado lanzado al público para que éste *entienda* lo dejamos fuera para permitir un entendimiento menos acotado y de mayor sugerencia.

Para mí, los momentos más logrados eran aquellos en que los actores parecían estar leyendo los textos, como quien se encuentra con una carta escrita hace mucho tiempo y que relee con nostalgia.

En este mismo marco se ubicó la escenografía, la iluminación, el vestuario y la utilería. Completamente despojadas de los detalles anecdóticos de época (mante-



María Cánepa y Amparo Noguera Foto Ramón López.

litos, cuadros, encajes, muros, puertas, etc.), relacionando lo pictórico con lo volumétrico, utilizando las constantes de un grupo de telas, de sillas, columnas y un plano, establecían, junto con los actores, diferentes espacios. Las diferencias espaciales contenían e influían en el tipo de interacciones de los personajes, subiendo o bajando la *temperatura* de cada acto. La estrechez del tercer acto y la amplitud del cuarto iban en relación de contraste no sólo con el otro, sino también con el carácter de las interrelaciones al interior de sí mismos.

La presencia de esta relación actores-elementos escenográficos no la pusimos en función de explicarle cosas al entendimiento del público, sino en colocarlo frente a un ámbito que le permita reflexionar e imaginar sobre sí mismo.



## La obligación de entretener

Uno de los mayores temores de quienes se encargan de hacer Chéjov es el aburrir, y esto porque sabemos que cierto público teme ver a Chéjov por el mismo motivo.

Las crónicas de prensa hicieron mucho hincapié en este aspecto y en general hubo una atmósfera de expectación en cuanto si este equipo iba a lograr hacer de Chéjov algo entretenido y a la vez a la altura de la supuesta complejidad del autor. Escuchábamos continuamente sugerencias de acortar la obra o al menos de suprimir pausas y darle *ritmo* (ritmo rápido, se entiende) y emocionalidad fuerte.

No se puede negar que estas *atmósferas* estorban de alguna manera la libertad de creación en la medida que se cuelan hasta el escenario. Pero decidimos hacer frente al *espíritu de los tiempos* que exige rapidez y excitación y ofrecer exactamente lo contrario: un *adagio* que permitiera al espectador ubicarse en un tiempo distinto, capaz de despertar en él reacciones distintas a las habituales. Optamos por presentar la obra en el ritmo que nosotros sentíamos que la obra poseía, y no imponerle nuestros temores ni menos los temores externos.

La obra la presentamos tan bien y tan mal como este equipo que la hizo fue capaz de percibir a Chéjov y el tiempo que vivimos. Es una historia que escribió otro que hemos escuchado lo mejor posible, pero que es contada por nosotros tal cual somos ahora o fuimos en el momento de hacerla.





"Las Tres Hermanas", Guillermo Semier, Agustín Moya, Hugo Medina, Amparo Noguera y Alberto Chacón.  
Foto Ramón López.

"Las Tres Hermanas", Foto Ramón López.





"El Jardín de los Cerezos", 1974. Escenografía de Luciano Damiani. Dirección de Giorgio Strehler

# Reportaje



NOTA PARA  
UN MONTAJE  
DE CHEJOV

Giorgio Strehler

*Director italiano del Piccolo Teatro de Milán*

**E**l problema de Chéjov es siempre aquel que yo llamo de las *tres cajas chinas*. Hay tres cajas: una dentro de la otra, en estrecha relación, la última contiene a la penúltima, la penúltima a la primera.

La primera caja es aquella de la *realidad*, de la *verdad* (de máxima verdad), y el cuento es un cuento humano, interesante. No es verdad, por ejemplo, que *El Jardín de los Cerezos* no tenga una trama entretenida. Por lo contrario, está llena de golpes de escena, de acontecimientos, de hallazgos, de atmósferas, de caracteres que cambian. Es una historia humana bellísima, es una aventura humana emocionante. En esta primera caja se cuenta la historia de la familia de Gaiev y Liubov, y de otros también. Y es una historia verdadera, que se coloca por cierto en la historia, en la gran vida; pero su interés reside justamente en el hecho de

mostramos cómo viven de verdad los personajes y dónde viven. Es una interpretación -visión *-realística* parecida a una excelente reconstrucción como aquella que se podría tratar de lograr en una película de atmósfera.

La segunda caja es la de la historia. Aquí la aventura de la familia está enfocada desde el punto de vista de la historia, que no está ausente en la primera caja, pero que está convertida en un sub-estrato lejano, de huellas casi invisibles. Aquí, al contrario, la historia es solamente *costumbre* u *objeto*: es la razón del cuento. Aquí interesa más el desplazamiento de las clases sociales en relación dialéctica entre ellas. El cambio de los caracteres y de las cosas como traspaso de propiedad. Los personajes son por cierto ellos mismos *gente humana*, con precisos caracteres individuales, ciertos atuendos, ciertos rostros, pero representan -en primer plano-

una parte de la historia que se mueve: son la burguesía (propietaria) rural latifundista que se está muriendo de apatía y ausencia, la nueva clase capitalista que sube y se adueña de los despojos de la primera, la nueva, joven e imprecisa revolución que se anuncia, etc. Aquí piezas, objetos, cosas, vestidos, gestos, a pesar de mantener su carácter plausible, están *corridos* un poco, están *extrañados* en el discurso y en la perspectiva de la historia. Indudablemente la segunda caja contiene la primera, y es por eso más grande. Las dos cajas se complementan.

La tercera caja es, finalmente, la caja de la vida. La gran caja de la aventura humana = del hombre que nace, crece, vive, ama, no ama, vence, pierde, entiende y no entiende, pasa, muere. Es una parábola *eterna* (por lo que de eterno pueda existir en el breve paso del hombre por la tierra). Aquí los personajes se miran aún en la verdad de un cuento, aún en la realidad de una historia *política* que se desplaza, pero también en una dimensión casi *metafísica*, en una especie de parábola sobre el destino del hombre. Allí están los viejos, las generaciones del medio, los jóvenes, los más jóvenes; los patrones, los siervos, los medios patrones, la tipa del circo, el animal, lo ridículo, etc. Hay en todo eso una especie de paradigma de la edad del hombre y de los hombres. La historia se vuelve una gran paráfrasis poética en la cual no está ausente el cuento, ni la historia; pero que está enteramente contenida en la gran aventura del hombre en cuanto hombre, carne humana que pasa.

Esta última caja lleva la representación hacia lo *simbólico* y *metafísico* alusivo, no puedo encontrar la palabra exacta. Se decanta de muchas anécdotas, se vuelve más alta, se eleva mucho más arriba. Cada caja tiene por lo tanto una fisonomía propia y su propio peligro. La

primera el peligro del detallismo pedante, del gusto de la reconstrucción (mucho Visconti) y del cuento visto desde el *ojo de la cerradura* y que se detiene casi allí mismo.

La segunda tiene el peligro de aislar los personajes como emblemas de historia, es decir, congelados en una posición de tesis o temática histórica es decir, quitar a los personajes su verdadera humanidad para erigirlos en símbolos históricos. El viejo estudiante no más *viejo estudiante* porque es así, sino porque la historia quiere que sea un viejo estudiante, representante de una clase oprimida, viejo antes de tiempo porque a lo mejor sufrió hasta la cárcel, representante de un mundo nuevo que sube con tambaleos e incertidumbres; es el porvenir, en él hay algo de heroico y positivo mucho más que de negativo. Liubov y Graiev son tiempos derrochadores pero también viciosos. Son los símbolos de una clase decaída ...

La tercera tiene el peligro de volverse exclusivamente *abstracta*. Solamente metafísica. Casi fuera de tiempo. Ambiente neutro. Un teatro con un fondo con un determinado color, con algunas cosas detrás ... Los personajes aquí están vestidos, es verdad, pero apenas *en el tiempo*: ellos tratan más bien de volverse emblemas universales, no sé a través de qué medios o sistemas. De todas maneras toda la representación se vuelve abstracta, simbólica, universal, perdiendo su peso casi terrenal.

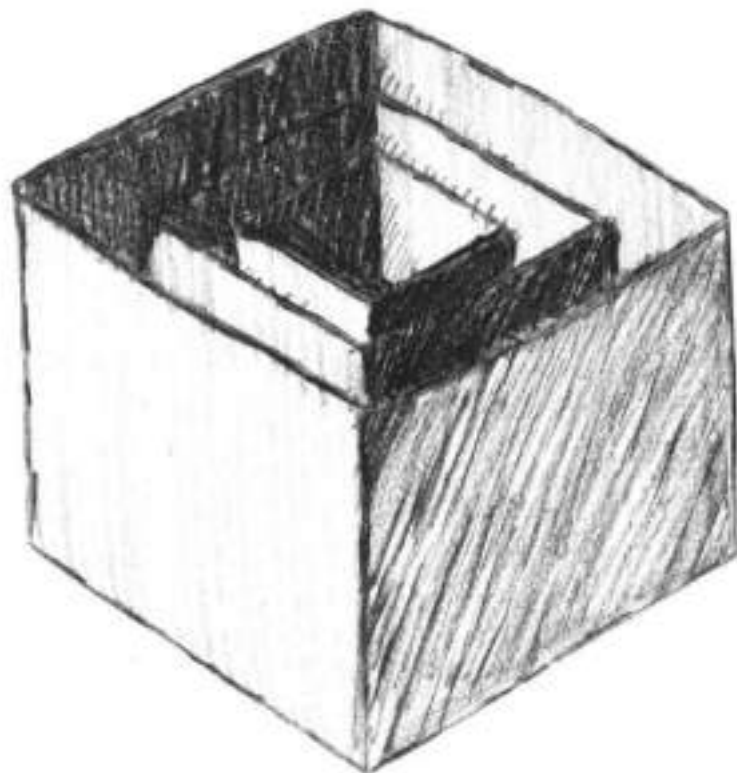
**El Jardín de los Cerezos**, de Chéjov, es las *tres cajas juntas*, la una dentro de la otra -juntas-. Porque los grandes poetas de cada tiempo se mueven, cuando lo son de verdad, en los tres planos simultáneamente y esos tres planos pueden ser separados solamente por juegos o estudio, a la manera de un entomólogo que secciona un ser vivo para estudiar sus características *bajo vidrio*. Porque el ser vivo no es agarrable en su

movimiento y no se puede devolver a una de sus características. Hay que tomarlo todo entero, para estudiarlo. Los poetas saben, y nos entregan figuras eternas y contingentes, la historia dialéctica (revolución y reacción, mundo viejo y mundo nuevo) y la historia de la aventura humana que lo es todo, pequeña cosa que significa sólo sí misma y su amor, o dolor o alegría, y al mismo tiempo *ser humano* que lleva adelante esta cosa extraña, profunda, misteriosa; sí, por cierto, también misteriosa, que es la vida del hombre, desde el

primer día hasta aquel que será el último.

Una representación *justa* debería darnos sobre el escenario las tres perspectivas juntas, a veces dejándonos ver mejor el movimiento de un corazón o de una mano, a veces haciendo brillar delante de nuestros ojos la historia y a veces proponiéndonos una pregunta sobre el destino de esta humanidad nuestra que nace y debe envejecer y morir, no obstante todo lo demás, Marx incluido.

Una escena *justa* debería ser capaz de vibrar como una luz que se mueve bajo los tres estímulos\*.



---

\*Giorgio Strehler: *Per un teatro umano*. Milano 1974, pág. 260 y sig. Traducción: Claudio di Girólamo.



"Romeo y Julieta", Teatro 'Q'



## CONTRADICCIONES ENTRE FORMA Y CONTENIDO EN LAS PUESTAS EN ESCENA\*

María de la Luz Hurtado  
Socióloga, Profesora Escuela de Teatro U.C.

### *Formalistas vs. contenidistas*

**L**a semiología formuló sintéticamente lo que ya desde antaño muchos artistas sabían de sobra: que la forma ES el contenido. No por casualidad, el terreno de discusión, escándalo y oposición entre las distintas generaciones y corrientes artísticas se da en el campo del estilo, de la forma de expresión: en suma, en el del lenguaje, entendido como un conjunto de signos y símbolos codificados convencionalmente (en una convención particular o *idiolecto*, en el caso del arte).

Aun cuando hoy ya constituye un sentido común esta afirmación, la profunda comprensión y aplicación de sus proyecciones se encuentra con permanentes problemas y contradicciones. Estos se evidencian, por ejemplo, en que aún sigue abierta la discusión entre los que son acusados de *formalistas* o de *contenidistas*, con una carga peyorativa hacia cada uno de ellos. Los formalistas serían los que realizan un ejercicio de juego lúdico con las formas, ya sea movidos por esteticismos o por experimentalismos sofisticados, siempre al margen de un punto de vista o una visión de mundo comprometida, versus los contenidistas, que serían aquellos que sólo cuidan el desarrollo de las ideas, produciendo *ladrillos*

\* Ponencia presentada en el Seminario Regional de Creación Teatral en América Latina y el Caribe, Lima 1987, organizado por UNESCO.

filosóficos o ideológicos, de muy poco atractivo para el receptor. Los formalistas serían, sin conciencia social o histórica, que escamotean el compromiso con temas y problemas de fondo. Los contenidistas serían, a su vez, los *mensajeros*, intelectuales carentes de capacidad de fascinar a las masas, dudándose de su valor como artistas. En el teatro, estas opciones se hacen aún más tajantes, al oponerse a los que lo realizan sobre la base de imágenes escénicas, *verdadero* teatro, contra los que *sólo hacen literatura*. Se desconoce, por tanto, que unos y otros son una unidad indisoluble de forma-contenido, siendo falaz plantear la cuestión en los términos antinómicos arriba caricaturizados.

De hecho, la relación forma-contenido se resuelve en el teatro verdaderamente en la puesta en escena. Y es allí donde la falta de correspondencia entre la forma y los contenidos buscados o atribuidos a una obra provocan grandes desaciertos artísticos. Intentaremos referirnos a aquellos que son más recurrentes en el teatro actual. También, a aquellos que resuelven exitosamente esta contradicción.

La dificultad adicional del teatro respecto a otras artes como la literatura o la música, es que en él confluyen una multiplicidad de sistemas de signos, cada uno con su particular sistema semiótico(1). Cuando se trata de poner en escena un texto escrito, es éste una referencia ineludible. No sólo hay una propuesta de sentidos e interpretación de situaciones sociales y de personajes, sino que éstos están contenidos / expresados en una forma particular. No nos referimos sólo al lenguaje de los textos dichos por los personajes, sino a la manera como la acción dramática va elaborando situaciones, atmósferas, va calificando a los personajes, les va dando su valor al interior de la obra, y componiendo ritmos, énfasis, tonos y propiedades. Una obra bien lograda es la que encuentra aquella forma que expresa su sentido último, o también en otras palabras, aquella que, en su forma, contiene su propuesta de sentido.

La tradición de los teatros universitarios en Chile impuso en los años 40 y 50 el concepto de *unidad* en el montaje, que se refería a que el director intentaba dar cuenta lo más fielmente posible de la estética contenida en una obra, al poner todos los sistemas lingüísticos empleados en armonía, según un código central. Este enfoque, en principio adecuado, solía no asumir que existían estilos de dirección dominantes que incluían combinaciones y selecciones arbitrarias, como lo pueden ser las *modas* dominantes, o los códigos estéticos vigentes. Por otra parte, entendía la armonía o unidad como mantener un estilo de época correspondiente al tiempo histórico de la obra, manifestado en el vestuario y la escenografía, la música y la coreografía, por ejemplo. Los excesos de esta perspectiva llevaron a las puestas que sus críticos calificaban de *reproducciones arqueológicas* de época, desarraigadas

(1) Véase de Toro, Fernando, *Semiótica del Teatro*. Ed. Galema, Bs. Aires, 1987



del contexto de producción y circulación, entendidas como un ejercicio educativo para que el espectador se ubicara dentro de la historia de la cultura.

A esta perspectiva se opuso, a fines de los '60 y a través de los '70, la postura que el actor, conjuntamente con el director, son los llamados a plantear y desarrollar la expresividad de los montajes, derecho inalienable de quienes realizan el arte escénico. Sus intereses, puntos de vista y búsquedas expresivas, por cierto soporte de su propuesta de contenidos, son los que priman. La obra escrita, cuando existe, es un pretexto o una inspiración para un montaje que elaborará sus propios códigos. Del respeto a la obra de autor, con una supuesta subordinación interpretativa a su estética, se pasa a su subvaloración. Estas tendencias polares hoy se ven inclinadas muchas veces hacia la primacía de la estética de dirección, quien retoma su función central, cuestionada en la creación colectiva.

### *La estética del director en disonancia con la del autor*

Tal cual se ve en el cine, hoy muchos directores de teatro elaboran estéticas personales, y en su desarrollo expresivo experimentan y aplican sus postulados en cada experiencia de montaje que emprenden. Siendo esto una base esencial para la afirmación y maduración de un director, supone una cierta forma de producción para que sea fructífero. Por ejemplo, la posibilidad de trabajar en talleres creativos con un grupo relativamente estable, teniendo la posibilidad de seleccionar con autonomía la obra a montar. En este caso, cuando no se trata de creaciones propias, la selección de una obra de autor ya elaborada estará conducida por la coincidencia de formas expresivas, al encontrar en aquella obra los elementos apropiados para desarrollar la búsqueda emprendida.

No es el caso, sin embargo, de aquellos directores que son invitados a montar una obra seleccionada por terceros, y que no necesariamente coincide con la estética que constituye la búsqueda artística del director, fruto de realizaciones e influencias anteriores. En ese caso, el director suele aprovechar la oportunidad de disponer de un elenco y posibilidades de producción para aplicar sus postulados, y seguir explorando en métodos de dirección y resultados escénicos. En este caso, en vez de indagar con apertura en la unidad expresiva propia de la obra en cuestión, y descubrir sus ritmos internos y relación forma-contenido, se le sobrepondrá la estética de dirección preconcebida y elaborada en otros procesos. El resultado es la pérdida de la potencialidad expresiva y de significados de la obra escrita por el autor, que ya contenía una forma de expresión posible. Al no ser ésta actualizada,



'Acto Cultural': H. Noguera, J. Soza, P. Hunt, J. Jung, A. Quiroga y M.E. Duvauchelle

por una dirección voluntarista, se resiste a fluir e integrarse a la propuesta autoral, constriñéndola más que proyectándola en todas sus posibilidades.

Es, por ejemplo, lo que Jaime Vadell denominó tan acertadamente *sobredirección* a propósito de la dirección realizada por el teatro de la Universidad Católica de **PUEBLO DE MAL AMOR**, de Radrigán (1). Es también lo que a mi parecer ocurrió en la dirección realizada por Alejandro Castillo de **ACTO CULTURAL**, de Cabrujas, en la compañía Nuevo Grupo. Allí Castillo aplicó un estilo de actuación y una estética que venía desarrollando en París. Se caracterizaba por una contención emocional y corporal, por maquillajes de máscaras blancas unido a un uso de la voz que eludía el hablar cotidiano-naturalista de los personajes. Se sumaba un vestuario, iluminación y ambientación depurado, simbólico, estilizado. Todo ello daba por resultado una puesta limpia, bella, racional.

Veo en Cabrujas, por el contrario, a un autor popular, frondoso, con raíces evidentes en el melodrama, el sainete, el costumbrismo, la revista, la fiesta, proyectados en una simbología surreal cuyas claves están en nuestro imaginario latinoamericano. **ACTO CULTURAL** es una de sus obras más vitales en este sentido: los personajes que celebran su acto en un pueblo pequeño están tan llenos de necesidades íntimas, tan saturados de sus relaciones interpersonales, tan alejados culturalmente de lo verdaderamente académico, que no pueden distinguir entre sus vidas y la historia, entre la realidad y la representación, entre lo anacrónico y lo vigente, por lo que todos estos planos se interponen, superponen y convierten en una expresión multifacética, abigarrada, donde lo que verdaderamente sale a flote es la fuerza cultural, social y personal auténtica, concreta, a la vez subjetiva y colectiva, de ese pueblo.

A mi entender, en este caso el montaje se convierte en expresión, mas sin afán

---

(1) Ver APUNTES Nº 95 "Carta de Jaime Vadell a Raúl Osorio".

irónico, justamente de aquello que la obra intenta cuestionar: de la sobreposición de códigos convencionales desenraizados a un objeto de gran complejidad humana y social, esquemática e idealizada, y que es por tanto ajena a la identificación popular, y al fluir de su experiencia emocional.

### *Los contenidos autorales como eje de sentido*

La otra cara de esta medalla es la de aquellos montajes que se realizan sobre la base de textos seleccionados por el interés actual de sus contenidos, pero cuya construcción dramática no ha logrado superar el tiempo, por quedar ahora en evidencia sus recursos, sin la ambigüedad y juego de niveles logrados por los mejores representantes de esa estética. Cuando este tipo de obras es puesta de fin modo convencional, *bien hecho*, como fue el caso de **PAREJAS DE TRAPO** en el teatro de la U.C., en 1982, aun cuando el texto hablado *diga* muchas cosas críticas que son directamente aplicables a la contingencia, como hecho cultural éste es más bien anacrónico: lo explicativo de los textos, lo lineal del lenguaje, lo evidente de su moraleja y de la función ejemplificadora de cada personaje no corresponden a los desafíos interpretativos y de participación lúdica en que está empeñado el teatro de hoy. No basta con que una obra posea *contenidos* críticos, si su forma no lo es también en la convención teatral empleada. De no ser así, su contenido, que aspira a la subversión de sentidos, se incorpora sin tensiones a la cultura establecida.

Muchas veces este mismo fenómeno se da en el montaje de los clásicos. El respeto que nos provocan, y también el desconocimiento frecuente de sus estructuras y significados profundos, lleva a que se realicen puestas más bien expositivas que interpretativas; se *da a conocer* la obra a un público que tampoco domina sus claves, realizando un acto que aspira a culturizar, pero que no logra verdaderamente hacerse carne en la vida social. Actualmente en Chile, tras ya algunos decenios desde que los teatros universitarios iniciaron sistemáticamente sus montajes, es posible la reapropiación de dichos clásicos. Sin duda, los trabajos de taller son vitales, por la libertad creativa y espíritu de experimentación acucioso que ellos permiten. Un ejemplo auspicioso de ello es la investigación-taller que hace ya tres años realiza sobre **LA VIDA ES SUEÑO** el director Héctor Noguera, quien ya hace 15 años fue su protagonista bajo la dirección de E. Dittborn, y que desde entonces no ha dejado de estudiar esta obra. Otra experiencia importante es la de **ROMEO Y JULIETA** realizada por el Teatro-Escuela "Q" bajo la dirección de Juan Cuevas en 1987. Ya la traducción de Neruda es un elemento clave en este

acercamiento a la sensibilidad local y regional. No obstante, ésta se proyectó popular y cotidianamente, sin perder su universalidad y su grandeza trágica y poética, en la puesta realizada por estos jóvenes que hacen uso de sus espacios propios, de barrio popular, aprovechando los escenarios naturales de la calle y la plaza, los balcones y los árboles. En ellos reviven desde una actuación sencilla y potente, cercana y verdadera, el drama de los jóvenes amantes presos en las disputas de interminable violencia de su familia y ciudad. Los vecinos son aquí parte del drama: no son mero contexto, sino partícipes activos de los conflictos y formas de expresión poética de esta obra.

### *El doble filo de los montajes espectaculares*

En el teatro de otros países americanos y europeos también hay ejemplos ilustrativos de estas descompensaciones forma-contenido. Quizás la situación más frecuente es la del gran teatro-espectáculo, realizado con impactantes recursos escénicos. El grupo canadiense Carbono 14, por ejemplo, montó **Le Rail**, con pretendidos afanes de cuestionamiento a la sociedad industrial deshumanizante, y a la mentalidad militarista y de guerra basada en la carrera armamentista. Era tal el despliegue de fuerza física de los actores, de su elasticidad corporal, de su juego riesgoso con el fuego y las armas, los despliegues técnico-electrónicos sofisticados; etc., que la obra resultaba más una complaciente exaltación de esa realidad, que su cuestionamiento. Había allí una estética nihilista-fascista no reconocida por sus realizadores, y que se impuso como su sentido último.

Cuando en Latinoamérica, con tal disparidad de recursos materiales, y en ocasiones también de formación actoral y creativa respecto a los *países del norte*, buscamos imitar esas estéticas de gran producción, sólo hacemos una mala caricatura de ellas, propias de un teatro colonizado. Es importante que la carencia de capacidad material no lleve, entonces, a un teatro decadente sino a uno que despliegue una estética *pobre* no como un sustituto irremediable, sino que como un valor que nos interpreta positivamente, con plena dignidad. El reconocimiento en festivales internacionales, en que se presentan grandes superproducciones que pasan sin pena ni gloria, de obras como **LOS PAYASOS DE LA ESPERANZA** en Nueva York, o **LA SECRETA OBSCENIDAD DE CADA DIA** en España, Caracas y Bogotá, basados en una dramaturgia profunda y en una actuación y dirección cuya sencillez formal resalta los valores culturales y la densidad de experiencias que la fundan, son una muestra contundente de esto.

## *El ritual, momento reintegrador de formas-contenidos*

Muchos teatros populares a través de América han enfrentado este desafío de transformar la limitación económica en un estímulo a la creatividad. Es por ejemplo el caso del grupo de Villa El Salvador, un pueblo joven de Lima. Su teatro, surgido en el barrio y realizado para él, cobra su frescura, juego y verdad en el espacio abierto y despojado en que se realiza. La clave está en el trabajo de investigación de la realidad hecha por el grupo, y su elaboración dramática y estética que identifica gozosamente a la comunidad, y la trasciende. Ellos no confunden pobreza de recursos materiales con improvisación artística: el rigor actoral y expresivo es máximo, como también el cuidado de los procesos de creación de la obra y de relación con la comunidad receptora. No hacen obras didácticas ni de movilización política, al estilo del teatro popular latinoamericano de los '60: sus raíces dramáticas están en la comedia del arte, en la farsa, en la fiesta ritual. Y, al crear desde esas condiciones de producción y conectarse sin embargo con las fuentes del teatro universal, ironizan y cuestionan implícitamente a aquel teatro que empieza por enmascarar su condición cultural y social con ropajes que más que enaltecerlo, ponen en evidencia su inautenticidad.

También las formas de organización de los espacios e interacciones sociales en la vida pública son significativas. Hay allí rituales cristalizados, de enajenación y despersonalización de los que lo ocupan y recorren. Las intervenciones que en esos espacios cotidianos hacen grupos de teatro callejeros, que muchas veces sin presentar *obras* propiamente tales, llevan la alegría, la música, el juego y el disfraz, haciendo participar a los transeúntes para que hagan de su plaza o de su calle un lugar de autoexpresión, comunicación y participación, están de hecho desmontando la *puesta en escena* disciplinada de los rituales dominantes, y proponiendo un comportamiento activador de su cultura. No es la fórmula tradicional de realizar un teatro popular-crítico; no hay discursos ideológicos, maquetas ni de los enemigos ni de los amigos, como tampoco directrices de movilización política. Pero en esa forma de modificar un espacio, un tiempo y una acción social, hay una propuesta cultural y de sentido.

Hay una experiencia brasileña extraordinariamente ilustrativa de este tema, en la cara inversa al ejemplo anterior. Un grupo puso en escena una obra de propaganda escrita por un partidario del régimen militar, en que exponía los principios y realizaciones del gobierno. El montaje se realizó con la máxima *verdad* respecto a lo propuesto por el texto escrito, sin introducir elementos de farsa o ironía, tentación recurrente en estos casos. El grupo, sin embargo, no era partidario

de lo *dicho* en la obra: querían que el contexto de recepción popular en que la exhibieran le diera su significado. De hecho, al evaluar la experiencia, afirmaban que se invertía rápidamente el *mensaje* del texto, constituyéndose aquella obra promocional al sistema del momento en una de las más exitosas en su función de crítica ideológico-política. Y ello, sin *forzar* desde la puesta esta decodificación, sino dejando que ésta brotara al entrar en diálogo con los valores y experiencia de las barriadas que se transforman en oponentes activos a los contenidos propuestos por la obra.

Que no se postule, entonces, que el teatro que explora desde las formas la expresión de sus contenidos, se está sustrayendo a ellos. Más bien hagamos un ejercicio de la sospecha cuando, por haber contenidos explícitos, se dan automáticamente por satisfechos los logros de la elaboración/ transmisión de ese sentido.

"Acto Cultural". P. Hunt, J. Jung y J. Soza.





Le Rail, Quebec, 1985



"Romeo y Julieta", Teatro 'Q'.

"Hojas de Para", Vadell/Salcedo - 1977.







## Creo que el Teatro es Espectáculo

Jaime Vadell

Director de teatro,  
autor, actor. Preside  
la Compañía de Teatro  
LA FERIA

Cuando se habla del oficio, lo que se hace es señalar problemas. Los nuevos y los viejos. Todos mezclados. Es lo que serán estas líneas: una mezcla de problemas. Los que he encontrado y los que me voy poniendo.

Nuestros antepasados directos son:

1º Lucho Córdoba, Pedro Sienna, Alejandro Flores, etc. Un teatro copiado del teatro español. De las compañías que por aquí llegaban y de los actores que anclaron y enseñaron a los nuestros.

2º Los teatros universitarios, copiados de Francia, Inglaterra, EE.UU. Tiempo en que lo español se despreciaba. Tiempos de Franco.

Dos formas completamente diferentes de hacer teatro.

El primero, menos estricto. Basado en el idioma, en el bien decir, y en el histrionismo del divo. Lleno de complicidades con el público, hecho para ese lugar y ese momento.

El segundo, con ambiciones de universalidad y de proyectarse en el tiempo. Más perfecto, pero más opaco.

Las dos vertientes terminaron por juntarse, pero en sus comienzos se despreciaban. Los universitarios llamaban *rascas* a los profesionales, y éstos trataban a los universitarios de vocacionales, es decir, aficionados. Más aún, juntando dos insultos inventaron la palabra *maricacionales*.

Viejos tiempos y viejas peleas, afortunadamente superadas.

Pues bien, de esas dos copias copiamos nosotros.

Luego aparecen modelos nuevos. El cine, desde luego, y otros que nos llegan por distintos medios: libros, revistas, viajes, etc. Nuevas copias para satisfacer el afán de ser original.

El deseo de ser original era poderosísimo. Era una enfermedad de la que no podíamos liberarnos. Una fiebre que, además, era irrespetuosa. Llegamos a declarar que tenían que retirarse Siré, Dittborn, como única forma posible de *salvar el teatro chileno*. Afortunadamente, no lo hicieron. Pero nosotros seguimos batallando por la originalidad y, entonces, copiamos a Strasberg-Kazan, a James Dean. James Dean fue una especie de gurú. Nos convenció que teníamos toda la razón. No nos sentíamos copiándolo, sentimos que refrendaba lo que nosotros habíamos dicho tantas veces. Nosotros no copiábamos, él nos copiaba a nosotros.

Pareciera que el teatro se bandea entre estos dos polos: la copia y el afán de originalidad. Y pareciera que este afán tiene el trágico destino de ser una copia de nuevo modelo. Una desesperante imposibilidad de inventar algo de verdad nuevo.

Después he llegado a pensar que quizás la única posible de nuestras originalidades sea una confusa mezcla de diferentes copias. Someterse a esta verdad y abandonar el orgullo.

Descubrí que no era ni a los universitarios, ni a los profesionales, de donde podía arrancar, así es que busqué por otras partes y me encontré con el género *revisteril*. El teatro de revista creo que es el género que se ha hecho con más libertad en Chile. Inolvidables Gabriel Araya, Eduardo Gamboa, Iris del Valle, Manolo González, Eugenio Retes. ¡Qué cantidad de historias, de chistes, de situaciones insólitas, de caracterizaciones inverosímiles! ¡Cuántos personajes "descubiertos" por estos cómicos en la calle, barrios, bares y vaya a saber uno en dónde más! Tantos sacados de su propia imaginación, desde luego. Desde millonarios del jet set europeo, hasta el último callampero; pasando por Pedro de Valdivia e Inés de Suárez. Personas de todas las latitudes, nacionalidades y, por cierto, de todos los lugares y condiciones del propio país. Todo hecho con un tono ligeramente crítico, paródico, pero con buena intención y excelente humor. Jamás agresivo. Sin resentimiento y sin envidia. Un teatro hecho para cualquier espectador, de cualquier clase o ideología. Un teatro para todo el mundo. Y, sobre todo, un teatro que jamás pierde de vista que estamos aquí, en un país chico, pobre y alejado. Tiene la gracia de no pretender convertir este rincón en algo señero para todo el orbe. Un teatro que mantiene la modestia y no pierde las proporciones. Serio, sin ser grave.

Todo esto me hizo admirar el género y me hizo tratar de hacer una copia de él lo más original posible.

Perdonen el uso de la primera persona del singular. No quiere decir que todo



"Una Pena y un Cariffo" Vadel/Salcedo

lo haya descubierto solo. Nada de eso. Imposible conseguir algo en el teatro, si no existe trabajo en colaboración. Sin Susana y José Manuel, en primer lugar, y tantos que me han acompañado por años(1).

Creo que el teatro es espectáculo. Lo haya podido hacer o no. Espectáculo, cosa a tambor batiente, bullicioso, medio circo, desfiles; bandas y no orquestas. Nada a media luz, nada de piano bar o de restaurant aux chandelle (iluminado con velas). Al contrario, luces de todo tipo, gritos. No me llama la atención el pequeño y recóndito repliegue psicológico, o quizás no lo veo; ni me interesa la gente *interesante* y menos los *personajes interesantes*. Prefiero el espectáculo escandaloso. No me refiero a lo pecaminoso, sino que a lo bullicioso, a lo gritón, al conventilleo. Prefiero un teatro de conventillo. No creo en el teatro del silencio.

Para llegar al silencio hay que haber sobrepasado la tragedia: *el resto es silencio* dice Hamlet. Yo siento que ni siquiera la he rozado. Estoy más bien en el aserrín que en el Globe. Ojalá un teatro a todo dar y con un lenguaje a la misma altura. Es decir, con un gran poeta. A nuestros poetas no les gusta mucho el teatro, por desgracia, pero la palabra de Nicanor Parra en **Hojas de Parra** ¡por Dios que se notaba! Digamos que hacía toda la diferencia. La irremplazable palabra, la maravillada palabra del poeta entraba por sobre música y equilibristas.

---

(1) Susana Bomchil, actriz y escenógrafa, y José Manuel Salcedo, actor, coautor y codirector de muchas obras del Teatro LA FERIA.



"A la Mery se le vio el Poppins", La Feria - 1981.

Los poetas son audaces, son escandalosos. Descubren cosas, nombran lo que los otros no vemos. Sin un gran poeta nuestro teatro tiene poco futuro. Podrá hacer algunas piruetas, pero sin lenguaje está jodido.

Dícese ahora que el lenguaje está teatralmente obsoleto. Junto con esto han aparecido actores que no saben hablar. La novedad del año: actores mudos. ¿Cómo va a estar obsoleto algo que sigue siendo un desafío?

Aprovecho estas páginas para decir: *¡ Venid al teatro, oh, poetas !* Ojalá que alguno me escuche.

La primera obligación de una puesta en escena es divertir. Como un juego. Pero no a la manera del juego de los niños. Los niños no se divierten: se vierten enteros en el juego, sin dejar nada de ellos mismos al margen. El juego escénico tiene que divertir, es decir, *vertir* en dos el alma del espectador. Hacerlo soñar con un ojo abierto.

El espectador nacional es duro para divertirse. O se mete entero o se queda del todo afuera. Es un espectador rotundo y el juego es todo o nada, casi de vida o muerte. Es difícil jugar con semejante gravedad. Es casi imposible. Un público porfiadamente autorreferente. Todo tiene que parecerse a algo conocido. Todo lo que salga de su personal existencia no lo ve. Ni soñar con que llegue a plantearse:

*Bah, no se me había ocurrido ver las cosas desde ese punto de vista.* Y el problema para un director es que una puesta en escena es, precisamente, un punto de vista. ¿Cuál elegir, por ejemplo, para solucionar la situación siguiente? (Es el trabajo del director) ¿Qué pasa y cómo pasa el momento en que Caperucita entra a la casa y está el lobo, disfrazado de abuela, metido en cama?

Esto me trae al problema de los disfraces. Hemos usado mucho el disfraz. Lo hemos usado desembozadamente, o sea, haciendo evidente que se trataba de un disfraz. Sin tratar de engañar a nadie. O, mejor dicho, tratando que todos crean, sin perder de vista que se trata de un disfraz. Estableciendo con claridad que es una convención, que se está en presencia de una obra de teatro. Hemos sido criticados. Nos han dicho que nos estamos burlando. Como si se trabajara varios meses para burlarse de alguien. Nadie tan importante, pero, en fin. Haciendo caso de esa crítica, la respuesta a la pregunta anterior podría ser la siguiente: No es un actor el que se disfraza de lobo, sino una actriz anciana, idéntica a la que interpreta la abuela. Así, el lobo no se pone la cofia y los lentes de la vieja, sino que se *saca* la pelambreira: un disfraz perfecto, de un realismo apabullante. Entonces el espectador va a ver a la abuela comiéndose a la Caperucita; y a los cazadores matando a la abuela, también, y sacando de su barriga a la nieta y a la vieja original. ¡Terrible! El realismo puede llevar a extremos insospechados.

Un tiempo me dio por la simultaneidad. Aprovechar ese recurso que tiene el teatro en que pueden suceder varias cosas al mismo tiempo. Sin necesidad de yuxtaponerlas.

"El Zoológico de Mármol", La Feria - 1983.



Hicimos varios espectáculos llevados de esa idea. Su máxima expresión fue **Una pena y un cariño**. Ahí, simultáneamente, había un espectáculo folklórico (que era, a la vez, una representación), un partido de baby fútbol, una reunión de pobladores, una señora con su guagua y su drama propio, y dos pícaros que trataban de sacar partido. Seis acciones que corrían paralelas. Era un despelote fantástico que, no sé cómo, logramos amarrar. Por desgracia, para hacerlo, se necesitan elencos gigantescos. En esa obra trabajábamos 29.

Además de poetas se necesitan empresarios audaces o locos. En esa época tampoco existían, pero quedaba energía suficiente que el tiempo ha ido mellando. Si pudiera, volvería a hacerlo. Una idea se quedó en el tintero y puede tener gracia: hacer un gran friso de la realidad nacional o mundial. Quizás, la historia de Chile, no sé. Pero un friso, es decir, un espectáculo que fuera pasando. Que pasara como si estuviera montado en piso mecánico, como una escalera mecánica, pero plana. Por ejemplo, una escena de O'Higgins triunfando en Chacabuco y, tres escenas más adelante, embarcándose, echado, hacia el Perú. Todo sin ningún comentario y sin drama, que se limitara a pasar como los patitos de los juegos Diana.

He sacado la cuenta: se necesitan 80 personas, cientos de trajes, etc., y varios meses de preparación. Para que después los críticos arrisquen la nariz, o que el amigo diga que no *entendí* o, en el mejor de los casos, un solidario te diga que se *murió de la risa*. Agradezco la buena voluntad de estos últimos, pero declaro que ninguna de las obras que he hecho ha tenido ni la menor intención de hacer morirse de la risa a nadie. No tengo la menor intención de ser humorista. El humorismo exige demasiado trabajo y si me dediqué al teatro fue por una sola razón -como dice Jouvét-: por flojo. Y como también dice Jouvét, me equivoqué medio a medio.

Hablo de puesta en escena y de obras, porque cada obra que uno elabora es, en el fondo, una puesta en escena. No soy escritor. No escribo obras, escribo puestas en escena. Por tanto, una y otra cosa son lo mismo y tienen que entender la confusión.

Bonita frase: *entender la confusión*. Es una frase absurda. Pero no. Diría, en cambio, que hay que desconfiar de lo claro. Desconfío de lo que aparece nítido, fácilmente comprensible. Seguro que detrás de eso hay una trampa. Mejor confiar en lo confuso. Cuando alguien explica sin tropiezos y con lógica impecable, hay que ponerse en guardia: fijo que trae su hachita debajo del poncho. Creo más en el que se mueve con dificultad, que va y viene, que se contradice, que le cuesta llegar a puerto. Está elaborando su pensamiento y es más sincero. El que todo venga elaborado, todo hecho, está listo para que uno se trague la mentira sin darse ni cuenta. Me gusta el teatro que defiende a los confusos y que hace figurar a los que sudan pensamientos. Un teatro como nosotros: una mezcla de cultura e ignorancia. Somos Brecht, Stanislavsky, toda la cultura universal por un lado; por el otro lado,

le sacamos piezas a las máquinas que caen en nuestras manos. Saltamos de una cosa en otra sin disciplina ni continuidad. Preferimos caminar por las calles en lugar de ir a clases. Somos cimarreros. Discutimos hasta tarde en la noche y al día siguiente nos quedamos dormidos y olvidamos las conclusiones.

Creo en un teatro culto e inculto, despierto y trasnochado, refinado y vulgar, todo al mismo tiempo.

Ahí, tal vez, entre tanto revoltijo le achuntemos, y consigamos ser originales.

"Proceso a un buen Gallo", La Feria-1984.





"Esplendor Carnal de la Ceniza" Escenografía: Nemesio Antúnez.





## ESCENARIO Y PLASTICA: UNION DIFICIL Y FECUNDA

Claudio di Girolamo  
*Escenógrafo y director teatral.*  
*Dirige la Cía. de Teatro Dos.*

Desde siempre los artistas plásticos (en especial pintores, escultores y arquitectos) unieron su esfuerzo y su destreza a la labor de los hombres de teatro en todas épocas y latitudes.

La historia del teatro en su praxis se une en innumerables ocasiones a aquella de la renovación de las Artes Plásticas, en todas sus disciplinas.

Es que en el empeño de construir la magia teatral concurren inevitablemente los puntos de vista más lúcidos, avanzados y osados de cada momento; de aquellos que aceptan los desafíos que propone el romper las barreras ficticias que separan conceptualmente su propio quehacer de aquel de los teatristas. Primero y más tajante: el de sumarse al conjunto de *intérpretes* de una propuesta que ya tiene vida propia (por lo menos en las obras escritas), y que exige de alguna manera un lenguaje artístico *coherente* con la intención del autor. Entonces, ya no la absoluta libertad creativa, sino que la *adecuación*, ojalá espontánea, y la adhesión a esa determinada propuesta. Sin embargo, ése es apenas el primer paso. Lo que sigue es aún más nebuloso y difícil de aceptar y realizar: el trabajo exhaustivo de desentrañar las *imágenes* dramáticas que brotan del texto y hacerlas propias sin traicionar la esencia del discurso autoral.

Esa apropiación de las imágenes es el mecanismo sobre el cual se basa la verdadera unión entre el creador y el intérprete y es, al mismo tiempo, el trampolín que proyecta la interpretación al nivel de arte puro.

Los antiguos "escenógrafos" diseñaban escenas que fijaban estereotipos a priori. La sala, el jardín, el castillo, etc., eran fondos que entregaban *el marco* en el cual se desarrollaba la anécdota en su más pura acepción de secuencia de

acontecimientos. El cuento entonces, lo que realmente importa, lo que está teñido por la mirada dirigida del autor, se desarrollaba dentro de un espacio *literalmente* vacío, aséptico, que acentuaba la "falsedad" de las historias contadas. La luz, como elemento dramático, estaba ausente; alumbraba plenamente un mundo igual en todos sus rincones, permitía solamente "mirar" el acontecer escénico desde afuera.

Los estilos y las modas manejaban tiránicamente la forma para conseguir una coherencia monolítica que impedía el surgir de nuevos conceptos espaciales.

La vertical abigarrada y la horizontal vacía: la gran receta para las óperas-ballet, para el drama, para la comedia. El enorme cuadro colgado, volviéndose pared, lleno de intrasitables perspectivas, intocables y lejanas.

Tuvo que pasar mucho tiempo para que Appia y Craig plantearan el claroscuro cambiante, la estructura habitable y modificable, los recorridos posibles. Allí se produjo el verdadero salto cualitativo entre la "escenografía" y el "espacio escénico". El espacio, por fin, se tomó como algo vivo, articulable, funcional a la situación dramática y al texto.

La "pintura" se retiró de los escenarios para dar paso a los nuevos monarcas de la arquitectura escénica. En ese vaivén pendular, sin embargo, los límites suelen esfumarse y algo siempre queda prendido en el siguiente movimiento. Hoy los plásticos, con sus instalaciones, *construyen* literalmente espacios dramáticos, a veces hasta con música y textos que dan cuenta de temas determinados; comienzan a contar sus cuentos en un espacio-tiempo diferente y cautivante. No es de extrañar, entonces, la atracción ejercida en esos artistas por el escenario. Ellos tienen la posibilidad de penetrar de alguna manera en un mundo en el cual el tiempo juega un papel decisivo en la realización y en la percepción de la obra de arte. Ella, literalmente, *se hace* frente al receptor; las etapas de su configuración se desenvuelven delante de los espectadores y se ven modificadas por la reacción de aquéllos. Ya no la obra "terminada" ofrecida como objeto a la contemplación, sino haciéndose en la íntima relación entre el artista y su público. Ya algunos de nuestros artistas, Antúnez, Balmes, Barrios, entre otros, habían roto hace tiempo la barrera de la comunicación estática al pintar murales durante actos multitudinarios, acicateados por la presión ambiente y atentos a los cambios de clima en los espacios elegidos para la experiencia. Con ello ya se habían acostumbrados a seguir el sentido colectivo y asumir la energía que desde el público iba modificando su percepción de la idea por exponer. Desde allí, el umbral del escenario se hizo trizas para ellos y se convirtieron en autores-actores.

El paso siguiente fue una consecuencia lógica del primero. Tal vez sin darse cuenta se había puesto en marcha un mecanismo de retroalimentación difícil de parar e, irremediamente, habían entrado a ser parte de la familia de los retratistas.

Estas pocas reflexiones sirvan para tratar de entender (dentro de su misteriosa génesis) el mecanismo que impulsa a algunos de nuestros artistas plásticos a integrarse al teatro como creadores de espacio escénico.

No quisiera atreverme a hacer una lista de aquellos que ya han comenzado a dejar huellas en el teatro de estos últimos años, aquí en Chile; sin embargo, no puedo dejar de nombrar a algunos de ellos. J. Carlos Castillo, tal vez aquel que desde hace más tiempo ha franqueado la barrera y ha aportado sus conocimientos a la iluminación teatral. Con él, Leppe, que prolonga sus instalaciones conceptuales y su particularísima visión plástica a experiencias como **Las tres hermanas**, de Chéjov. Nemesio Antúnez con su fino sentido formal tratando de hacer patente el mundo enmarañado del **Esplendor carnal de la ceniza**, de Jorge Díaz, o Balmes con sus cielos manchados que nos hablan de su pintura gestual en **Ardiente paciencia**, de Antonio Skarmeta. Los vestuarios diseñados por Conchita Balmes que parecen salidos de sus telas-collage-tapices. Tatiana Alamos, creando espacios oníricos con sus texturas tejidas en algunas experiencias del **Grupo Mobile** de danza. El escultor Mario Irrazábal y su "Muro verdadero" en **Pueblo de mal amor**.

Con estos nombres no quiero hacer ninguna selección especial, menos hacer un juicio crítico sobre los resultados obtenidos, sino más bien dejarme llevar por el recuerdo de algunas imágenes que han quedado fijadas en mi memoria. Ello pertenece a otra disciplina. Lo que sí me interesa hacer es acotar que el camino de la relación armónica entre plástica y teatro, al igual que entre teatro y todas las demás artes, es muy ancho y difícil a la vez.

Ancho, porque a través de él pasan todas las posibilidades imaginables, porque las barreras interdisciplinarias han caído hace mucho tiempo frente al ímpetu de los creadores y de la tecnología contemporánea, haciendo todo realmente posible.

Difícil, porque a algunas disciplinas artísticas les cuesta dejar el mundo de la individualidad para integrarse a un quehacer comunitario, en el cual los límites exactos de los aportes personales se difuminan, y en definitiva el producto que se entrega es propiedad de todos. El mito de la "personalidad" se deshace a través del flujo de estímulos que se entregan y se reciben durante la gestación de cualquier espectáculo; y la percepción clara de la autoría compartida es casi una condición indispensable para el resultado positivo. Distinto es que en el proceso creativo haya momentos en los cuales los roles y las funciones específicas tengan claros confines y conformen una división del trabajo absolutamente estructurada y precisa, y que las decisiones artísticas se generen en definitiva en una instancia de poder que normalmente reside en el director del espectáculo.

Es en esa trayectoria de la obra artística común donde se patentiza la dependencia de los intérpretes-creadores a la propuesta entregada por el texto y por el autor. Todo el equipo humano y técnico está, en el más estricto sentido de la palabra, al *servicio* del punto de vista autoral. Es fundamental que los componentes de ese equipo reconozcan el impulso decisivo entregado a priori por la creatividad del autor dramático. Otro cuento es el que se tenga el derecho y el deber de adecuar las ideas de éste a nuestra propia percepción de lo esencial de su propuesta. Lo importante, me parece, es asumir la relación dialéctica entre texto dramático y puesta en escena y los conflictos que de ella derivan; sólo así se podrá llegar a una síntesis armónica que dé vida temporo-espacial al lenguaje escrito.

La responsabilidad de los ponedores en escena es decididamente la de otorgar su verdadera dimensión al texto literario. Ese es el punto de partida para construir sobre aquél el andamiaje de relaciones con el mundo histórico contemporáneo que se enfrenta con la obra a través del tiempo.

Es por eso que la ilustración-reconstrucción arqueológica es lo más pernicioso para la vida del teatro. A lo más, ese concepto puede ser válido en otras disciplinas que tienen que ver más con la ciencia que con el arte. Por mucho que tengamos referencia del entorno físico de la vida en otras épocas históricas, que nos pueden otorgar datos fidedignos respecto a la forma de vivir de aquellos que nos precedieron, es imposible reconstruir sus relaciones más profundas.

Lo que sí podemos y debemos hacer es *re-crearlas* a la luz de nuestra propia experiencia, en el aquí y ahora.

Se hace claro, entonces, que la solución inicial de los problemas planteados pasa por la asunción de nuestra particular visión desde el hoy. Nuestra mirada se sitúa en un punto determinado por nuestra propia experiencia vital y artística. Partimos de nuestra particularísima percepción del mundo y de las cosas para encontrarlos y desencontrarnos con aquella del autor. Por eso hablo de "Unión". Por eso no creo en "encargos" aceptados fuera de esa interrelación armoniosa con el texto.

En el fondo, como todas las uniones, existe el enamoramiento que permite no vencer ni ser vencido, sino que en convivir y hacer crecer en dimensión y en profundidad este fenómeno que es el teatro.

No se trata de imponer una forma sobre otra, en este caso una visión plástica determinada sobre la obra, sino que de ser capaces de entrar en una relación de diálogo con ella en la cual se va moldeando una nueva y diferente forma que enriquece ambas disciplinas.

Me acuerdo que hace muchos años Antonio Romera, "Critilo", al criticar mi escenografía del **Enrique IV**, de Pirandello, decía, con certera ironía, que era "más



"El Corazón Consciente", grupo MOBILE. Vestuario y Tapices: Tatiana Alamos.

hermosa que idónea". Nunca se me ha olvidado la lección y espero, a través de los años, haber aprovechado esa enseñanza en el teatro. La belleza se da en la funcionalidad. El espacio escénico está distante años luz del cuadro o de la escultura. No existe *frente* a otros: sólo tiene vida cuando es usado y vivido, recorrido y modificado por la luz y la emoción del actor y del público. Es apenas una parte, no tiene fin en sí mismo; es un soporte para sostener la acción escénica y enriquecerla. No entra a pelear la atención del espectador, más bien lo acompaña en el intrincado viaje que lo lleva a reconocerse en la obra y en los personajes. Es allí donde se expresa mejor su función de servicio.

Sin embargo, es más evidente que nuevos y beneficiosos vientos soplan para el arte escénico y que el teatro es cada vez más crisol, en el cual se funden las tendencias artísticas más disímiles.

El concepto de espectáculo se está sobreponiendo cada vez a aquel de la obra ortodoxa, con presentación, nudo y desenlace. El cine ya ha logrado internalizar en el público otra forma de estructura dramática y la computación va creando imágenes sorprendentes que sacuden nuestra modorra formal. Estamos en plena etapa de una transición que tiene los presagios de una gran revolución de la forma, tanto en su concepción como en su distribución y recepción. El porvenir verá la síntesis de una comunicación total en la cual los elementos que intervienen en ella se organizarán de una manera aún desconocida por nosotros.

Tal vez las artes sean las que primero y más profundamente se vean afectadas por este cambio. Los límites entre las disciplinas saltarán y asistiremos a la creación del sueño de aquellos que ya a comienzos de siglo anunciaban el "teatro total". La ficción y la realidad se unirán en un solo espacio, mientras espectadores-actores-personajes se comunicarán entre sí en una nueva y más profunda relación.

De nuestra capacidad de abrírnos a este desafío dependerá nuestra inserción en el gran movimiento que anuncia el mundo del arte del mañana.



"El Maravilloso Viaje de la Mentira y la Verdad",  
Creación Colectiva TEC. Gladis Garcés y Gabriel Uribe.



## METAFORA Y PUESTA EN ESCENA

Enrique Buenaventura

*De nacionalidad colombiana. Director,  
autor y teórico del teatro. Dirige el Teatro  
Experimental de Cali, T.E.C.*

*Solamente la imagen, por lo que tiene de imprevista  
y repentina, me da la medida de la liberación  
posible, que me aterra. André Breton*

- I-1 Es apenas obvio que el texto escrito y el texto visual (proxemia, kinesia o iconos) son de naturaleza distinta. En otros términos, están hechos de diferentes materias significantes.
- I-2 Es también obvio que el texto escrito, convertido en texto oral, es uno de los textos que maneja la puesta en escena en el proceso de producción del texto del espectáculo. Aquí es preciso repetir, con Anne Ubersfeld, que: "el enunciado, en un texto de teatro, si bien tiene un significado no tiene todavía sentido. Adquiere sentido cuando deviene discurso, cuando se ve cómo se produce, por qué y por quién es producido, en qué lugar y en qué circunstancias"(1). Habría que agregar que este sentido depende, en última instancia, de la relación con los espectadores.
- II-1 La puesta en escena y el director son fenómenos de la tradición del teatro occidental y fenómenos relativamente recientes (siglos XIX y XX). En los teatros orientales tradicionales que todavía podemos ver (el No, el Katakali, por ejemplo) y aquellos de los cuales tenemos noticia, lo que hoy se

(1) Anne Ubersfeld: *L'école du spectateur*. Editions Sociales. Paris, 1981

llama puesta en escena era una combinación de lenguajes visuales y sonoros determinada por una tradición muy estricta. Se trataba de códigos fijos, aceptados por los actores y por el o los que hacían las veces de organizadores del espectáculo. La última tradición de este tipo murió en Europa con la Commedia D' Li Arte.

- II-2 Como resultado de la pérdida de los patrones tradicionales se produjo en Europa una larga controversia sobre la combinación de estos dos textos (el verbal y el visual). Durante mucho tiempo y especialmente en el siglo pasado hubo dos bandos: El que sostenía la preeminencia de la puesta en escena. Paralelamente se iba conformando la necesidad de una estructura interna del espectáculo, sometida a una dirección centralizada, es decir, la práctica actual de la dirección y la puesta en escena. (1) Es necesario señalar la importancia de esta práctica que terminó por imponerse en casi todo el teatro mundial.
- II-3 A partir de este hecho surgen diferentes formas de puesta en escena y la controversia se desplaza hacia esas diferentes formas. Ahora bien, para nosotros, el problema central no está al tanto en esta o aquella forma de puesta en escena sino en la relación con el público.
- III-1 // Definimos el teatro como un acontecimiento<sup>1)</sup>, es decir, como una *relación entre el grupo y el público a través del espectáculo*. Las diferentes formas de puesta en escena están, para nosotros, determinadas por *el tipo de relación que el grupo establece con el público*. Y no sólo las diferentes formas de puesta en escena sino *el carácter mismo del grupo, sus relaciones internas, su modo de producción del acontecimiento teatral*.
- III-2 Más aún, esta relación que el grupo establece con el público determina *los temas* que le interesan al grupo y al público y por ende la escogencia y/o la elaboración de los textos que servirán de propuestas para la creación del espectáculo. La forma como la relación grupo-público determina todos los aspectos señalados no es, por supuesto, una forma simple, mecánica ni estadística y no niega sino que exige la creación absolutamente personal del poeta o dramaturgo, del director y de los actores, así como del escenógrafo, el músico, el luminotécnico, etc.

---

(1) André Veinstein: *La puesta en escena*. Compañía General Fabril Editora. Buenos Aires, 1962.



III-3 Una relación convencional con el público (y aquí es necesario subrayar el parentesco entre convención y complicidad) determina que el teatro no se plantea como *acontecimiento* sino como *espectáculo*.

Teatro y público, en este caso, son asumidos como entidades institucionales que se relacionan únicamente a través de "las fauces abiertas de la taquilla", como decía García Lorca. El teatro como acontecimiento se relaciona con los otros acontecimientos: sociales, políticos, culturales y artísticos en cuyo contexto se produce. Asume, como texto (es decir, como dinámica de lectura-escritura-lectura, etc.) la intertextualidad que le corresponde en el texto cultural de aquí y de ahora.

III-4 El teatro que se plantea a sí mismo como espectáculo establece como relación fundamental y determinante la relación texto-grupo y generalmente lo hace dentro de dos alternativas: a) una alternativa tradicional, en la cual la puesta en escena es una *interpretación* del texto escrito y el director es un intermediario entre ese texto y los actores y b) Una alternativa "de vanguardia", en la cual el texto escrito es apenas un pretexto.

De este modo la polémica sobre la supremacía de uno de los dos textos (el escrito y el de la puesta en escena) se soslaya. En el primer caso mediante el falso recurso de la interpretación y en el segundo mediante una manipulación más o menos arbitraria del texto escrito.

En realidad, de verdad, la puesta en escena no puede ser nunca la interpretación de un texto escrito, porque como dijimos al comienzo de estas notas se trata de dos materias significantes distintas. Aunque no se quiera, los materiales de la puesta en escena (actores, enunciados orales funcionando en otro contexto, proxemia, kinesis, lenguajes objetuales, cromáticos y lumínicos, etc.) *producen sentido*, no pueden "reflejar" o repetir un sentido que les es impuesto desde afuera; ese teatro no hace más que repetir otras puestas en escena, adaptándolas a sus condiciones operativas. El rol del público aquí se reduce a la comparación entre las distintas puestas en escena de un texto, un rol "cultural" en el peor sentido del término, incluso en su contrasentido, ya que no significa la integración del espectáculo a los textos sociales, políticos culturales y artísticos de un contexto, sino su aislamiento, como si lo cultural tuviera su modo propio, su mundo aparte. La manipulación más o menos arbitraria del texto escrito, aunque parezca oponerse a esta especie de "museo cultural", es rápidamente recuperada por este, pues aísla lo cultural tanto como su

aparente opositora y reduce el rol del público a una especie de culto a la originalidad.

- IV-1 El problema de la supremacía del texto escrito sobre la puesta en escena y viceversa es, por supuesto, un falso problema, pero no hay que olvidar que, en general, los falsos problemas no son más que formas ideológicas que asumen transitoriamente problemas muy reales.

En este caso el problema real que está "detrás" de la interminable polémica es, nada menos, que un aspecto muy importante de la estructura propia, específica, del fenómeno teatral.

- \* Se trata de las relaciones del texto verbal y el texto visual en el proceso de producción de la puesta en escena.

Si bien es cierto que estas relaciones tienen que ver con el tipo de texto verbal al cual nos enfrentamos (no es lo mismo partir de un esquema temático, guión o canevas, como quiera llamárselo, de un conjunto de textos históricos, poéticos, periodísticos, etc. o de un texto narrativo, que partir de un texto "teatral") también es cierto que la relación texto verbal, texto visual puede ser analizada desde una perspectiva más abstracta que sirva como marco teórico general a dicha relación.

- IV-2 En primer lugar, y continuando con nuestro punto de vista del teatro como acontecimiento, hay que analizarla dentro de la relación grupo-público. Antes hemos señalado que esta relación determina los temas que le interesan al grupo y al público y por ende la escogencia y/o la elaboración de los textos.
- IV-3 Lo anteriormente planteado implica otra relación a examinar: la relación tema-texto.

Como sabemos, una obra, un texto escrito (antes, durante o después del espectáculo, eso es aleatorio) es una visión del mundo, tiene una macroestructura semántica que relaciona el tema con las estructuras paradigmática y sintagmática del discurso narrativo. Estas relaciones se pueden comparar con las que existen entre el mito y el relato mítico. Así como el relato mítico es una de las alternativas posibles de materialización del mito, la obra es una de las alternativas posibles de materialización del

tema. El tema de Don Juan, para poner un ejemplo muy socorrido, da origen a romances, a un texto de Tirso, otro de Molière, de Bernard Shaw, para nombrar algunos, amén de todos los textos psicoanalíticos y sociológicos al respecto. Lope y Calderón materializan el tema del honor del campesino rico en dos textos que llevan el mismo título: **El Alcalde de Zalamea** y Lope destaca la importancia de ese tema para el público de la época, diciendo, en el Arte Nuevo de Hacer Comedias:

Los casos de honra son mejores,  
porque mueven con fuerza a toda gente.

Por donde se ve que el teatro, planteado como acontecimiento (y es el caso de la Tragedia y la Comedia griega, del Teatro Isabelino, del teatro del barroco español y en general de los grandes momentos del teatro), tiene en cuenta su público para escoger *sus temas* y es consciente de su inserción en la intertextualidad social, política, cultural y artística de su tiempo.

IV-4 Bertolt Brecht, cuando se plantea el problema de "las alternativas muertas" está hablando, justamente, de esas alternativas que eventualmente están en el tema pero que no han sido escogidas por el texto. Y las plantea precisamente en el proceso de la puesta en escena, como una dramaturgia del actor.

IV-5 Hemos dicho también que plantearse el teatro como acontecimiento determina la estructura interna del grupo y el "modo de producción" teatral. La participación creadora de los actores en la puesta en escena es lo que compromete, lo que hace responsable a todos y a cada uno de ellos en el acontecimiento, en la forma de cómo el espectáculo se va a relacionar con el público. Los actores no se relacionan con el público únicamente a través del espectáculo. No le venden la vida al espectáculo, no se ocultan detrás de las máscaras. Por encima y por debajo de la ficción están ahí, en el escenario, produciendo una antificción. La afirmación y la negación de la ficción es un tipo de relación dialéctica con el público que el teatro como acontecimiento destaca como fundamental. "Contigo hablo, bestia fiera" le gritaba Ruiz de Alarcón a un público que rezaba: "Creo en Lope, todopoderoso, poeta del cielo y de la tierra" y se volvía sordo a las sutilezas audaces del indiano. Un "modo de producción" teatral también es un modo de relacionarse con la percepción del público. Si el modo es convencional, dejará intacta esa percepción, buscará la complicidad con el público, el

ACTOR

éxito y la repetición de fórmulas probadas que conducen al éxito. Si es participativo, buscará la transformación de la percepción del público, cuestionará todos sus valores y amará el riesgo planteándose los fracasos como momentos privilegiados del conflicto con el público, como señales de cambio mutuo.

- IV-6 Desde que nosotros nos planteamos el teatro como acontecimiento nos planteamos, también, la improvisación como forma privilegiada de participación total en la puesta en escena. El actor debe saber, sin embargo, que esa participación total no se la regala nadie. Ella implica una elevación constante de su nivel como participante. La oposición dialéctica director-actores, clave de la participación total, depende del nivel de cada uno de los participantes.
- IV-7 Desde un principio, también, privilegiamos la analogía como método de improvisación. No es nada nuevo. La analogía figura en el método de Stanislavski y en las experiencias de Brecht. El modo de usarla, sin embargo, determina características epistemológicas en cada manera de producir. Nosotros la hemos usado, hasta ahora, como una forma de distanciamiento de la virtualidad textual y, al mismo tiempo, de acercamiento de esa virtualidad al contexto de los actores y a las expectativas del público. Es decir, en una forma paradójal.
- IV-8 Las improvisaciones por analogía parten de la propuesta textual. En un principio nos planteábamos, tímidamente, la realización de improvisaciones "de totalidad" o de "visión imaginaria", mediante las cuales los equipos de actores proponían "visiones", "imágenes" de la puesta en escena. La práctica nos ha ido llevando a destacar la importancia de estas improvisaciones y entender que ellas no son tanto una especie de "premonición" de la puesta en escena cuanto una forma de exploración de las relaciones entre el tema, el contexto de los actores y las expectativas del público, por otra. Esta nueva conceptualización del objetivo de las improvisaciones de totalidad es importante porque incidiría en las maneras de formularlas, en la manera de plantear las analogías.

Vienen luego las improvisaciones parciales, es decir, las que se realizan a partir de las unidades menores en las cuales el texto se ha dividido.

- IV-9 Puede haber muchas formas de división del texto. Para nosotros la unidad menor es la "acción", como unidad mínima en la cual se expresa lo que hemos considerado "el conflicto central" que maneja la obra. No se trata, pues, de una simple taxonomía sino de la construcción de un modelo esquemático orgánico, en el cual las unidades menores se insertan en las mayores (las acciones en las situaciones y las situaciones en las secuencias). Este modelo no es ajeno a los que ha elaborado la semiótica del texto literario(1). La diferencia se encuentra, fundamentalmente, en los objetivos. Mientras el modelo elaborado por la semiótica del texto literario tiene, como objetivo, el análisis del mismo en todos sus niveles, el modelo construido por nosotros tiene como objetivo la operatividad de la participación colectiva (es decir de todas y cada una de las individualidades) en la producción del texto del espectáculo(2).
- IV-10 La improvisación parcial tiene, por supuesto, los mismos objetivos de la total : explorar las relaciones entre el tema y la alternativa textual, por una parte y por otra las relaciones del acontecimiento teatral con el grupo y con el público.
- IV-11 Ahora bien, si la exploración del modelo semiótico construye un sentido en el terreno conceptual, la exploración de las improvisaciones por analogía construye un sentido en el terreno de las imágenes.
- IV-12 La analogía está en la base de todas las figuras del lenguaje, es translingüística y genera las imágenes de todos los lenguajes y, en especial, de todos los lenguajes artísticos. Está en la base de la connotación o sea la participación creadora del receptor. No sólo permite sino que exige al receptor apoderarse del texto del emisor y recrearlo. Es más, elimina la polaridad esquemática emisor-receptor y plantea el lenguaje como creación de ambos. En el lugar de la interpretación pone la participación. Convierte la lectura en lo que es: Una forma de escritura.
- IV-13 Mediante la improvisación por analogía los actores "escriben" "escenas" que se inscriben entre el texto y el tema y que construyen relaciones entre ellos. Estas relaciones construidas en la "escritura" de la puesta en escena, nacen de las asociaciones libres que hacen los actores, a través de la

---

(1) A.J. Greimas: *La semiótica del texto literario*. Paidós. Barcelona, Buenos Aires, 1983.

(2) T.E.C. : *Método de Creación Colectiva*. Publicaciones T.E.C. Cali, 1970.

analogía, entre la propuesta textual y sus propias experiencias. Si los actores asumen el juego de la analogía teniendo en cuenta el teatro como acontecimiento, asumen, simultáneamente, su condición de "representantes del público en el escenario", de la cual hablaba Brecht.

- IV-14 El juego de la analogía consiste en hallar semejanzas significantes entre la propuesta textual y el contexto de los actores, como representantes del público en el escenario. De acuerdo con lo dicho anteriormente, el actor se apodera del texto construyendo imágenes basadas en la analogía. Por esta razón hemos establecido una regla del juego que impide todo juicio de valor sobre la improvisación.
- IV-15 La improvisación es usada por muchos conjuntos teatrales en la puesta en escena, pero a menudo lo es como un recurso, como un complemento que funciona entre la concepción del director y la participación de los actores. Una vez realizada se la acomoda a la concepción de la dirección. Ayuda a la comprensión entre la dirección y los actores. Los directores no autoritarios suelen recurrir a ella.
- IV-16 Nosotros, desde hace mucho tiempo, practicamos la improvisación como la forma privilegiada de la dramaturgia del actor, como el nivel de escritura de ellos en la puesta en escena y como un cuestionamiento permanente de la concepción explícita e implícita de la dirección. A nadie se le oculta que este juego audaz está preñado de riesgos. Implica, por un lado, una responsabilidad y una preparación de los actores en todos los niveles y, por otro, una intransigencia de la dirección que impida el reemplazo de la escritura textual por la escritura de las improvisaciones tanto como la disolución de las improvisaciones en el texto.
- IV-17 ¿Cómo lograr que los dos textos existan y que se cree una tensión entre ellos que permita la metáfora, es decir, la participación del público, de sus asociaciones, como parte integrante del acontecimiento teatral? ¿Cómo lograr que el acontecimiento teatral esté constituido por las tensiones entre la propuesta textual, la puesta en escena y el público y que esas tensiones se inscriban en las tensiones entre acontecimientos sociales, políticos, económicos, culturales y artísticos del aquí y ahora? He aquí el problema que estas reflexiones están tratando de dilucidar no tanto a la luz cuanto a la oscuridad de la práctica actual del grupo.

V-1 Es necesario precisar, para seguir adelante, el concepto de tema que se ha venido configurando tanto en la práctica como en el transcurso de estas notas.

- 1º El tema no es un presupuesto sino un resultado. No se predetermina, se construye. En el caso del análisis semiótico de un texto literario lo construye el análisis. En el caso de la puesta en escena lo construye el proceso mismo de la puesta en escena.
- 2º Se construye el proceso de apropiación -recreación- del texto mediante las improvisaciones.
- 3º El trabajo actual está planteando un tratamiento nuevo de las asociaciones materializadas en imágenes visuales y sonoras por la improvisación. Antes procedía más de otra manera: una vez realizada la improvisación comenzaba el proceso de "acercamiento al texto" (a los personajes, a la fábula, a los enunciados), el cual se realizaba mediante equivalencias. Este mecanismo sometía la analogía a una descomposición lógica. No siempre era fácil encontrar las equivalencias entre los personajes, los acontecimientos y los enunciados de la virtualidad y los de la improvisación. El eje de selección - sustitución entraba entonces a decidir y lo hacía identificándose con la virtualidad. Es cierto que no siempre el procedimiento se aplicó tan coercitivamente, es cierto que en múltiples ocasiones le dimos a la imagen improvisada su estatus de tal. Pero esta misma dualidad en los procedimientos señalaba que allí, en el nivel teórico, había un problema. En la práctica actual estamos tratando de respetar el estatus de la imagen como tal. Para ello hemos ido hasta las últimas consecuencias: no intentamos el acercamiento al texto de cada una de las imágenes producidas por la improvisación. Ordenamos esas imágenes en un discurso relativamente autónomo que va creando su eje sintagmático y su eje paradigmático. Supongamos que se realizan dos improvisaciones por acción y que 3 acciones constituyen una situación. Tendríamos entonces 6 improvisaciones. Aquí tiene que entrar el eje de selección, pero no entra desde otro discurso, no viene ya de la virtualidad. Funciona como un proceso de condensaciones y desplazamientos, cuya base es, también, analógica.

Esto, en términos teóricos, significa :

- a) Que las asociaciones planteadas por la analogía y materializadas en imágenes por la improvisación tienen un estatus de tales. No se le puede aplicar el procedimiento lógico de las equivalencias porque se destruyen. En otros términos, si esas imágenes producen personajes que están en la virtualidad y acontecimientos que no contiene la fábula, tales propuestas no pueden ser eliminadas porque encajan en la propuesta textual.
  
- b) De acuerdo con el concepto del tema que estamos manejando, esos elementos "extraños" pueden ser parte de la construcción del tema y, eventualmente, hay que organizarlos en ese sentido. Son alternativas textuales que, confrontadas luego con el texto, deben encontrar su lugar y su función. Luego quiero decir en este caso que, una vez terminado este discurso de imágenes como primera vuelta de montaje, viene la confrontación con el texto, es decir, con los personajes, las acciones, las situaciones, las secuencias y los enunciados de la propuesta textual.

¿No habría entonces el peligro de alejarse demasiado del texto y "montar otra obra"? No sólo existe ese peligro sino que no hay manera de evitarlo: uno monta siempre otra obra. Ahora bien, no hay que olvidar, por una parte, que las improvisaciones proponen alternativas textuales de carácter temático que deben encontrar, en el espectáculo, su lugar y su función, como señalábamos antes.

Finalmente, es preciso tener en cuenta que el tema no se construye únicamente en el proceso de puesta en escena y no queda definido de una vez por todas en el espectáculo. Si fuera así, dejaríamos, por fuera, el acontecimiento y la participación del público y de los otros acontecimientos señalados. La puesta en escena debe permitir que el público inscriba otros acontecimientos en el tema e inscriba el tema en otros acontecimientos. Este es, justamente, el mecanismo de la metáfora. El poeta exige al lector la creación de la imagen asociada, pero también lo orienta en esa creación. Como decía Wordsworth:



Mediante la observación de afinidades  
en objetos donde la hermandad  
no existe para las mentes pasivas.

Una tensión entre el texto y el tema en el cual el texto actúa como una estructura superficial y el tema como una estructura profunda y una tensión entre el texto del espectáculo y los textos que constituyen el contexto del público es lo que permite el acontecimiento. El tema de Antígona es reelaborado por Brecht en el contexto de 1948, Kantor resucita a Witkiewicz entre las ruinas de la posguerra y Jean Vilar monta **La Paz**, de Aristófanes, en plena guerra de Argelia.

Nuestras múltiples versiones de un espectáculo han sido una forma de buscar esas tensiones, de renovar y hacer más eficaz la metáfora. El tema de **Soldados** era infinitamente más rico y complejo que el texto. Resolver las tensiones del texto-tema como forma de hacer más abiertas y significantes las tensiones espectáculo y contexto social, nos llevó cinco versiones y lo mismo ocurrió con **A la Diestra de Dios Padre**.

Es posible que ahora estemos logrando, en el campo de la metodología, una economía al plantearnos en las relaciones texto-improvisación las relaciones texto-tema y al proponer el concepto de teatro como acontecimiento en cuanto a la relación con el público.

"Opera Bufo", Teatro Experimental de Cali, 1987. Foto Jorge Lara.





\*El Día que me Quieras.\* Dirección Luis Peirano

Temas de discusión



LA CREACION  
TEATRAL EN  
AMERICA LATINA  
DESDE LA  
PERSPECTIVA DE LA  
PUESTA EN  
ESCENA\*

Luis Peirano

*De nacionalidad peruana. Director teatral y actor,  
preside la Compañía Teatro Ensayo, en Lima.*

1. PERO, ¿EXISTE AMERICA LATINA?

Para entender cómo hablar del teatro y la cultura en América Latina hay que hacerse primero varias preguntas insoslayables. Para no cansarnos con introducciones generales, quedémonos con aquellas que se refieran a la constitución misma de América Latina, como resultado de una convergencia tan grande y compleja de intereses y aspiraciones diversas.

De hecho, preguntarse hoy sobre la esencia de América Latina es casi un lugar común donde convergen por igual la exploración analítica de un filósofo y la pasión de un político, con la contagiosa espontaneidad de un cantante de salsa.

La formación de América Latina compromete intereses intelectuales, artísticos y políticos muy diversos. Acaso la preocupación por el teatro, y específicamente por la idea de idear, componer y presentar espectáculos, que es el tema que aquí nos convoca, puede contribuir a algo más que aumentar la angustia con que dicha búsqueda se realiza.

\* Documento presentado al Seminario Regional sobre Creación Teatral en América Latina y el Caribe, UNESCO, Lima, 1987.

Pero, ¿existe América Latina? Para responder a esta pregunta, Juan Enrique Vega(1) reúne un conjunto respetado de fundamentales afirmaciones, las mismas que pesan solamente un poco más que los datos que un mínimo recuento de la realidad puede darnos para responder negativamente. Tenemos ante nosotros el problema de América Latina como un conjunto múltiple que no podemos asumir como un todo uniforme y en ocasiones ni siquiera como compuesto por partes semejantes.

Digamos que, por el contrario, debemos empezar por asumir, a la par que el deseo de unión latinoamericana, la confirmación de su compleja heterogeneidad.

Entre lo aparentemente obvio y el límite de la perogrullada, al reconocimiento de dicha heterogeneidad se suma además hoy el peso incuestionable y desarticulador de la grave crisis que ella afronta.

Las consecuencias de esta doble condición crítica son muchas y no es motivo de tratarlas aquí. Vale la pena señalar solamente que así como la idea de la unidad latinoamericana no nos debe impedir ver su heterogeneidad, el reconocimiento de esta última no debe obviar su constitución y destino histórico común. Juan Enrique Vega ha señalado(2) las tensiones que aquejan a quienes se preocupan y trabajan por construir una sociedad latinoamericana, a las racionalidades y prácticas que tratan de definir estructuras y relaciones sociales propias, así como imágenes que permiten integrar las diferentes racionalidades del conjunto de América Latina.

Creemos que estas tensiones pueden ser muy bien ilustradas por el esfuerzo de los creadores teatrales que son fruto y celebración incuestionable de su historia, a la vez que abanderados incansables del cambio, de la búsqueda de nuevos conceptos y formas para entender y actuar sobre la vida. Desde esas tensiones podremos entender la vocación por conservar y reafirmar pedazos vitales de la historia a través de las convenciones básicas del teatro y de cuestionar constantemente toda imagen prefijada de la vida que es la razón final que alienta la búsqueda teatral.

La primera tensión se origina en el reconocimiento y uso de la *tradición* como recurso seguro de una identidad básica. La segunda, se cimenta en la utilidad y vigencia de la *utopía* para criticar el presente, abriendo y orientando la acción hacia el futuro. La tercera se ancla en el *escepticismo* que producen los juicios de las experiencias sociales vividas como fracasos.

Nuestra lectura del teatro latinoamericano en un contexto heterogéneo y en crisis permanente, obedece a estas tensiones que resumen la práctica social cotidiana: aquella que hace que los hombres busquen seguir viviendo a como dé

---

(1) Vega, Juan Enrique: *Buscando América Latina*, en David y Goliath, Clacso, Buenos Aires, agosto de 1985.

(2) Vega, J.E. Op. cit.

lugar, sin olvidar que su verdadero objetivo es lograr una vida verdaderamente digna. Nuestro teatro se debate así, especialmente desde las dos décadas pasadas, entre la imperiosa necesidad de seguir presentando espectáculos, a como dé lugar, y la igualmente imperiosa necesidad de cambiarlos. Nuestro teatro vive tanto del peso de su herencia, como del empeño irreductible por la utopía y, en ocasiones, de la operatividad del escepticismo, que nos permite seguir trabajando en uno de los oficios más vitales y a la vez más efímeros que tiene el ser humano.

Más allá de estas tensiones, que son indudable elemento común en la creación cultural, social y política de América Latina, queda una amplísima tarea por reconocer los criterios que puedan llevarnos a entender nuestra posibilidad común, a señalar los rasgos comunes al teatro que se hace en varios de nuestros países y que nos dicen de un movimiento que apunta en un sentido común. A colaborar en el estudio de estos rasgos está encargado este escrito.

## 2. PERO, ¿EXISTE UN TEATRO LATINOAMERICANO?

Hasta hace muy poco quienes mejor podían responder a esta pregunta eran los observadores externos. No creemos ser injustos al señalar que salvo las excepciones del caso, fueron estudiosos europeos y norteamericanos, profesores universitarios, agentes de festivales, editores de revistas de teatro, quienes monopolizaron largamente el tema de describir y pensar el teatro de América Latina. Es sólo recientemente que han surgido estudiosos locales del teatro latinoamericano, primero para describirlo y luego para analizarlo, utilizando las baterías conceptuales de nuestras jóvenes pero sufridas ciencias sociales, como las pretenciosas y ricas, aunque también cuestionables, herramientas analíticas de la lingüística y la semiología.

No hay todavía, a pesar de la considerable cantidad de artículos y revistas especializadas, un recuento sistemático de nuestro teatro (1). No lo hay siquiera para contabilizar analíticamente el aporte de los dramaturgos, en quienes por lo general se concentra, y a veces de manera exclusiva, este tipo de trabajos. Menos aún se cuenta con el registro sistemático del aporte de actores y directores, de quienes hacen y rehacen cotidianamente los espectáculos teatrales. Parece todavía necesario llamar la atención sobre algo que, a pesar de haberse probado en el teatro latinoamericano, no es muy claro más que cuando se hace hincapié específico en ello. *Esto es, que el espectáculo teatral debe ser considerado como tal, más allá de los textos escritos que propone un autor o que quedan luego de realizada una presentación como subproducto ya inerte de la misma.*

(1) Cfr. Becco, Horacio Jorge: *Bibliografía general de las artes del espectáculo en América Latina*. UNESCO, Serie América Latina en su Cultura. Ginebra, 1977.

*Sin embargo, debido a una tan común como incorrecta concepción del teatro, y de su sujeción a las historias de la literatura, permanece todavía hoy, y aun en círculos académicos y universitarios, una idea del teatro referido principalmente a los textos dramáticos.* Es más, existe la idea implícita de que los textos teatrales realmente buenos en este "difícil género literario" son los que han merecido publicarse. De esta suerte, el libro como decía León Felipe acabó siendo el "carcelero" del teatro.

América Latina ha recogido la herencia de muchos teatros: tanto por esto, como por la propia creatividad de sus gentes, exhibe gran variedad de motivos, formas, estilos y propuestas conceptuales que pueden ser agrupadas bajo el título de espectáculos teatrales. Limitémonos aquí, sin embargo, al señalar la necesidad de registrar y estudiarlos todos, a los que nos sugieren los criterios más convencionales de selección de este rico material imposible de tratar en conjunto. Dejemos de lado, por ejemplo, las vivas manifestaciones teatrales que son parte de las celebraciones rituales originales de las culturas nativas. Dejemos también de lado, el teatro de las todavía inmensas zonas rurales del continente, incluso de ese teatro "bárbaro" del interior, donde se encuentran muchas de las claves culturales básicas de nuestro teatro(1)

Empecemos por reconocer que en las ciudades de América Latina funcionan todavía, lideradas generalmente por uno o dos actores de fama convertidos en empresarios, lo que conocemos como compañías de teatro. Ellas son las que hacen el teatro más fácilmente reconocido como tal, en la medida que acuden directamente a satisfacer las necesidades más elementales del público que vive en las grandes ciudades. Es también usual que un hábil empresario forma su compañía y contrate actores y directores de acuerdo a modalidades que permite el sistema para cualquier otra actividad. Quizás habría que ser más explícito y declarar que, fuera de las manifestaciones teatrales nativas (que habría que investigar y recoger), el teatro se instauró en América Latina a través de las compañías españolas, desde el siglo XVI hasta hace muy poco, mediados del siglo XX. Es más, por eso durante tanto tiempo la única alternativa para quien quisiera hacer teatro en estas tierras era la compañía(2). Esta fue, desde sus inicios, y todavía sigue siendo (también) el teatro de América Latina y debe incluirse en la agenda al discutir el origen, sentido y futuro de nuestro teatro.

El estudio de la producción de estas compañías tiene múltiples sentidos, porque si bien no es posible encontrar en ellas mayores esfuerzos renovadores del

---

(1) Seibel, Beatriz. *El teatro "bárbaro" del interior. Testimonios de circo criollo y radioteatro.* Ediciones de la Pluma, Buenos Aires, 1985.

(2) La alternativa que aparecía con "el grupo" es también una importación. (Living Theater, La Mama y luego vía el Tercer Teatro).

quehacer escénico, resultan claros indicadores de formas culturales y condicionantes sociales imprescindibles de tener en cuenta para entender el teatro real y posible que aquí se hace y se puede hacer. Siempre nos ha parecido injusto el desprecio que por ellos sienten muchas veces los participantes o miembros del llamado teatro independiente, experimental y universitario.

Durante muchos de los años recientes en los que asistimos a lo que algunos analistas entendieron como un cambio de la función social del arte(1), como consecuencia de un conjunto de transformaciones sociales y políticas, los actores profesionales, es decir, los que dependían en mayor o menor medida de aceptar las propuestas de los empresarios teatrales para sobrevivir, fueron mirados con desprecio, como traidores a la verdadera causa renovadora del teatro y por supuesto excluidos de toda agenda de discusión sobre el sentido y proyección del trabajo teatral(2).

Pero acaso esta defensa del llamado teatro tradicional, que en la mayoría de nuestros países busca hoy emular un concepto y estilo empresarial al "show-bussines" de los Estados Unidos y es frecuentemente llamado teatro comercial, no sea sino el pretexto para afirmar que no existe un solo tipo de teatro latinoamericano, y que éste que nos preocupa, si bien no es el que hacemos ni el más importante, tiene también un merecido lugar de mención, otorgado por el peso de la herencia, por su condición de resumen del conflicto y expresión viva de la lucha por la supervivencia de algunos hombres para quienes el teatro, este teatro heredado, no importa con cuantas taras y defectos, es la única opción de trabajo y de vida.

### 3. LA HERENCIA

Quizás sea instructivo como inevitable recordar que nuestro teatro fue, y todavía en buena parte lo es, imitación de otros teatros. No veo por qué la vergüenza de tal reconocimiento pueda ser mayor que la utilidad de tomar conciencia sobre cuánto hemos recibido, a veces sin saber qué buscamos, dónde y por qué razón, pero también cuánto hay de propio, de original y de defectuoso en esta versión nuestra del teatro europeo, cuán madura y recreativa es nuestra

---

(1) Por ejemplo, el pionero y excepcional trabajo de García Canclini, Néstor: *Arte popular y sociedad en América Latina*, Editorial Grijalbo, México, 1975.

(2) Tal vez en este sentido es que la obra de Peter Brook fue mal capitalizada en nuestro teatro. Si bien algunas orientaciones de Brook influyeron bien en el trabajo de algunos directores y grupos de nuestros países, existe una idea expresada a través del concepto de "teatro mortal" que obtuvo un peso discriminatorio sobre las formas de hacer teatro. Desde esta perspectiva, existe un teatro "legítimo" frente a otros "bastardos".

asimilación de los géneros del teatro, cuánto de viejo u obsoleto y cuánto de vivamente útil queda de nuestro ineludible pasado colonial.

El teatro clásico, principalmente en su expresión española, cumplió un papel principal en la constitución del teatro en nuestros países. ¿Cómo evaluar esta influencia? Cómo ir más allá de las ideas básicas del escenario a la italiana, predominio de la palabra, centralización de la acción en grandes personajes, etc.

Reconozcamos, para empezar, que aún están presentes en nuestra escena algunas manifestaciones de lo que probablemente ha sido el teatro más intenso de nuestra historia, esto es, las variantes criollas del sainete y el melodrama.

No es posible, especialmente hoy, en que estos géneros, lejos de desaparecer cuentan con nuevos vientos que avivan su presencia, prescindir del sainete como del melodrama. Con mayor razón aun cuando su presencia en el teatro latinoamericano no es impulsada por dramaturgos o directores tradicionales, interesados en "conservar" el género, cuanto por autores y directores empeñados en utilizar lo mejor de ese teatro, que forma parte de nuestra tradición para su uso en el nuevo teatro de América Latina(1) Desde esta perspectiva, la llamada vertiente tradicional del teatro latinoamericano, aporta también elementos que en principio fueron descalificados por su apariencia inútil en el proyecto de un teatro original en nuestros países.

#### 4. LA REVOLUCION

Para hablar del teatro en América Latina los últimos veinte años, se hace imprescindible hablar de revolución. Muchas y distintas revoluciones envuelven el teatro en estas regiones, aunque no todas del mismo calibre y eficacia. Durante este período, tal vez la menos relevante pero sobre la cual habría que indagar más por el peso que tuvo en algunos grupos de teatro y está cargada de interpretaciones y referencias, de frases sobre frases, sea la que se dio alrededor de los movimientos estudiantiles de la época, y cuyas coincidencias con los de mayo del 68 en París, sería conveniente aclarar.

El Perú tuvo también su revolución del 68, pero entre ésta y aquélla no sería justo ni correcto obviar las revoluciones previas, desde donde viene lo más serio de este vértice explicativo y motivador, de buena parte de la cultura y el teatro reciente de América Latina.

Cuba, en primer lugar, pero también Bolivia, y los distintos movimientos políticos de cambio, con los que la gente aparece siempre curiosamente conectada, constituye una referencia permanente para explicar el teatro que aquí se hizo en los últimos veinte años.

(1) Probablemente, el caso más singular en este sentido sea el de José Ignacio Cabezas, en Venezuela. (Cfr. *El día que me quieras*, Acto Cultural. Prólogo de José Monteón), Editorial Vox, Madrid, 1980.



La presión revolucionaria fue no sólo motivo de inspiración temática o de planteamiento de problemas sobre los cuales la gente de teatro se sentía compelida a opinar. Es probablemente de aquí, desde el sentimiento y el empeño por un compromiso a favor del cambio, desde donde se nutren las ideas de la gente del teatro de América Latina sobre la urgencia de ser consecuentes con la necesidad de cambio de las categorías estéticas con las que se ordenaba el arte y, por tanto, de organizar de otra manera, acorde con los tiempos, la producción teatral, es decir, el cómo gestar, ensayar y exponer una obra de teatro y ante quién hacerlo.

De aquí también la importancia y el punto en común de algunos autores, escuelas, estilos del teatro europeo que siendo distintos y aún lejanos en la formulación conceptual y formal de sus propuestas, se usan con vigor para sustentar los esfuerzos por crear un nuevo teatro en América Latina.

Desde esta vertiente, contextualizada por la vocación revolucionaria, se entiende la fuerte influencia de Bertolt Brecht, pero también por ejemplo la de Julian Beck, y el *Living theatre*, es decir, tanto de la formulación teórica y práctica para la construcción de una alternativa en el teatro acorde con la historia, como al impulso menos elaborado pero más abierto e irreverentemente cuestionador e inconforme con el sistema.

## 5. LAS VANGUARDIAS

Las vanguardias europeas, y más tarde las norteamericanas, deben ser motivo de estudio para explicar los aportes que convergen en nuestro teatro. Para reconocer lo complejo que debe ser este análisis debemos constatar que las vanguardias nos llegaron a veces casi al mismo tiempo que las teorías, frente a las que ellas se definen. Es decir, las "reacciones contra el naturalismo" fueron asumidas en buena parte de América Latina casi a la par que el conocimiento del método de Stanislavski por ejemplo. En algunos casos, esto sucedió en orden inverso; es decir: algunos grupos de teatro fueron contestatarios y vanguardistas, propulsores del absurdo y el pánico, e incluso "brechtianos" antes de que se conociera propiamente el método de Stanislavski en nuestros países.

La primera vanguardia clave que afectó nuestro teatro de manera consistente y generalizada fue la de Brecht. Es verdad que casi a la par, y aun antes en algunos lugares, nos había llegado la obra de otros autores como Ionesco, pero su paso fue una oleada más bien rápida y sin notables repercusiones para el movimiento del teatro latinoamericano.

Brecht llegó en cambio por oleadas sucesivas de diferente manera y caló hondo en el proyecto de nuestro teatro y, a pesar de desaciertos y exageraciones

en la aplicación de sus principios, como de una frecuentemente acartonada y libresca versión de sus obras, todavía permanece entre nosotros.

De tal manera que el rastreo de la influencia de Brecht no debe hacerse meramente a través del chequeo de la presencia de sus ideas o del montaje de sus obras por grupos de teatro latinoamericano, cuanto por el análisis y la asimilación de su teoría y práctica, de sus criterios estéticos, metodología y propósitos en la creación dramática de algunos grupos teatrales de nuestros países(1).

Un balance de la influencia de la obra de Brecht en la organización y puesta en escena se hace hoy fundamental luego de la oleada crítica que viene principalmente de Europa y que lo quiere dar por muerto. La obra de Brecht vive en América Latina a pesar de las simplificaciones y desaciertos que se cometieron en su nombre.

Debemos evaluar hasta qué punto la propuesta brechtiana de un teatro científico acorde con los tiempos fue exaltada y sobredimensionada, de la misma manera que asimilada de plano a los recursos de un teatro simple y sencillo, tan comprometido como escaso de recursos. En ocasiones hasta de los más elementales.

Porque no hay garantía de lograr solamente aspectos positivos en la búsqueda de la simplicidad. Tal vez uno de los puntos más débiles de nuestro teatro reciente haya sido el de la confusión entre lo que era la exigencia de claridad, simplicidad y pobreza, con los peligros de puerilidad, esquematismo y precariedad. La renuncia a situaciones y personajes complejos, a la más legítima ambigüedad que se merece la magia del espectáculo teatral fue común entre nosotros, y, lamentablemente, formalizada como un intento de seguir a Brecht.

La influencia de la obra del polaco Jerzy Grotowski merece también una evaluación detenida. Su acogida en el teatro latinoamericano se dio por varias razones que se remiten siempre a su vocación religiosa, de pobreza, de renuncia, de prescindir de lo superfluo para buscar la esencia, el sentido básico y más humano del teatro. En alianza natural, mas no prevista, con las orientaciones éticas de otro director teórico del teatro, el inglés Peter Brook, se difundió durante los setenta una línea de teatro pobre, de teatro santo, que fue un motivo de atracción para muchos jóvenes ansiosos por buscar algún motivo psicológico y socialmente válido para dedicarse al teatro.

El Teatro de la Universidad Católica de Sao Paulo (TUCA) apareció entonces como uno de los naturales seguidores de esta vertiente, aun cuando en aquellos años, antes del Festival de Manizales(1) de 1971, en el que Grotowski visitó América Latina, su director, Mario Piacentini (que presentó *Terceiro Demônio*),

---

(1) Al respecto, véase De Toro, Fernando. *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*, Girol Brooks, Inc., Canadá, 1984.

declaraba que no había leído y no conocía su obra. Habría que mencionar aquí a Antonin Artaud como uno de los motivadores teóricos de esta línea de concepto y propuesta teatral. En algunos países de América Latina (Argentina especialmente) se leyó "El Teatro y su doble" casi inmediatamente que en Europa. La liberación de las fuerzas inconscientes de cada actor y el uso del cuerpo como herramienta expresiva principal, abrieron el teatro latinoamericano hacia una nueva veta en la búsqueda de su definición.

Emparentado con el Teatro de Grotowski surge por iniciativa de su discípulo Eugenio Barba, el llamado Tercer Teatro. La idea de que *cualquiera* puede hacer teatro, que subyace en buena parte del movimiento teatral que se vivió en América Latina la década pasada, tiene una aplicación especial en este caso. Obviamente dicha idea intenta incentivar el uso del teatro como instrumento educativo y de dinamización cultural, pero busca además cuestionar las categorías y criterios estéticos tradicionales para evaluar los espectáculos teatrales.

No es accidental que Barba proclame con inocultable orgullo que su grupo, el Odín Teatret, se formó sobre la base de los postulantes que no fueron aceptados en la Escuela Oficial de arte dramático de Noruega.

Hay en el tercer teatro una serie de conceptos sobre la naturaleza y sentido del teatro que lo ubican dentro de un contexto de investigación y promoción antropológica que Barba ha promovido alrededor del mundo y que tiene en América Latina notables seguidores. Un hito clave en el desarrollo de esta influencia de vanguardia fue la reunión convocada por la UNESCO en Ayacucho en 1978, y que contó con la organización del grupo peruano **Cuatrotablas**.

## 6. LA UNIVERSIDAD

La Universidad ha asumido y cumplido un rol importante en favor del desarrollo del teatro en algunos países de América Latina. Aunque de diferente manera, dentro y alrededor de la universidad puede explicarse buena parte de los movimientos teatrales formadores y/o renovadores del teatro latinoamericano. Probablemente el caso más significativo sea el de Chile. Pero también Argentina,

---

(1) Los Festivales de Teatro de Manizales, que en su principio tuvieron una vocación universitaria, dieron cuenta intensa aunque desordenada de la confluencia de las distintas vertientes desde donde se construye el teatro latinoamericano.

Colombia, Venezuela, México y Perú, tienen una historia de teatro universitario a través de distintas modalidades.

Desde el Perú, el caso chileno resulta un referente especial y, en ocasiones, modelo principal. El Instituto de Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH), y el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica (TEUC) principalmente, significaron para Chile un conocimiento teatral que produjo aportes que todavía están vigentes más allá de los claustros universitarios(1), y que han repercutido también en otros teatros, profesionales y universitarios, o no, de buena parte de América Latina. Es el caso del Teatro de la Universidad Católica del Perú, que tuvo en el teatro universitario chileno un referente o modelo constante desde su fundación.

Acaso entre lo más positivo que vale la pena resaltar como indicador histórico en la tarea de explicarnos el desarrollo de una dramaturgia chilena y latinoamericana, está el momento en el cual el TEUC, dirigido por Eugenio Dittborn, decide dedicarse a crear autores teatrales. No es exagerado afirmar que este propósito fue una decisión consciente y racional, visto que su teatro ya tenía las condiciones y recursos para incentivar a un autor, escenificando y corrigiendo en el proceso de ensayos, lo que éste escribía. De allí surgieron no sólo autores teatrales y muchos espectáculos sino una vertiente creativa integral para el teatro chileno. De allí surgiría más tarde una creación de equipo, genuinamente colectiva, con la fundación del taller de experimentación teatral que dirigió Fernando Colina y que dinamizó no sólo el TEUC sino a todo el movimiento teatral. Actores, autores y directores produjeron espectáculos que afirmaron esta línea de integración compartida de esfuerzos en el proceso de ensayo y presentación de espectáculos frente a un nuevo público ávido de verse reconocido en aquellos momentos de cambio para Chile.

Desde la universidad, de la universidad chilena en concreto, debe rastrearse también el aporte al desarrollo del teatro a través del rescate de la creación colectiva, del proceso donde el autor vuelve a formar parte de un equipo y sus textos están al servicio de la teatralidad y no de la literatura.

## 7. LA CREACION COLECTIVA

Muchas horas ha tomado ya en América Latina la discusión del origen, sentido y alcances de la creación colectiva en el teatro. Más allá de toda discusión,

---

(1) Al respecto, véase HURTADO, M.L. *Transformaciones del Teatro Chileno en la década del 70*, en *Teatro Chileno de la crisis institucional, 1973-1980*, University of Minnesota, CENECA, 1982

y de las diferentes modalidades que este método de trabajo ha adoptado en los diferentes lugares donde se ha aplicado, cabe repasar qué nos queda de aquel fenómeno que dio pie a la definición de las más sensibles y en ocasiones apasionadas posiciones entre la gente de teatro en América Latina(1).

Si bien no es posible pensar que el fenómeno de la creación colectiva es fruto directo y original del clima de efervescencia y cambio que vivió América Latina la década pasada, es obvio que fue el caldo de cultivo que explica buena parte de sus razones y virtudes, como de sus excesos y limitaciones. Cabe pensar y discutir cuáles fueron.

Probablemente la característica más saltante -y exaltada como una de sus mejores virtudes-, sea la simplicidad con la que están planeados y ordenados sus espectáculos. En principio, porque de la política -y eventualmente incluso de la militancia partidaria- el grupo extrae los esquemas básicos de interpelación de la realidad. Usualmente de dos realidades: de la que se quiere cambiar, por injusta y ajena; y de la que se busca, de la utopía que debe guiar la acción de quienes se comprometan con la causa. Pero no es éste el único motivo para la simplicidad. El reconocimiento de la pobreza, y la proposición de un uso ingenioso de los propios recursos, son buscados como garantía de autenticidad formal y conceptual.

Los principales propulsores y propugnadores de la creación colectiva han consagrado un particular esfuerzo a elevar al nivel de la teoría las experiencias con sus respectivos grupos. En esta línea, Enrique Buenaventura y Santiago García han logrado resultados por demás sugerentes y provocadores, aunque como es lógico no exentos de crítica.

En su afán de ubicar el "modo de producción" teatral en América Latina, Enrique Buenaventura ha producido muchos textos, algunos de ellos encantadores por su vigor y vocación por el teatro, como aquél que establece las analogías entre "El arte nuevo de hacer comedias", que escribiera Lope de Vega en 1909 y el Nuevo Teatro Colombiano del que él mismo es teórico principal(2). De dicha analogía se deduce que la estética de ambos es consecuencia de un movimiento que se propone una dramaturgia como resultado, no como prescripción; que rompe con la tradición a partir de una práctica; y que se gesta para relacionarse con un nuevo público.

Mérito importante de su propuesta para el trabajo colectivo es el de haber señalado -en la mejor tradición de búsqueda de las raíces del teatro- que el teatro occidental había perdido -anquilosado más bien- en su evolución aspectos valiosísimos para su desarrollo, tales como el uso del espacio y el movimiento (3),

---

(1) Algunas de las cuales están muy bien recogidas. Cfr. Principalmente *El Teatro Latinoamericano de la creación colectiva* compilación y notas de Francisco Garrón Céspedes: Casa de las Américas, Serie Valoración Múltiple, Cuba, 1976

(2) BUENAVENTURA, Enrique. *El arte nuevo de hacer comedias y el nuevo teatro*, TEC, Nº 5, Cali, 12 enero 1983.

(3) BUENAVENTURA, Enrique. *Notas sobre kinesis y protemia*, Documentos, TEC, Nº 2, Cali, 1985.

planteando la urgencia y vías para su recuperación en nuestro teatro. La contribución mayor de su propuesta consiste tal vez en la reconquista del valor de la dramaturgia del actor como factor clave del desarrollo de una dramaturgia propia en América Latina(1).

Desde Buenaventura puede rastrearse con fundamentos empíricos como uno de los logros del teatro latinoamericano, pero que tampoco debe generar un complejo adánico entre nosotros, el haber recuperado el verdadero sentido de la "escritura teatral". Más allá de la discusión sobre el peso y capacidad del grupo para aportar y decidir sobre la creación colectiva de un texto, ha quedado claro que la acción creativa del actor y el director sirve para marcar la diferencia entre literatura dramática y creación teatral, afirmando la validez de esta última como un proceso comprensivo de la primera.

En realidad, la obra de Enrique Buenaventura merece, no sólo por su aporte individual sino por su condición de representante de un momento clave para el desarrollo del teatro latinoamericano, una reunión de análisis y evaluación propia.

¿Existe un método de creación colectiva? Existen tantos como grupos han hecho de este propósito su quehacer cotidiano y han tenido ocasión de sistematizarlo. Se requeriría de un recuento ordenado y de un análisis profundo del método empleado por cada grupo, a la manera de Santiago García con *La Candelaria* (2), para evaluar cuáles son sus elementos comunes más allá de su fundamentación y propósitos generales y ver hasta dónde ha calado como tal este método que ha tenido repercusiones notables incluso entre quienes no lo practicaron como regla única.

Entre los lugares más importantes está sin lugar a dudas el haber consolidado una posición respecto del dramaturgo, y recuperado para él, el lugar que tuvo en los momentos más importantes en el curso de la historia, integrándolo al conjunto de realizadores del espectáculo teatral.

A la desaparición del director vertical, omnipresente, dictador, incuestionable, le siguió la muerte del dramaturgo en tanto personaje ajeno al colectivo encargado de realizar la obra.

Director y dramaturgo murieron para dar paso al colectivo, pero el alma de ambos vivía y vive todavía recogida, discretamente en muchos casos, en la de un animador, coordinador, padre o hermano mayor, responsable de orientar y ordenar lo mejor del aporte creativo de cada uno de los miembros del grupo.

---

(1) BUENAVENTURA, Enrique. *Notas sobre Dramaturgia (Tema, método y contexto)*, *Dramaturgia del actor*, Documentos TEC, N°7, Cali, junio 1985.

(2) GARCÍA, Santiago. *Teoría y Práctica del Teatro*, Ediciones CEIS, Bogotá, 1983.

## 8. LOS TEATROS POPULARES

Los llamados teatros populares tienen una larga estirpe, rancia como proteica, en la historia del espectáculo. Acaso el circo, como principio desinhibido de celebración vital y descarnada de la vida, es el único que no puede ser cuestionado en el uso del término popular. Por lo demás, los otros teatros populares han merecido cuestionamientos y aclaraciones permanentes sobre su denominación como tales.

En la América Latina de los últimos años, ha habido compañías, grupos o instituciones formales -e incluso como en el Perú-, teatros oficiales con el nombre de teatro popular(1) inspirados en modelos europeos (TNP francés) más que en una integración con formas populares propias preexistentes.

Si bien todos ellos probablemente tuvieron derecho y razones para llamarse como tales, no es éste el único sentido en que los teatros populares merecen estudio. Durante la última década, muchas agrupaciones de pobladores de zonas marginales, motivadas por personas de teatro, por propia iniciativa o contratados por instituciones no gubernamentales, fundaron sus propios grupos de teatro popular.

En algunos casos, al surgir como necesidad real de expresión popular, ellos conformaron el mejor potencial teatral de un país. En el caso del Perú, por ejemplo, algunos de sus propulsores sostenían que su número superaba los cuatrocientos, aunque esta cifra nunca pudo probarse. Sería sumamente importante estudiar y conocer, como se ha hecho con persistencia y dedicación admirable gracias al CENECA en Santiago, con el estudio del denominado teatro poblacional en Chile(2), cuáles son los alcances y características de este teatro popular que, articulado a diferentes experiencias de educación y comunicación popular, alientan distintas intuiciones de desarrollo educativo a lo largo y ancho de América Latina.

Muchas veces al margen de toda escuela y estilo dramático estos grupos han producido, y producen, espectáculos teatrales relacionados directamente con sus necesidades y aspiraciones, generalmente en un complejo y conflictivo contexto cultural debido, entre otras cosas, a su marginalidad.

Si hay un lugar preferencial para ubicar la obra del brasileño Augusto Boal es en el contexto de los teatros populares. Nadie como él en América Latina ha contribuido a desmitificar el oficio del teatro sacándolo no sólo de sus locales tradicionales sino liberándolo de muchas de sus reglas y propósitos más usuales.

---

(1) Este es el caso del Teatro Nacional Popular (TNP) fundado durante el gobierno revolucionario de las FF. AA en 1971.

(2) OCHSENIUS, Carlos. Publicaciones sobre El Teatro Poblacional en Chile, CENECA, Santiago.

La aplicación del teatro a experiencias de educación -de concientización, se especificaría entonces- promovidas por el método de Paulo Freire fue tal vez la propuesta suya que tuvo mayor resonancia. Antes que a contribuir con el desarrollo del teatro propiamente dicho, el propósito de estas experiencias, derivada de lo que Boal tituló las "categorías del teatro popular"(1), se orientaba a, según anota García Canclini, "una *disolución* del teatro como institución y a intentos de fusionarlo, o reinscribirlo en el contexto social"(2).

El intento de cambio de la función social del teatro en América Latina produjo una serie de experiencias educativas, entre las que sobresalen la de Boal en la campaña de alfabetización integral (ALFIN) en Lima(3), y ayudó a establecer una relación directa, temática como instrumental, entre cultura y teatro específicamente, con la situación de pobreza de los sectores populares.

Las mayores contribuciones a la puesta en escena por la aplicación de las categorías del teatro popular, son sin duda, las que se refieren al proceso de creación colectiva de un texto en relación de intercambio vivencial y concientizador con un público popular, que no era compelido a interrumpir su relación cotidiana con la vida para aprender y entretenerse con el teatro. La evaluación de la obra de Boal debe partir del análisis de su provocadora propuesta de la fundamentación y sentido del teatro popular en relación con las exigencias de cambio de nuestras realidades, y concluir con un balance de lo que se ha logrado a través de las distintas experiencias de uso del teatro, promovidas por las instituciones de desarrollo gubernamentales y privadas que las han alentado.

## 9. EL PROBLEMA DE LA ESTETICA

Las opciones estéticas durante la década de los setenta estuvieron muy marcadas por la negación de toda creación formal que pusiera dificultades al claro entendimiento de un mensaje político, o, por el contrario, al incuestionable derecho del individuo a usar el teatro en primer lugar para reconocerse, y exigir ser reconocido como ser humano. La preocupación por la estética cedió el paso al compromiso político del agitador, por un lado, y del uso psicoterapéutico del teatro por jóvenes que optaban por canalizar productivamente su conflicto interior a través de la experiencia teatral.

---

(1) BOAL, Augusto. *Las categorías del teatro popular*, TAREA, Lima, 1976.

(2) GARCIA CANCLINI, Néstor. *Op. cit.*, p. 216.

(3) BOAL, Augusto. *Una experiencia de teatro popular en el Perú en Teatro del oprimido y otras pötticas políticas*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1974, p. 145.



La negociación de la escenografía entendida como la más obvia muestra de aparejo innecesario al nuevo teatro, fue un claro ejemplo de la renuncia a uno de los elementos, si no principales, dignos y legítimos de tenerse en cuenta en el espectáculo teatral.

El rechazo a la escenografía se explica por diferentes motivos que nutren concepciones peculiares sobre la puesta en escena.

Hay, en primer lugar como se ha visto, mucho de necesidad de ruptura, de rechazo a un teatro donde el artificio campeaba por doquier, empezando por la escenografía (a la que se la denomina el "decorado") y siguiendo con el vestuario, las luces y el sonido, los mismos que, en ese teatro, muchas veces prevalecen sobre el trabajo del actor.

Hay, por el contrario, un deseo explícito de aceptación e incorporación voluntaria de la pobreza entendida como aceptación legítima de la escasez o límite de recursos en el quehacer escénico. Notables aportes ha dado la historia del teatro gracias al saludable ejercicio de desembarazarse de todo aquello que resultara accesorio, superfluo o postizo en la acción teatral. Pero hay un condicionante especial en esta vocación por la pobreza, que consiste en buscarla por hacer explícito el rechazo a un teatro que se cree muerto, pero sin proponer una alternativa estética al espacio vacío que queda para desarrollar un nuevo teatro. La negación del decorado, y de la escenografía en general, no obvia la necesidad real de apropiación y uso del espacio, que es una tarea que siempre tuvo y tendrá exigencias muy precisas para cada espectáculo. No es cuestión de azar que los más conocidos exponentes del teatro nuestro no buscaran alguna opción estética, expresada plásticamente en la escenografía, fuese cual fuese. El puesto mismo del escenógrafo devino en ocasiones, durante las dos décadas pasadas, en obsoleto y/o ridículo. Los directores de teatro plantearon muchas veces sus puestas en escena renunciando a todo intento mayor de definición de alguna opción estética a través de una propuesta escenográfica. No es casual que directores que abandonaran su patria de origen para trabajar en Europa o en los Estados Unidos hayan tenido éxito apoyándose en sus propuestas ambientales y de construcción escenográfica, como son los casos de Jorge Lavelli, Augusto Fernández, Alfredo Arias, o el lamentablemente desaparecido Víctor García, entre otros.

La actitud diversa de los directores de teatro frente al desarrollo del cine y la televisión produjo también resultados y opciones diversas. En sociedades como las nuestras donde, a pesar de nuestra indudable condición de subdesarrollo, asimilamos con una velocidad pasmosa los más recientes adelantos técnicos de los medios de comunicación, así como los contenidos que con ellos vienen, son explicables por igual dos posiciones contrapuestas con respecto a qué hacer con el teatro.

Por un lado, al reconocer los condicionantes que el desarrollo industrial impone en la percepción de los espectadores, proponerse adecuar nuestro teatro a esos condicionantes, haciéndolos hasta cierto punto competitivo con la televisión.

Por el contrario, es también posible negar como ajeno al teatro todo aquello propio de la modernidad para concentrarse en lo más genuino y auténtico del quehacer teatral, incentivando más bien una mística de apartamiento y renuncia. Las dos posiciones tienen lugar y derecho como alternativas legítimas del teatro, pero no siempre sus defensores han tenido la paciencia y respeto indispensables para aprender a convivir en nuestras realidades.

En principio, la opción más desarrollada en sus fundamentos por el movimiento teatral latinoamericano es la segunda, aunque en la práctica ha venido incorporando algunos elementos de la primera.

El deseo y el compromiso por el cambio social, expresado a través de la cultura, llevaron al movimiento teatral a una serie de deslindes con las formas tradicionales del quehacer cultural y artístico. En ese proceso fueron comprensibles una serie de renunciaciones, que dieron fuerza y atractivo a las nuevas posiciones desde donde se propugnaba un nuevo teatro. Esas renunciaciones fueron útiles e importantes, pero en algunos casos fueron, según reza la expresión, "como botar el niño con el agua sucia". La urgencia de un compromiso político desde el quehacer cultural era en ocasiones de tal magnitud, que era mal visto hablar de arte, si no era en relación directa con su sentido social y político. De la vasta literatura que se difundió entonces sobre el tema, pocos textos fueron más leídos, e implícitamente aceptados y, en todo caso, escasamente cuestionados, como el que recogía las célebres intervenciones de Mao-Tse-Tung sobre arte y literatura en el foro de Yenán.

Conviene evaluar hasta qué punto estos textos produjeron desconcierto entre los jóvenes, hombres y mujeres del teatro de esos años. Porque no es que no hubiese razones para la exigencia de un teatro más comprometido. Y no sólo con el quehacer político. Desde el punto de vista estrictamente teatral, el oficio de actores y directores se encontraba sometido a conceptos y prácticas insatisfactorias para los jóvenes que se querían dedicar al teatro. De modo que la exigencia por el cambio era integral.

Todavía hoy existen directores en América Latina que entienden la puesta en escena en el sentido más literal del término, es decir, como el trabajo artesanal de poner sobre el escenario las ideas, situaciones y diálogos creados por el autor, limitándose a seguir directamente, o en el mejor de los casos, a "interpretar", sus observaciones sobre el texto con el objeto de "darles vida".

En buena parte como consecuencia del movimiento teatral de los últimos años, la puesta en escena se entiende hoy como el esfuerzo por teatralizar, es decir, por construir un texto teatral, que es el resultado de un conglomerado de estímulos

visuales, auditivos, intelectuales, etc., contando o no con un texto dramático, con el propósito de evocar situaciones de vida, reales o no, y compartiendo con un público su vigencia en un espacio y tiempo determinados.

La puesta en escena supone también un esfuerzo de organización que determine la manera de participar de los actores no solamente asumiendo personajes sino también colaborando a la ejecución del espectáculo en su conjunto.

Cuando Augusto Boal difunde con el término "coringa" una técnica de asunción compartida por los actores de la responsabilidad de encarnar los diferentes personajes de una historia, confirma un uso que sin ser totalmente nuevo en el teatro, se revitaliza progresivamente en el teatro latinoamericano desde los años sesenta.

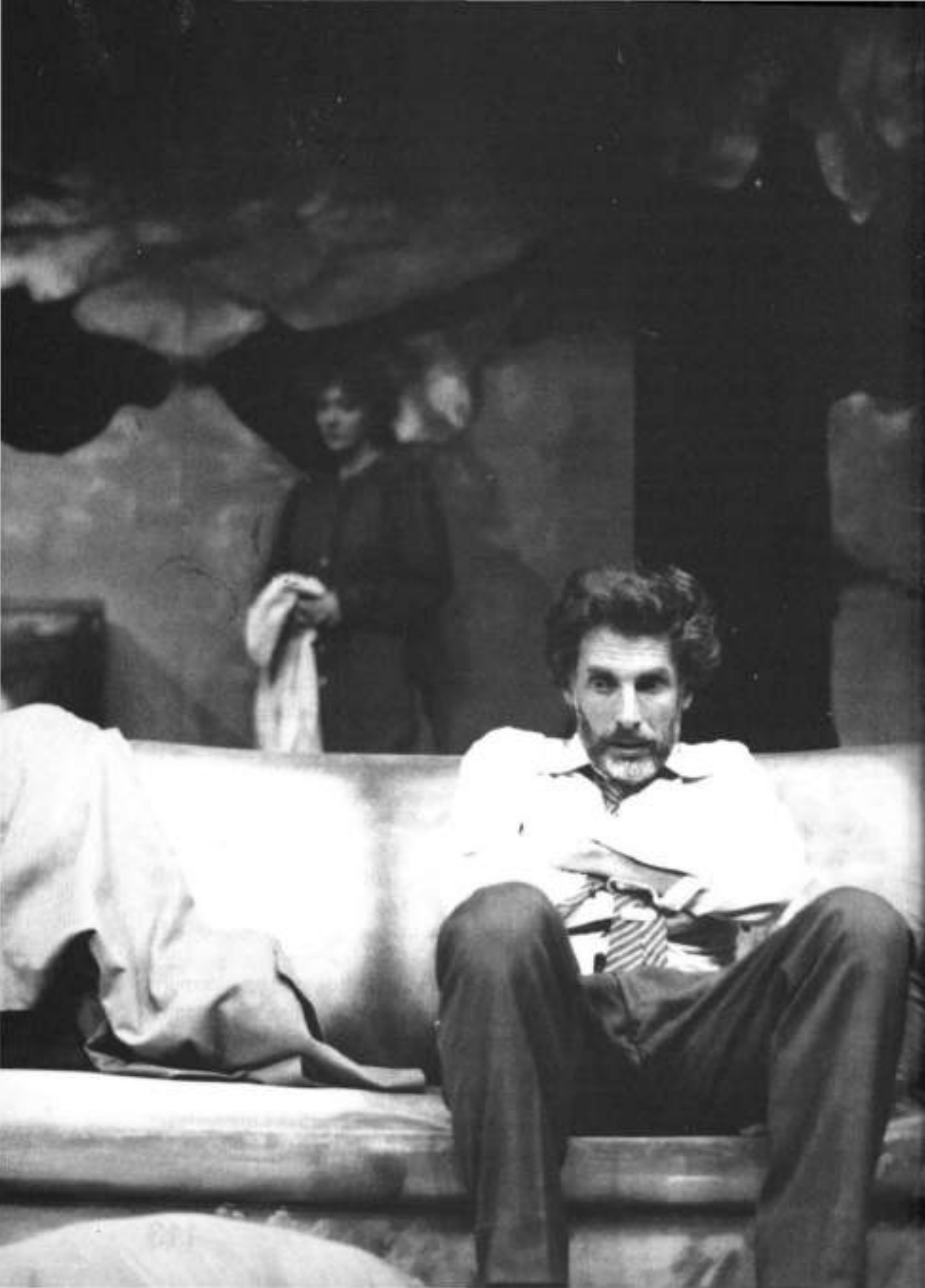
Este sistema de organización compartida de las responsabilidades del espectáculo, incluida la de asumir personajes y roles de manera alternativa, es tal vez una muestra clara de la vocación solidaria y de pobreza de sus grupos de teatro en los que se pretende buscar formas de comunicación más allá de los espectáculos teatrales que se produzcan.

El grupo se convierte en un referente integral que merecería un profundo análisis, en una evaluación de los rumbos del teatro actual, en la medida en que sus ventajas y facilidades para el trabajo creativo no obvian que produzca problemas y restricciones al mismo. Muchas veces propuestas individuales fueron dejadas de lado porque no resistían un procesamiento grupal, el "grupismo" acabó siendo un elemento de involuntaria castración de energías puramente individuales.

Así como en varios casos algunos directores renuncian a la dimensión visual-práctica de la puesta en escena -obviando la escenografía o la coreografía en sus espectáculos- otros, por oposición, hacen gala de no interesarse en la propuesta conceptual, criterio sobrevaluado durante la década pasada, afirmando que su interés se centra en los efectos de la relación entre él y sus actores y entre éstos y su público. A un teatro político en un sentido amplio o de ideas y conceptos más o menos precisos en la fundamentación de una puesta en escena, se le contrapone un teatro puramente vivencial que rechaza pensar antes que expresar vivencias. He aquí el último peligro para nuestro teatro.

Por lo demás, a parte de todo peligro y posibilidad de quiebre, siempre presente en el trabajo de creación teatral, el teatro en América Latina se encuentra en un proceso intenso de síntesis de las múltiples energías que lo han nutrido estos últimos veinte años.

Durante los años ochenta ya se han hecho evidentes algunas muestras del esfuerzo de algunos grupos de teatro por resolver de manera creativa y tolerante las discriminaciones como los triunfalismos del pasado inmediato.





## HABLAME DE LAURA:

Estructura Dramática Circular  
y Pulsión a la Repetición

*Consuelo Morel*

*Socióloga, Profesora Esc. de Teatro U.C*

**E**n relación al tema Teatro y Psicoanálisis planteado en Apuntes N° 95, quisiéramos aportar algunos elementos nuevos, para continuar reflexionando en torno a esta interrelación de dos disciplinas que intuimos de gran fecundidad.

### *El tema de la identidad*

El Psicoanálisis plantea la posibilidad de rescatar la interpretación de la identidad de un personaje teatral con la mirada de su "dinámica interior". Esto en oposición al personaje visto como resultado sólo de factores externos o conductuales.

La perspectiva Psicoanalítica percibe al hombre en un estado constantemente dinámico, porque lo define

como alguien siempre incompleto y siempre completándose. El hombre siempre en estado de pregunta, de interrogante acerca de sí mismo y del sentido profundo del mundo que lo rodea y en el cual vive.

Freud afirma que la identidad de cada individuo se da como un "sedimento de las relaciones de objeto abandonadas". Esto quiere decir que el hombre se constituye en relación a sus pérdidas, a sus procesos de separación con otros significativos de su vida y que se incorporan dentro de él como algo "representativo". Es decir, esos hechos necesarios de toda vida humana, toman otra cualidad, otra perspectiva, que es la de constituirse en hechos mentales, in-materiales y poseedores por lo tanto de verdadera vida en oposición a la pér-

dida que se vivió como experiencia directa. Así, al dejarse la experiencia de relación concreta, la persona la "recrea" en su interior, lo que le permite el desarrollo. El dejar por ejemplo al padre o la madre, da al niño la posibilidad de tener un padre o una madre "internos", que habitan dentro de él con todas sus funciones protectoras o de otro tipo, y que le permiten una vida propia y fecunda en oposición a lo que sería una dependencia concreta y permanente de la relación, en cuanto materializada con esos mismos padres. En otras palabras, es necesario "dejar" para crecer y así encontrar y encontrarnos con otros desde una perspectiva más enriquecida.

El modo particular y la enorme complejidad que encierran estos procesos de separación, permiten de manera mejor o peor, su incorporación a la psiquis, constituyendo la vida mental propiamente tal e imprimiendo los sellos propios de cada ser individual.

Al mismo tiempo, las relaciones con los otros y la realidad están impregnadas con este sello propio, con esa particular síntesis "biográfica", que está constituida como un "precipitado" de la historia de mis relaciones abandonadas y recreadas de distintos modos en mi interior.

Ahora bien, si volvemos al Teatro, pensamos que la obra dramática en sí misma es "representación", tanto lingüística como escénica y que existe en vez de la vida real. Los hechos teatrales se nutren, surgen a

partir del mundo real, pero son mucho más que la historia que se pretende narrar. Son un "sí mismo" lingüístico, con las propiedades internas específicas y propias de toda creación artística. Son por eso una realidad de "conocimiento" y no una copia o fotografía de hechos reales. La recreación simbólica que propone el teatro constituye una síntesis muy alta, que traspone los hechos directamente representados, y los conoce con una nueva luz, la del arte. Es como tal un lenguaje de símbolos y signos que sedimenta en su interior múltiples dinámicas vitales que se expresan en el argumento y las características de los personajes que forman la acción dramática como tal.

Así el Teatro y el Psicoanálisis están estructurados en torno a la idea de "pérdida" y a la necesidad de superar esta pérdida, en la dimensión humana a través de la recreación, dentro de formas simbólicas, del objeto perdido. El Teatro recrea un hecho, que en cuanto tal se da como carencia, y hacerlo permite que sean perceptibles los caracteres internos verdaderos de la acción humana que en sus aspectos aparentes y/o cotidianos muchas veces no son percibidos.



## *La pulsión y su carácter repetitivo*

En esta perspectiva, creemos importante incluir algunos elementos que permiten abordar de mejor modo la constitución del mundo interno. Nos parece que el concepto de Pulsión nos acerca desde su ángulo particular a conceptos que encontrarán equivalencia en el hecho teatral.

Freud establece en 1920 en "Más Allá del principio del placer", el carácter regresivo de la pulsión, entendiéndose por esto, que siendo la pulsión de origen netamente biológico existe dentro de ella una tendencia primordial a recuperar un estado inorgánico. Esto es visto posteriormente en la mente como un estado de paz, de inmovilidad ("la paz de los cementerios") donde no ocurre nada sino la inercia de la vida. Frente a esta tendencia a regresar, a volver a lo inmóvil inicial sin otros, surge al interior de la pulsión la tendencia a la vida, a superar ese estado, lo cual define un estado de tensión "al interior mismo" de la pulsión. Una oposición entre la pulsión de vida y la de muerte (eros y tánatos). Este estado de lucha estaría en la base del hecho de la vida, constituyendo una situación dinámica que es fruto de la unidad de dos fuerzas opuestas. Posteriormente, el Psicoanálisis ha llegado a establecer esta misma oposición en otro nivel, vista

como la tensión entre el proceso de desarrollo y maduración (vida) vs. la compulsión a la repetición (o muerte).

La compulsión a la repetición, a actuar del mismo modo frente a estímulos similares, nos parece un concepto muy importante de ser comprendido para el análisis de personajes y acciones teatrales, ya que nos entronca con variados hechos y reacciones del personaje a ser comprendido en su vertiente profunda de muerte, de no tolerancia al crecimiento y al objeto o de envidia a la vida misma. Da un prisma de comprensión más hondo a acciones repetitivas de un personaje con otro o consigo mismo, siguiendo una pista más compleja que la mera descripción de sus aparentes diferencias. La compulsión a la repetición irrumpe en la mente, desde su vertiente biológica, dándole a lo psíquico un carácter rígido, no evolutivo, sin perspectiva temporal, que se opone a lo plenamente psíquico que sí tiene un dinamismo interno. Esta situación imprime un ritmo (similar a, por ejemplo, los latidos del corazón) que priva a lo psíquico de su proyecto, de su meta, de su dimensión temporal y de su carácter dinámico. Es la presencia en lo psíquico de lo pulsional biológico, pero preservando las características de lo biológico que no logran una perspectiva frente al hecho, ni una ubicación espacio-temporal del mismo. Es una repetición ciega.

La alternativa a la pulsión de repetición es la "representación", que se

plantea como la posibilidad de integrar, de unir lo disgregado, aportando un elemento de "sentido" frente a lo fragmentario o al estímulo amenazante. De esta manera, repetir significa desarrollar una acción reiterada sin que sea guiada por una perspectiva mental. La dinámica que surge entre la pulsión a la repetición y la representación, está movida por un rechazo al conocimiento, entendido éste como verdad interna, de origen inconsciente e ignoto, que se encuentra en estado oscilante con el pensamiento consciente y que es percibido como algo doloroso y al cual nunca se llega en forma definitiva y total.

Estos conceptos de dinamismo, de pulsión de vida y de muerte, de búsqueda y de precariedad, son de enorme complejidad y tienen su equivalencia en Teatro. El concepto de conflicto, unidad, de opuestos y equilibrio precario propios de lo dramático, se conectan a los anteriores de variadas formas. En el concepto mismo de drama se manifiestan siempre dos fuerzas en lucha: una voluntad luchando hacia una meta y un obstáculo que se opone al objeto de esa voluntad. De la idea de drama se desprende, por lo tanto, inmediatamente la de conflicto, el cual se deriva de una situación de equilibrio precario que es desarticulado por una acción que lo desencadena y da curso a la acción dramática propiamente tal. Esta constituye lo que denominamos "trama" teatral que se expresa por personajes que evolucionan

antagónicamente, constituyendo una unidad de opuestos. Sin embargo, este conflicto requiere de un elemento que haga inevitable esta acción, que acelere la búsqueda de resolución o "restablecimiento de un nuevo equilibrio entre las partes" y que busque un cambio en la forma y en el grado de la relación que estaba planteada inicialmente. Este avance trágico de la acción dramática va dando cuenta del conflicto más profundo que vive el personaje y es éste el que presenciamos en el Teatro. Así, en los personajes dramáticos, estos aspectos están rescatados en la forma de acciones de repetición o acciones en que la transformación de la vida permite entrever un nuevo estado, un desarrollo.

El Teatro sin duda capta los momentos regresivos y los momentos de desarrollo de la vida, en toda la complejidad del actuar humano, a través de las características y conflictos de sus personajes, a través de su corporalidad, a través del espacio escénico y del juego expresivo de los actores. Ese es el hecho que presenciamos en el escenario donde se representan formas y zonas de vida mental con todas sus resonancias, materializadas por los actores, objetos, luces, espacios, etc. que forman la puesta en escena. Ya en rituales dionisíacos está presente la lucha por sobrevivir a través de un proceso de transformación que pasa necesariamente por la muerte como factor ineludible del rito. Incluso puede pensarse en una confluencia entre la perspectiva psicoanalítica, respecto del



surgimiento del objeto representado dentro de la mente, constituyéndola, y los procesos de representación teatral.

### *Háblame de Laura: lucha por salir de la circularidad*

Veamos a continuación una pequeña aplicación de los conceptos antes presentados en la obra "Háblame de Laura" del dramaturgo chileno E. Wolff. Obra que fuera estrenada por el Teatro de la Universidad Católica en 1986, constituyendo un montaje de gran calidad e interés, dirigido por Héctor Noguera.

La obra "Háblame de Laura" puede ser analizada desde muchos ángulos. Puede ser vista como una gran metáfora de la relación de dos seres humanos que viven solos, encerrados y, al parecer, derrotados por la vida. O bien, como dos personajes, Cata (la madre) y Alberto (su hijo), heridos por la sociedad, sin cabida en ella y que, por lo mismo, se refugian en la búsqueda del amor que pueden darse entre sí. Una madre, representante de los valores distorsionados que la sociedad impone al ser humano. Y Alberto, un rebelde y crítico, que mediante juegos y representaciones fantasiosas, y un lenguaje a ratos enloquecido por su ira y su frustración, arremete en contra de esos

mismos valores enajenados del hombre. En otras palabras, es posible ver a Cata y Alberto como dos frustrados por la sociedad, producto de su falta de perspectivas.

También puede ser vista la obra, en su nivel psicológico más aparente: una relación ambivalente de un amor excesivo, a ratos incestuoso, de un hijo que no puede separarse de su madre, que sólo pretende llamar su atención y a ratos enamorarla, para constituirse a veces en una relación de esposa y amante.

Desde el punto de vista dramático, la obra tiene una anécdota breve, y muestra una estructura cíclica, reiterada.

A este respecto, debemos precisar qué entendemos por "obra cíclica". Son aquellas obras -cada vez más frecuentes en la dramaturgia actual- cuya acción se desarrolla al interior de la situación misma, agotándola, o pretendiendo agotarla, en una suerte de reiterada y obsesiva búsqueda de todos sus elementos constituyentes.



Para entender esto, debemos pensar que en esta clase de obras, el autor plantea una situación central, casi sin transcurso de tiempo y cuyo recurso es, por ello, muy limitado. Una anécdota mínima en cuanto a su tiempo de desarrollo, pero máxima en cuanto a sus significados interiores.

### *Breve análisis Psicológico en relación a la pulsión de repetición*

La obra está estructurada en torno a lo repetitivo. En torno a una relación de una madre (Cata) con su hijo (Alberto), que gira en círculos concéntricos de juegos, bromas, disfraces, discusiones acerca del trabajo y las diversas frustraciones del hijo.

Estos juegos, bromas, discusiones son siempre los mismos y se imponen casi como un ritual, con elementos destructivos, en tres jornadas de regreso del trabajo a casa de Alberto.

La obra por lo tanto aparece en lo descriptivo como una relación de pareja fallida que intenta resolver este fracaso, y en este intento se le impone con gran fuerza una tendencia a repetir circularmente modos de relación estériles. Sin embargo, Alberto en alguna forma vislumbra, a diferencia de su madre, el valor de la verdad interna y empieza a asediarla para que ambos la enfrenten. Una verdad que, básicamente, circula

en torno al hecho de que el hijo pretende que su madre lo vea y lo reciba tal como él se ve: disminuido, alienado, limitado, estéril, achicado, anónimo, sumergido, incluyendo especialmente los aspectos deprimentes de sí mismo: "Alberto se cree un fracasado, madre..." "Oh, Cata, deja de soñar, quieres? ¿Que no ves que me abrumas con tus sueños?" Y, en otra parte: "¿Quiero que me veas como soy, realmente! ¿Que no te das cuenta que si me miras como soy, también yo mismo podré verme mejor?"...

Clara percepción de la realidad descamada, que lo angustia y lo confunde y que se proyecta en una situación imaginada donde él no se siente capaz de desenvolverse, ni desea enfrentar. Frente a esto encuentra permanentemente a una madre ambivalente desde la cual se produce una constante descalificación mutua, entremezclada con una imaginería sexual, que lleva a la relación a situaciones altamente primarias y regresivas.

Piensa él, tal vez muy en su interioridad herida, que de encontrarse ambos en su propio dolor, aceptándolo, a él le resultaría más tolerable la vida. No tendría que enfrentarse solo a gigantes, como es a lo que ella lo impulsa, con sus eternas exigencias: "Lozada (el patrón) sin ti no vale nada!" "Sin ti, Lozada se hundel!". Y en otra: "Porque eres el mejor de la tienda", etc.

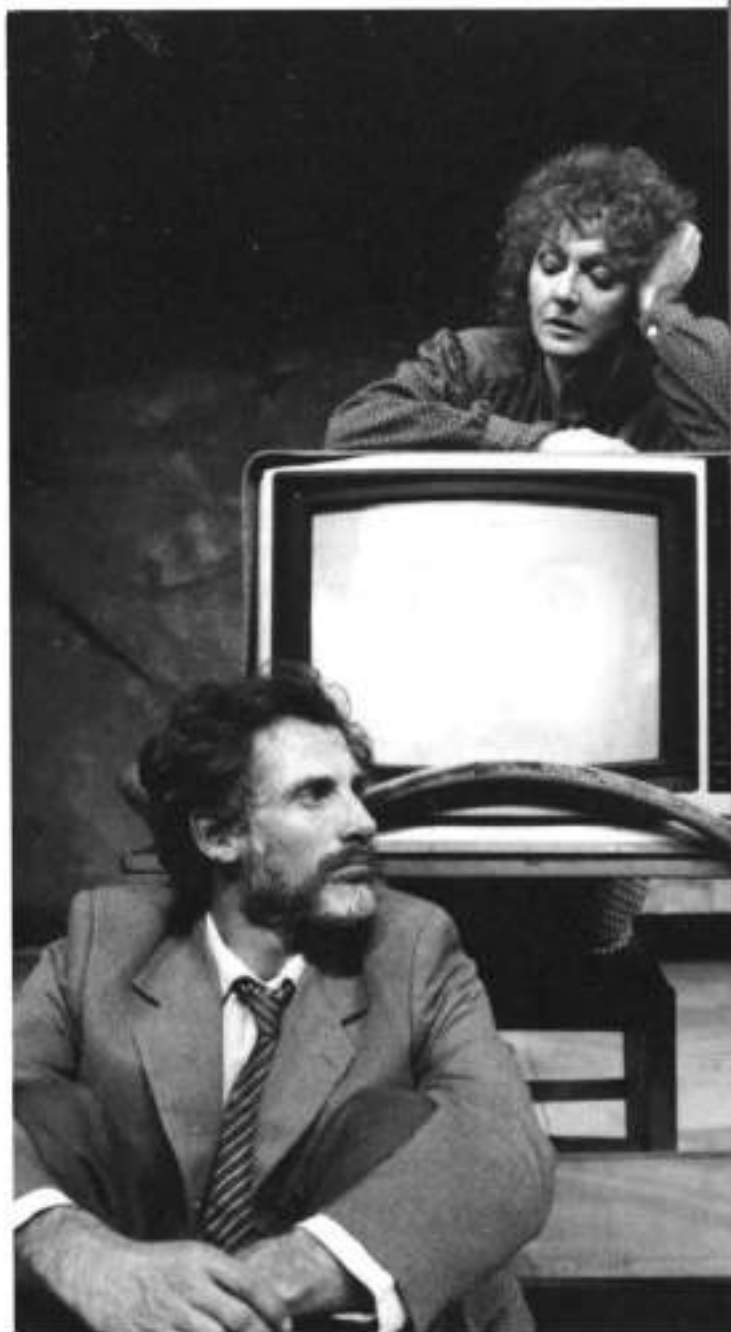
En este sentido, la madre puede representar un objeto que le ayude a salir del estado de ansiedad y muerte en

que vislumbra que está. Pero la madre es también objeto de mantención y reproducción de lo repetitivo, porque lo ve a él como una "posesión", como alguien que puede ser valorado sólo en cuanto "parte", alguien cuya existencia se debe desarrollar ahí, y del modo que ella tiene previsto (narcisismo). A esto llamamos conflicto de la doble dimensión de la madre. Ella es una madre egoísta, que tiene una imagen interesada sobre él, quiere que le dé cosas. Esto se realiza muchas veces a través de juegos sadomasoquistas, como una forma de seducción y de mantenerlo junto a ella.

Alberto se mueve entonces en torno a dos polos durante toda la obra: o hacia la tendencia a repetir una y mil veces un mismo modo de relación (pulsión a la repetición), o hacia la tendencia a representar, que busca un objeto (1) que lo contenga.

En el caso de Alberto, al no "poder introyectar la función materna" y no poder constituirse ésta como un "objeto continente" dentro de su mundo interno, le es imposible poder devolver las proyecciones y tener una autonomía en torno a la madre concreta. Por lo tanto, necesita buscarla cíclicamente a lo largo de toda la obra.

La función materna implica recibir las proyecciones, entenderlas, procesarlas y devolverlas de modo que el otro las pueda utilizar.



"Háblame de Laura": H. Noguera y G. Münchmeyer

<sup>11</sup> En este artículo el término "objeto" representa a personas o partes de ella, que en términos Psico Analíticos pueden ser parciales o totales, de allí que no se use la palabra persona u "otro" que podría ser su sustituto.

En este sentido, el objeto (el otro) aparecería como, el que dentro del mundo externo, proporciona una posibilidad de organizar el mundo mental, al constituirse dentro de éste. Al lograr la existencia de objetos continentes, se da la posibilidad de *representar la experiencia* y de evitar, por lo tanto, la tendencia a repetir una relación con el objeto externo que se impone desde dentro, al parecer, al margen de la conciencia del sujeto que lo vive. En este caso Alberto vive sin poder separarse de su madre ni independizarse en busca de un desarrollo personal más autónomo. No ha podido desarrollar otras facetas más fértiles de su personalidad, por estar atrapado en esta estructura cíclica que proviene de su mundo interno.

Alberto aparece incapacitado de relacionarse con el mundo -que le parece agresivo- porque no puede separarse de la madre, no puede salir de la simbiosis que lo enlaza a Cata. Su estructura interna se asocia a la de ella en forma absolutamente complementaria. Alberto es débil y primitivo, y éste es el terreno propicio para que esta relación se produzca sistemáticamente. Relación que sin duda ha surgido desde una temprana interacción entre ambos.

ALBERTO: (TOMANDOLE LA CARA A CATA) Sabes que para mí tú eres la Virgen Santísima, la Virgen del Pilar, la Virgen de los Suspiros y todas, todas las Vírgenes juntas? Y que yo te amo locamente, te amo porque no

entiendes nada de nada? (LA ABRAZA. TRATA DE RODEARLA)

CATA: Pero niño. ¡Tú estás loco de remate!

ALBERTO: (TOCANDO EL VIENTRE) ¡Sí, loco de remate! De modo que ahí, tic, yo estuve alguna vez, escondido el putitas, toc, esperando tener que salir nunca, tic, viviendo en una casa prestada? ¿Sabes que yo era, entonces, un grandísimo, un enormísimo maricón, madre?

CATA: Oh, Momo, en verdad (ALBERTO LE TAPA LA BOCA).

ALBERTO: ¡No, no digas nada! ¡No te muevas! ¡No respirees siquiera! (PONE SU CABEZA EN EL VIENTRE DE ELLA) Tal vez aún me escuche respirar ahí dentro! ¡Qué tibio, qué húmedo debió estar! ¡No, no te muevas! ¡Déjame escuchar mi sangre en la tuya!....

Se ve en este diálogo, una forma clara, el intento de búsqueda de Alberto, que llega casi a la fusión y a la "novida", drama básico de la obra. La posibilidad de salida al mundo, a la experiencia de fecunda con otros, aparece así fuertemente impedida desde su interior y desde el de su madre.

## Conclusión

El caso de Alberto y Cata nos muestra con claridad un aspecto de la vida humana que se encierra en la compulsión a repetir de modo cíclico y

estable una forma de relación. Lo vimos, en la obra, luchando por escapar de esto, y no pudiendo.

Al entroncarnos con los conceptos psicoanalíticos previamente expuestos, vemos cómo esa situación se enraíza y da cuenta de la biografía completa de Alberto, que en las tres jornadas de trabajo que duraban sólo una hora en el escenario, muestran la totalidad de esa vida. Su identidad así aparece dañada, poco desarrollada y acosada por impulsos primarios a repetir una relación con su madre que lo envuelve. ¿Por qué Alberto vuelve así, de ese particular modo a vivir sus relaciones? Creemos que sobre ello está pesando un conflicto muy profundo de su mundo interno, por no haber encontrado un objeto (persona) que contuviera una buena posibilidad de elaborar sus pérdidas.

Así, lo vemos hoy encerrado en la pulsión a la repetición, representante "en la acción" de aquello que le duele pero no comprende, de aquello que le impide vivir y lo esclaviza de tal modo, que no puede liberarse y permanece en él como la impronta de un imposible interior, que manifiesta, entre otras cosas, sus deficientes relaciones parentales y la falta de elaboración de las mismas. Sus experiencias son tan poco satisfactorias, que lo llevan a enclausrarse en una situación regresiva, en oposición a lo nuevo, a lo creativo y fecundo de la vida.

Esa es la grandeza, entre muchas otras, de la obra: permitimos entrever esas zonas difíciles, angustiosas y dolidas de la vida humana, que a la luz de los conceptos del Psicoanálisis aparecen aún de mayor importancia, complejidad y riqueza.

Los hechos que conforman la obra de Egon Wolff han sido captados de una manera muy aguda, con gran sensibilidad, calidad artística e intuición, y en sí mismos pueden tener variedad de manifestaciones. Son ellos los que aparecen como ingredientes básicos de nuestras luchas universales por vivir.

Reconocer, superar y asumir los fantasmas que detienen el desarrollo de la vida humana en la tierra, que a veces detienen el Amor y nos llevan a la destrucción, es la materia del Teatro... y también del Psicoanálisis.



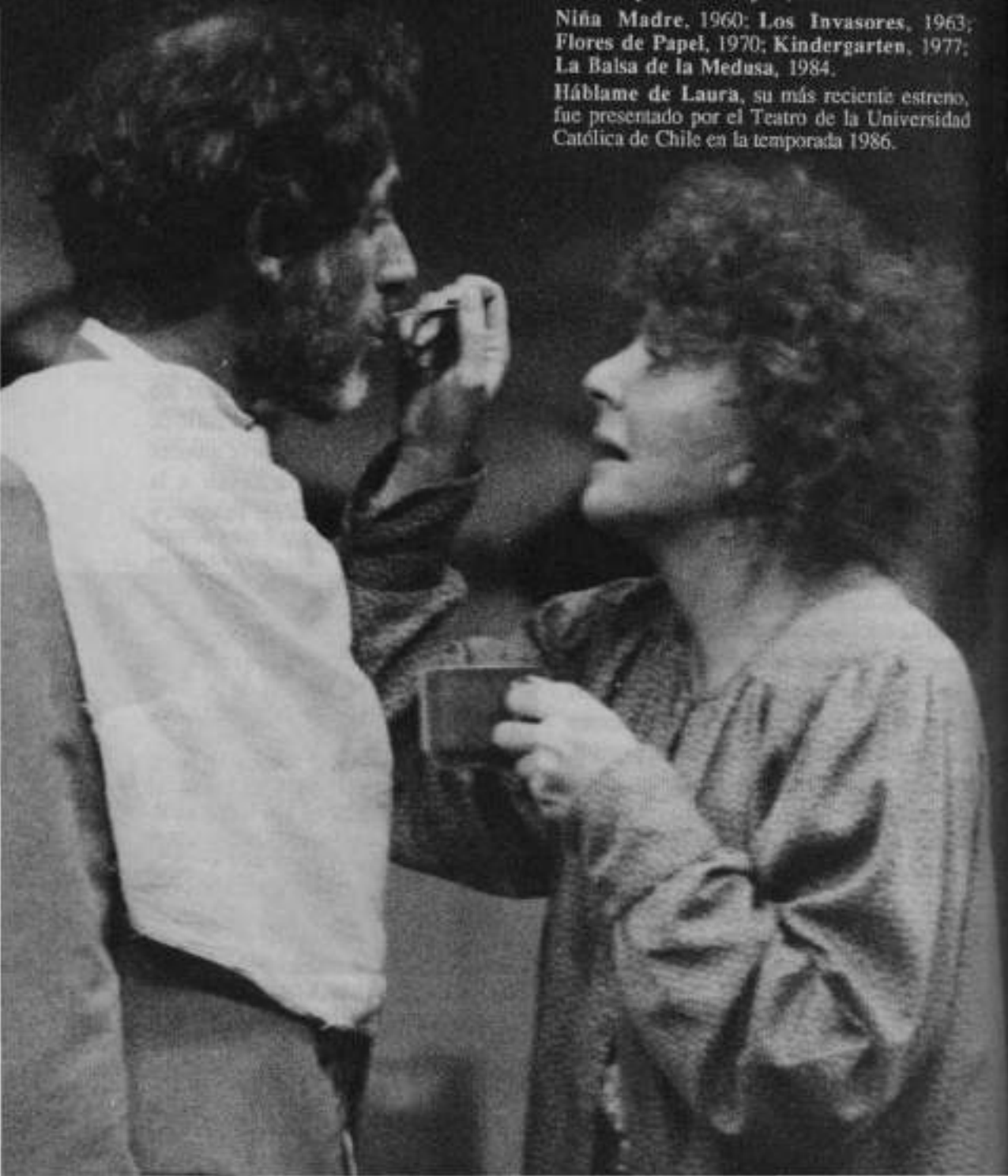
"Háblame de Laura": G. Munchmeyer y H. Noguera

La discusión de esta obra forma parte de una Investigación "Teatro y Psicoanálisis" que se realiza en la Escuela de Teatro U.C. con el apoyo del DIUC.

Egon Wolff Grobler, ingeniero químico y dramaturgo, nació en Santiago, Chile, en 1926. Su variada y valiosa obra lo convierten en una figura central de la dramaturgia chilena contemporánea. Algunas de sus obras más destacadas premiadas, estrenadas y/o publicadas en Chile y en el extranjero, son:

Niña Madre, 1960; Los Invasores, 1963; Flores de Papel, 1970; Kindergarten, 1977; La Balsa de la Medusa, 1984.

Háblame de Laura, su más reciente estreno, fue presentado por el Teatro de la Universidad Católica de Chile en la temporada 1986.



# Investigación teatral



## HABLAME DE LAURA

Egon Wolff  
PERSONAJES:  
CATA  
ALBERTO

### PRIMERA ESCENA

SALA DE ESTAR DE DEPARTAMENTO PUESTO DE CUALQUIER MANERA, DESORDENADA, DESGANADAMENTE. COSAS QUE LA VIDA HA IDO ACUMULANDO SIN TON NI SON, MAS BIEN PARA SOBREVIVIR QUE COMO RESULTADO DE UN PROYECTO ESTETICO DE EXISTENCIA. TABLA DE PLANCHAR EN MEDIO DE LA HABITACION, ESTUFA VIEJA, ROPA COLGADA A SECAR, PLANTAS MUSTIAS EN MACETAS PODRIDAS, ALGUNA JAULA VACIA, PENDIENDO DE UN CAÑAMO, ETC...

LUZ DE ATARDECER A TRAVES DE LOS VISILLOS ROTOS DE UNA VENTANA. DESDE LA COCINA INTERIOR, UNA MELODIA DE MODA.

LUEGO ENTRA ALBERTO, UN CUARENTON , ALGO GORDO, BLANDO, DESALIÑADO. TRAE UN PAQUETE.

EN CUANTO ENTRA, TIRA LA CORBATA Y LA CHAQUETA Y VA A PARARSE FRENTE A LA PECERA. OBSERVA UN RATO A LOS PECECILLOS MOVERSE EN SU PRISION TRASLUCIDA. LUEGO VA HACIA UN MUEBLE Y EXTRAE UNA CAJA DE LATA, DE LA CUAL SACA UNOS POLVILLOS QUE DEJA CAER EN LA PECERA. MIRA IMPASIBLE LA VORACIDAD DE LOS PECES. TIRA LOS ZAPATOS Y SE DEJA CAER EN EL SOFA, FRENTE AL APARATO DE LA TELEVISION. LO PRENDE Y OBSERVA LA PANTALLA. COME GALLETAS DEL PAQUETE QUE TRAIA.

LA TELE TERMINA POR AMODORRARLE.

ESTA EN ESO CUANDO ENTRA CATA. SESENTONA, VISTE BATA DESALIÑADA Y PANTUFLAS. BATE ALGO DENTRO DE UNA TAZA. UN CIGARRILLO APAGADO LE CUELGA DE LOS LABIOS. BIZQUEA AL MIRAR. SE INSTALA JUNTO A ALBERTO. VEN LA TELE. LUEGO...

CATA : Llegaste? (SILENCIO DE ALBERTO) No te oí entrar.(SILENCIO) Qué dan? (SILENCIO) Cansado? (SILENCIO) Hoy lavé tus camisas. Nunca sabré cómo haces para ensuciarlas tanto. (OTRA PAUSA SILENCIOSA) Linda la chiquilla, no? Cómo las hacen hoy en día! Pura cintura! Pechos, nada! (LE ALCANZA LA TAZA) Quieres?

ALBERTO : Qué es?

CATA : Crema de chocolate.

ALBERTO : No es broma?

CATA : No, no es.

ALBERTO : No te vi ponerle azúcar.

CATA : Le puse en la cocina

ALBERTO : Si es salmuera, te descuero. Hoy, no estoy para bromas.

CATA : Lo puse azúcar, te digo. Prueba!  
ALBERTO TOMA LA TAZA.

Lo preparé para ti. Pensé que vendrías cansado y que una buena taza de crema te reanimaría.

ALBERTO : Si es salmuera, te digo, te descuero.

CATA : Prueba, hombre, prueba!

ALBERTO SE SIRVE. ESCUPE. CATA RIE.

ALBERTO : Sal, para sal, vieja sinvergüenza! (MEDIO ENTRE RISAS TAMBIEN) Verás cuando sea mi turno ¡Te llenaré la cama de ají molido! ¡Pondré pólvora en tu café! ¡Te haré sábanas cortas!

CATA DESAPARECE EN LA COCINA. REGRESA CON DOS TAZAS.

CATA : Esto es café, te juro. Toma, sírvete sin cuidado!

SE INSTALA JUNTO A ALBERTO, QUE SE SIRVE, AUN CON CIERTO RECELO.

ALBERTO : Hoy no estoy para bromas.

CATA : Por qué? Qué te pasó?



SILENCIO. PAUSA. VEN LA TELE. LUEGO...

ALBERTO : (SUBITAMENTE) Hoy entró una cliente con sañañones.

CATA : Y qué hay con eso?

ALBERTO : Que trataba de esconderlos. Eso me puso triste. (PAUSA) Unos pies colorados, como empanadas. (PAUSA) Cómicos los pies. Cinco apéndices carnosos saliendo de un muñón plano, como las patas de algún ave marciana.(PAUSA) Hay algo embarazoso en ello. Nunca terminaré de acostumbrarme. (OTRA PAUSA) No parecen humanos.

CATA : Y cómo querías que fueran los pies de los humanos?

ALBERTO : Alados. Con alas. (LA MIRA, DE PRONTO, INQUISITIVAMENTE) No te peinaste.

CATA : No tuve tiempo.

ALBERTO : Cómo, "no tuve tiempo"? Qué hiciste todo el día?

CATA : Yo? Crucé el Mediterráneo, fíjate! Con Onassis, en su yate. Un viaje de sueño!

ALBERTO : (Sin dejar de inspeccionarla) Sabes lo que pareces cuando andas así?

CATA : No. Dímelo tú, mejor.

ALBERTO : Un sobaco.

CATA : (MELODRAMATICA) Oh, cruel! Hombre cruel!

ALBERTO : Te gusta andar por la casa, como un estropajo viejo, mh?

CATA : Parte del inventario, nada más, hijo.

ALBERTO : Vamos, anda a peinar te ¡Qué crees? Que porque soy tu hijo no tienes que impresionarme?

CATA SACA UNAS CINTITAS DEL BOLSILLO DE SU BATA Y SE ATA EL PELO EN DOS GREÑAS COQUETAS.

CATA : Y? Qué te parezco, ahora, Robert Redford?

ALBERTO : (RIE) Vieja cucú!

AMBOS RIEN, VUELVEN A LA TELE. SILENCIO.

CATA : (TRAS OTRA PAUSA) Flaca la niña, no? A esa la pisa un hombre, y se despermanca.

ALBERTO : Eso crees tú. Esas chincolitos que parecen agónicas, agotan a un toro.

CATA : Si tú lo dices. Quieres comer algo?

ALBERTO : Sí. Tráeme queso, por favor.

CATA SALE Y REGRESA CON QUESO EN UN PLATO. ALBERTO SE SIRVE.

CATA : Sigue gotcando el calefón.(GRUÑIDO DE ALBERTO) Te guste o no te guste, algún día, tendrás que arreglarlo. Ya el muro está hecho un asco, todo lleno de callampas. Uno de estos días se nos cae el tabique. Todo se desmorona. Se nos va tu sueldo en agua.

PAUSA. VEN LA TELE. ALBERTO COME QUESO.

ALBERTO : (SUBITAMENTE) A propósito de sueldo, hoy, volviendo a casa, pasé donde Belardo. Me contó que habías vuelto a comprarle una docena de berlines.

CATA : Chismoso!

ALBERTO : (FIJANDO SU MIRADA EN ELLA) Compraste o no?

CATA : Me los hice empaquetar, sí.

ALBERTO : Pero, compraste o no?

CATA : Ayer, te hiciste mandar media docena de cervezas del almacén del italiano!

ALBERTO : Compraste o no?

CATA : Tú te compras cerveza, y yo me compro berlines, y ya está! No puede una, acaso, disfrutar un poco de la vida?

ALBERTO : Con mi plata, sí. (IMPASIBLE) Dónde están?

CATA : Qué cosa?

ALBERTO : Los berlines. Dónde están?

CATA : Oh! Déjame en paz!

- ALBERTO : (SIN QUITARLE LA VISTA) Me vas a decir que te los comiste todos?
- CATA : No, todos no. Te guardé unos pocos. Por quién me tomas?
- ALBERTO : Cuántos?
- CATA : No sé cuántos ! Tres, tal vez! cuatro!
- ALBERTO : Tráelos!
- CATA : Ahora?
- ALBERTO : Sí, ahora. De repente, tengo ganas de comer berlines.
- CATA : No creo que te haga bien comer a esta hora. Acabas de llegar del trabajo. Pueden resultar pesados para tu estómago en tensión.
- ALBERTO : No te preocupes de mi estómago. Tráelos!
- CATA : Me los comí.
- ALBERTO : Todos?
- CATA : Sí, todos, todos, y ya está! (ANTE SU MIRADA IMPERTERRITA) No puedo estar toda la tarde esperando que regreses de esa maldita tienda, no?. Te iba a guardar, pero no puedo estar toda la tarde, esperándote!
- ALBERTO : Sabes lo que te va a pasar, uno de estos días?. Reventarás! Como un globo. Estallarás como una gran burbuja de grasa y berlines.
- CATA : (CON SUBITA COQUETERIA) Oh, vamos! no me has dicho que te gustan las mujeres con un poco de gordura? De qué te quejas? mh?
- LO TOQUETEA CON PROVOCADORA SENSUALIDAD, LO QUE PRODUCE UN CAMBIO EN LA INQUISITIVA APRECIACION CRITICA DE ALBERTO. CATA SE ORDENA EL PELO Y LE SONRÍE Y ESA SONRISA PROVOCA , ENTRE AMBOS, UNA SENSUAL Y AFECTUOSA COMUNICACION.
- ALBERTO : Eres toda una vaquilla gorda, sabes?
- CATA : Oh, vamos!
- ALBERTO : Crach, crach, todo el día metida en tu cocina, masticando cremas, juntando grasa, como una gran rata guatona, mh?. En verdad, pensabas dejarme uno?
- CATA : Luché, Momo, luché!

ALBERTO : Ah, si luchaste, eh?..Crach! crach! (LE RETUERCE LOS ROLLIZOS EN LA CINTURA) Grasa, grasilla, linda chiquilla!

CATA : Oh, vamos !Deja tranquilas esas manos!

ALBERTO : Reventarás un día en esa cocina. Sabes que ese será tu fin? (LA MIRA ) Y sin embargo..oh, que haría yo sin ti?

CATA : Reventarías también, pero por otras razones. Te irías comiendo por los puños..

ALBERTO : Sí, en eso tienes razón! (SUSPIRA) Oh, Dios!

CATA : Y qué te pasa, ahora?

SILENCIO. PAUSA. VUELVEN A LA MUDA CONTEMPLACION DE LA TELE. ELLA SORBE CAFE. LUEGO.  
Cómo estuvo el trabajo?

ALBERTO : Estuvo..

CATA : Le pediste aumento a Lozada? (SILENCIO DE ALBERTO) Vamos, no me oíste? Le pediste o no?

ALBERTO : Lo haré mañana.

CATA : Dijiste que lo ibas a hacer hoy.

ALBERTO : Y ahora te digo que lo haré mañana.

CATA : Hace semanas que dices lo mismo.

ALBERTO : Por qué no me dejas ver la tele , quieres?

MIRAN LA TELE. LUEGO.

CATA : Hace semanas que dice lo mismo.

SILENCIO. LUEGO.

ALBERTO : (SUBITAMENTE) Lozada tiene cinco niños. Tiene otras cosas en que pensar.

CATA : Claro, y a nosotros, en tanto, que nos parta un rayo, eh?

SILENCIO.

ALBERTO : (DE NUEVO, DE PRONTO) Los negocios de la tienda andan mal. Ayer no vendimos un par..Hoy, entró la vieja de los sabañones y un obrero que pidió plazo para pagar mil pesos por un par de bototos fallados. Y quieres que pida aumento?

CATA : Y eso qué nos importa? Lozada no te contrató para que vendieras arriando a los clientes con un lazo, no? Si no hay venta es cosa suya, no?.. Además, todo eso me parecen pamplinas..Lozada es un zorro. Tiene su tienda en la mejor calle de la ciudad. No hay gato que ande suelto, que no tenga que pasar por su puerta..Para mí, eres tú el que no te atreves..

ALBERTO : Nunca entenderás nada.

CATA : Y qué es lo que hay que entender,mh? Qué es tanto, lo que...

ALBERTO SUBE EL VOLUMEN DE LA TELE A DECIBELES INTOLERABLES.

LUEGO SUBE A NIVEL NORMAL.

Está bien! Si es así como lo quieres, yo no..

ALBERTO VUELVE A SUBIR EL VOLUMEN A NIVEL AUN MAYOR. LO MANTIENE UN RATO.

Está bien! Calla eso! Cállalo ya!

ALBERTO BAJA EL SONIDO. COME QUESO. MIRA LA TELE.

Podemos hablar como dos seres civilizados, no?

ALBERTO ESTALLA EL QUESO CONTRA EL PISO.

Está bien! Cálmate! No volveré a molestarte! Nos morimos de hambre los dos, y ya está!

CATA JUNTA EL QUESO DISPERSO. LO LLEVA A LA COCINA. REGRESA CON OTRA TAZA DE CAFE. ALBERTO EN TODO ESE RATO HA MIRADO LA TELE COMIENDO GALLETAS.

(DESPUES DE UN RATO) Hoy trajeron un piano al 30..Fue la cosa más cómica del mundo..Era uno de esos pianos grandes, negros, de esos que les dicen "de cola", tú sabes, no?..Lo bajaron entre tres tipos de la golondrina de mudanzas..Entrarlo al edificio, no fue el problema: tampoco el subirlo los primeros escalones, pero cuando enfrentaron la primera curva de la escala, vieras el lío que se armó!..Pusieron cuñas y no resultó.. Después armaron un trípode con unos palos y lo colgaron de unas lienzas. Tampoco anduvo..Y ahí fue donde uno de los tipos se puso a decir que había que subirlo por fuera, tirarlo arriba y entrarlo por la ventana, y vieras la reacción de la mujer del 30!.. Alegó que había pagado flete a condición que lo subieran por la escala, porque ya había pasado por la experiencia de subir pianos por fuera de edificios de la vez que se le había caído uno de diez metros de altura, y nadie había

respondido por la "leña"! (RIE) Imagínate!.. "leña". Eso es lo que dijo! No encuentras que es para morirse?! (ALBERTO NO REACCIONA, MIRA LA TELE. COME GALLETA) Al final, los tipos volvieron a llevarse la cosa, y ahí fue donde se armó la de padre y señor mío! El tipo que hacía como jefe de la cuadrilla, opinaba que no le quedaría otra cosa que cambiarse de casa, si insistía tanto en querer tocar el instrumento, y ella..que se fueran todos a la misma mierda, atado de sinvergüenzas inútiles, que no les iba a pedir la opinión a ellos, los huevones, donde irse a vivir, y cosas así! Imagínate! (ESPERA SU REACCION QUE NO SE PRODUCE) Después lo cómico se volvió trágico.. Me dio pena la pobre mujer.. Echada, ahí sobre la misma escafa, gimiendo en un ataque histérico, que se había gastado diez mil pesos en ese piano, los ahorros de todo un año privándose de cosas, para que ahora la niña se quedara sin practicar.. que todo eran problemas..que estaba cansada de luchar..que la vida era tan complicada, y cosas así.. Después se puso a hablar cosas incoherentes: de unas vacaciones que le había querido dar a la niña, pero que no habían resultado, porque alguien le había robado una polvera..de un violín que su hermano había guardado en su casa, y que se había caído de un taxi, rompiéndose contra el pavimento.(MIRA A ALBERTO. NADA. PAUSA. SILENCIO. LUEGO, DE PRONTO) Estafaron a esa mujer..  
ALBERTO LA MIRA, AHORA.

No deberían vender pianos, sin la debida referencia de las condiciones habitacionales del cliente. (ALBERTO LA SIGUE MIRANDO IMPERTERRITO) La estafaron, no? Le vendieron el instrumento, sin preocuparse si lo iba a poder usar o no. Esa es estafa, no?

ALBERTO : Te falla o qué? Crees que iban a venir con un metro. "No le cabe el piano a la niña, señora: por qué no le compra mejor una mandolina?"

CATA : Tú nunca crees que nadie estafa a nadie.

ALBERTO : Era eso, entonces, eh?

CATA : Qué cosa?

ALBERTO : "Nunca crees que nadie estafa a nadie".

CATA : Vamos, no entiendo tus.."insinuaciones subterráneas".

ALBERTO : Meter lo del piano de la mujer del 30, para decirme que Lozada me estafa, mh?

CATA : Te estafa, no? Te estafa! Sólo tú no te quieres dar cuenta!

ALBERTO : Bien, me estafa, ya está, y qué? Déjame tranquilo!

CATA : Claro! Tú puedes opinar, porque no necesitas esa plata! Pero yo no. No puedo andar como tú, tan suelto de cuerpo, regalándome mi trabajo a todo el mundo! Yo necesito

un par de anteojos nuevos, y ya está! Que tú, con el sueldo miserable que te pagan, no me puedes comprar! (SE CALMA) Ya no distingo la A de la Z. Paso con unos terribles dolores de cabeza, de tener que forzar la vista, pero eso, a ti, qué te importa! Te da un bleño, los ojos de tu madre!

ALBERTO :Ni un milímetro me importa, en verdad. Nada!

CATA : Lo sabía.

ALBERTO : Por mí, que te estrelles contra los muros...! Además, para ver la cagada de vida.

CATA : Lo sabía ! Hijo ingrato! (LE ARREBATA EL PAQUETE DE GALLETAS) Y además, ya no comas más! Aquí nadie come, si no sabe ser generoso! (SE VUELVE A CALMAR) Además está tu colesterol. (LE DEVUELVE EL PAQUETE, EN UN EXABRUPTO, AL VER SU EXPRESION) Bueno, ya, toma! Come! Lléname el gaznate! Total, para qué me preocupo?!

ALBERTO COME. ELLA VUELVE A SENTARSE JUNTO A EL. VEN LA TELE. LUEGO.

(MELIFLUA) Estamos bien, así, los dos, no crees? Agradable y hogareño. Si no fuera por los ruidos de la tele, sería el limbo, no crees (ACERCANDOSE A EL ARRIMANDOSE) Solos, tú y yo. Madre e hijo, unidos en un inmenso amor mutuo, santificado por la piedad de Dios.

QUEDAN UN RATO, ASI, EN SILENCIO. LUEGO...

Echas de menos a tu mujer? La echas de menos, a veces, no?... O la suplo yo, con creces?

VEN LA TELE, UNIDOS. PAUSA.

Buenmozo el tipo, no crees? Bonitas cejas. Crees que se las depila?

ALBERTO : A Curvallo le dio un ataque epiléptico.

CATA : (EXAGERADAMENTE VIVAZ) No me digas!

ALBERTO : Estaba subiendo unas cajas a los estantes altos, cuando le vino. Cayó en un revoltijo de zapatos y papeles de envolver.

CATA : Pobre hombre!

ALBERTO : (IMPASIBLE) Lo llevaron al baño; dejó todo hecho un desastre. Botó el botiquín, Rajó el guáter.

- CATA : Santo Dios!
- ALBERTO : Lo sacaron de la tienda entre cuatro; casi le quebró un brazo a la enfermera. Lozada le pidió la renuncia.
- CATA : (CON DESCONFIANZA) Estás inventando todo esto, no es cierto?
- ALBERTO : No, pero da un no sé qué; el oírlo, no es cierto?
- CATA : Lo que me da, es pena por el pobre hombre.
- ALBERTO : Pero no está mal para una tarde sin asunto, no crees? Quieres que te siga contando?
- CATA : Siempre que sea verdad.
- ALBERTO : Qué crees tú?
- CATA : Que es mentira.
- ALBERTO : Bueno, entonces, es mentira, y todos contentos (PAUSA) Para qué quieres la verdad?. Es lata. Sólo la mentira es excitante y entretenida.
- CATA : Te of decir que hoy no estabas para bromas.
- ALBERTO : Cómo no voy a estar para bromas, sí, hoy, la tienda ardió de extremo a extremo?
- CATA : Oh, vamos! Qué estás diciendo?
- ALBERTO : No, pero sería divertido, no crees? (CON SUBITA Y ALEGRE FEROCIDAD) Sabes que a veces me paro frente a esa maldita tienda y la veo elevarse en llamas? Arder toda la maldita estructura? Encumbrarse en un mar de calzados en llamas, y Lozada, en medio de la calzada, gritando, arrancándose los pelos?...Oh, Dios! (EN UN NUEVO Y SUBITO CAMBIO DE HUMOR) Crees que soy un anormal?
- CATA : No, pero se te ocurre cada cosa!
- ALBERTO : (SIN OIR SU RESPUESTA) Lozada, hoy, trató de violarme.
- CATA : Oh, vamos, ya estás!
- ALBERTO : Qué? No me crees?
- CATA : No está bien que digas esas cosas del señor Lozada, Momo. Es un hombre muy púcro y muy bueno. Un respetable ciudadano.
- ALBERTO : Crees eso , verdad?



- CATA : Claro que lo creo!
- ALBERTO : Así que no crees que me viola todos los días?
- CATA : No digas tonterías, hombre! Tienes cada manera de razonar!
- ALBERTO : (EXALTADO, FEROS, CASI A GRITOS) Te digo que trató de violarme! Me arrastró del pelo hacia el baño, y trató de meterme su destornillador! Tienes que creerme! Que no comprendes que, si no crees eso, no puedo seguir yendo a esa maldita ratonera?
- CATA : Está bien, te creo.
- ALBERTO : (CALMANDOSE) Eso está mejor.
- PAUSA, VUELVE LA CALMA ANTERIOR. LUEGO.
- CATA : A veces me asustas, sabes? Pienso que debes ser muy desgraciado, y eso me apena.
- ALBERTO : Yo, desgraciado? Viendo, aquí, la tele, contigo? Imposible!
- CATA : Qué quieres que haga? Que salga a trabajar, y me pague mi comida?
- ALBERTO : A qué viene eso? Para qué dices leseras?
- CATA : Entonces, ánimo! Vamos, a ver, cuéntame un chiste! (LO PUNCETEA) Vamos, pongámonos alegres! Vamos, cuéntame!
- ALBERTO : (ANIMANDOSE) Conoces el chiste del loro que se metió en el baño de la señora?
- CATA : Sí, pero no importa! Cuenta de todos modos!
- ALBERTO ENMUDECE. CAE DE NUEVO EN SU MELANCOLIA.  
Bueno, yo en cambio, te contaré algo más de lo del piano del 30, que te entretuvo, parece..
- ALBERTO : Fue verdad?
- CATA : Claro que fue! Verdad! lo juro!
- ALBERTO : Y tú estuviste, ahí durante toda la escena, mirando el espectáculo, mh?
- CATA : Era imposible no hacerlo. Llegaron haciendo ruido, como si echaran abajo el edificio.
- ALBERTO : En esa facha?
- CATA : No tengo otra.

- ALBERTO : No quiero que te estés, ahí, con esa bata, a la vista de todo el mundo.
- CATA : Oh, vamos! "Todo el mundo", fueron dos niños del vecindario, un perro vago y el mandadero de la tienda de los comestibles. No es una multitud, para avergonzarte de tu madre..
- ALBERTO : Yo no me avergüenzo de ti..
- CATA : Sí, claro que lo haces!
- ALBERTO : Sólo me avergüenzo que andes, por ahí, con esa bata sebosa, y metiéndote en lo que no te importa. (CAMBIO DE ACTITUD) Sabes que tienes un cutis envidiable? (LE BESA UNA MEJILLA) Como besar un ala de mariposa.
- CATA : (COQUETA) Oh, vamos, deja! (EL VUELVE A BESARLA) Deja, ya, cargante, te dicen!
- ALBERTO VUELVE BRUSCAMENTE A SU MUDA CONTEMPLACION DE LA TELE. ELLA SE LE UNE.
- (DESPUES DE UN RATO) Bueno.. vamos a estar toda la tarde, así, viendo la tele?  
 (SILENCIO DE ALBERTO) Ayer hicimos lo mismo, y antes de ayer y anteayer.  
 (PAUSA) Me ibas a sacar a pasear, recuerdas? Hace siglos que lo ofreces, pero nunca lo haces.
- ALBERTO : Anda con tu amiga, la del cachirulo loco y el perro lanudo.
- CATA : Mercedes?.. No es lo mismo.
- ALBERTO : La tienes, aquí mismo, en el edificio. Qué problema tienes?
- CATA : Es contigo que quiero salir.
- ALBERTO : Yo no salgo.
- CATA : Sí, ése es el problema. Que nunca sales a ninguna parte. Como madre debería estar feliz, pero como madre también me preocupo.
- ALBERTO : Para que salir? No me entretengo, acaso, contigo y tus bromas? Vamos, hazme una broma! Riámos un poco!
- CATA : Ahora, no tengo ganas. Ahora, quiero salir contigo.
- ALBERTO : Y adónde ir? (LA MIRA) A ver, dónde quieres que vayamos, que sea tan magnífico?. Quieres que vamos al circo?

CATA : No es necesario ir al circo, para divertirse.

ALBERTO : Ah, no, eh? Y cómo sabes si hoy, pasa lo inesperado? A lo mejor, hoy, exactamente hoy, se manda abajo, al fin, el maldito trapealista, y estalla en el piso de aserrín, en un gran estruendo de cabezas rotas?

CATA : Oh, qué desagradable te pones, de pronto!

ALBERTO : O tal vez hoy, exactamente hoy, se queda enredado en la red y no se mata. Que desperdicio intolerable, no? Nunca deberían poner redes a esos locos, no crees?

CATA : Ya vuelves a ponerte mórbido..Hay tantos sitios lindos donde ir.

ALBERTO : Ah, sí, eh? Dónde?

CATA : No, no sé, a lo mejor, tú me lo dices.

CATA : (SUGERENTE; MELANCOLICA) Podríamos ir al campo, los dos! Recuerdas esa pequeña colina donde fuimos una vez? Había tres sauces llorones, recuerdas? y una pendiente donde crecían florillas azules. Era una mañana neblinosa.. Me hiciste bajar al pie de la colina, y quedarme entre los sauces, mientras tú me mirabas desde arriba, recuerdas? Qué mirabas? (LO PUNCETEA , MIMOSA) A ver, dime, qué mirabas? Nunca me dijiste. También había callampitas, muchas callampitas bajo los sauces.(PAUSA) Eso fue hace mucho tiempo, demasiado casi.. Fueron los años después que murió tu mujer. (ANIMADA DE PRONTO) Ibamos juntos a misa, entonces! A mí me encantaba ir a misa, contigo! Con tu traje negro, tu camisa muy blanca, el brazalete negro en tu manga, y tu aire tan, pero tan, tan.. distinguido! Y el sereno dolor en tu mirada! (MAS ANIMADA) Y tu infaltable pañuelo blanco en el bolsillo, pasado a colonia! Esa colonia tuya, que iba contigo a todas partes!. Ultimamente, ya no la usas, y no te pones pañuelo.. y no vas conmigo a ninguna parte!

ALBERTO : Es que, hoy, ya huelo a cadáver.

CATA : Oh, Momo, esas morbideces tuyas! Deja ese tono, quieres? (PAUSA) Entonces, es cierto? No vamos a ir a ninguna parte?

ALBERTO : Nos quedaremos aquí.

CATA SE LEVANTA BRUSCAMENTE.

CATA : Entonces, voy con Mercedes!

ALBERTO : Anda! A lo mejor te sale un jaguar.. o ves a alguien cayéndose de una azotea!

CATA VUELVE A SENTARSE JUNTO A EL. LE ACARICIA LA CARA.

- CATA : Oh, Momo! Lo que me preocupa es que tampoco sales con amigos.
- ALBERTO : No tengo amigos.
- CATA : Y tus compañeros de la tienda, no son amigos, acaso?
- ALBERTO : Son compañeros de la tienda, pero no amigos.
- CATA : Apuesto que salen juntos.. Van a algún sitio?
- ALBERTO : Sí, a veces van a putas, pero a mí me carga la vieja mulata que te espera a la salida del prostíbulo, y te agarra entre las piernas, si no pagas o reclamas por el ponche con gusto a jabón...
- CATA : Oh, Momo, qué manera de hablar!
- ALBERTO : Quieres oír dónde van los de la tienda, cuando sienten ganas de portarse como niños buenos?
- CATA : Dios mío, debe haber alguno que te caiga en gracia! Alguna muchacha..La morena de la caja, por ejemplo!
- ALBERTO : La "morena de la caja" sufre de acné, y tiene menstruaciones históricas, que desbordan el Amazonas.
- CATA : Santo Dios!
- ALBERTO : Carvallo insiste en ir siempre al mismo bar, a oír el mismo tango milonguero, que me tiene guatón. Benito Ansaldo habla de su hija, siempre de su hija, de lo buena que es, de lo hacendosa, de lo mucho que merecería un marido que estuviera a su altura. Es aburrido hasta el mareo!..González y Febrini, sólo hablan de sí mismos. No saben nada, no escuchan nada, no entienden nada. Sólo hablan de sus impresiones, sus opiniones, sus vivencias. No cabe uno, ahí en nada. No tiene uno, dónde meterse..Y Cucharita! Cucharita! Sólo quiere que lo dejen en paz.. Va donde los otros van, aunque sea a misa, que le carga. Se sienta entre ellos, como si fuese feliz de sólo sentirles cerca. Generalmente paga todo. Los otros, así, en un gesto cobarde, rastro, repugnante, dejan pasar las horas, consumen como carretoneros y se codean sonriendo, sabiendo que Cucharita, de lo feliz que está, a la postre pagará todo.. Es indigno y lastimoso.. Con gente así quieres que salga?
- CATA : Algo bueno habré en ellos.
- ALBERTO : Sí, son todos muy buenos cristianos, que temen a Dios.
- CATA : A veces me asustas, sabes?

ALBERTO : Sí, soy así, vieja: terrible y carnívoro! Tendrás que acostumbrarte. Me pariste, no?

CATA SUSPIRA. VE LA TELE. LUEGO....

CATA : Bonita la muchacha, no?... Boquita de fresa!

ALBERTO : Sí.

## SEGUNDA ESCENA

FIN DE OTRA JORNADA DE TRABAJO. LA MISMA HORA, AL DIA SIGUIENTE. DESDE LA COCINA, ACUDE UNA MELODIA. CATA CANTA AL SON DE ELLA. ENTRA ALBERTO, DESPEINADO, DESARRAPADO, LA CHAQUETA A MEDIO COLGAR SOBRE UN HOMBRO, LA CAMISA DESGARRADA. TIZNE EN LA CARA, UNA CANILLA A LA VISTA BAJO EL PANTALON ENROLLADO HASTA LA RODILLA EN SU CAMISA Y PANTORRILLA, MANCHAS DE SANGRE.

ATRAVIESA LA HABITACION ARRASTRANDOSE, BOTANDO OBJETOS A LA PASADA, CAE SOBRE EL SOFA. SE QUEJA.

A LOS RUIDOS ACUDE CATA, BATIENDO ALGO EN UNA TAZA.

CATA : (GRITA, VIENDO A ALBERTO) Hijo! Qué te pasa?

ALBERTO MUGE.

Pero, qué tienes, hijo, Dios mío?

VA A TOCARLO.

ALBERTO : (CHILLA) No! No me toques! No me roces siquiera! Estoy herido! Estoy todo hecho tiras!

CATA : Pero, esa sangre, hijo Santo Dios!  
VUELVE A INTENTAR UNA APROXIMACION.

ALBERTO : No me toques, te digo! Me duele todo el cuerpo!

CATA : Pero, qué te pasó?

ALBERTO : (DEFALLECIENTE) Me asaltaron!

CATA : Oh Dios!

OTRO INTENTO DE APROXIMACION.

ALBERTO : (CHILLIDO AGUDO) No me toques!

CATA : Pero algo tengo que hacer, Dios mío! No puedo dejar que te desangres!..Voy a buscar al doctor!  
SE ALEJA

ALBERTO : No, deja! Ya me estoy mejorando..Tráeme una frazada!  
CATA CORRE Y REGRESA CON LO QUE LE PIDEN  
Fórame las piernas!

CATA : (PROCEDIENDO) Sí, hijo, sí! (EN SU APRESURAMIENTO LE ROZA UNA PIERNA)

ALBERTO : Ay, cuidado! Qué dolor! Me quebraron unas costillas!

CATA : Santo Dios! Dios Santo!

ALBERTO : Y ahora tráeme un guatero!

CATA : Sí, hijo, sí!

CATA CORRE Y REGRESA CON EL GUATERO.

ALBERTO : Pónmelo bajo el traste!

CATA : Por qué ahí, hijo?

ALBERTO : Porque se me heló el poto!

CATA PROCEDE CON TODO CUIDADO.

ALBERTO : Ahhhh! Qué alivio! Ahhhh. Y ahora, tráeme un paño con hielo!

CATA : Para qué el hielo, hijo?

ALBERTO : Se me heló la cabeza..

CATA CORRE Y RETORNA CON UN PAÑO EN EL QUE VA VERTIENDO CUBITOS DE HIELO. SIN EMBARGO, YA VIENE CON DUDAS.

CATA : Para qué el hielo, si se te heló?

ALBERTO : Pónmelo, te dicen!

ELLA PROCEDE  
(SONRIENDO EN BLANCO) Y ahora, qué te parece el espectáculo, eh?  
Grandioso, eh?

CATA : Tú no tienes nada. Me engañaste otra vez, maldito!

ALBERTO RIE. ELLA LE ARREBATA EL GUATERO Y LO GOLPEA CON EL.  
Te burlaste de mí, canalla!

ALBERTO : Pero, cómo estave, vieja? Puro teatro, eh? Arte puro!

EXTRAE UNA BOTELLITA CON "SANGRE" Y LA MUESTRA. RIE A  
DESGAÑITARSE. ELLA, AL FIN, TAMBIEN CEDE A LA RISA. CAE JUNTO  
A EL, SOBRE EL SOFA.

CATA : (SOFOCADA) Esta vez casi me matas! Oh, Dios! Pero cómo nos divertimos, los  
dos, eh?... Pero, deja, la próxima será mi turno..A mi lado, Sara Bernhardt será esa  
mesa!

ALBERTO : Estamos locos, los dos, mh?

CATA : Un poco, hijo, pero..podremos estar en la mierda, a ratos, pero Santo Dios que lo  
pasamos bien, no?

ALBERTO : Así que, te asustaste, en verdad, vieja, eh?

CATA LE TOMA LA CABEZA Y SE LA ACARICIA. EL LA "ESCONDE" EN  
SU REGAZO.

CATA : (MIMOSA) Maldito.

ALBERTO : Sabes que hoy, al volver a casa por el mismo camino de siempre, me vino un mareo?  
Años, viviendo en este mismo departamento, y nunca, jamás, me he vuelto a casa por  
otro camino..

CATA : (SIEMPRE ACARICIANDO SU CABEZA) Y qué hay con eso? Es el rodeo más  
corto, no?

ALBERTO : Sabes que entre la lavandería del chino Lin Fu y la panadería de los gallegos  
ladrones, hay exactamente doscientos trece pasos. Ni uno más ni uno menos.. Es  
mareador..He pensado, que si un día , sacan de esa esquina la lavandería del chino,  
en el hueco que se produce, se derrumba la ciudad. Todo se viene abajo, como en un  
castillo de naipes..Siberia cae en un abismo, todo Nueva York se hunde en el mar, y  
hasta, tal vez, se derrumban las galaxias..

CATA : Qué te molesta, hijo?

ALBERTO : Me marea..

PAUSA, DURANTE LA CUAL ELLA LE SIGUE ACARICIANDO EL PELO.

A veces oigo cómo hablan los muros de la ciudad: "Ahí viene, otra vez, ese estúpido  
vendedor de los calzados", dicen, cuando me ven venir por la calzada..Tic, un paso  
Tac, dos!..(SE INCLINA EN UN CODO: LA MIRA) Sabes que a veces, hasta he

corrido, para ver si corriendo puedo romper con la predestinación, y algún día, tal vez, algún día, vieja.. la lavandería no esté ahí?.. Pero siempre está. Y las paredes, como si se rieran en mi cara.. Entiendes eso, vieja?

CATA : No, no te entiendo, hijo. Qué te perturba?

ALBERTO : Me perturba la seguridad de que mi carne existe, y de que la lavandería del chino tenga un frente de, exactamente, diez y ocho pasos, vieja..

CATA : (NO ENTIENDE) Me estás tomando el pelo, nuevamente.

ALBERTO ENTIENDE QUE NO ENTIENDE. HUNDE SU CABEZA CONTRA SU PECHO.

ALBERTO : Sí, madre, te estoy tomando el pelo! Tic, un corazón! Tac, la lavandería!

CATA : (RIENDO) No, hijo, pero qué haces?

ALBERTO : Tic, la Avenida España! Toc, el Panteón donde guardan el hígado heroico del Gran Conquistador!

CATA : Pero, hijo, qué haces? No!

ALBERTO LE TOMA LA CARA.

ALBERTO : Sabes que para mí tú eres la Virgen Santísima, la Virgen del Pilar, la Virgen de los Suspiros, y todas las Vírgenes juntas? Y que yo te amo locamente, porque no entiendes nada de nada?!

LA ABRAZA. TRATA DE RODEARLA ENTERAMENTE EN SU ABRAZO.

CATA : Pero, niño, tú estás loco de remate!

ALBERTO : (TOCANDOLE EL VIENTRE) Sí, loco de remate! De modo que, ahí, tic, yo estuve alguna vez, escondido el putias, toc, esperando no tener que salir nunca, tic, viviendo en una casa prestada? Sabes que yo era, entonces, un grandísimo, un enormísimo maricón, madre?

CATA : Oh, Momo, en verdad...

ALBERTO LE TAPA LA BOCA.

ALBERTO : No, no digas nada! No te muevas! No respires siquiera! (PONE SU CABEZA CONTRA EL VIENTRE DE ELLA) Tal vez aún me escuche respirar, ahí dentro! Qué tibio, qué húmedo debió estar! No te muevas! Déjame escuchar mi sangre en la tuya! (LA MIRA DE PRONTO) Nunca quisiste expulsarme de ahí, vieja? En verdad, nunca se te ocurrió la idea de echarme fuera? En todos esos largos, lentos, inacabables nueve meses?



- CATA : Oh, vamos, Momo qué dices?
- ALBERTO : Nunca, en un arrebato, así, violento, se te pasó por la mente... abrir la bolsita y sacar fuera esa cosa caliente, intrusa, que te ataba al vejamen y la humillación? (CATA NO QUIERE ESCUCHAR) Ni en tus peores momentos, vieja? (ELLA SE TAPA LOS OIDOS) Cuando papá te dejaba sola, en medio del frío, para irse con las otras mujeres? Sola frente a tu idiotez de haberte dejado preñar por un gitano vagabundo?
- CATA : Ya, Momo, no más! No sé qué te pasa, hoy día?
- ALBERTO : (SONRISA VACUA) Lo que me pasa, hoy día, es que me duele el alma, vieja..Y lo hago en memoria de mi padre, que debe haber sido el hijo de la gran puta.
- CATA : Te equivocas en eso! Tu padre era todo un caballero!
- ALBERTO : Oh,sí, claro! Un caballero! Con polainas, sombrero hongo, y el alma llena de murciélagos! Hoy estuve pensando en él, mientras volvía a casa, sabes, y siempre me pongo triste cuando me viene su recuerdo, y se me llenan las venas de sangre negra. (SE RECUESTA EN EL SOFA) Pero, a ver, cuéntame de él! Ponte poética!
- CATA : Así, en ese tono burlón, ni muerta!
- ALBERTO : Vamos, háblame de él! Qué te pasa? No lo recuerdas con devoción?
- CATA : Lo que no soporto es que tu burla manche su memoria.
- ALBERTO : Entonces, réquiem a mi padre!
- CATA : En verdad, no sé qué se te ha metido en el cuerpo, hoy día! Prefiero irme a la cocina, mientras te calmas.
- SALE HACIA LA COCINA.
- ALBERTO : (GRITA TRAS ELLA, SIEMPRE EN EL MISMO AIRE FESTIVO, BURLON) Vieja cobarde! Escapista!
- PRENDE LA TELE. LA MIRA SIN VERLA. ESTA A MIL MILLAS, CUANDO REGRESA CATA, BATIENDO LA TAZA. LE OFRECE.
- CATA : Quieres?
- ALBERTO : Qué es ? Cicuta?
- CATA : Simplemente, crema de chocolate.
- ALBERTO : Eres incansable en eso, eh? Nunca se te ocurre hacer otra cosa?
- CATA : Prueba!

ALBERTO : No es salmuera? Hoy no estoy para bromas, vieja, ya te dije.

CATA : Prueba te dicen!

ALBERTO SE SIRVE.

ALBERTO : Es crema

CATA : Y qué creías que era? Baba de murciélago!

ALBERTO COME. ELLA SE INSTALA JUNTO A EL, A VERLO COMER.  
(LUEGO, DESPUES DE UN RATO) Y?..Pediste aumento?..Necesito anteojos! Ya no veo casi nada! (ALBERTO INDIFERENTE) Le tienes un miedo jurado a Lozada, eh? Sabes que es como cualquier hombre? Qué te asusta tanto de él? Estoy seguro que si reúnes coraje y te le enfrentas, te aumenta! (ALBERTO SILENCIOSO) A qué le tienes miedo, Dios mío? Después de todo, eres el mejor vendedor de la tienda, y eso hay que pagarlo, no?

ALBERTO DEJA CAER EL PLATO.

Lo digo, porque lo veo en ti, caramba!

ALBERTO : (LA MIRA AHORA) Qué ves en mí?

CATA : Que tienes pasta para destacarte en lo que te propongas! Eso veo, y ya estás!

ALBERTO : Y el problema es que no me propongo nada, dices, eh?

CATA : Eso! (DE PRONTO, CON RABIA) Te hubieras destacado en lo que hubieras querido, caramba, y tú lo sabes! El problema es que siempre has sido un apocado, y eso es! (PAUSA) Ya sabes lo que pienso..  
PAUSA. RUMIAN UN RATO, AMBOS, EN SILENCIO, LUEGO...

ALBERTO : Laura piensa lo mismo.

CATA : Y quién es Laura?

ALBERTO : Nunca te hablé de la chiquilla nueva, que entró a la tienda?

CATA : No, nunca me hablaste.

ALBERTO : Me acuesto con ella.

CATA : Oh, ya estás de nuevo!

ALBERTO : Es verdad, verdad. Es una muchacha muy mona: una verdadera preciosidad. Es tan fea, que Lozada no sabe si meterla adentro, a embalar paquetes, donde no puedan

verla los clientes, o despedirla en el acto. En verdad, no sé cómo se coló. Debe haber sido por la alcantarilla, el último invierno, en la crecida de las ratas. Es casi tan fea como yo, y eso ya es mucho decir, no crees?

CATA : Habla en serio. Existe esa muchacha?

ALBERTO : Existe, existe!.. Nos pegamos unas noches de amor, que vieras! Cabalgatas bajo la luna, en potros de nácar!.. Tiene la piel toda cubierta de escamas, en que la luna se refleja en visos de plata! (LE MUESTRA SU CUELLO) Me muerde aquí, ves, y me deja su perfume! Mira, huele! (CATA NO LO HACE) Ella también dice que me apoco... Opina que asumo ante Lozada una actitud servil.. Y también le gusta el juego del "hubieras"!..!Si yo "hubiera"! Si tú "hubieras"! Si nosotros "hubiéramos"! (PAUSA) Ayer, Lozada quiso café, y yo se lo preparé, y lo llevé a su escritorio... Laura quedó frenética... Dijo que sólo me faltó "reptar" ante él!

CATA : Lo estoy viendo.. Yo te hubiera dicho lo mismo..

ALBERTO : "Hubiera", ves?

CATA : Bueno, si "hubiera", y qué, caramba?

ALBERTO : Que tú estás aquí.

CATA : Qué quieres decir?

ALBERTO : Que si estuvieras allá, y Lozada te pagara un sueldo, y quisiera café, también reptarías.

CATA : El no te paga para que le hagas café.

ALBERTO : No, pero tampoco me paga, para que no se lo haga.

CATA : (IMPACIENTE) Oh, cuándo te vas a despabilar, Dios mío?

ALBERTO : La convidé a salir.

CATA : A quién?

ALBERTO : Laaura.

CATA : Y ella aceptó?

ALBERTO : Y por qué no, si soy el mejor vendedor de la tienda?

CATA : Oh, Momo, no sabes lo que eso me alegra.

ALBERTO : (INCONMOVIBLE) Tiene papá y mamá.

- CATA : Bueno, casi todo el mundo tiene, no?
- ALBERTO : Es que este papá y esta mamá son algo muy especial. Viven en un nido, en lo alto de un pino.
- CATA : Vamos, habla en serio alguna vez!
- ALBERTO : En verdad quieres que hable en serio?
- CATA : Hace rato que te lo estoy pidiendo, no?
- ALBERTO : Bien entonces, pero primero tráeme una cerveza.
- CATA SALE Y REGRESA CON UNA BOTELLA Y VASO. LE SIRVE EL BEBE CON FRUICION.
- CATA : Háblame de Laura.
- ALBERTO : Está bien. Ahora viene, entonces, el cuento triste de cómo el niño Alberto salió con la niña Laura.. pero no te pongas a llorar después, eh?
- CATA : No lo haré.
- ALBERTO : Aquí va, entonces, la triste historia de un viudo, entrado en años, y una tímida y fea niña, y sus dos padres posesivos.. Laura tiene un tic: se cree inservible. Alberto también tiene el suyo: se cree fracasado..y entonces, se juntaron esos dos remisos y criaron un engendro de relación..
- CATA : Tú no eres un fracasado!
- ALBERTO : No me interrumpas, Cata! Déjame contarte!..Sabes dónde fuimos, cuando esos dos salieron la primera vez?
- CATA : Dónde?
- ALBERTO : Al cementerio.
- CATA : Oh, Santo Dios!
- ALBERTO : A la niña Laura le gusta ver las tumbas; al niño Alberto también. Encontramos de inmediato un gusto común..Primero fueron a una fuente de soda, a tomar un helado, y vi que manoseaba mucho el cierre de su cartera y no me miraba..El, por su parte, hizo diez botecitos con las servilletas de papel, y tampoco sabía dónde colocar su mirada..Hablamos de un montón de cosas: ella le contó que tomaba clases de canto, y él, que volvía a casa siempre por el mismo camino..No se asustó. Lo tomó como la cosa más natural del mundo, porque también parecía estar familiarizada con esa

rutina, y eso me devolvió el habla..Se puso él, tremendamente locuaz..Le hablé de ti, de la pecera, de la tienda de Lozada, de mi colesterol, y de todos mis grandes proyectos nunca realizados...Se hicieron grandes amigos.. No se asustó ni una sola vez con todas las barbaridades que él le contaba, y eso fue muy estimulante para él.. Volví a creerme un tipo normal.. Al final, hablaron de sus gustos, y surgió lo de las tumbas..Fuimos allá, y desde entonces, hemos vuelto un par de veces...Andan los dos entre lápidas, tomados de la mano, y yo le cuento de las películas vistas y ella de las que nunca verá.

CATA SE LEVANTA.

CATA : No creo una sola palabra de lo que me cuentas! Odio esos cuentos mórbidos tuyos! Veo que hoy no estás para conversaciones!

SALE. ALBERTO GRITA TRAS ELLA.

ALBERTO : Entonces no quieres que te cuente lo de las lagartijas.. que andan entre los mausoleos? (ESPERA SU REACCION) Pequeños saurios que acechan desde los ojos de las calaveras? (ESPERA. LUEGO..) Sabes que Lozada estranguló, hoy, a su hija? (ESPERA)..Hacíamos caja, cuando entró arrastrando del pelo al cadáver de la niña! (ESPERA) Hace días que andaba frenético con ella! Imagínate, querer casarse con Febrini, el infeliz, que sólo gana quince mil al mes! Quién puede darle una vida digna a su mujer, con ese sueldo? Pura miseria, no te parece?!

REGRESA CATA. TRAE UNA CAMISA LIMPIA. SE DETIENE EN EL MARCO DE LA PUERTA, DESDE DONDE LO MIRA. CRUZA CON EL UNA MIRADA DE TRISTE DESOLACION.

(EN OTRO TONO; INTIMO, CASI LASTIMERO) Te cuento el cuento del cuento de cómo el triste niño Alberto salió con la triste niña Laura?

CATA : Oh, Momo!

ALBERTO : (UN NIÑO QUE CUENTA UN CUENTO) Las lagartijas son unos espectros de las tumbas. Surgen amenazadoramente entre los musgos, acechando los crujidos de la carne..Son los testigos mudos de la descomposición del hombre..

CATA : (CANSADA) Ven, sácate esa camisa sucia! Tengo que lavarte esas manchas!

ALBERTO : Qué espantoso soy, no?

CATA : Insufrible a ratos..Vamos! Sácate eso!

ALBERTO OBEDECE DOCILMENTE. QUEDA CON EL TORSO DESNUDO. LO HACE BUSCANDO UNA SONRISA EN EL ROSTRO DE SU MADRE. LUEGO FLECTA UN BRAZO. LE MUESTRA UN BICEPS. HACE DE TARZAN. MUESTRA EL CODO.

- ALBERTO : (COMICO) Un muñón, ves?...Sabes cómo me salió?...Blandiendo calzadores de zapatos! Tu hijo tiene puros muñones, ves? De brazos, nada! De piernas, nada! Sólo un par de muñones ofensivos, ves?
- CATA : (COMPLACIENTE) Payaso!
- ALBERTO : (GRUÑENDO COMO UN GORILA, TRATANDO DE "ABRAZARLA", CON SUS MUÑONES) Uuuumba, burumba!.. Ua, ua, ua!
- CATA : Ya, deja ya!
- ALBERTO : (METIENDO SUS "PALMETAS" EN SU CUELLO) De manos, nada, ves? Sólo un par de palmetas planas, como dos gigantescos calzadores de zapatos! Ves?
- CATA : (RIENDO AHORA) Ya, deja, te dicen, cargante!
- ALBERTO : (PROCURANDO METERLE UN BESO) Un beso para el payaso! Un piccolo bacchio para el palmenta!
- CATA : Ya, deja! Oh, qué espantoso eres!
- ALBERTO : (UN SUBITO CAMBIO DE ACTITUD, INTEMPESTIVAMENTE) Te cuento el cuento de cómo al niño Alberto lo echaron, hoy, de la pega?
- CATA : (PARALOGIZANDOSE) Oh, niño! Eso ni en broma!
- ALBERTO : Pero si es cierto! Sólo no sabía cómo anunciártelo!
- CATA : Aunque quieras bromear sobre eso, sabes que Lozada jamás te echará!
- ALBERTO : Y por qué, dices tú?
- CATA : (SALIENDO CON LA CAMISA SUCIA) Porque sin ti, su negocio no vale nada, y él lo sabe.
- ALBERTO : (GRITO) Oh, Cata, Cata, Cata, Cata! Cuando te oigo decir esas cosas, me estalla el pecho, sabes?
- CATA : (VOLVIENDO HACIA EL , CASI SISEANDO) Lozada, sin ti, no vale nada, y él lo sabe! Sin ti Lozada se hunde! Sólo tú no lo quieres ver!.. Por eso no te promueve, ni te aumenta, para tenerte, abajo, al alcance de sus pies! Despierta, grandísimo tontón!
- ALBERTO : Oh, Cata, deja de soñar, quieres? Que no ves que me abrumas con tus sueños? (CATA QUIERE ALEJARSE, PERO EL LA RETIENE DE UN BRAZO) Sabes lo que le hizo, hoy, una cliente, al hijo predilecto de tus entrañas?

CATA : No quiero saber!

ALBERTO : Estaba agachado a sus pies, probándole unos botines que no le gustaban, pero como yo le insistía, porque tenía a Lozada a mis espaldas y era una mercadería que él tenía especial interés en vender...sabes lo que hizo?...Me levantó de una oreja!

CATA : No te creo!

ALBERTO : Y tu Momo, sabes lo que hizo, entonces, tu Momo?

CATA : No quiero saber, ya te dije!

ALBERTO : La escoltó hasta la puerta, con los ojos de Lozada siempre fijos en él, y le dijo: Gracias!. Y sabes, Cata, lo que ese Gracias, significa?

LA SUELTA AL FIN.

CATA : (CASI DESAFIANTE) Y qué es lo que quieres, ahora?..Que declare que eres un fracaso, y puedas sentirte mejor?..Revolcarte en tu autocompasión?..Es eso lo que quieres?.. Crees que eso, nos hará sentir mejor a los dos?

ALBERTO : Quiero que me veas como soy realmente! Que no te das cuenta que si me miras como soy, también yo mismo podré verme mejor?

CATA : (CON EL MISMO DESAFIO) Lo que pasa es que tú nunca quisiste comenzar nada!

ALBERTO : Comenzar?

CATA : Iniciar una vida distinta..

ALBERTO : Inicié, Cata, inicié! No seas injusta!

CATA : Claro! Compraste esa librería, y..

ALBERTO : Que era una trampa!? No te diste cuenta de eso, vieja? Un cebo que me abrió un tipo con rostro de cartulina?... No recuerdas cómo, luego, comencé navegar en un mar de úlceras y venenos y llegué a ser el tipo más lastimoso del mundo?... No recuerdas que iniciamos, entonces, nuestros juegos más feroces?...Porque cada vez que volvía a casa, como guerrero derrotado, con mis facturas vencidas, y mis letras sin pagar, más te invitaba a ser mi verdugo? No te acuerdas ya?...Te olvidaste?..

SILENCIO LARGO. CATA VA A LA COCINA. ALBERTO SE LEVANTA Y LE HABLA DESDE EL MARCO DE LA PUERTA DE COMUNICACION.

Soy una ameba, vieja.. Un protoplasma, apto para todo ajuste..Soy todo cerebro, nada de cuerpo. Sólo un gran ojo que mira su propio ombligo..(SILENCIO: LUEGO, DOLOROSA, EVOCATIVA, CASI NOSTALGICAMENTE) No quieres que te cuente como entró, hoy, a la tienda, una mariposa?

PROSIGUE HABLANDO, MAS BIEN COMO A SI MISMO, EN SU CLASICA DIATRIBA PROPIA DE EL, VACUA DE CONTENIDO, AUTOGRATIFICANTE, DESESPERADA, CON ESE SELLO TONTO, BURLON, ALEGRE Y JUGUETON, CON QUE LOS NIÑOS HABLAN, A VECES, ANTE SI, CUANDO SABEN QUE ESTAN SOLOS Y ES MUY DIVERTIDO LO QUE DICEN, Y ACOMPAÑAN SUS PALABRAS, CON GESTOS Y MUECAS COMICAS Y PAYASESCAS.

En el espacio de luz que se proyecta entre los dos escaparates de la entrada, la vimos de pronto, todos..volando en el rectángulo de sol, cimbrándose arriba y abajo, en el humo azuloso, como sin decidirse, si entrar a esa extrema y repugnante fealdad de la tienda, o quedarse afuera, vibrando sobre el tráfico y los ruidos.

Al fin, pareció decidirse, y revoloteando dos veces sobre nuestras cabezas, fue a posarse sobre una caja de zapatos del 39, de ésos de "la sensual línea italiana, ajustada a la viril necesidad del hombre".. Todos la miramos. Movidos por no sé qué necesidad de belleza, interrumpimos nuestro trabajo y nos dejamos llevar por la magia del momento. Hasta Lozada levantó su cara congestionada, electrizado, como nosotros, por una chispa de inspiración divina, hasta que un grito.. un repentino alarido..nos volvió violentamente a la realidad! Era Lozada, chillando que sacaran al energúmeno!.. Y ahí se acabó todo! (QUEDA SUMIDO EN RECONCENTRADA MELANCOLIA, DE LA CUAL SALE, SIN EMBARGO, DE PRONTO) No quieres saber lo que le pasó?..Murió, imagínate!.. Y sabes en qué funestas y crueles circunstancias? (SILENCIO DE CATA) Expiró entre los dedos de González! Entre los gordos y pringosos apéndices carnívoros de González. Ese caimán de alcantarilla! (PAUSA) Réquiem a una mariposa. Qué crees, Cata? Verdad o mentira? (OTRO LARGO SILENCIO SIN RESPUESTA) Cata!..(SILENCIO) Ni quieres saber cómo entró, hoy, a la tienda, un..paquidermo? (SILENCIO) Oh, Dios! (SUSPIRA) REGRESA CATA, PASA A SU LADO TRAYENDO UN EXTRAÑO PANTALON COSIDO Y LLENO DE PARCHES, COMO DE PAYASO. ALBERTO LA OBSERVA PASAR Y VE COMO SE SIENTA EN EL SOFA. ELLA LO QUEDA MIRANDO.

CATA : Momo, no nos sentimos más miserables de lo necesario, no crees?

ALBERTO VA A SENTARSE A SU LADO.

ALBERTO : Bueno, ya que no quieres creer que me echaron, nos limitaremos a mirar la tele, estricta, meticulosamente, no te parece?

LA PRENDE. ELLA LA APAGA.

CATA : Vamos, contémosnos algo divertido! O quieres que te haga la broma del pantalón? Tratas de meter tus piernas y no puedes, y nos morimos de la risa... Te parece?..Nos divierte cada vez que la hacemos. (LE MUESTRA EL PANTALON) Vamos, mh?



ALBERTO : Eres bonita, sabes? Bajo esa piel pálida de cuarto sin ventilar, tienes carita de niña...Sabías que cuando te miro así, siempre me enamoro de ti?

CATA : Ya, tonto, deja eso!

ALBERTO : Eres la más hermosa de las madres. Sabías eso?.. A ver, vamos, cuéntame: cómo eras de joven?

CATA : Me has hecho contarte eso mil veces.

ALBERTO : Que sea ésta la mil uno, entonces. Vamos, cuenta!

CATA : Ibamos a hacer la broma del pantalón, no?

ALBERTO : (SIEMPRE MIRANDOLA) Al diablo el maldito pantalón! Como eras, vamos? Pero primero, hazte los cachirulos!

CATA SE ARREGLA LOS CACHIRULOS. ES UN GESTO HABITUAL EN ELLA SON UNO O DOS TOQUES, UN PAR DE CINTITAS A MANO, Y YA ESTA AHI, ELLA, CON DOS BUCLES COQUETOS JUNTO A LAS SIENES. CON SALIVA SE ARREGLA TAMBIEN UN PAR DE RIZOS JUNTO A LA OREJA.

CATA : (MOSTRANDO EL "EFECTO" DE SU ARREGLO) Era bonita.

ALBERTO : Y lo eres todavía..

CATA : Pero no te reirás de mí, mh?

ALBERTO : Cuenta!

CATA : Como ya te he dicho otras veces, era una joven muy agraciada. Antes había sido una de esas niñas tubulares, de piernas rectas y estómago redondo, que suelen verse por ahí, pero después de la pubertad fui una joven muy agraciada. Te ríes de mí, ves?

ALBERTO : Sigue, Cata, sigue! No me río de ti, Dios mío! Pero llega luego a lo del teniente, que es lo que más me impacienta oírte contar!

CATA : Lo conocí en un traspordador..

ALBERTO : Sí, lo conociste en un traspordador..sigue!

CATA : Estaba con mis padres. Hacíamos un viaje a las islas. Una orquesta tocaba en cubierta. Paseaban muchas señoras de blanco, con sus niños celestes y sus niferas de azul. Un mendigo estaba parado bajo uno de los botes salvavidas; extendía su mano

colorada y callosa..Era muy viejo; le temblaban las piernas y tenía un ojo de vidrio.. El viaje duró dos horas, y durante esas dos horas, el viejo nunca dejó de estar ahí, sin mover un dedo, inmóvil, con la brisa del mar agitando sus greñas blancas.. Nadie le daba nada; la mano permanecía vacía..Al menos, yo no vi a nadie darle nada, durante todo el viaje.. De pronto, una gaviota se paró sobre una de las jarcias que sujetaban el bote..

ALBERTO : Oh, Dios mío, di eso de nuevo!

CATA : Siempre tengo que repetir lo mismo!

ALBERTO : Dño!

CATA : Jarcias.

ALBERTO : Oh, Dios, cómo me gusta la manera como lo dices! Es como si de repente, la pieza se me llenara de olor a brea, a algas, a estrellas de mar! Lo decías de joven tal como lo dices ahora?

CATA : Sí jarcias, supongo.

ALBERTO : Yo me habría enamorado locamente de ti, de sólo oírte decir eso! Jarcias! Envidio a ese sucio viejo del ojo de vidrio! Verte decir "jarcias", con tus labios mojados de brisa salina, y gritar al viento mi amor, derrotando el rugido de las olas, habría sido una sola cosa!

CATA : Estás cada día más loco! Tú le tendrías envidia: yo le tenía terror! (RIE)

ALBERTO : Y el teniente también te miraba los labios, mientras lo decías?

CATA : Nunca tuve ocasión de decirle esa palabra..

ALBERTO : Bien pero, sigue! Sigue!

CATA : Después de esas dos horas, llegamos a un puerto, muy verde, con casitas de todos colores, trepando las colinas que rodeaban la rada. El cielo del puerto estaba todo lleno de mástiles y velámenes.

Gente paseaba en el malecón. Señoras de blanco, niñeras de azul, nifitos de rojo, naranja y celeste..Parada en cubierta, con todo mi cuerpo apoyado en la baranda, mi vista se iba por las casitas del puerto, hasta el bosque de pinos que el viento del mar, agitaba en lo alto de la colina (EXALTANDOSE) Trepé por el sendero lleno de sol. El teniente me seguía. Mi corazón me agitaba el pecho y la sangre me golpeaba los tímpanos, mientras trepaba, liviana, alegre!..Hubiera podido morir de lo excitada que me sentía. Todo mi cuerpo esponjándose en una gran burbuja de ardor!.. Llegamos al bosque, que era mi meta..Había un muro. No supe lo que era: un fuerte viejo, tal vez, o un convento abandonado..Grandes aves levantaban el vuelo desde las almenas

y revoloteaban sobre nuestras cabezas..Y había un poste! Un poste negro que surgía, duro y amenazante!.. No podía quitar la vista de ese poste, mientras nos acercábamos..Sentía que se me venía encima! Las grandes aves chillando sobre mis ojos! y el teniente, siempre junto a mi sombra!..Abajo, en el puerto, mis padres me hacían señas!..Vea sus pañuelos blancos agitándose en la brisa de la rada!.. De pronto, perdí mis sentidos!.. Una dulce sensación de dicha invadía..Todo entraba en mí: el puerto, la brisa, las aves, el brillo del agua.. El pasto verde y tierno al alcance de mis manos..Y el ojo del viejo, ese ojo yerto..fijo.. brillante, mirándose.. concentrado en mí, como un dedo.. como un poste! (ACEZA, TODA AGITADA) ...todo acusándome, penetrando en mí.. caliente.. brillante.. enceguecedoramente!

PAUSA.

ALBERTO : Eres toda una poetisa, cuando te lo propones, sabes?

CATA SE ARREGLA EL PELO.

CATA : No soy siempre la vieja que mira por la ventana.

ALBERTO : Bueno, me aburrí ya con el cuento del teniente enamorado! Ahora ponte el pantalón! Divirtámonos un poco!

SE LO PASA A ELLA.

CATA: Eres tú el que tiene que hacerlo. No te recuerdas ya?

ALBERTO : Está bien.

ALBERTO TRATA DE "PONERSE" EL ABSURDO PANTALON, COSA QUE OBVIAMENTE NO CONSIGUE. ES UN JUEGO DESOLADO, DE DEPRIMENTE JOCOSIDAD, QUE HACE REIR A AMBOS. EL EFECTO FINAL ES QUE ALBERTO SE CONVIERTE EN UN ESPANTAJO CON ESO PUESTO.

CATA : (APLAUDE ENTUSIASMADA) Bien! Bien!

ALBERTO : (SACANDOSE ESA COSA) Que juego más idiota, oh, Dios! (CON SUBITA EXALTACION) Cata.

CATA : Sí?

ALBERTO : Te cuento el cuento de cómo me echaron, hoy, de la pega?

CATA : Oh, ya comienzas de nuevo! Iré a preparar un café!

SALE.

ALBERTO : (EN TANTO VA SALIENDO) Entonces, juguemos el juego de las jubilaciones! Hace tiempo que no lo jugamos!!

DESAPARECE CATA. EL ESPERA. CUANDO ELLA REGRESA CON EL CAFE.

Qué hará el niño Alberto cuando lo jubilen? He ahí un acertijo para la tele! (IMITA)  
"Señora, qué cree usted que hará el niño Alberto cuando lo jubilen?. Si acierta, va a Hawai, con todo pagado, con el orangután que se le mete en la cama, todas las noches!.."

ESPERA ALGUNA REACCION DE ELLA. LO QUE NO SE PRODUCE. ELLA SE LIMITA A PASARLE EL CAFE.

"Cree usted que tendrá el valor de pegarse un tiro?"

SILENCIO DE ELLA, QUE SE INSTALA A SU LADO, SORBIENDO DE SU TAZA.

(SIEMPRE SIN DEJAR DE MIRARLA) Especular qué haremos para el día que nos jubilen, forma parte de nuestra mejor tradición cultural. Lo sabías?.. Porque jubilar es como vengarse..Sabes qué sueño cruza por mi mente con más frecuencia, para el día en que me condenen a la jubilación? A ver, deduce!

CATA : Tú no sueñas con nada.

ALBERTO : Te equivocas. Hay un sueño que cruza por mi mente, como una dorada inspiración..

CATA : Tiemblo con qué vas a salir.

ALBERTO : (RIE) Ir a mearle el tarro de la basura a Lozada.. Te imaginas placer igual? Ponerme la corbata, frente al espejo, acicalarme prolijamente con mi mejor terno, ir a hacer unas gárgaras al baño para asearme bien la boca, calarme tal vez un calafé, agarrar el bastón, e ir a mearle el tarro a Lozada, en una ceremonia, así, casi religiosa.. prolija, meticulosamente..hasta la última gota, y después volverme a casa, a leer el diario, como si nada hubiera pasado..Te imaginas algo más gozoso?

CATA : Dios Santo!

ALBERTO : (SONRIENDO, TONTAMENTE, AL VACIO) Otras veces sueño con que secuestraré a sus hijos...Los llevaré a una cabaña abandonada, donde los tendré a sal y agua, hasta que no sean más que piel y huesos, para devolvérselos después, con una etiqueta ensartada en sus solapas: "Toma Lozada, para que te diviertas"..

CATA : Oh, Dios, termina con eso, quieres?

ALBERTO : Sí, es el sueño más idiota que pueda imaginarse, pero me produce placer, qué quieres

tú!..Y lo peor es que Lozada es un buen tipo, sabes?.. No sé por qué sueño con someterlo a esas torturas. ..Porque en el trasfondo más recóndito de su alma maldita, es un buen tipo. ..Llora por los niños de Biafra, los refugiados de Cambodia, la guerra de Nicaragua. No sabe qué partido tomar, claro, pero llora!..No piensa nunca en los estúpidos vendedores de calzado, en los simples, redondos, concretos e imbéciles vendedores que están a su cuidado, claro! Tiene que pensar en los niños de Biafra para que surjan lágrimas..pero es un buen tipo!

CATA PRENDE LA TELE.

Qué haces?

CATA : Prendo la tele. Es obvio, no?.. Comienzas a difarear, y eso ya no me espanta. Sólo me aburre.

ALBERTO : Tienes razón. Mejor, veamos la tele..  
SE ACOMODA EN CONTRA DE ELLA, ARRELLANANDOSE EN CONTRA DE SU HOMBRO.  
(MUY LUEGO) Podría aprender a tocar guitarra, que te parece? (RIE) O pintar, tal vez.. Como Renoir. No dicen que el viejo agarró su primer pincel, cuando ya se le caían las tazas? A lo mejor, también tengo talento, cómo sabes?

CATA : Ve la tele, y calla.

ALBERTO : O podría hacer el jardín.

CATA : No tenemos jardín.

ALBERTO : Lo hago en cacerolas viejas, como las viejas ricas del barrio alto..

CATA : En las mías, no.

ALBERTO : Traigo de los baldíos, entonces.. y te crezco flores tropicales, qué te parece? Tremendas y ardientes flores por todo el departamento!..Y todo lleno de aves tropicales revoloteando por ahí! (LA MIRA) No te gustaría eso? (LE HACE COSQUILLAS) Crecerte grandes y gordas calabazas tropicales, como enormes tetas, bajo el enagua?

CATA : (RIENDO A DESGANA) Ya, deja, ya , cargante!

ALBERTO LA ABRAZA.

ALBERTO : Ven , dame un beso! Un bacchio salivoso para este energúmeno!  
LA BESA.

CATA : (RIENDOSE; DEBATIENDOSE) Ya, deja, ya, tonto! (POR LA TELE) Mira! Mira la muchacha!

ALBERTO : Boquita de almendra!

CATA : Mira la tele, ya!..Ya!

ALBERTO : Boquita de fresa!

CATA : Mira la tele, te dicen, hombre!

UN GRITO DESGARRADO DE ALBERTO.

ALBERTO : No quiero ver la tele!No tengo ganas de ver la tele cabrona! (SE CALMA) Lo que quiero es enamorarme locamente de ti, no lo ves?.. Ver que te crezcan flores tropicales por todo el cuerpo! Llenarte el alma de flores, que te surjan por todos los poros!(SE CALMA MAS AUN; CASI SOLLOZANDO) Estallar contigo sobre estos techos..Volar contigo hasta el confín del mundo..

LLORA AHORA FRANCAMENTE.

No quiero ver la tele..Que no ves que no la quiero ver?

LA ABRAZA. SE REFUGIA EN ELLA. ELLA LO CONSUELA.

## TERCERA ESCENA

FIN DE LA TERCERA JORNADA DE TRABAJO. LA MISMA HORA, AL DIA SIGUIENTE.

CATA, DESCUIDADA, DESALINADA, COMO SIEMPRE, VISTIENDO SU BATA IMPOSIBLE, PLANCHA UNA CAMISA SOBRE LA MESA DEL COMEDOR. UN CIGARRILLO APAGADO CUELGA DE SU BOCA. LA TELE EMITE UN PROGRAMA QUE ELLA NO MIRA. SUS REFLEJOS AZULADOS BAILOTEAN SOBRE EL MURO DE ENFRENTE.

DE SUBITO, UN HUMO TENUE COMIENZA A PENETRAR BAJO LA PUERTA DE ENTRADA Y, SIN QUE ELLA LO PERCIBA AL COMIENZO, SE EXTIENDE POR EL PISO DE LA HABITACION, PESADAMENTE, CUBRIENDOLO TODO. ELLA HUELE A QUEMADO, VE EL HUMO Y ENTRA EN PANICO.

CATA : Oh, Dios!Fuego!.!Fuego!

CORRE HACIA LA PUERTA. QUIERE ABRIRLA, PERO ESTA CERRADA. EL HUMO SIGUE ENTRANDO. YA ESTA TODO LLENO DE EL.

Oh, Dios! Diosito mío!

CORRE LOCAMENTE POR LA HABITACION, SIN SON NI TON, AGARRANDOSE LA CABEZA. AL FINAL, SE LE OCURRE ALGO Y CORRE

HACIA LA VENTANA. LA ABRE Y GRITA FUERA.  
Señora Clotilde! Socorro! Hay fuego en la casa!..FUEGO!!

VOCES AFUERA. CARRERAS.

VOCES : Dónde?...Dónde?

CATA : (AHOGADA) Aquí! Bajo mi puerta! Ya está todo lleno de humo! Socorro!  
¡Sáquenme de aquí!

VOCES : Vamos! Ya vamos!

CATA : Apúrense!  
CORRE OTRO TANTO. DESATINADAMENTE, DE UN EXTREMO A OTRO.  
DE PRONTO, UN ESTRUENDO Y LA PUERTA DE ENTRADA SE ABRE DE  
PAR EN PAR. ES ALBERTO QUE ESTA, BRAZOS ABIERTOS, EN EL VANO.

ALBERTO : (MELODRAMATICO) Mamá! Mamacia! Vengo a salvarte!

CATA : Ay, hijo! Hijito!

ALBERTO : A mis brazos!  
SE ABALANZA HACIA ELLA Y LA LEVANTA EN VILO. CORRE CON ELLA  
HACIA LA PUERTA.

CATA : Espera, hijo!

ALBERTO : (DETENIENDOSE) Qué pasa?

CATA : Mis cosas, hijo! Mi collar! Mi traje de novia!  
ALBERTO CORRE CON ELLA EN BRAZOS, EN REDONDO, POR TODA LA  
HABITACION.

ALBERTO : No hay tiempo! Ya está todo en llamas!

CATA : Las fotos de mi madre!

ALBERTO : Todo inútil, ya! Todo en llamas!

CATA : Mis anteojos! No veo nada sin mis anteojos!

ALBERTO : Inútil! Inútil!

CATA : Qué haces? Por qué corres en redondo? Sácame de aquí!

ALBERTO : Todo inútil! Ya no hay escape!

- CATA : (COMENZANDO A PATALEAR) Que me saques de aquí, te dicen! Qué haces?  
 (ALBERTO SIGUE CORRIENDO EN REDONDO) Suéltame! Que me sueltes te dicen!  
 (ZAPATEA FURIOSAMENTE AHORA;CHILLA) Suéltame! Déjame!  
 ALBERTO LA DEJA CAER BRUSCAMENTE EN EL SOFA.
- ALBERTO : Fin de fiesta! Aquí morimos todos! Siempre dije que nuestro fin sería el infierno!  
 CATA : Volviste a engañarme!.. Volviste a tomarme el pelo, ratón!Ratón de alcantarilla!  
 ALBERTO CORRE A GRANDES ZANCADAS HACIA AFUERA Y RETORNA CON UN BRASERILLO DE LATA, EN EL CUAL HUMEAN UNOS GANGOCHOS. CAE CON ESO, SOFOCADO DE RISA, JUNTO A ELLA, SOBRE EL SOFA. CATA AGARRA UN COJIN Y LO GOLPEA CON EL.  
 Animal! Alimaña perversa! Volviste a engañarme! (SIEMPRE GOLPEANDOLO)  
 Ya verás cuando me toque! Quemaré tu alma en aceite hirviendo ! Quemaré tu espíritu en brasa!  
 AL FINAL, AGOTADA, CAE JUNTO A EL, RIENDO.  
 Oh, Dios! Esta vez sí la hiciste!
- ALBERTO : (RIENDO) Oh, Dios mío! "Las fotos de mi madre"! .."Mis joyas!"
- CATA : (SOFOCADA) Espera..Espera que..
- SE ESCUCHAN VOCES AFUERA.
- VOCES: Dónde fue? No se ve ningún incendio!
- ALBERTO VA HACIA LA VENTANA.
- ALBERTO : (GRITA AFUERA) No fue nada !Sólo un susto de mamá! Donde se le quemó una tortilla!
- ESO LES DA A AMBOS UNA NUEVO ACCESO DE RISA
- VOCES : Ah..bueno!
- CATA : Santo Dios! Un día arderemos los dos, y ésa será nuestra condenación, ya verás! Estamos provocando al cielo!
- ALBERTO SE CALMA, AL FIN
- ALBERTO : Cata..
- CATA : Sí?
- ALBERTO : Te cuento el cuento de cómo me violé, hoy, a la hija de Lozada?



- CATA : Oh, déjame respirar, que me ahogo!
- ALBERTO : Pero no me digas que no te resulto una compañía más que estimulante, mh? (CATA SE PASA UN PAÑUELO POR EL CUELLO HUMEDO) Papá también te daba tanta fiesta?...O era tu matrimonio con él, más bien una larga y dolorosa peregrinación por la tierra de lo convencional?
- CATA : Tu padre era un caballero. Nunca me daba estos sustos.
- ALBERTO : Oh, sí ; Apuesto que lo era!
- CATA : Me traía violetas los domingos.
- ALBERTO : Oh, sí, te traía violetas los domingos! Y los lunes qué hacía? Te arrastraba del pelo?
- CATA : Tienes prejuicios en contra de tu padre. Nunca sabrás cómo era, en verdad.
- ALBERTO : Oh, sí. Tengo prejuicios contra ese pez, que depositaba sus huevos en su hembra, y después se iba a otros pantanos, a pavonear sus aletas..
- CATA : Celoso! (COQUETA) Nunca sabrás lo que era mi vida con él.. Encendíamos fogatas al amor!
- ALBERTO : (CON SUBITA Y FEROS BRUSQUEDAD) Ah, sí! Fogatas, eh?!
- CATA : Sí!. Grandes hogueras, en que los dos nos consumíamos, hasta las cenizas!
- ALBERTO : Oh, sí, eh? Cenizas, eh?..
- CATA : Sí!
- ALBERTO : Entonces, déjame contarte el cuento de cómo me violé, hoy, a la hija del cobrador de gas!
- CATA : Estás enfermo! Muy enfermo!
- ALBERTO : Hoy maté a un perro! Con un mondadientes! Limpia, concienzudamente, meticulosamente!  
CATA ESTA PLANCHANDO DE NUEVO. HA RECUPERADO EL DOMINIO DE SI MISMA.
- CATA : Debes haber tenido un mal día. Difereas más que nunca!
- ALBERTO : Con González hicimos, hoy, una apuesta, sabes?
- CATA : Ah, sí? Qué apostaron?

ALBERTO : Que hoy, volviendo a casa, era capaz de violarme a un saltamontes! Y te cuento cómo lo hice?

CATA HACE UN GESTO DE RESIGNADA COMPLACENCIA. ALBERTO SE LEVANTA Y VA A ABRAZARLA.

Oh, mamá! Vieja querida! Vieja simbiótica! Sabes que te amo? En verdad, te amo, locamente!

CATA : (COMPLACIDA) Ya...deja!

ALBERTO LE BESA EL CUELLO.

ALBERTO : Creo que si, algún día, se te ocurriera traicionarme y mandarte cambiar ¿yo? me muero! Y si llegaras a morirte, extrema traición, escupo tu catafalco! Te juro que lo hago! Hasta mi última gota de saliva! Lo juro!

TOMA LA CARA DE ELLA EN SUS MANOS.

Amo hasta tus arrugas, vieja!..Dime, cómo haces para ser tan fea, y al mismo tiempo, tan hermosa?

PRETENDE LLEVARLA AL SOFA.

CATA : Ya! Déjame planchar, tonto!

ALBERTO : Ven! No seas terca!

ELLA CEDE AL FIN. CAEN AMBOS SOBRE EL SOFA.

CATA : (MIRANDOLO DESCONFIADA) Dime.. a ti te pasa algo, no es cierto?.. Tienes algo bajo el capote! No me digas que no!

ALBERTO : Qué quieres decir?

CATA : Tú estás "cargado". Desde que llegaste, hoy, lo estás!.. Estás más loco que nunca!

ALBERTO : Ya te dije, vieja. Vengo directamente de violarme a un colibrí, y eso me ha dejado "cargado" con la más violenta de las culpabilidades..

CATA : (ALEJANDOLO DE SI, MIRANDOLO) No, no!.. Tú tienes algo!.. Tú estás pensando dejarme, no es cierto?..Confíésalo

ALBERTO : Dejarte?

CATA : Porque me hablas de "mandar a cambiar"?..Tú estás pensando dejarme por esa...Laura. Confíésalo!..Sé cómo funciona tu cerebro torcido!

ALBERTO : Laura? Qué Laura?

CATA : La de los paseos por el cementerio.

ALBERTO : Ah, ésa!. Sí, en verdad!.. Sabes qué pensamos hacer?

CATA : Dime!

ALBERTO : Ir a arrullar nuestro amor bajo la lápida de los Ibarra-Lorca..cuyo último vástago sucumbió en 1793, de constipación crónica al píloro. Dicen que expiró eructando una pasta verde!

CATA LE GOLPEA EN EL HOMBRO.

CATA : Dime la verdad! Habla en serio! Cómo puedes reírte ante algo tan serio?!

ALBERTO : (CONTRITO) Sí, vieja. Tienes razón!

CATA : (TEMBLOROSA) Ves? Lo sabía! Lo sabía! Después de tantos años, cuidándote, viviendo para ti, ahora me dejas sola con mis sartenes!

ALBERTO : Es verdad, vieja..Cruel..Pero qué quieres? La vida es así..Te lo anuncio oficialmente: nos casamos en Septiembre, el 14, y nos iremos a vivir en una nuez. Qué le vamos a hacer?

CATA : Es verdad, entonces?

ALBERTO : Verdad, verdad, vieja! Verdad! Más verdad que el más muerto de los muertos!

CATA : (LLORIQUEANDO) Ay! Y qué será de mí, Dios mío?

ALBERTO : Tú siempre te las arreglas, vieja.

CATA : Oh, ingrato! Hijo podrido de mis entrañas!

LLORA. ALBERTO LA CONTEMPLA, IMPASIBLE.

ALBERTO : Vieja.. no pensarías que me ibas a tener atado, por vida, a tu cuello, no?..Hoy atacé a Lozada con un cuchillo de cocina, y le corté la yugular, y, ese, no fue un acto gratuito, vieja..Fue como la declaración de mi completa independencia. (PRETENDE TOMAR SUS MANOS, QUE ELLA RETIRA BRUSCAMENTE) La vida es así, mamá. Hasta los gorriones se van algún día del nido, no?..Vendremos a verte los domingos, y te traeremos pasteles, ya verás!

CATA : (UN GRITO MELODRAMATICO) Oh, métete tus pasteles! Qué puede darte esa mujer, que yo no pueda?

- ALBERTO : Oh, vamos, vieja! Quieres que te lo delectee?
- CATA : Te estoy preguntando, maldito! Qué tiene esa puta que yo no pueda darte?
- ALBERTO : Un ombligo en forma de clavel, eso tiene... y eso es algo que tú, ni en cien años, podrías lucirle a nadie, madre.
- CATA : No te me escapes, cobarde! Te pregunto, por última vez: qué tiene esa ramera que yo no pueda darte?
- ALBERTO : Fantasías fúnebres entre lápidas mortuorias. Eso me da...Te parece poco?
- CATA : No quieres hablar, ya veo...Yo te facilitaré el camino!  
VA HACIA EL INTERIOR Y REGRESA CON UN ATADO DE ROPAS DE EL,  
QUE LANZA A SUS PIES.  
Toma! Aquí tienes! Fuera! A agarrar tus pilchas, y te largas! Ya!..Si es por lástima a mí, no quiero tenerte un día más bajo mi techo! (LE SEÑALA LA PUERTA, TEATRALMENTE) Fuera!
- ALBERTO : (SIN MOVERSE) Me estás echando, en verdad?
- CATA : Fuera! No quiero alimentar zánganos en mi casa! (LO GOLPEA CON EL COJIN DEL SOFA) Fuera! A la calle con tu ramera!  
LO GOLPEA VARIAS VECES CON EL COJIN.
- ALBERTO : (ESQUIVANDO LOS GOLPES) Vieja..si vieras lo linda que te pones, rabiosa!.. Pelo de chispas,! Mejillas encendidas! (RIE) Boquita de fresa.
- ELLA SE DETIENE
- CATA : Qué? ..Era broma de nuevo?
- ALBERTO : Qué va, vieja! Si ya está todo arreglado! Hasta el suegro se ha metido! Me ofrece un brillante puesto, de brillante porvenir, con un brillante sueldo, en una de sus brillantes empresas!
- CATA : (CON EL COJIN, PARALIZADO, EN SU MANO) Qué? Que es millonario, acaso?
- ALBERTO : No, enterrador!
- CATA : Qué cosa?
- ALBERTO : Entierra hombres!
- CATA : Dónde?
- ALBERTO : En sus grandes cementerios bajo la luna.

CATA : De qué estás hablando?

ALBERTO : Quiere que siga un curso en necromancia, antes de iniciar mi nuevo trabajo en su empresa.

CATA : Necromancia? Qué es eso?

ALBERTO : El arte de sacar el cuero sin que duela, vieja.. En su fábrica se arreglan cadáveres.. Se les viste overall, y se les vacía los ojos.. Y luego hay que atarles la lengua, para que no ululen.

CATA REANUDA LOS GOLPES CON EL COJIN.

CATA : Perverso! Me estás tomando el pelo, nuevamente!

ALBERTO : No, vieja! Es verdad! Verdad!..Para confirmártelo te cuento lo que vi, hoy, volviendo a casa?

CATA SIGUE GOLPEANDO SIN ASUNTO, TONTAMENTE, POR RUTINA.

CATA : Sospecho que volverás a ponerte lúgubre.

ALBERTO : Fue al cruzar el cementerio., con Laura. Ibamos tomados de la mano, y de pronto, qué crees que veo, en el sendero?

CATA : Oh, Dios! Ya imagino!

ALBERTO : Sus córneas y mis córneas, imagínate! Como cuatro zafiros, brillando en la sucia arena!

SE PRODUCE UNA BREVE PARALOGIZACION, PRODUCTO DEL TONO LASTIMERO Y DESESPERADO DE LA ULTIMA ALOCUCION DE ALBERTO. LA MADRE "SE DERRUMBA". DEJA LOS GOLPES TONTOS Y CAE SENTADA A SU LADO.

CATA : Oh, hijo! hijo!  
SE ECHA EN SU REGAZO.  
Qué pasa contigo? Me siento tan inútil! Presiento que sufres, y no sé cómo ayudarte!

ALBERTO : Lozada me condecoró, hoy día, madre!

CATA LE TAPA LA BOCA.

CATA : No, hijo! No más!

ALBERTO : Hizo colgar guirnaldas de guías usadas y facturas vencidas, de un extremo al otro, de la tienda, y vino, y con un gesto teatral, así, me condecoró con una zapatilla de gamuza!.. Y sabes por qué, madre?

CATA LE TOMA LA CARA.

CATA : Oh, hijo! Lo que tú necesitas son un par de ideas nobles, para sacarte toda esa melancolía que aplasta tu vida, hijo!

ALBERTO : Y para qué quiero eso, madre? Si te tengo a ti , para contabilizar juntos la muerte, a goteritas?..Espero morirme, algún día, asfixiado en una de tus cremas de chocolate!.. Sabes que, a ratos, las odio más que a Adolfo Hitler?

CATA : Prende la tele, hijo..Descansa!

ALBERTO : Hoy, Lozada me condecoró con una escoba, madre.

CATA SIMPLEMENTE LO MIRA.

Hoy vendí catorce pares de la hermosa línea italiana, y Lozada vino, y trémulo, trastornado de frenética felicidad, me condecoró con una escoba, mamá...

SILENCIO. CATA LO MIRA.

Hoy, maté a un jaguar, madre..

SILENCIO.

Hoy, un payaso se cae de un décimo piso... Hoy, Siberia se hunde en el mar.

CATA LOGRA TAPARLE, AHORA, LA BOCA. LO CIÑE CON SU BRAZO Y LO CIMBRA, COMO QUERIENDO ADORMECERLE.

(DESPRENDIENDOSE) Que no ves que Lozada me entregó, hoy, el sobre azul, madre?..No quieres entender que tu hijo perdió, hoy, toda su dignidad de hombre?

CATA : Descansa, Momo!. Descansa!..

ALBERTO : No, escucha!.. Escucha lo que me dijo, hoy, al entregarme el sobre azul! Díjome: Alberto, eres un buen muchacho -me dijo-. No tengo quejas reales en contra tuya, ni por valores morales, ni por tu conducta. Al contrario, diría. Procedes enteramente de acuerdo a las más elementales normas de las buenas costumbres, pero siento tener que informarte que tu tiempo se acabó. Se acabó, Alberto!..Te he dado todas las oportunidades. No puedes acusarme de habénelas negado, hijo!..Pero tú, simplemente, muestras reacciones demasiado estadísticas.. Te distraes fácilmente..No sé lo que pasa, pero tu mente, simplemente, tiende a irse hacia los confines del espacio inútil..No sabes concentrarte en lo que tienes que hacer..Parece que no te gustara vender calzados, hijo, y eso es malo, muy malo..te he visto languidecer en tu puesto, y no es para eso que te contrato, Alberto. Entiendes eso, no?..Me baja una melancolía atroz, cuando veo a tipos como tú, hijo..Qué pérdida de recursos, qué pérdida de alimentos! Qué se puede hacer con tipos como tú?..Tal

como eres, hijo, eres mercadería prescindible. Te das cuenta que puedo cambiarte por otro igual a ti, el día que se me antoje?..Salir a la calle, y encontrarme a otro, tan .. moreno, tan ..compuesto, tan ..plácido y deseoso de ser grato, como tú?..La calle está llena de residuos orgánicos, deseosos de sobrevivir en esta loca naturaleza urbana que nos hemos creado..Los ves, ahí, clavados como semáforos, en una esquina, conscientes de no ser nadie, por no haber estudiado nada, encaramándose a un muro, los ojos vacuos, la boca trémula, los párpados caídos!..Es terrible, hijo, pero yo, simplemente, tengo la obligación de buscarme al mejor, si deseo que mi negocio prospere.. y tú, no lo eres, hijo...Qué puedo hacer?

CATA : Y tú, qué le contestaste?

ALBERTO : Díjeme...Lo que pasa, señor, es que medito demasiado, y eso es malo para el negocio, lo entiendo..Medito, por ejemplo, que la vida es basura, señor..Una rutina insoportable, cuyo símbolo perfecto es un par de zapatos, metidos en una caja..Si metiéramos un salchichón, sería lo mismo: mercaderías absolutamente intercambiables, señor..Y, para ser sincero, eso hace que me dé un culo vender sus malditos zapatos, señor...

CATA : Oh, Santo Dios!

ALBERTO : El tiempo no se detendrá por ello, ni se caerá el cielo.

CATA : Oh, Dios mío, cómo pudiste?

ALBERTO : Espera! Espera, que aún falta lo mejor!

CATA : Dios mío!

ALBERTO : Porque agregué, acto seguido, que yo entendía que así eran las reglas del juego, y que no temiera por la hermosa simetría de su casa, ni por el lindo rosado en las mejillas de su hija, porque un hijo de puta, un "bueno para nada", opinara así..Que los hombres estaban compuestos de lobos y corderos -díjeme..en que los corderos, a los cuales pertenecía yo, naturalmente..poníamos el cuello para que nos mordieran los lobos..

CATA : Tú estás loco!

ALBERTO : Que los mansos de espíritu estábamos para eso: para servir la codicia de los duros..que habían terminado por hacer de la vida un gran desperdicio..  
A ESTAS ALTURAS CATA SOLO LOGRA ESCUCHARLE, COMPLETAMENTE ESPANTADA.  
Le hablé de ti.. de nuestros juegos.. de nuestras fantasías.. y, le hubieras visto sus arterias, madre!

CATA : Completamente loco!

ALBERTO : No entendi nada. Nunca va a entender nada!..(MIRA SU MADRE) El hecho es que a Lozada le salió el lacayo siniestro que oculta en el negro de sus córneas, mamá. y me escoltó, él mismo, hasta la puerta.. Aún siento clavadas en mi nuca sus pupilas fosforescentes!  
SONRIE.

CATA : Tú mismo te labraste tu tumba.. y la mía! Cómo puede ser verdad tanta tontera?

ALBERTO : Tan verdad es, como el ave del paraíso que acaba de entrar a esta habitación, vieja..No la ves volar?. Vuela, vuela, pajarillo, sobre los cañaverales llenos de luz!

CATA : (GRITA) Deja! Deja ya! (LLORIQUEA) Oh, tú causaste nuestra desgracia!

ALBERTO : Oh, Cata, vamos! No dejemos que la vida nos haga daño!

CATA SE TIRA DE SUS CABELLOS.

CATA : Cesante! Indigente!..Oh, qué será de mí?

ALBERTO : Nada, Cata! Nada será de tí!. Qué quieres? Que me convierta en ese perro, lechoso y fofo, que soy en la tienda, o me convierta más bien en un pirata?..Un pirata glorioso y heroico?

PRETENDE TOMARLA.

Vamos, ven! Bailemos, los dos!

ELLA SE DESPRENDE DE SUS MANOS.

CATA : No! Deja! Déjame, cobarde!

ALBERTO INSISTE.

ALBERTO : No, vieja! Juguemos!..Vamos, ven a mis brazos!

LA ABRAZA.

Que no ves que pueden tomar nuestras vidas, vieja, pero no nos pueden quitar el aire que circula por los montes?..

LA LEVANTA Y COMIENZA A GIRAR CON ELLA.

Hay un viento libre y hermoso, que gira, vieja!

CATA : Ya, Momo, no!

PERO YA ELLA NO SE RESISTE TANTO. COMIENZA A ENTRAR EN EL JUEGO.

ALBERTO : Un viento que gira y que es nuestro!.. Carbón cae sobre los techos pero bajo la tierra fermenta la semilla, vieja!

GIRA CON ELLA, EN VILO.

Tú y yo, somos un globo, vieja!



- CATA : (RIENDO) Ya, Momo...no!
- ALBERTO : Un globo!.. Un globo que gira y gira!..Vuela, vieja, vuela!..Vuela conmigo!
- CATA : Ay, Momo!
- ALBERTO : Vuela!..Vuela!  
CAEN EXTENUADOS SOBRE EL SOFA.
- CATA : Ay, Dios, Momo! Qué se puede hacer contigo?  
EL LA TOMA Y LA SIENTA SOBRE SU REGAZO.
- ALBERTO : Ven, vamos! Lo que puedes hacer conmigo es contarme lo del teniente!..
- CATA : Vamos! De nuevo?
- ALBERTO : Sí, de nuevo, vieja! De nuevo! Incansablemente!..Vamos, ven, cuéntame! Iban llegando al convento abandonado, y a ti la sangre te palpitaba en las arterias..
- CATA : Me palpitaba, sí, hijo!
- ALBERTO : Sí! Eso!..Pero después qué pasó cuando llegaron arriba?..Vamos, cuenta!..Qué te hizo el teniente?..Envolvió a tu cuello un collar de aves furiosas?..  
SON AHORA COMO DOS AMANTES, EN CERCANO COLOQUIO AMOROSO.
- CATA : (COQUETA) No, hijo..Yo trepaba, liviana y alegre, por ese sendero..
- ALBERTO : Y?..Cuenta!
- CATA : Y entonces,
- ALBERTO : Sí, entonces, qué?
- CATA : El me tomó,
- ALBERTO : Te tomó, sí.. y qué te hizo?..
- CATA : Entonces, ese ojo, hijo!.. Ese terrible ojo del viejo..como un dedo!..
- ALBERTO : Sí..qué?  
CATA TOMA SUS MANOS FEBRILMENTE.
- CATA : Todo lo que te estoy contando es cierto, hijo!
- ALBERTO : Sí, ya sé que es cierto, pero cuenta!..Vamos!

CATA : Entonces..el puerto!..El mar!..El brillo del mar, hijo!..

ALBERTO : Sí?.. Qué?

CATA : Y mi madre, abajo...llorando!..  
MIRA A ALBERTO, DESOLADA.  
Me limpié el vestido!.. Me peinó el pelo lleno de pastos!..

PAUSA. ALBERTO LA MIRA. SOLO ESPERA.  
Y mi pobre padre..

ALBERTO : Sí?

CATA : Llorando también, en medio del maldón!.. Y después, corriendo como un volantín,  
entre las dunas.. con los faldones del abrigo batiendo tras él, como grandes alas..

ALBERTO : Sí?

CATA : ..gritando!.. gimiendo!..  
LARGO SILENCIO EXHAUSTO.  
Ahí terminó todo, hijo...

HA TERMINADO ENTRE ELLOS TODA EXALTACION. AHORA TODO ES  
MUY INTIMO, MUY DOLOROSO.

ALBERTO : No, madre. ahí nada terminó.. Ahí, todo comenzó ahí, y caímos, los dos, tú y yo, en  
esta pieza?.. Una puerta.. una ventana.. una larga espera?  
CATA LLORA AHORA SILENCIOSAMENTE, EN EL REGAZO DE SU HIJO.  
Que no ves que, ahí, nos hirieron a los dos, madre?..Que tú y yo, somos desde  
entonces, como dos hermanos?..No lo ves, Cata?  
CATA LO MIRA, LLOROSA, DESCONSOLADA, SUPLICANTE CASI.

CATA : Pero hay belleza, hijo..Belleza y bondad.

ALBERTO LE CIERRA LA BOCA, SUAVEMENTE.

ALBERTO : Sí, pero no lo digas !No te engañes, vieja!.. Hay hermosos paseos bajo la luna,  
sí..pero también hay madera ulcerándose, pudriéndose bajo el vapor..Y hay  
epilepsia..Hay la epilepsia de Carvalho, dura y concreta.. No quieres que te cuente  
lo que le pasa a Carvalho cuando le vienen los ataques?

AHORA ES EL TURNO DE CATA DE CERRARLE LA BOCA.

CATA : No, hijo! No quiero saber! No más de eso!

ALBERTO : (ENTIENDE) Sí, tienes razón! No más eso! No más, por hoy día!  
ESTAN LOS DOS, ASI, UN RATO, ABRAZADOS.  
Estamos tú y yo, vieja, y eso es algo que nadie nos podrá quitar. Mientras tú y yo estemos aquí, yo estaré para protegerte, y tú para aguantarme. y veremos pasar los días, y esta habitación se llenará de tu respiración y de la mía.. y haremos un mundo de esta pieza...

CATA : Sí...

ALBERTO : Quieres que hagamos, ahora, algo verdaderamente interesante?

CATA : Sí, hijo..qué?

ALBERTO : Veamos la tele, entera, meticulosamente?

CATA : Bueno, hijo...(SE LEVANTA) Te traigo crema de chocolate?

ALBERTO : No podía ocurrírsete nada mejor, vieja!  
CATA VA HACIA LA COCINA. ALBERTO PRENDE LA TELE.  
(GRITANDO HACIA LA COCINA) Yo, en tanto, conquistaré Arabia, vieja! Con Lawrence y su corte de estranguladores!.. Y si tengo suerte, como sabes, veré morir cuatrocientos soldados azules, en guerra contra cuatrocientos soldados rojos!.. Y los Estados Unidos se llenarán de gloria, sobre un lecho de vísceras rotas!.. Morirán de la manera más cómica, ya verás!.. Habrá algunos que se destrozarán contra las empalizadas, dejando un reguero de pupilas en el polvo!.. Otros habrá, que volarán en pedazos, como pólenes locos a fecundar el barro, con sus sangres y sus intestinos!.. Y habrá otros, con más suerte, que morirán con una flor de cardo en la boca!

CATA REGRESA CON LA TAZA DE CREMA.  
Todo un delirio, no crees?

CATA : No te escuché, hijo..  
LE SIRVE CON LA CUCHARA, EN LA BOCA.  
Toma, como a ti te gusta! Dulce y cremosa!.. Y no tiene sal! Hoy, no!

ALBERTO RECIBE.  
Lico?

ALBERTO : Lico..

ALBERTO ADOPTA POSICION DE NIÑO QUE RECIBE LA PAPA.

CATA : Uno para el papá, otro para la mamá!

ALBERTO : Sí! Uno para Albertito, otro para el hijo de la gran puta!  
CATA LE PEGA CARIÑOSAMENTE EN LA BOCA.

- CATA : No! Groserías, no! Eso no se hace!
- ALBERTO : (CON LA BOCA LLENA) Cata...
- CATA : Sí?
- ALBERTO : Te cuento el cuento de lo que pasará en la ciudad, el día que los vendedores de zapatos se declaren en rebeldía?
- CATA : Come, hijo, come!
- ALBERTO : Estallarán todas las cajas registradoras, y lloverá fango durante una semana, vieja...
- CATA : Come!
- ALBERTO RECIBE.
- ALBERTO : Y en el hueco que quede donde estaban las tiendas, sólo quedará un barro seco, plagado de teclas rotas y sumadoras descuajeringadas!..
- CATA : Ya, no digas más tonterías, niño!  
DANDOLE OTRA CUCHARADA.  
Este domingo, Cata y Alberto, irán a la colina, no es verdad?  
ALBERTO ASIENTE SUMISO.  
Y encontrarán las hermosas flores azules, no es cierto?  
ALBERTO ASIENTE.  
Y después, irán, los dos, a misa...del brazo, como dos enamorados, mh?  
ALBERTO ASIENTE.  
El, todo alto, elegante y dolido, con su brazalete negro en el brazo, y ella, toda inflada de orgullo, como un ave real, no crees?  
ASI ES, DICE EL.. CATA SIGUE SIRVIENDOLE.  
Y el lunes.. el lunes, Albertito volverá a la tienda, como el niño bueno que es, y no reclamará más, no es cierto?  
EL ASIENTE.  
Nada de melancolías que a nada conducen, no es verdad?  
EL NIEGA.  
Porque a qué conducen, hijo?...Sé sincero!..  
Un puro quejarse inútilmente, nada más, no crees?  
ASI CREE EL.
- CATA : Muy bien!  
LE LIMPIA LA BOCA CON LA SERVILLETA.  
Eso es!..
- ALBERTO : Cata..
- CATA : Sí, hijo?

- ALBERTO : Tienes un ojo de vidrio.  
CATA TERMINA DE ADEREZARLE. LO PEINA. LE ESTIRA LAS CEJAS.
- CATA : Siempre habrá un mañana mejor, hijo... siempre habrá.
- ALBERTO : Cata...
- CATA : Sí, hijo?
- ALBERTO : Tienes la cara de lata.
- CATA SE TIENDE A SU LADO, AHORA, A VER LA TELE, JUNTO A EL, MUY ARRIMADA A EL.
- CATA : Descansa, hijo..Disfruta la tele.
- ALBERTO : Ya no vuelan aves salvajes en torno a tu cabeza, mamá.
- CATA : Calla, niño! Descansa!..Veamos la tele, será mejor..A lo mejor dan algo bonito...
- ALBERTO : Sí, veamos...  
VEN UN RATO TELE. LUEGO...
- CATA : Bonita chiquilla, no crees?
- ALBERTO : Bonita.....
- CATA : Boquita de fresa..
- ALBERTO : Sí.. me gustaría..
- CATA : Te gustaría qué, hijo? Qué te gustaría?
- ALBERTO : Ver cómo la viola un puercoespín..

LA SOMBRA DE LOS PECES, NADANDO EN SU PRISION TRASLUCIDA,  
SE PROYECTA CONTRA EL MURO DE ENFRENTA, ILUMINADA A  
CONTRALUZ POR EL REFLEJO AZULADO DE LA PANTALLA DEL  
TELEVISOR.  
LA PAREJA PERMANECE ABRAZADA, VIENDOLA TELE, MIENTRAS CAE  
EL TELON.



Da pié: E. Barba en sesión de #babeo

# Actualidad Teatral

## CASTRO Y BARBA: TEATRO EN LA DIVERSIDAD CULTURAL

Héctor Noguera.

Durante 1987 tuve la oportunidad de participar en dos experiencias teatrales que tienen relación con un hecho que parece ser nuevo en el teatro de los últimos -digamos- veinte o quince años y que es la mezcla de culturas en un mismo espectáculo. Estos son "Le Cabaret de la Dernière Chance" de Oscar Castro y Pierre Barouh en el Teatro Bataclán, ubicado en Boulevard Voltaire en pleno París, y los trabajos realizados por Eugenio Barba al interior del ISTA (International School of Theatre Anthropology) en Salento, Italia.

El trabajo de Castro-Barouh es nítidamente lo que se podría llamar un espectáculo bicultural chileno-francés y el de Barba policultural occidental-oriental.

Tanto en Europa como Estados Unidos es corriente encontrar grupos teatrales compuestos por actores de variadas razas y culturas. Estos suelen ser itinerantes y han optado por recorrer el mundo buscando en él alimento artístico y a la vez lugar para presentar sus trabajos (El Odin Teatret dirigido por Barba es un buen ejemplo). No creo que la existencia de estos grupos sea mera coincidencia con el hecho de que en las grandes capitales europeas y norteamericanas se observe a simple vista una enorme variedad racial, superposición y convivencias de las más opuestas formas de expresión cultural. El exilio por razones políticas, económicas, religiosas, etc., se hace patente en estos centros urbanos. La velocidad de la información a través de los medios de comunicación es otro factor importante en esta nueva conformación de los centros del mundo: La creatividad teatral toma necesariamente estas características.

Los teatristas chilenos en el exilio han optado por integrarse en algún grado a los teatros del país en que residen, o crear grupos claramente identificados con lo chileno o latinoamericano como una forma de preservación de la identidad o bien, como en el caso del espectáculo de Castro y Barouh, compartir, superponer, integrar lo chileno y lo francés en un mismo trabajo. Dos identidades que no renuncian a sí mismas y que a la vez son capaces de contener actores de diferentes nacionalidades, tanto de España y Latinoamérica como de Europa.

Esta coexistencia cultural se traduce en energía, en libertad de forma y multiplicidad de lecturas. Sin intentar desnaturalizar cada componente se produce un todo polifacético y de una particularidad muy especial.

La acción de *Le Cabaret de la Dernière Chance*, o el Cabaret de la Última Esperanza, como quizás se le podría traducir, ocurre en medio del desierto de Atacama con permiso temporal para funcionar (Este cabaret no puede estar por orden Municipal a menos de 3.000 Km. de la Catedral de Santiago por razones de decencia y moral). Ocurre a principios de siglo y se espera el paso del Cometa Halley. Llega el Presidente de la República con su corte a presenciar el acontecimiento y el Cabaret le ofrece un fastuoso menú con los platos más típicos de la cocina chilena y francesa y un gran show con auténticos magos, malabaristas, tileros, y por supuesto: french Can-Can. Hay discursos políticos, embajadores y sus señoras que rivalizan en elegancia, autoridades de todo tipo y finalmente un aviador que filosofa cantando sobre el tiempo que pasa y otras profundidades. García Márquez y Saint Exupéry. Olvidaba decir que la entrada da derecho a participar en la rifa de un pollo asado como primer premio, un disco 45' con canciones de la obra y un tercer premio que es igual al segundo. También por 20 francos se puede ver el Tarot con la hermana de Pierre Barouh y comprar sandwiches preparados larga y cuidadosamente por el propio Oscar Castro, quien hace incluso el pan y es el dueño de este "Cabaret".

La estructura de este espectáculo cambia continuamente ya que no siempre es posible contar con la presencia de los cuarenta y tantos participantes. A veces el mago o los malabaristas deben aceptar algún contrato en otro sitio o bien ofrecen sus servicios algunas bailarinas sin trabajo que son rápidamente incorporadas al espectáculo. Otras veces se integran al elenco por tres o cuatro funciones alguna personalidad pública que es especialmente invitada o bien algún amigo que viene de Chile, como sucedió en mi caso.

En la sala no hay butacas sino mesas con sillas a la manera de un Cabaret y las paredes están adornadas, superponiéndose a la decoración propia del local, por pinturas de un pintor chileno que no están relacionadas directamente con la obra. Sobre el escenario, izquierda actor, hay una enorme escultura en fierro que representa a Don Quijote y Sancho que tampoco participan en la acción. Al final del espectáculo se pide un aplauso para los artistas plásticos.

Pierre Barouh es un conocido compositor (música del film "Un hombre y una mujer") y chansonnier. Compuso la música de la obra y en ella canta y hace el papel del aviador. Es una figura eminentemente parisina que contrasta fuertemente con el francés de chilénísimo acento de Castro.

Aquí cada cual afirma su identidad sin pretender pasar por lo que no es. La heterogeneidad de los elementos que constituyen el espectáculo corresponde a la del público que asiste y a la ciudad en que tiene lugar.

En el sur de Italia, en la región del Salento, Eugenio Barba realiza un trabajo, utilizando la historia de Fausto, con elementos no menos disímiles. Fausto es Katsuko Azuma, bailarina japonesa Buyo, Margarita es Kaniche actor Kabuki; Mefistófeles, Sanjukta Panigrahi bailarina hindú. Cantantes y músicos hindúes, japoneses y los actores del Odin. Además del grueso de participantes de todas partes del mundo.

Los actores-bailarines orientales aprenden su oficio desde muy niños, según normas muy precisas que se vienen repitiendo de generación en generación y que a su



vez transmiten o transmitirán. Escénicamente sus cuerpos operan en formas determinadas y es muy difícil sacarlos de ellas. Tienen un lenguaje escénico y operan sólo al interior de éste. El de Katsuko es muy diferente al de Sanjukta. También el lenguaje hablado es diferente entre ellas y Fausto es un mito occidental. El Odín no maneja lenguas orientales. Sin embargo fue posible elaborar un Fausto.

Hay un dominio común en el arte escénico. Es según Barba, el terreno de la expresión; es la presencia del actor sobre la escena. El cuerpo en vida, en energía, en acción extracotidiana.

Este mismo director realizó también en esa oportunidad un espectáculo que se llamó Teatro Mundi. En él sumó a los grupos de Katsuko, Sanjukta y Odín, un grupo italiano y uno balinés. Un tema básico permitió reunir en un solo todo la diversidad.

Tanto en las puestas en escenas de Castro como de Barba pude observar este uso de la diversidad, de las oposiciones como elemento generador de energía para lograr un teatro vivo. Cada componente que participa está allí con toda su identidad y materialidad, cada uno en oposición con otro, genera un nuevo sistema, un nuevo ente que es el espectáculo final de Fausto.

El Fausto de Barba era fiel a la historia y a la vez fiel a cada cultura que lo componía. Castro, con su Cabaret, es fiel a su propia historia de chileno en Francia y a la historia de cada participante actor, bailarín o malabarista. Ambos son reflejo y parte de este multiuniverso de hoy.

Taller de Teatro Antropológico. ISTA, Italia 1987



# Actualidad Teatral

## NOTICIAS AÑO 1987.

1. Entre el 21 de enero y el 20 de febrero se celebra en Madrid la muestra "Chile vive". El ciclo dramático estuvo constituido por "Ardiente Paciencia" (A. Skármeta), a cargo del Nuevo Grupo; "La secreta obscenidad de cada día" (M. A. de la Parra); "Baño a baño" (de Guillermo de la Parra y Jorge Vega); y "Esplendor carnal de la ceniza" (J. Díaz), por el Teatro del Alma.
2. El Taller de Teatro de la Universidad de San Luis (Argentina), visita, en enero, nuestro país, presentando dos obras: "Litofagas" (Aldo El-Jativ) y "Nueve meses en un ratito" (Héctor Pressa).
3. En marzo fallece el actor Eugenio Retes, a los 89 años de edad.
4. Se presenta, en el Teatro Camilo Henríquez, la Comedia Nacional Uruguaya, durante el mes de junio. Muestran la obra "Delmira", del dramaturgo uruguayo Milton Schinca.
5. Fallece el actor Rafael Benavente en el mes de junio.
6. Con el auspicio del Consejo Británico, la compañía inglesa "Watermill Theatre Company" presentó "Educando a Rita" (Willy Russell) en el mes de octubre.
7. El director Eugenio Guzmán recibió el galardón Max Factor 1987.
8. "Mal que mata", creación de Marcela Osorio y Erto Pantoja, espectáculo denominado "Performance", se presenta el viernes 18 de diciembre en El Trolley. Es su única representación.

---

9. Por una corta temporada, regresan a Chile Marcelo Gaete y Sara Astica. En el teatro Las Américas mostraron tres obras de su extenso repertorio: "Querido mentiroso" (Jerome Kilty), "Comedia a la antigua" (Alexei Arbuzov) y "Sara Bernhardt" (John Murrell).

---

10. Premio otorgado por el Círculo de Críticos de Arte: en el ámbito nacional, al dramaturgo Marco Antonio de la Parra, por su trayectoria, y a su obra "El deseo de toda ciudadana"; en el ámbito extranjero, a la compañía francesa "Escarlate" por su obra "Grandir", espectáculo integral de mimos, música y títeres.

---

11. El Taller "Teatro Dos", dirigido por Claudio Di Girólamo e integrado por Rodolfo Bravo, Mauricio Pesutic y Roberto Poblete, participó en el mes de agosto en el Festival Latino de Nueva York, con "Los Payasos de la Esperanza" (Raúl Osorio y Mauricio Pesutic, adaptada por el Taller "Teatro Dos"). Además, durante las primeras semanas de septiembre, realizó una gira por diversos estados de México.

---

12. El Teatro Ictus es invitado, durante el mes de mayo, a participar en el Cuarto Festival Internacional de Teatro de La Habana (Cuba). Presentó su creación colectiva "Residencia en las nubes".

\*Los Payasos de la Esperanza\*



## ESTRENOS NACIONALES - 1987

N°	OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC./ESC. ILUM./VEST.	MES ESTRENO
1	Las Brutas	J.Radrigán	Mojiganga	Ins.Chileno Cultura Hispánico	J.Espinoza	Enero
2	Gente de Bar*	G.Werner		Moneda	J.Vadell S.Bomchil S.Aybar	Enero
3	Los Payasos de la Esperanza	R.Ceorio M.Pesutic	Taller Teatro Dos	El Galpón de Los Leones	C.Di Girólamo	Enero
4	La Mano y la Gallina	F.Josseau		El Ángel	F.Josseau	Enero
5	El Deseo de Toda Ciudadana*	M.A.de la Parra	Teatro de la Pasión Inextinguible	La Comedia	R.Grifero	Enero
6	La Radio	E.Lihn		Inst.Chileno Norteamericano		Marzo
7	Grandes Sueños de Bolsillo	Creación Colectiva	La Feria	La Feria	J.Vadell S.Bomchil	Marzo
8	Tres Tristes Tigres	A.Sievekink		El Conventillo	G.Meza J.C.Castillo A.Brancolli	Marzo
9	Actos de Teatro*	O.Stuardo	Teatro del Ambito	Inst.Chileno Norteamericano	O.Stuardo J.González	Abril
10	El Abanderado	L.A. Heiremans	Teatro Nacional	Antonio Varas	G.Semler O.Gómez C.Bruna	Abril
11	El Ensayo de la Comedia	D.Barros G.	Teatro del Arte	El Galpón de Los Leones	R.Valenzuela M.Tapia	Abril

\*PRIMER MONTAJE

*Actitudinal Teatro*

## ESTRENOS NACIONALES - 1987

Nº	OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC./ESC. ILUM./VEST.	MES ESTRENO
12	Residencia en las Nubes*	Creación Colectiva	Ictus	La Comedia	N.Sharim C. Garrido J. González D. Guzmán	Mayo
13	Te llamabas Rosicler	L.Rivano		Las Américas	F.González G.Ganga V.Navarro	Mayo
14	Dejad el Balcón Abierto	L.Santos		Abril	B.Stolchaff M.Moraga	Mayo
15	Huınca Emperador*	F.Cuadra	Compañía Rito	La Casa	F.Cuadra A.Rates	Mayo
16	A mi Niña Bonita	Creación Colectiva	El Subterráneo	Valero		Mayo
17	Flores de Papel	E. Wolff		Teatro U.Católica	A. Vaccarezza	Junio
18	Su Lado Flaco	R.Hurtado Borra		El Ángel	E.Guzmán	Junio
19	Casi Casamiento	D.Barros Grez	Cía.Nac.Teatro Cómico	Caricla	J.Boudon	Junio
20	Ligeros de Equipaje*	J.Díaz	Teatro del Alma	Esc.Moderna de Música	L.Poirot J.C.Castillo	Julio
21	Testimonio de las Muertes de Sabina	J.Radrigán	La Palometa	Cámara Negra	L.Rodríguez B.García	Julio
22	AUS*	Ana María Malta	Aparte	La Comedia	A.Rudolph J.González	Agosto

\*PRIMER MONTAJE

## ESTRENOS NACIONALES - 1987

Nº	OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC./ESC. ILUM./VEST.	MES ESTRENO
23	Come en Santiago	D.Barros Grez	Quime Quipam	El Galpón de Los Leones	R.Marquet	Agosto
24	La Familia de María Mardones	F.Cuadra	Cía.Teatro Chileno	Apoquindo	E.Guzmán G.Gangas Tapia/Navarro	Agosto
25	El Santo Patrono*	Jaime Lorca J.C.Zagal	Los que no Estaban Muertos	Centro Cultural Mapocho	J.Lorca J.C.Zagal	Septiembre
26	La Secreta Obscenidad de Cada Día	M.A. de la Parra	Nuevo Grupo	El Galpon de Los Leones	M.E. Duvauchelle J.C. Castillo	Octubre
27	Santiago Bauhaus*	R.Griffero		Goethe	R.Griffero H.Jonckers	Octubre
28	Adónde la Viste?*	Creación Colectiva	Teatro Q		B.Silva	Octubre
29	Domingo Eterno*	J.Mateo Iribarren		La Batuta	J.M.Iribarren J.C.Castillo G.Gangas	Noviembre
30	Klaus Klub Klown*	G.Meza y Promoción 1987	Teatro Esc.Imagen		G.Meza C.Prieto	Noviembre
31	No +	Creación Colectiva		La Batuta	R.Osorio R.López	Diciembre
32	Estación Pajaritos*	A.Castro		Cámara Negra	A.Parodi G.Díaz P.Nóñez	Diciembre

\*PRIMER MONTAJE

## ESTRENOS INTERNACIONALES - 1987

Nº	OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC./ESC. ILUM./VEST.	MES ESTRENO
1	Aquí no Paga Nadie*	D.Fo	La Musarafa	El Conventillo	R.Bruna	Enero
2	La Puerta	J.Rigau		La Cigarra	T.Ferrada	Enero
3	Tríptico	Versión Libre Sófocles-Esquilo- Eurípides	El Clavo	Casa de la Constitución	J.E.González	Enero
4	Ángeles Caídos	N.Coward		Discoteque "Brass"	M.Frank	Enero
5	No Hay que Llorar*	R.Cossa	El Banco	Inst.Cultural del Bco.del Est.	A.Berrios	Febrero
6	Fedra*	J.Racine	Teatro de la Vieja Casa	La Vieja Casa	T.Barros	Febrero
7	Romeo y Julieta	W.Shakespeare (Adaptación)	"Q"	Barrio Franklin	J.Cuevas	Marzo
8	El Rey se Muere	E. Ionesco	Alumnos Esc.Teatro Univ.Católica	Teatro U.Católica	W.Semler	Marzo
9	Bodas de Sangre	F.García Lorca	Teatro Itinerante	Camilo Henríquez	A.Sievekings S.Zapata	Abril
10	El Almacén de la Vieja Justa*	J.L.Alonso de Santos	Buvas	El Conventillo	R.Vicuña	Abril

\*PRIMER MONTAJE

*Acto Cultural Teatral*

## ESTRENOS INTERNACIONALES - 1987

Nº	OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC./ESC. ILUM./VEST.	MES ESTRENO
11	Magia Roja*	M.de Ghelderode	Ay	Apoquindo	J.A.Peña	Abril
12	Esperando la Carroza*	J.Langner	Teatro U.Católica	Teatro U.Católica	R.Osorio R.López	Mayo
13	Las Cuñadas*	M.Tremblay	Teatro Imagen	El Burlitzer	G.Meza P.Orcostegui	Mayo
14	Páramo*	Versión Novela J.Ruffo		Cámara Negra	N.Brodz	Mayo
15	El Avaro	Molière	Cía.de T.Vidiella	El Conventillo	R.Griffero H.Jonkers	Junio
16	Acto Cultural*	J.I.Cabrujas	Nuevo Grupo	El Galpon de Los Leones	A.Castillo	Junio
17	El Hombre, La Bestia y la Virtud*	L.Prandello	Cía.La Feria	Teatro La Feria	J.Vadell S.Bomchil	Julio
18	Tartufo	Molière	Teatro Itinerante	Camilo Henríquez	E.Guzmán B.Trumper	Julio
19	La Malasangre*	G.Gambaro	Teatro Tiempo	Centro Cultural de los Andes	J.Loncón	Julio
20	Infante Civilizado*	E.A.Whitehead		El Conventillo	A.Cohen E.Sáenz W.Gaissa	Julio
21	Los Hermanos Queridos*	C.Gerostiza	T.Nacional Chileno	Antonio Varas	A.Reeves E.del Campo A.García	Julio

\*PRIMER MONTAJE

*Actualidad Teatral*



## ESTRENOS INTERNACIONALES - 1987

Nº	OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC./ESC. ILUM./VEST.	MES ESTRENO
22	Las Tres Hermanas*	A.Chejov	Teatro U.Católica	Teatro U.Católica	H.Noguera J.C.Castillo C.Leppe S.Zapata	Agosto
23	Sueños de un Seductor*	W.Allen		El Burlitzer	E.Pantoja	Agosto
24	El Fugitivo*	F.Hochwalder	T.del Umbral	Goethe Institut	H.Medina A.Celis	Agosto
25	El Taller del Orlebre*	K.Wojtyla		Las Américas	D.Tessier M.A.Bravo M.Azouri	Agosto
26	Hay que Deshacer la Casa*	S.Junyent	Contacto	Abril	A.Reyna L.Labbé F.Suazo	Octubre
27	La Visita del Inspector	J.B.Priestley	Talla		A.Rivera	

\*PRIMER MONTAJE

"Dónde la Viste"



"No +"



"El Cuerpo"



"Ligeros de Equipaje"



Esperando La Carroza



"El Abanderado"



"Estación Pajaritos"



"Sueños de un Seductor"



"El Hombre, La Bestia y La Virtud"



"Residencia en las Nubes"



Fernando DE TORO  
**Semiótica  
del teatro**

Del texto a lo puesto en escena

- EL DISCURSO  
TEATRAL
- TEXTO, TEX-  
TO DRAMÁTICO  
Y TEXTO ES-  
PECTACULAR
- LA SEMIOSIS  
TEATRAL
- LA RECEP-  
CIÓN TEATRAL
- POR UNA ES-  
PECIFICACIÓN  
ACTANCIAL
- HISTORIA Y  
SEMIÓTICA EN  
EL TEATRO



Editorial Galema

# Reseña de libros

## SEMIOTICA DEL TEATRO

de Fernando de Toro.

El libro de Fernando de Toro "Semiótica del Teatro" (Editorial Galema, Buenos Aires, 1987) interesa desde su título, con el cual se fija con precisión la existencia de una semiótica específica: la teatral, para el estudio y comprensión de una temporalidad y espacialidad heterogénea y relacionante, en la que confluyen los elementos del lenguaje propio del hecho teatral.

El autor(1) centra su planteamiento teórico en varios temas que considera de importancia para la comprensión y lectura del fenómeno teatral, dividiendo su libro en seis capítulos:

1. El Discurso Teatral.
2. Texto, Texto Dramático y Texto Espectacular.
3. La Semiosis Teatral.
4. La Recepción Teatral.
5. Por una Especificación Actancial.
6. Historia y Semiótica en el Teatro.

En lo que se refiere al Discurso Teatral, el análisis apunta a encontrar su especificidad, la cual se encontraría sintéticamente en la formalidad textual del diálogo y en la presencialidad personaje-actor, ambos elementos como configuradores

---

(1) Fernando de Toro es Research Associate en el Departamento de Literatura Comparada en la Universidad de Carleton, Ottawa, Canadá, y autor de diversas otras publicaciones sobre la materia:

"Brecht en el Teatro Hispanoamericano Contemporáneo" Editorial Galema, Buenos Aires, 1987.

"Bibliografía del Teatro Hispanoamericano Contemporáneo". Klaus Dieter Ver Verlag, 1985.

"El Diccionario del Teatro" de Patrice Pavis (traducción) Paidós, España, 1984.

NOTA: La bibliografía completa del autor figura en la edición reseñada.

inexcusables de la "realidad escénica" en que la obra de teatro logra su plenitud, es decir, su existencia como tal.

En un sentido estructural, uno de los sectores de convergencia de la "realidad escénica" (1) es el área de la textualidad. En este punto, el autor sigue un camino deductivo, partiendo de un planteamiento conceptual de texto genérico hasta llegar al texto espectacular, esto es, el que el público ve y oye.

La inmanencia de estos textos es naturalmente diversa; el primero es la inscripción de una creación en el lenguaje escrito, en tanto que el segundo es la representación de lo que el autor llama precisamente "texto espectacular virtual". En términos generales, es la mediación que sirve de puente de ideación-representación entre texto dramático y texto espectacular, esto es, la puesta en escena en cuanto concepción, dirección y creación dramática.

En la Semiosis Teatral, capítulo que busca desentrañar la esencia del lenguaje del teatro, el autor considera lo teatral como una complejidad de signo y de sistemas de signos (texto dramático, actor, escenografía, luz, decorados, vestuarios, dirección), los que es necesario analizar por separado para encontrar la naturaleza de este signo especial.

Revisa los conceptos de signo, ícono, índice y símbolo y sus correspondientes funcionamientos teatrales hasta llegar al problema de la referencialidad en el teatro o, "el modo de referir propio del espectáculo teatral".

Señala como características especificantes del signo teatral el que éste es un signo de signos ("signos que no son comunicados directamente, sino a través de signos"), que es móvil ("los signos de una sustancia dada van a asumir la función de signos de una sustancia diferente, operando una transformabilidad significante") y que es redundante ("tiene que ver directamente con el aspecto comunicativo del espectáculo teatral, con la transmisión del mensaje y su recepción por el público", "uno de cuyos efectos es evitar la neutralidad significante").

En lo que se refiere a la Recepción, teoría de reciente elaboración, más aún en el área que trata el autor, "**Semiótica del Teatro**" entrega información básica y clara sobre aspectos centrales de este planteamiento, tales como "lugares de indeterminación", "concretización" y "horizonte de perspectivas" entre otros. De estos tres conceptos interesa destacar el relativo a la concretización, esto es, en términos generales, la manera en que el espectador -considerado en abstracto- toma contacto y procesa la realidad compleja del hecho teatral en el que por voluntad propia se encuentra inmerso. En esta situación converge un proceso particular, el del espectador respecto a un texto espectacular dado, es decir, la puesta en escena específica de una obra determinada, y otro proceso general, también del espectador, pero ahora con su contexto social.

La parte atinente a Una Especificación Actancial trata el interesante tema teórico de la confección de un modelo actancial en el que se incluye la complejidad de la dinámica teatral para su análisis. En muy breves palabras, apenas las necesarias para rotular el tema, se trata de delimitar "lo que es una situación dramática para el establecimiento de las funciones que la constituirán", ya que de este modo es posible realizar una evaluación más objetiva del producto artístico, basándose en el concepto abstracto de función, "apartándose de las connotaciones afectivas" del texto espectacular.

El último capítulo centra el análisis en el problema de la confección de la Historia del Teatro a partir de las concepciones tradicionales (géneros, generaciones de dramaturgos)

---

(1) Las frases entre comillas corresponden a citas del libro reseñado.

hasta llegar a la consideración de la sincronía-diacronía como ejes articuladores de la ocurrencia de hechos socio culturales en busca de respuestas a las interrogantes:

¿Qué cambia en el contexto configurador de la historia?

¿Cómo cambia?

¿Por qué cambia?

Intentando un resumen del planteamiento teórico que se ofrece, hay que considerar un nivel formal que se ocupa de la comprensibilidad de la historia, sólo si los acontecimientos ocurridos son "descritos y explicados en relación con lo anterior y posterior" y un nivel contextual, atingente al estudio de "las relaciones que median entre los sistemas literarios -en el caso presente, dramáticos- y la sociedad que los produce".

Aunque se trate de una reseña, estimo pertinente consignar que el libro de De Toro -más allá de las consideraciones o controversias teóricas que el texto pueda promover, y ojalá lo haga- constituye un esfuerzo aportador frente a un problema que él mismo señala en su desarrollo: la falta de elaboración teórica en este campo dentro del contexto latinoamericano, atendiendo a su especificidad cultural.

En un lenguaje claro para el especialista y bastante accesible para el público en general, el autor sistematiza un considerable volumen de información sobre la materia, entregando una imagen coherente de la problemática en estudio, al señalar sus principales sectores desde una perspectiva de análisis semiótica del Teatro.

*Juan Aguilera López*  
*Licenciado en Estética*

# Reseña de libros

## AISTHESIS

*Veinte años en la Cultura Chilena :*

1966 - 1986

Con este número 20, Aisthesis, Revista Chilena de Investigaciones Estéticas, publicada por el Departamento de Estética de la Universidad Católica, cumple con dos décadas de existencia. Fue una adelantada de las disciplinas preocupadas de la investigación, docencia y proyección del arte en este continente donde tanto ocurre con retardo. Y lo sintomático, después de 20 años ( en un país donde las iniciativas editoriales no superan el segundo o tercer número ), está en pie no sólo manteniendo una línea, sino ampliándola y ahondando en su objetivo : abrir espacio en la cultura chilena a la presencia del arte, a su apreciación, a su valoración.

Este nº20 está dedicado al cuento folklórico. Continúa una línea de estudio estético de la cultura y arte tradicional. Es el tercer volumen de Estética y Folklore.

En este número escriben profesores del Departamento de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile y personalidades destacadas en esta área de la cultura tradicional en el terreno de la reflexión o de la investigación en terreno.

El primer artículo pertenece a Monseñor Juan Luis Ysern, Obispo de Ancud, quien aborda los problemas de la cultura tradicional desde una perspectiva pastoral, procurando una convergencia entre una propuesta de evangelización y una necesidad de identidad cultural, que pasa por la defensa de un patrimonio y una preparación para asumir los desafíos del futuro. El título del artículo : "Historia de la comunidad creyente como testimonio evangelizador de la cultura".

Un segundo trabajo se titula "Acercamiento antropológico a la religiosidad popular" y pertenece al profesor Jaime Moreno. Busca " la comprensión de un momento cultural



y el diseño de estrategias, proponer algunas categorías que parecen útiles para la comprensión del fenómeno y para aclarar su situación epistemológica”.

Siguen dos trabajos : “El análisis morfológico del cuento” y “La imagen del hombre en el cuento”, de la profesora Regina Valdés, en donde se revisan, en forma sucinta y crítica, los aportes que la bibliografía europea y norteamericana han hecho al análisis y comprensión de la cuentística tradicional.

Un abordaje estructuralista está dado por el ensayo de Marcela Orellana “El conflicto entre los niveles de realidad y ficción en el cuento oral: Estudio enunciativo de un corpus de cuentos chilenos” Se trata de la antología de Yolando Pino. Estudia la vigencia, la evolución, las fisuras o rupturas de su entramado estructural, delatadas por la modalidad de su discurso.

“El tiempo y el espacio en la narrativa folklórica chilena” pertenece a Jaime Blume. Es una incursión mitocrítica en la cultura de Chiloé a partir del análisis de un cuento folklórico del archipiélago, de largo ancestro oriental y europeo. Tal perspectiva está justificada, a juicio del autor, porque “el mito pertenece a lo humano y las narraciones que elaboran materiales míticos gozan de mayor hondura antropológica que otros cuentos que fundan su interés en la mera anécdota o en el asunto”.

“El cuento folklórico: una vía al ser”, de Fidel Sepúlveda, es un largo ensayo donde se propone la vía del arte como una vertiente para conocer en profundidad la identidad hispanoamericana. Dentro de esta área, en este caso se estudia el cuento folklórico, aplicándole una metodología que el autor denomina estética hermenéutica.

Desde esta perspectiva un corpus de cuentos tradicionales es proyectado como una propuesta antropológica para acceder a la autonomía.

“Apuntes para el estudio de la reciprocidad en Chiloé”, de Fernando Slater, complementa desde la antropología este número de Aisthesis, que entrega parte de los resultados de una investigación sobre la cultura tradicional de Chiloé, patrocinada por la Dirección de Investigación de la Pontificia Universidad Católica de Chile como proyecto N°165/85: “Estudio y preservación de expresiones culturales de Chiloé”.



*Fidel Sepúlveda  
Profesor del Dpto.  
de Estética, U.C.*

# Cartas

Señora  
**María de la Luz Hurtado**  
Directora de **Apuntes**  
Presente

Santiago, marzo 1º de 1988.

Estimada María de la Luz:

Sean estas breves líneas para agradecer a ti y a la Escuela de Teatro de la Universidad Católica, la posibilidad de tener en mis manos el ejemplar número 95 de la prestigiosa Revista **Apuntes**.

No es casual que este número se subtitule Primavera 1987, como anunciando un nuevo despertar del ya legendario **Apuntes** y que ha logrado mantenerse a través del tiempo. Desde mi época de estudiante de Teatro, encontraba en esa humilde publicación, editada a mimeógrafo y con tapa de cartulina barata, el conocimiento de materias técnicas esenciales para mi formación, así como el descubrimiento de algunos autores noveles. Mi primera obra infantil: "El robot Ping-pong" tuvo el privilegio de aparecer en uno de sus números. Santo Cielo, cómo se ha avanzado en éste, el 95.

Con fotos, buen papel, bellamente editada. Si ya no tiene que pasar vergüenza en los escaparates de las librerías.

Que una revista de teatro esté tan lindamente impresa con artículos tan importantes, es exclusivamente debido al empuje y entusiasmo de todos los que la hacen posible. En nuestro país esta clase de ediciones teatrales se consideran un lujo.

Conociendo a todos los que laboran en ella, sólo me queda reiterar mi admiración y felicitaciones por tan buen material, tan sólida información y excelente presentación. Sólo una petición: ¿Será posible seguir editando una obra nacional en cada uno de sus números?

Un gran abrazo.

**JOSE PINEDA D.**  
Director  
Teatro Nacional Chileno

Gracias, Pepe, por tu caluroso estímulo a esta Revista. Y como ves, ¡ya dimos respuesta a tu valiosa petición!

**M.L.H.**



PRIMAVERA 1988  
APUNTES DE TEATRO N° 97

*Tema Central:*

*El Centenario de la Universidad Católica, 45 años de teatro en la U.C.*

*Reportaje*

*a la puesta en escena*

*de la obra chilena ganadora del Concurso de Dramaturgia*

*Eugenio Dittborn, PACHAMAMA de Omar Saavedra.*

*Dirección Raúl Osorio.*

*Publicación del texto completo de Oscuro Vuelo Compartido de Jorge Díaz.*

*Segundo Premio del Concurso Eugenio Dittborn.*

*Pedro Morandé: Teatro y Cultura Latinoamericana.*

*La Actividad Teatral del Semestre en Santiago.*