

LITERATURA CHILENA

creación y crítica

PEDRO BRAVO ELIZONDO / JORGE DIAZ
EDUARDO GUERRERO / AGUSTIN LETELIER
LUIS MERINO REYES / JAIME MIRANDA
NAIN NOMEZ / OSVALDO OBREGON
JUAN ANDRES PIÑA / GRINOR ROJO
MARIA TERESA SALINAS / DAVID VALJALO
JUAN VILLEGAS

ABRIL / JUNIO / PRIMAVERA / 1986
JULIO / SEPTIEMBRE / VERANO / 1986
EDICIONES DE LA FRONTERA
MADRID / ESPAÑA // LOS ANGELES / CALIFORNIA

36/37

INDICE

Vol. 10 / Nos. 2 & 3

Año 10 / Nos. 36 & 37

LITERATURA CHILENA, creación y crítica abril/septiembre de 1986 (número doble)

- | | | |
|------------------------------------|-----------|--------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Editorial | 1 | Otro número especial |
| David Valjalo | 2 | Se levanta el telón |
| Juan Villegas | 4 | Discurso crítico hegemónico
y discursos teatrales marginales: el caso de Chile |
| Naín Nómez | 8 | Situación del teatro en Chile |
| Juan Andrés Piña | 11 | Repaso a trece años de crítica teatral |
| Pedro Bravo Elizondo | 17 | "Santa María del Salitre":
Recuperación de un drama de la historia |
| Luis Merino Reyes | 21 | Aproximación a Germán Luco Cruchaga
y su "Viuda de Apablaza" |
| Griñor Rojo | 23 | Explicación de Luis Alberto Heiremans |
| María Teresa Salinas | 27 | Griffero, una nueva perspectiva:
El teatro de imágenes |
| Jorge Díaz | 31 | "Muero, luego existo" |
| Letelier / Piña / Foxley / Ehrmann | 37 | "Regreso sin causa" y "Por la razón o la fuerza"
en la prensa de Santiago |
| Jaime Miranda | 38 | "Por la razón o la fuerza" |
| Eduardo Guerrero | 58 | Teatro chileno en el exilio |
| Osvaldo Obregón | 61 | Teatro chileno en Francia |
| Eduardo Guerrero | 64 | Teatro chileno en Madrid |
| | 67 | Ictus / Compañía de los Cuatro / Teatro del Angel /
Teatro Familiar / Teatro Popular El Telón |
| Agustín Letelier | 71 | Críticas a ocho obras presentadas en 1986, en Santiago |
| David Valjalo | 79 | "Gestos", teoría y práctica del teatro hispánico |

Dirección / Edición

David Valjalo

† Guillermo Araya (1931 / 1983)

Director Invitado, Jorge Díaz

Número Especial, Teatro Chileno

Escriben en este número

Pedro Bravo Elizondo, Jorge Díaz
Eduardo Guerrero, Agustín Letelier
Luis Merino Reyes, Jaime Miranda
Naín Nómez, Osvaldo Obregón
Juan Andrés Piña, Grñor Rojo
María Teresa Salinas, David Valjalo
Juan Villegas

Editado por Ediciones de la Frontera

David Valjalo Editor

Ana Maria Velasco, Asistente del Editor

Gonzalo Santelices, Asistente del Director

OTRO NUMERO ESPECIAL

Titulamos así, para diferenciarlo de los números normales, esto es, los que incluyen ensayo, narrativa, poemas, reseñas del libros, etc., como toda revista dedicada a la literatura en la época actual. Más correcto sería llamarlos números monográficos. El presente, es el tercero de esta naturaleza. Los anteriores estuvieron dedicados al cine y a la nueva canción/canto nuevo. El éxito de estos ejemplares, nos ha hecho reincidir, esta vez, preocupándonos del teatro. La razón es sencilla. Tanto los de las temáticas anteriores (cine / canción) como el presente (teatro), han sido en nuestro país las manifestaciones más fecundas de los últimos tiempos. En lo que respecta al teatro, en las tres primeras décadas que se inician en los cuarenta y en la etapa posterior (que supera los diez años), se han producido dos hechos en su desarrollo que es necesario destacar. Primero, con la actuación de los Teatros Móviles, creados durante el gobierno del Frente Popular, la fundación de los teatros universitarios (Experimental y de Ensayo) con su secuela posterior y sus consecuencias, se inicia un cambio fundamental en la dramaturgia en el país. Segundo, el teatro ha sido desde septiembre de 1973, una manera de expresión de un pueblo en crisis. Valga esta incompleta contribución (de la presente entrega de los números 36 / 37) para valorar en parte este trabajo.

Depósito Legal M - 4247 - 1986

ISSN 0730-0220

Tipografía y montaje:
Ediciones de la Frontera

Impresores:
Gráficas Luyma, Madrid

Correspondencia:

Director/Editor
Apartado 1232, Madrid 28080, España

Subscripciones:
P.O. Box 3013, Hollywood, CA 90078, USA

Vol. 10 / Nos. 2 & 3 Año 10 / Nos. 36 & 37

ABRIL / SEPTIEMBRE (NUMERO DOBLE)

PRIMAVERA / VERANO de 1986

SE LEVANTA EL TELÓN

□ DAVID VALJALO

Si, se levanta el telón y por supuesto al terminar se bajaba. Así era en nuestros tiempos. Ahora se abre o se cierra. También se "iba al teatro"; aunque el espectáculo fuera de cinematografía. Las razones las da la arquitectura. La antigua sala de teatro contaba con un buen escenario y un telón que se subía o se bajaba. Casi siempre, se comenzaba a subir a destiempo, por una razón u otra y podían verse los pies de los actores moviéndose de un lado a otro; se escuchaban gritos y contraórdenes mientras el consueta ya encendía su propia luz, colocaba su libreto y afirmaba uno de sus codos cómodamente, sin importarle si estaba o no amparado por su concha protectora. Este personaje, más bien dicho, la labor que desarrollaba y sus consecuencias, aconsejaban no sentarse en las primeras filas, pues los parlamentos llegaban a los oídos del espectador antes que lo hicieran los actores. Y llegó el cinema, mucho antes llamado cinematógrafo y también biógrafo, para terminar contraído en cine. Por lo tanto, se "iba al teatro"—es decir al local en el cual se representó en un tiempo teatro— a ver cine. Se levantaba el telón y el escenario estaba cubierto por un lienzo blanco impecable, listo para la proyección cinematográfica.

Este hito marcó la desaparición de la zarzuela y del cuplé y casi, casi la paralización del teatro propiamente tal.

La reacción demoró, y vino el resurgimiento. Por lo tanto el teatro aún perdura, no ha sido derrotado por el cine y esperamos que así sea, por los siglos de los siglos. . .

REFORCEMOS UN MITO

La responsabilidad es de Don Alonso. Un breve tiempo en lo que era el sur de nuestro país y este indiano nos fabrica nuestro primer mito que nunca ha sido olvidado. Como todo mito, engendra a continuación una secuela interminable. Lope, el fecundo, entrega el drama "Arauco Domado", cuyos personajes son, entre otros, Caupolicán, Fresia, Galvarino, Ormpello y por supuesto Don García. Luego otra "La Araucana", auto sacramental que Menéndez Pelayo cataloga de "farsa irreverente y brutal". Pero el capítulo no termina allí, sino que comienza. He aquí una incompleta lista sin muchos detalles: "La Beligera Española" de Pedro de Rejuelo con Lautaro, Guacolda, Pedro de Valdivia y un largo etcétera; "El Gobernador prudente" de Gaspar de Avila con Hurtado de Mendoza y Pedro de Valdivia; y hasta una Antología hecha por Luis Belmonte que incluye nueve autores, entre otros a Ruiz de Alarcón, Velez de Guevara, Guillén de Castro, Jacinto de Herrera. Esto en la Península. En nuestro territorio tenemos a "El Hércules Chileno" (refiriéndose a Caupolicán) de autor anónimo. Don Miguel Luis Amunátegui nos entrega, según sus normas de trabajo con lujo de detalles, lo que fue el teatro durante la época colonial; no muy fecundo, por supuesto. Aquí no tuvimos a una Micaela Vilegas. Para evaluar la misma época en Lima, basta con visitar hoy el "palacio" de la Perricholi conservado hasta la fecha; así podemos suponer la importancia de la limeña y su influencia con el virrey de Amat. Nosotros no conservamos la arquitectura de ese tiempo, bastándonos al parecer, con el nombre de una calle dedicada a don Manuel, recordando su previo paso como gobernador nuestro. Una de las características de la actividad teatral que perduró hasta después en la época republicana, fue la oposición de la iglesia a estas expresiones artísticas. Citando a Amunátegui, el obispo Manuel de Alday y Aspeé se expresaba "los cómicos están reputados como personas infames...." Una información curiosa es la mención de la actividad de Marcó del Pont (según la historia escolar, en el recuerdo) el afeminado y déspota. Su fomento al teatro está registrado en la publicación de "La Gaceta del Rey" determinando regulaciones favorables a estas actividades. Además ordenó la construcción de un teatro y ayudó a la formación de la Compañía de Nicolás Brito y Josefa Morales, actividades que terminaron lógicamente con Chacabuco.

SE INICIA LA REPUBLICA

Juan Egaña, Manuel de Salas, Bernardo Vera y Pintado, Camilo Henríquez, O'Higgins son nombres vinculados a las primeras manifestaciones teatrales, ya sea como traductores, autores, periodistas, críticos o autoridades que fomentan la actividad teatral.

Dejemos pasar algunos años, en el escenario no del teatro sino de la historia. Renuncia O'Higgins, dando un ejemplo único en el continente, no perpetuándose en el poder. Estima cumplida su misión y asegurada la independencia del Perú; no existe el peligro de nuevas invasiones desde el norte. Han nacido dificultades. Son muchos los experimentos de constituciones y gobiernos que terminan con Lircay y el advenimiento del 'peso de la noche' portaliano.

Dentro de él, se forja la nueva intelectualidad de la nascente república. Bello, rescatado desde las nieblas londinenses se transforma en lo que realmente es, un maestro. Nacen sus discípulos encabezados por Lastarria. De Mora, Sarmiento, Alberdi, son acogidos y dan su aporte. Los más destacados intelectuales están ligados a la política, la literatura y el arte. Por supuesto, también al teatro.

La documentación existente nos demuestra que se repite lo anterior, continuando esta labor en forma ininterrumpida. La especulación de que Chile fue país de historiadores en el siglo pasado, en lo que respecta a este rubro, parece confirmarse. Barros Arana y los Amunátegui, están (es de no creerlo) entre los críticos teatrales de la prensa diaria. Si bien las compañías y los actores locales no son numerosos, llegan al país en gira, variadas compañías de diferentes nacionalidades. La actividad del prisionero de Maipú, Francisco Cáceres, transformado en primer actor, es reemplazada por Juan Casacuberta rioplatense, contratado como profesor por la Universidad. Siguen los años y pasando el agua bajo los puentes. Llega Tiburcio López y su Compañía desde México con tres de sus hijas que al contraer matrimonio todas ellas con actores, se da formación a tres compañías. La limeña Toribia Miranda, recibe por la prensa los elogios de Domingo Faustino Sarmiento y de Miguel Luis Amunátegui. La leyenda dice que la peruana hacía perder el seso a los nativos. La presentación de "Don Juan Tenorio" produce escándalo y quejas de parte del Arzobispo Valdivieso. El actor italiano Ernesto Rossi es esperado en Valparaíso con banda de músicos. Los autores representados van desde los clásicos como Lope, Calderón, Racine, Shakespeare, Molière, hasta los contemporáneos como Dumas, Hugo, Echegaray. Casi a fines del siglo (1885) llega Sarah Bernhard y recibe los elogios de Barros Arana. Como dato pintoresco hay que agregar que doña Sarah tenía un tío en el puerto —me refiero a Valparaíso— quien era propietario de un lujoso hotel. Luis Roncoroni presenta "El Tribunal de Honor" de Daniel Caldera. La verdad es que los autores nacionales no entregan obras que resistan el tiempo, salvo escasas excepciones que registraremos en el acápite que sigue.

EL COMIENZO DEL SIGLO XX

Veamos de paso los nombres de los escritores propiamente tales que incursionaron en el teatro, sin ser de prioridad este rubro en su producción literaria. En otras palabras queremos dejar registrada una nómina de escritores, cuya preferencia fue la novela, el cuento o el poema, pero que se sintieron tentados por el drama o la comedia. Antonio Borquez Solar, Manuel Magallanes Moure, Carlos R. Mondaca, Vicente Huidobro, Juan Guzmán Cruchaga, Pablo Neruda, entre los poetas. Y entre los prosistas: Augusto d'Halmar, Eduardo Barrios, Rafael Maluenda Ernesto Montenegro, Mariano Latorre, Fernando Santiván, Juan Marín, Manuel Rojas (quien entre una de sus múltiples y variadas actividades fue apuntador), Marta Brunet (quien pisó los escenarios espontáneamente, como actriz).

De los que dieron preferencia en su producción literaria o que escribieron exclusivamente teatro figuran, entre otros, Víctor Domingo Silva (poeta, novelista, parlamentario, periodista, quien incluso fue autor, empresario y propietario con sala propia); Antonio Acevedo Hernández, (el Ituch reactualizó su "Chañarcillo"); René Hurtado Borne; Daniel de la Vega; Tomás Gatica Martínez; Armando Moock, el más fecundo y a la vez el único de su generación que fue representado profusamente en Buenos Aires, como también en México, España y EE.UU con una larga lista que incluye: "Pueblecito" / "Alzame en tus brazos" / "La señorita charleston" / "Mocosita" / "Casimiro Vico, primer actor" / "Del brazo y por la calle"; Germán Luco Cruchaga, con su ya clásica "La viuda de Apablaza"; Nicanor de la Sotta, actor,

director y de un cuanto hay en su propia Compañía, muere muy joven, ("Pueblo chico, infierno grande" / "Golondrina"); Carlos Cariola, ("Entre gallos y media noche" / "Estos muchachos de 50 años") a su dinamismo se debe el Teatro 'Satch'; Alvaro Puga Fischer, ("Lodo y arriño"); y si se nos permite ¿podemos incluir también a don "Natha" Yáñez Silva? Agreguemos al poeta "runrunista" Benjamín Morgado y a Wilfredo Mayorga (autor de una serie periodística titulada "del Cielito Lindo a la Patria Joven" a base de entrevistas sobre la política que sin duda será necesariamente consultada por los estudiosos). Ya que estamos en esto, retrocedamos al siglo pasado y tenemos al poeta Salvador Sanfuentes con numerosas obras; Guillermo Blest Gana con "La conjuración de Almagro"; Alberto, su hermano, el novelista con "El jefe de familia", reestrenada por la Satch en el Talfá en 1959; Daniel Barros Grez, reactualizado en el presente con "Como en Santiago" y "Cada oveja con su pareja" y el más prolífico de todos, Juan Rafael Allende.

EL TEATRO PROFESIONAL

La categoría de las visitas como Serrador (el viejo), Thuillier, María Guerrero con Fernando Díaz de Mendoza, y luego pasados algunos años, la segunda generación heredando los mismos nombres; Lola Membrives, Catalina Bárcena con Gregorio Martínez Sierra; Cordero, Barrás, dan ímpetu a los nacionales para crear lo que se ha llamado el teatro profesional, cuyo máximo representante fue Alejandro Flores. Junto a él podemos agregar algunos nombres: Rafael Frontaura, Enrique Barrenechea, Pepe Rojas, Pedro Sienna, Juan Ibarra, Juan Pérez Berrocal, Jorge Quevedo, Américo Vargas, Venturita López Piris, Emperatriz Carvajal, Elsa Alarcón. Algunos de ellos al mismo tiempo eran autores de obras teatrales sin trascendencia.

Fines de los 30 y comienzos de los 40. Guerra Mundial. En dura competencia con el cine —esta vez sonoro— obliga al gremio de actores a redoblar esfuerzos. Se mantienen en Santiago y obtienen en sus giras mayor éxito en provincias. Alejandro Flores continúa siendo el líder. En las ciudades de no gran audiencia, son obligados a presentar una obra diferente cada día, con la ayuda del apuntador. Hay que evitar sentarse en las primeras filas.

EL FRENTE POPULAR Y DON PEDRO

Cambio total se produce en el país con la elección de Pedro Aguirre Cerda, derrotando a "el último pirata del Pacífico", Gustavo Ross. Sobre lo que nos interesa en estas materias señalamos el auge en toda clase de expresiones artísticas y creativas. Las orquestas, los coros, el ballet, los museos y salas de exposiciones, la creación de los premios nacionales de literatura y de arte, el nacimiento de Chile Films. Neruda con un poco más de 30 años ya ha pasado las fronteras; unos años antes Huidobro ya ha publicado "Altazor", colocando la poesía chilena en los escaparates de las librerías de Francia y España; para el cuarto centenario de la fundación de Santiago el poeta Juvencio Valle y un joven novelista desconocido llamado Nicomedes Guzmán reciben los premios municipales. Se crea la Dirección General de Informaciones y Cultura (DIC) que realiza noticieros de la actualidad nacional y en lo que respecta a nuestro tema salen a recorrer los barrios de Santiago y la totalidad de las provincias, los Teatros Móviles, con llenos completos. Margarita Xirgu se radica por un tiempo entre nosotros, forma compañía, academia y escuela. Louis Jouvet también, con estadía más breve. Ambos otorgan generosamente estímulos apreciables.

Es entonces cuando un joven que actúa de vez en cuando en compañías profesionales, decide iniciar algo nuevo, teniendo como base el Instituto Pedagógico. Su nombre: Pedro de la Barra.

EL EXPERIMENTAL Y LUEGO EL ENSAYO

Nombrar otra vez la función de una mañana de domingo en el Teatro Imperio etc.etc... es innecesario. El cambio producido es total. Bastan algunos años y del teatro profesional antiguo se salva un actor, Flores y una compañía, la de Américo Vargas. El mismo Flores, con el tiempo sigue actuando pero esta vez sin su tradicional compañía. Actúa en las salas de bolsillo puestas de moda por los nuevos grupos formados como secuela del Experimental y el de Ensayo, haciendo pareja con una actriz que podría ser su nieta.

Los dos teatros universitarios después de algunos años pasan a tener sala propia: el Antonio Varas y el Camilo Henríquez. El repertorio es amplio y generoso. Los clásicos del Siglo de Oro, y los europeos, de los contemporáneos se incluyen, además de las nacionalidades anteriores, a los norteamericanos e hispanoamericanos y una cuota de autores nacionales.

De estos últimos, dividimos por épocas: 1) Llamemoslos antiguos: Barros Grez, Blest Gana, Díaz Meza; 2) viejos: Acevedo Hernández, Luco Cruchaga, García, del Campo, de la Vega, Cariola, Mook, Hurtado Borne, Bunster, (por lo general autores que dieron preferencia a la creación dramática con anterioridad a la creación de los teatros universitarios y desvinculados de ellos cuando estos iniciaron sus actividades, con la excepción de del Campo y Bunster); 3) contemporáneos: (por lo general autores que iniciaron sus actividades en la fecha o con posterioridad a la creación de estos teatros y que su labor creativa es exclusivamente o de preferencia el drama) de la Barra, Cuadra, Requena, Debasa, Aguirre, Wolff, Sieveking, Guzmán, Heiremans, Neruda, Silva, Villarroel, Torres, Morales, González, Perez de Arce, Vodanović, Roepke, Sarah, Benavente, Díaz, Alcalde, Rivano. Hemos listado lo presentado por orden cronológico de estreno de los teatro de la Chile y la Católica, en ese orden. Es posible que llame la atención la inclusión de Neruda en este punto 3. Preferimos respetar la cronología en la presentación de la obra y también porque su trabajo teatral fue tardío en relación con su poesía, y calza en el período a que nos estamos refiriendo.

LAS CONSECUENCIAS

Tres referencias en estos cambios que al parecer pueden pasar inadvertidos al reseñar esta actividad. Una que aparentemente es un detalle nimio y otras que nos dieron confianza y nos puso pantalones largos. El "Experimental" desde su mero comienzo impuso con mentalidad beata la prohibición del ingreso a la sala del público rezagado una vez iniciada la función. Aplausos, por esta innovación que eliminó una catastrófica costumbre. Segundo, la presentación de obras con todas las de la ley y con gran movimiento escénico, como "El sombrero de paja de Italia" o "Fuente Ovejuna" que demostró que éramos capaces de presentar con éxito esta clase de espectáculos. Y tercero, el ingreso al escenario cambió. Ya no se saltaba de aficionado a profesional, sino que era previa una preparación como alumno regular en una escuela universitaria.

La intensa actividad, un electo estable en el montaje de las obras, las representaciones continuadas, cimientan definitivamente ambos teatros. Con los años, esto mismo tiene un movimiento circular. Los fundadores acaparan los repartos y los nuevos alumnos no tienen oportunidades. Nacen así grupos y más grupos: los teatros de bolsillo. Paralelo a esto, la actividad universitaria en provincias, que antes estaba limitada a grupos espontáneos de aficionados. La mentalidad del profesional (hablamos a todo nivel) de permanecer en la capital, negándose a volver a radicarse en provincia, es rota. Pedro de la Barra mismo, primero va de profesor a Concepción y luego a Antofagasta, "desterrándose" voluntariamente de Santiago, dando un ejemplo.

LOS AUTORES Y MAS

Los Premios Municipales en teatro que desde su fundación son dados a autores como Acevedo Hernández, Víctor Domingo Silva, Lautaro García o Carlos Barrella, desde la década del 50, pasan a ser otorgados a Pérez de Arce, Vodanović, Heiremans, Requena, Josseau, Debasa, Wolff, Sieveking, Díaz, Moletto, Aguirre, Cuadra. Observado en perspectiva cronológica, todos son autores desconocidos una o dos décadas atrás.

Si nos referimos a números, los dos teatros universitarios han presentado 99 obras de autores nacionales desde su fundación hasta la fecha. Otro estímulo en este aspecto, aparte de la puesta en escena, ha sido los concursos.

Aparte de los autores, lógicamente tenemos a los actores, directores y técnicos, con una nueva mentalidad que nada tiene que ver con lo anterior a 1943. También a los numerosos grupos formados como consecuencia de estos cambios.

Un antecedente más. Existe una crítica de periodismo diario aceptable. También un grupo de estudiosos que trabajan en el ensayo dedicado exclusivamente al teatro. La abundancia de textos de alta calidad, así lo demuestra.

Los pantalones largos para el teatro chileno, que estaba a la zaga por ejemplo con respecto a la poesía, es un hecho. Se llega así a 1973. He aquí un capítulo que dejamos inédito, por su proximidad. Solamente registraremos algunos números que son elocuentes. 1985. Obras presentadas: autores chilenos, 21 / hispanoamericanos y españoles, 5 / europeos, 17 / norteamericanos, 2. En lo que va corrido del presente año, hasta la fecha de impresión de esta revista: autores nacionales, 16 ●

DISCURSO CRITICO HEGEMONICO Y DISCURSOS TEATRALES MARGINALES: EL CASO DE CHILE.

□ JUAN VILLEGAS

La hipótesis que quiero proponer se funda en la necesidad de historizar y desideologizar el discurso crítico. Propongo que el adquirir conciencia de la ideología que funda el o los discursos críticos hegemónicos ha de permitir el reescribir la historia del teatro. En las páginas siguientes intentaré mostrar algunas de las consecuencias de este planteamiento, tomando como punto de referencia el discurso teatral chileno y el discurso crítico sobre el mismo. En un artículo reciente postulé la necesidad de historizar tanto los discursos críticos como los discursos teatrales (1). Dentro de este proceso afirmaba que historizar es también investigar tanto los discursos teatrales dominantes como los marginales o subordinados, y especialmente, conceder importancia a los marginados y explicar las causas estéticas y sociales de su marginación. En América latina existe un teatro poblacional, un teatro de guerrilla, el llamado teatro de la calle, teatro indio o teatro para sectores campesinos o indígenas. El productor del discurso crítico los abstrae de su contextualidad teatral y pretende asignarles un valor universal de modo que "interpreta" el texto por representar la universalidad fundada en lo particular, única justificación dentro de nuestro contexto crítico para describir o comentar los discursos marginados. En general, el crítico desplaza los discursos teatrales marginales porque no tienen calidad, es decir, no coinciden con su código estético.

EL DISCURSO CRITICO HEGEMONICO

En términos generales, tanto el discurso dramático teatral como el crítico hegemónicos —aceptados como definidores o representativos de un determinado momento histórico— corresponden a los sistemas de valores estéticos vigentes en los grupos culturalmente dominantes. Este carácter de discurso hegemónico no es inmanente al discurso en sí. Es una categoría asignada por el contexto sociocultural. Tanto por razones del productor como del destinatario, el discurso crítico hegemónico con respecto al discurso teatral chileno ha sido el producido por y para los sectores medios. Por lo tanto, su historia implica una serie de variantes de acuerdo con los cambios ideológicos y, en consecuencia, de códigos estéticos de estos sectores dentro del contexto nacional e internacional. Aun dentro de la validez general de la afirmación anterior, hay varios matices que hay que considerar, ya que el discurso crítico o el discurso teatral hegemónicos no son monolíticos, generalmente se da, una variedad, tanto en lo ideológico como en cuanto a códigos estético-teatrales.



“Fulgor y muerte de Joaquín Murieta” de Pablo Neruda. Ituch. Fotografía de Combeau.

Dentro de la relación productor-receptor de discursos teatrales en los mismos sectores medios se dan varias posibilidades de acuerdo con las transformaciones históricas. De este modo, en algunas ocasiones, una de las tendencias ideológico-teatrales dentro del discurso hegemónico alcanza una mayor resonancia o popularidad, dando origen a que facciones del discurso hegemónico critiquen o se quejen de su predominio. Por ejemplo, Alejandro Sieveking, dramaturgo de izquierda de orientación marxista, quien también produce textos del discurso teatral hegemónico, recuerda (2):

“Muy distinta era la situación del ICTUS, el teatro que había lanzado a Jorge Díaz durante los años 60, y cuyos creadores eran notoriamente demócratacristianos y ‘servía’ —si me permiten la expresión— a ese sector de la sociedad santiaguina. El Ictus, en los sesenta, fue el teatro de moda de la burguesía chilena, allí se podía ver lo novedoso, lo de moda, lo audaz, todo lo que enloquecía a un grupo de público decididamente snob” (p. 101).

Si se establece la asociación ICTUS-burguesía vinculada con la democracia cristiana en su dimensión de renovadora social en el momento histórico, no es de sorprender el predominio del ICTUS en la escena como homólogo al predominio político de la Democracia Cristiana en los años sesenta. Aun dentro de estos mismos grupos, sin embargo, hay formas teatrales disfrutadas y apoyadas por los mismos sectores del destinatario del discurso teatral hegemónico que no pasan a constituir parte de la historia del discurso teatral hegemónico.

En los años sesenta en Santiago, junto a representaciones del ITUCH o del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, estaba la Compañía de los Cuatro, la Compañía de Lucho Córdoba, y la de Pury Durante y Américo Vargas, eligiendo ejemplos de diferente orientación estética, que apuntaban esencialmente a los mismos sectores sociales, aunque no necesariamente a los mismos gustos. Por otro lado, desde comienzos de siglo ha habido otras manifestaciones teatrales, ideológicamente discrepantes con respecto a los grupos hegemónicos, que implican la variedad ideológica dentro de los llamados sectores medios. Una historia del teatro chileno debería incluir estos discursos secundarios dentro del discurso hegemónico como indicio de tendencias artísticas e ideológicas. Este desplazamiento de ciertos discursos teatrales, pese a coincidir esencialmente desde el punto de vista ideológico, se lleva a cabo por su producción dentro de códigos estéticos que el discurso crítico hegemónico considera como secundarios o no satisfactorios. Por lo tanto, la marginalidad de los discursos teatrales marginales o subyugados tampoco corresponde a una esencialidad ahistórica. Su subyugación se funda tanto en la marginalidad social de sus productores o receptores como en sus discrepancias con respecto a los códigos hegemónicos. Este carácter de marginado o hegemónico, naturalmente, es potencialmente desplazable de acuerdo con las transformaciones histórico-sociales. La realidad histórica, sin embargo, tiende a mostrar cierta continuidad, precisamente, porque la sociedad chilena no ha experimentado cambios radicales en los cuales se haya producido un desplazamiento del predominio de los gustos estéticos de los sectores medios o se hayan incorporado nuevos sectores sociales como productores o receptores del discurso teatral. La carga ideológica del discurso crítico en sus diversas manifestaciones se vincula obviamente con la posición social e ideológica de su productor y su intencionalidad con respecto a sus destinatarios potenciales. La ideología del discurso crítico no coincide necesariamente con la del productor o destinatario de los textos teatrales. El análisis ideológico de los discursos mencionados no ha sido realizado dentro de la tradición chilena o latinoamericana de modo sistemático.

El planteamiento hecho hasta el momento, sin embargo, no establece una serie de categorías previas que debieran considerarse para llevar a cabo un estudio sistemático del tema. Un aspecto esencial, por ejemplo, es una clasificación de los discursos críticos. En trabajos anteriores he propuesto la distinción entre el discurso crítico académico, el discurso práctico y el discurso metateatral.

EL DISCURSO CRÍTICO ACADEMICO.-

Ha sido poco estudiado y, en general, ha tendido esencialmente a plantear problemas metodológicos, es decir, es una teoría del texto dramático con sentido pedagógico. Desde el punto de vista aquí sugerido, estos discursos críticos (Naudon, Kupareo, Villegas, Vaisman, por ejemplo) no buscan la diferencia, ni sustentan el esquema con la contextualidad teatral latinoamericana o chilena. Generalmente, el emisor es un profesor universitario que aspira a marginarse de su tiempo histórico en busca de lo universal y de integrarse al discurso teatral europeo. El destinatario potencial está limitado a un pequeño número de especialistas, con semejante perspectiva frente a la realidad, estudiantes de literatura, estudiantes a los cuales se les quiere inculcar en la cultura de occidente, su sistema de valores estéticos, en consecuencia, es predominantemente europeizante y ahistórico. Aun aquellos profesores que, por razones ideológicas, debieran inclinarse a conceder



“La viuda de Apablaza” de Germán Luco Cruchaga. Ituch. Fotografía de Combeau

importancia a los discursos marginales cuando llega el momento de escribir “historias” tienden a favorecer al discurso teatral europeizante. De este modo, las historias del teatro chileno producidas desde esta perspectiva usa como criterio de valoración, esencialmente, los códigos estéticos europeos.

EL DISCURSO PRACTICO.-

Es el destinado a explicar o “interpretar” los textos, los que van desde la reseña o el comentario de un estreno hasta las lecturas especializadas. En cada caso, hay variantes evidentes de acuerdo con el productor de este discurso y los destinatarios de los mismos, diferencias que varían desde factores ideológicos hasta de orientación social, tales como orientación ideológica del periódico en el cual aparece la crítica y la clase de lectores de este periódico o revista.

EL DISCURSO METATEATRAL.-

Es la reflexión teórica de los propios dramaturgos que postulan funciones o responsabilidades para su teatro o para el teatro latinoamericano. Dentro de este discurso es preciso ubicar las afirmaciones de los directores teatrales o las declaraciones constituyen en sí tomas de posición ideológica y la aceptación o suscripción a códigos estéticos y culturales. Este discurso se caracteriza por su condición jánica, es decir, su dualidad e indecisión con respecto a su destinatario. Por una parte, supone un lenguaje y un mundo de referencias de otros teóricos teatrales, con lo cual parece insertarse en el discurso crítico teórico; por otro lado, se dirige al destinatario del discurso teatral, al público, a quien le explica el sentido de su discurso teatral.

Contrariamente al discurso crítico teórico, éste enfatiza la importancia del público, aunque tiende a insistir en los procedimientos para acceder al público y entregarle el mensaje que él o ella como autores consideran importante.

Dentro del contexto chileno estos discursos han experimentado las variantes requeridas por los cambios en las circunstancias históricas y los desplazamientos ideológicos de los sectores productores de los mismos. El discurso crítico académico es el que se ha mantenido más estable, precisamente, por su pseudo-ahistoricidad. El análisis, sincrónico o diacrónico, de las “críticas teatrales” de periódicos claramente marcados dentro de una ideología, tales como “El Siglo”, “Ercilla”, “El Mercurio”, por ejemplo, haría evidente las transformaciones y las tomas de posiciones de los “críticos” y sus relaciones con las tendencias ideológicas o grupos políticos y la contingencia de sus juicios de valor (3). En el caso del discurso metateatral de los autores, en muchas ocasiones, pese a conservar ciertos principios estéticos esenciales, el autor teatral altera sus objetivos de acuerdo con los cambios sociales, especialmente cuando se han producido cambios fundamentales en la sociedad nacional. Hemos apuntado que forma parte del discurso metateatral las declaraciones de las instituciones encargadas del teatro. Desde ese punto de vista es sugerente considerar las declaraciones oficiales del Teatro Experimental.

En el plano chileno de los enunciados colectivos —discurso metateatral de grupo— uno de los más trascendentes es el manifiesto del Teatro Experimental en el año 1941. Varios han apuntado a la fundación del Experimental como

vinculado con la renovación nacional en el plano político sustentada en el ascenso al poder de los partidos conformadores del Frente Popular, triunfantes en 1938. Lo que no se ha examinado en profundidad, por otro lado, es la relación ideológica entre un movimiento y otro. Los fundadores del Experimental han insistido en dos dimensiones esencialmente contradictorias, aunque los historiadores del teatro chileno no las han visto como tales: la necesidad de importar técnicas y formas teatrales europeas y desarrollar o abrir oportunidades para el surgimiento de grupos teatrales y autores nacionales. La prioridad, sin embargo, se afirma para el primer factor por cuanto los segundos, para alcanzar la categoría de autores de calidad, deben ceñirse a las normas del teatro europeo. El carácter populista, proporcionar cultura a las clases populares, suponía una concepción europeizante por cuanto se llevaba las obras clásicas del teatro europeas a los sectores populares.

La llamada Generación del 41, en realidad, se propone como tarea la creación de nuevos gustos en el espectador y ampliar el campo social del receptor del mensaje. El grupo productor del discurso metateatral, en este caso intenta transformar, adecuar, su receptor de acuerdo con sus propios intereses estéticos e ideológicos. Cuando se refieren a la necesidad de crear un espectador, en realidad lo que se proponen es crear "el gusto" por el teatro de tipo europeo. Es decir, intenta imponer su propia ideología en el destinatario de su discurso. El grupo productor del discurso, en ese caso, tenía el apoyo de las fuerzas oficiales de la cultura nacional, especialmente la Universidad de Chile.

EL DISCURSO CRÍTICO Y LOS DISCURSOS MARGINALES.

La poca importancia que el discurso crítico hegemónico concede a los discursos teatrales marginados hace pensar, en una primera instancia, en que no existen (4). El reconocimiento de un teatro obrero o campesino, por ejemplo, está condicionado al grado de recuerdo o de importancia que proporcionan los intereses de los sectores sociales productores del discurso crítico. En Chile, la mayor parte del discurso teatral marginal no ha sido estudiado y gran parte de él ha desaparecido. Dentro del teatro marginal, por supuesto, hay una gran variedad de matices, los cuales van desde el teatro político contingente, cuya validez y repercusión podría referirse a una situación muy particularizada, hasta los llamados "dramones" o discurso teatral melodramático (Compañía de Eglantina Sour, Doroteo Martí) que tiende a satisfacer las necesidades estéticas y emotivas de sectores menos influidos por los gustos estéticos de los sectores culturalmente dominantes. Todos estos discursos marginales son rechazados por el discurso crítico hegemónico porque su destinatario prefiere otros sistemas estético-teatrales. De este modo, los textos teatrales destinados a los públicos llamados "populares" tienden a no formar parte de la historia del teatro chileno. Una excepción notable fue la de Orlando Rodríguez, quien en 1963, en el capítulo segundo de "El Teatro chileno entre 1900 y 1940" dedica un buen espacio a "El teatro obrero y social" (5). La lectura de este ensayo muestra la existencia de un teatro fuertemente comprometido políticamente y en estrecha relación con organizaciones obreras o figuras políticas de comienzos de siglo. Su efimeridad en la historia no viene sólo de su marginalidad teatral —pocas representaciones, salas secundarias, de provincia o de sindicatos, por ejemplo— sino que también y especialmente por la despreocupación del discurso crítico dominante, ideológicamente discrepantes con estas producciones teatrales. La orientación predominantemente ideológica de este teatro no corresponde al código estético dominante en Occidente. La preocupación por los discursos chilenos marginales ha

experimentado cambios de acuerdo con los intereses políticos, ideológicos y estéticos de los sectores mencionados. No es difícil establecer un paralelismo entre los intereses políticos de ciertos grupos de los sectores medios con el resurgir del interés por el teatro popular o social. En cada reaparición, sin embargo, la utilización o la dirección ideológica de los mismos es diferente, en concordancia con los intereses del momento del grupo productor del discurso crítico. El interés por los discursos teatrales marginales, tanto del presente como del pasado, han adquirido una nueva importancia política en nuestro tiempo. Interés que es indicio de las orientaciones ideológicas de los productores del discurso crítico y no necesariamente de la producción teatral chilena. Un aspecto del mismo, por ejemplo, ha sido examinado por Pedro Bravo Elizondo en sus estudios sobre el teatro minero o los estudios del CENECA sobre el teatro poblacional. De la misma época es la edición de Hernán Vidal en el llamado "teatro de la crisis institucional". En este último caso, es interesante de analizar el impacto que le proporciona el crítico y el impacto real que tuvo en su tiempo de representación. En los tres casos mencionados se ha hipertrofiado la importancia del discurso marginal por la importancia política que han adquirido los sectores sociales aludidos o supuestamente representados. La historia, ahora desde la marginalidad, se altera a sí misma para probar el punto de vista de la ideología del productor del discurso crítico.

Las historias del teatro chileno han tendido a ser selectivas dentro de una selección a priori que es el código estético teatral de los sectores teatralmente hegemónicos de acuerdo con los intereses ideológicos y las convenciones estéticas de los productores del discurso crítico. No hay en ellas una verdad intrínseca, transhistórica, atemporal, sino que una verdad relativa dentro del sistema. La verdad de las nuevas historias, en las cuales el llamado teatro poblacional o los discursos marginales adquieren la primera importancia son tan relativas en su verdad como las otras. Lo que finalmente propongo es que en un nivel de análisis es función del crítico, o del historiador, adquirir conciencia de esa relatividad y de la ideología que funda la producción del discurso crítico. ●

NOTAS

- (1) Hemos planteado estos postulados generales en el ensayo "El discurso dramático-teatral latinoamericano y el discurso crítico: algunas reflexiones estéticas." "Latin American Theatre Review" (Fall, 1984) pp.5-12.
- (2) Alejandro Sieveking, "El teatro chileno antifascista," "Primer Coloquio sobre literatura chilena", (México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980).
- (3) Un examen sugerente y en la línea adecuada, aunque muy ligero e históricamente limitado puede verse en "Crítica y periodismo teatral," "Seminario Teatro Chileno en la década del 80", Santiago, CENECA, 1980.
- (4) Algunos ensayos recientes sobre lo que podría considerarse discurso marginal: Pedro Bravo Elizondo, "Sobre el teatro aficionado en Chile, 1973-1979," "Literatura Chilena, creación y crítica", Num. 4, Año 5, num. 18 (1981), pp.20-22; Gustavo Gac y Perla Valencia, "El último grupo de teatro popular que actuó en Chile: Teatro Experimental del Cobre," "Conjunto", Num.21 (julio-sept., 1974) pp. 54-58; Carlos Ochsenius, "Encuentro de teatro poblacional" (Santiago: CENECA, 1982, Hernán Vidal et al, "Teatro chileno de la crisis institucional: 1973-1980" Minnesota: Minnesota Latin American Series, 1982. También véanse los ensayos de Osvaldo Obregón quien ha llevado a cabo excelentes estudios sobre el Clásico Universitario como espectáculo teatral. Véase "The University Clásico in Chile," "Theater", Winter, 1983, pp. 18-24. Algunos aspectos vinculados con este tema aparecen en María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius, "Seminario Teatro Chileno en la década del 80" (Santiago: CENECA, 1980). Para una teoría vinculada con el tema, Augusto Boal, "Teatro del Oprimido y otras poéticas políticas" (Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1974). En algunos países podría considerarse el discurso teatral femenino como discurso marginal. En Chile, aparentemente, este discurso ha pasado a formar parte del discurso hegemónico en la llamada generación del 50. El tema, sin embargo, necesita ser investigado. ¿Qué "autoras" existían en los períodos anteriores, cuáles las características de su discurso y el por qué de su ausencia de las historias? ¿Cuáles son las razones por las cuales surgió un grupo reconocido como importante en los años sesenta? Generalmente la respuesta es el "genio individual". A nuestro juicio, hay factores sociales y políticos que se asocian con el surgimiento o importancia de la mujer en la política y en la sociedad en el período. Sería necesario investigar lo diferenciador del discurso femenino con respecto al discurso masculino en lo que se refiere al teatro. Parte de estos temas he desarrollado en el ensayo próximo a aparecer "Los marginados como personajes: teatro chileno de la década de los sesenta," "Latin American Theater Review."
- (5) Orlando Rodríguez "El teatro chileno entre 1900 y 1940," en Orlando Rodríguez y Domingo Piga, "Teatro Chileno del Siglo XX" (Santiago: Publicaciones Escuela de Teatro, Universidad de Chile, 1964). ●

SITUACION DEL TEATRO EN CHILE

RESEÑA DE LOS TRABAJOS DE INVESTIGACION HECHOS POR 'CENECA'

(CENTRO DE INDAGACION Y EXPRESION CULTURAL Y ARTISTICA), SANTIAGO, CHILE

□ NAIN NOMEZ

CENECA es un Centro de investigación, animación y capacitación en distintas áreas de la cultura chilena y que funciona en Santiago desde 1977. Una de sus más importantes áreas de investigación y capacitación ha sido desde 1980, la del teatro, sobre la cual CENECA ha publicado más de 20 trabajos y ha desarrollado múltiples actividades entre las que se pueden citar encuentros teatrales, cursos y seminarios de expresión teatral, módulos de capacitación, etc.

Esta preocupación por el trabajo teatral, se inició en el año 1980, con un amplio proyecto de investigación y animación teatral en vistas al desarrollo de la cultura y el arte nacional. La ambiciosa idea partió con la descripción de las concepciones, postulados y metodología de cuatro grupos teatrales que constituían una especie de liderazgo en el teatro del momento. Estos grupos eran La Feria, el Ictus, el Teatro Imagen y el TIT (Taller de Investigación Teatral). A partir de la constitución organizacional de estos grupos, dos investigadores de CENECA, María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius inician un trabajo de recopilación de información y búsqueda de espacios de encuentro como prolegómeno de una historia crítica del teatro chileno contemporáneo. Este trabajo, al que se agregan otros participantes más esporádicos como José Román, María Elena Moreno, José Luis Olivari y Omar Aguilera, se basa también en una interacción que permite el encuentro y la respuesta tanto de los grupos profesionales, como aficionados y poblacionales.

Una de las primeras tareas fue la de hacer una nómina de las obras teatrales montadas entre 1968 y 1980 en Santiago y realizar un análisis del desarrollo del teatro en la década del 70. Posteriormente se entra en contacto con los grupos teatrales tanto profesionales independientes como poblacionales y se realizan Encuentros que sirvan para producir instancias de intercambio y difusión de las actividades teatrales, sobre todo en el ámbito poblacional, donde se diluyen por la falta de comunicación. En diciembre de 1980 CENECA organizó un Seminario sobre el teatro, que validó la impresión del resurgimiento del espectáculo aficionado juvenil, fundamentalmente en los sectores del teatro estudiantil universitario y del teatro poblacional. En 1981 se logra establecer relaciones entre los grupos de teatro poblacional, a través de una experiencia piloto: un encuentro interzonal de teatro poblacional. En este encuentro participan 10 grupos. El seminario, por su parte, da participación a unos 80 dramaturgos, compañías teatrales, directores, escenógrafos e instituciones. Todo esto ayuda a configurar un análisis retrospectivo del teatro nacional y a desarrollar instancias de información y de contacto. Entre los temas que se plantean, están los problemas de la crítica y el movimiento teatral, las relaciones del teatro con otros movimientos artísticos, su función social, los problemas de la puesta en escena y las experiencias del teatro independiente y no-profesional. Se busca asimilar las experiencias con el fin de desarrollar un teatro nacional y popular. Paralelamente se publican las nuevas obras que los dramaturgos nacionales van creando, muchas de ellas en consonancia con los problemas que vive el país. Se inicia una publicación conjunta con la Universidad de Minnesota, en la que participa Hernán Vidal, otro estudioso del teatro. En estas publicaciones aparecen obras como "Bienaventurados los pobres", "Tres Mariás y una rosa", "El último tren", "Lo crudo, lo cocido y lo podrido", las obras de Juan Radrigán y otras.

A comienzos de 1983, la actividad de CENECA referida al teatro, se centra en aspectos más selectivos de la historia y la función del teatro. Así es como se hace un análisis de los grupos de teatro universitario desde comienzos de siglo y hasta el golpe militar, deteniéndose en los momentos de

crisis y su relación con el sistema social y económico. Otro estudio hace una descripción del público del teatro independiente, analizando la mayoría de los grupos de teatro más estables. Entre ellos, Ictus, Imagen, TIT, La Feria, Teatro Pedro de la Barra y algunos más esporádicos como La Falacia, La Joda y el Telón. En este estudio se consideraron variables tales como identificación económica del público, edad, nivel educacional, residencia, relaciones con los medios de comunicación y otras. La conclusión a que se llegó, es que existía un público con rasgos socio-económicos comunes, orgánico al teatro independiente crítico y formado básicamente por estratos de la clase media y algunos sectores populares.

Varios trabajos más apuntaron al análisis de la dramaturgia chilena, fundamentalmente en su período más fructífero anterior al golpe, que va de 1960 a 1973, incluyendo el teatro universitario así como los grupos independientes y poblacionales. Paralelo a este trabajo, se ejercita la búsqueda de una aplicación del trabajo de investigación al montaje teatral, especialmente en lo que se refiere al teatro popular. Se ensancha el análisis y la búsqueda en este terreno, estudiando su proceso histórico y su vinculación con las poblaciones proletarias, especialmente de Santiago. Se entiende que la expresión teatral popular se empieza a desarrollar a partir de 1975 y se consolida como una actividad permanente al interior de las organizaciones de base. Al principio aparece como auxiliar a la apertura de espacios, para luego ir afirmándose como un instrumento de comunicación popular y de rescate de la memoria colectiva, asociada también a problemas como el ámbito de la salud mental, la educación de adultos y la comunicación grupal. Se inicia una experiencia de talleres de experimentación y de autocapacitación en los cuales se imparten 5 métodos distintos de acción teatral de base por un período de 8 meses. La experiencia se desarrolló a través de los propios capacitados, utilizando sus propias técnicas y metodologías dentro del grupo. Al final del Taller se hicieron presentaciones de las proposiciones dentro de un Encuentro Nacional de Educadores, en un grupo de campesinos y en una jornada de ayuno propiciada por el Comité de Derechos Humanos. Los cinco módulos del Taller, se desarrollaron en torno a:

1) Expresión Corporal; 2) Teatro Formativo; 3) Teatro del Oprimido; 4) Teatro Testimonial Campesino y 5) Investigación-Montaje. Otra experiencia con sectores populares es un estudio de expresión corporal en grupos de base. Una interesante experiencia se gestó en la población Lo Hermida donde se crearon 3 Talleres: uno de embarazadas, otro de niñas y un tercero de adolescentes. La técnica de expresión corporal teatral rudimentaria, sirve aquí como solidaridad del participante con su propio cuerpo y con los demás participantes, a la vez que es un supuesto básico para las posibilidades de una sociedad distinta a la que se vive actualmente en Chile.

Todo este trabajo, que los especialistas teatrales de CENECA han realizado en Chile durante los últimos seis años en diversos segmentos de la actividad teatral, está por desgracia en un momento de disminución y corre peligro de estancarse. El financiamiento para este tipo de actividades ha disminuido casi a cero, puesto que tanto la investigación teatral como los programas de animación y desarrollo no reierten en un producto tangible tan caro al pragmatismo de las fuentes que suplen el dinero. De allí que de no mediar fuentes alternativas para este tipo de programa, el trabajo de los investigadores teatrales de CENECA llegará a su fin, con la consiguiente pérdida para la crítica y las instancias de comunicación del teatro chileno. ●

PUBLICACIONES DE "CENECA" SOBRE TEATRO

NOTA: (*) DOCUMENTO DE TEATRO DE "CENECA", MIMEOGRAFIADO.
(* *) LIBRO.

LA FERIA (*) — No. 1

Mariá de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius. Rasgos de la compañía, postulados teatrales, evaluación de montajes. 105 páginas, 1980, 2ª edición. \$240 (3 dólares)

ICTUS (*) — No. 2

Mariá de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius. Antecedentes históricos 1955-1976. Rasgos de la compañía, postulados teatrales, montajes entre 1976 y 1980. Fichas Técnico-artísticas. 120 páginas, 1984, 3ª edición. \$240 (3 dólares)

TALLER DE INVESTIGACION TEATRAL (TIT) (*) — No. 3

Mariá de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius. Características del grupo. Montajes, "Los payasos de la esperanza" (1977), "Tres Mariás y una Rosa" (1979). Fragmentos. 120 páginas, 1983, 2ª edición. \$240 (3 dólares)

TEATRO IMAGEN (*) — No. 4

Mariá de la Luz Hurtado y José Román. Características de la compañía, postulados teatrales, fichas técnico-artísticas de obras montadas entre 1974 y 1979. 120 páginas, 1983, 2ª edición. / \$240 (3 dólares)

SEMINARIO: SITUACION Y ALTERNATIVAS DEL TEATRO NACIONAL EN LA DECADA DEL '80 (*) — No. 11.

Participaron alrededor de 80 dramaturgos, compañías teatrales, directores, escenógrafos, periodísticas e instituciones. 150 pgs., 1983, 2ª edición. / \$240 (3 Dls.)

NOMINA DE OBRAS TEATRALES MONTADAS ENTRE 1968 Y 1980 POR COMPANIAS PROFESIONALES Y AFICIONADOS EN SALAS COMERCIALES DE SANTIAGO (*) — No. 16 / 17 páginas, 1980.

\$80 (1 dólar)

ENCUENTROS DEL TEATRO INDEPENDIENTE (*)

Agosto-diciembre 1979. 56 páginas, 1980.

\$150 (2 dólares) Agotado.

DIEZ AÑOS DE TEATRO EN CHILE: SUS TRANSFORMACIONES ENTRE 1970 Y 1980 (*)

Mariá de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius. Teatros Universitarios, Teatro Profesional Independiente, aspectos institucionales, aspectos de política teatral, marco legal y nómina de obras montadas. 170 páginas, 1980. Agotado.

BIENAVENTURADOS LOS POBRES (**)

Jaime Vadell y José Manuel Salcedo. Obra de Teatro. Co-edición CENECA-Fundación CIVITAS \$240 (3 dólares) Agotado.

ENCUENTRO INTERZONAL DE TEATRO POBLACIONAL: ITINERARIO DE UNA EXPERIENCIA (*) — No. 17

Carlos Ochsenius. Desarrollo y evaluación del Encuentro. 40 páginas, 1982. / \$150 (2 dólares)



"La remolienda" de Alejandro Sieveking. Ituch. Fotografía de Combeau.

TEATRO CHILENO DE LA CRISIS INSTITUCIONAL (**)

Incluye 5 obras: "Tres Mariñas y una Rosa", "El último tren", "Lo crudo, lo cocido y lo podrido", "Cuántos años tiene un día", "Baño-baño". Precedidas por el estudio del teatro chileno en la década del '70 de M.L. Hurtado y C.Ochsenius y de un análisis socio-textual de Hernán Vidal.

Co-edición CENECA-U. de Minnesota. 340 páginas, 1982. \$640 (8 dólares)

TEATROS UNIVERSITARIOS 1940-1973 (*) — No. 24

Carlos Ochsenius. Movimiento teatral pre-universitario (1900-30). Movimiento teatral y Estado (1930-40). Intelectuales, Universidad y Artes (1940). El programa estético-cultural de los teatros universitarios (1940-50). La crisis de los teatros universitarios (1960-73). 148 pgs., 1983. \$240 (3 dólares)

EL PÚBLICO DEL TEATRO INDEPENDIENTE (*) — 25

Mariña de la Luz Hurtado y Mariña Elena Moreno. Antecedentes históricos de la relación teatro-público en Chile. Temas y diseño de la investigación. Identificación socio-económica del público del teatro independiente. 100 pgs., 1983. \$240 (3 dólares)

CUADERNO DE CAPACITACION: INVESTIGACION—MONTAJE EN TEATRO POPULAR (**)

José Luis Olivari. La investigación como recurso para el trabajo teatral. El proceso de investigación y distintos pasos para transformar lo investigado en montaje teatral, 55 pgs. 1983. / \$150 (2 dólares)

DRAMATURGIA CHILENA 1960-73 (*) — No. 46

Mariña de la Luz Hurtado. Recorrido de la dramaturgia chilena adentrándose en sus formas estéticas, dramáticas y en su visión de mundo durante las etapas de reformas y crisis sociales ocurridas en Chile en las últimas dos décadas. 111 páginas, 1983. / \$240 (3 dólares)

EXPRESION TEATRAL POBLACIONAL 1973-82 (*) —

No. 43 Carlos Ochsenius. Reflexión sobre la trayectoria histórica del teatro poblacional de Santiago. Problemas y desafíos. 58 páginas, 1983. / \$150 (2 dólares)

TEATRO DE RADRIGAN (11 OBRAS) (**)

Incluye las 11 obras escritas por Juan Radrigán hasta 1983. Los textos van precedidos por dos estudios sobre la dramaturgia del autor, uno de Mariña de la Luz Hurtado y Juan Andrés Piña y otro de Hernán Vidal. Co-edición CENECA-U. de Minnesota. 340 páginas, 1983. \$450 (5.50 dólares)

TRANSFORMACIONES DEL TEATRO CHILENO EN LA DECADA DEL '70 (**)

Mariña de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius. El teatro chileno al 10 de septiembre de 1973. El teatro chileno bajo el autoritarismo: 1973-80. 56 páginas, 1983. \$80 (1.50 dólares)

CUERPO Y CULTURA AUTORITARIA (*) — No. 48

Carlos Ochsenius, Mariña Elena Moreno, José Luis Olivari y Omar Aguilera. Experiencias y testimonios de expresión corporal en grupos de base. Algunas implicancias de estas experiencias en la práctica teatral y educativa popular. 74 páginas, 1984. \$150 (2 dólares)

MÉTODOS Y TÉCNICAS DE TEATRO POPULAR (*) — No. 55

Carlos Ochsenius y José Luis Olivari. Cinco módulos de capacitación teatral. Expresión corporal. Teatro formativo. Teatro del oprimido. Teatro testimonial campesino. Investigación montaje. Conclusiones y propuestas. 120 páginas, 1984. / \$240 (3 dólares) ●

REPASO A TRECE AÑOS DE CRITICA TEATRAL

□ JUAN ANDRES PIÑA



“Lo que está en el aire” de Carlos Cerda / Ictus.

Hace exactamente trece años —y ahora que lo pienso, la fatalidad tiene algo que ver con todo esto— la revista “Mensaje”, de circulación mensual y cuyo público está formado esencialmente por profesionales e intelectuales, me ofreció sus páginas de crítica teatral. Riesgo por parte de ellos —sólo tenían las amables referencias de otro redactor habitual— y osadía por la mía: sólo tenía 19 años y jamás había publicado una línea. Había escrito, nada más, trabajos de investigación o pequeñas monografías en las asignaturas de Pedagogía en Castellano y Periodismo, que por aquellos años yo cursaba simultáneamente. En Literatura había intentado especializarme en teatro, sobre todo teatro chileno, tomando cursos de aquí y de allá. Por otra parte, el hecho de estar estudiando Periodismo me confería cierto carácter de “comunicador”. Quizás esta curiosa y poco habitual mezcla hizo que los generosos componentes del equipo de “Mensaje” pensarán que el experimento podría resultar.

Era el verano de 1973 y para mí se trataba de una oportunidad única e irrepetible. Pasados los años, sospecho que para la revista el asunto no era de vida o muerte, como para mí. “Mensaje”, por aquellos años, era otra de las tantas revistas que circulaban en medio del “boom” periodístico nacional, intentando colocar un sello cristiano y una reflexión humanista en los revueltos mares de la vida chilena. No sólo periódicos, sino revistas políticas mensuales y semanales cubrían por completo el rostro de los antiguos kioscos de madera en cada esquina. “Mensaje”, a diferencia de casi todo el resto, estaba preocupada de aportar un pensamiento sereno y mesurado a la batahola nacional. A los pocos meses de haber entrado a colaborar en la revista, pasó lo que tenía que suceder, cobrando las cuotas de dolor y de sangre que ya conocemos.

Curiosamente, quizás por errores funcionarios o porque “Mensaje” estaba íntimamente ligada a la Iglesia —pertenece a la orden jesuita—, se le dejó circular después de septiembre

de 1973. Como se sabe, la mayoría de los diarios y revistas fue expurgada o prohibida, achicándose a menos de la mitad las posibles lecturas del público chileno. Quedaron, lógicamente, aquellas publicaciones acordes con el nuevo gobierno o las que por sus temáticas poco o nada tenían que ver con lo que sucedía en el país, como la revista "Estadio", dedicada al deporte, o "Paula", magazine para la mujer, donde las nuevas modas o las recetas de cocina constituían su plato de fondo y más contundente. Con censura previa en cada número, "Mensaje" continuó apareciendo, ampliando poco a poco su luz titilante sobre el oscuro panorama nacional. Durante un semestre de privilegio —marzo a septiembre del 73— ejercí una escritura sin censuras. Desde esa fecha nunca se ha vuelto a repetir este curioso fenómeno, porque la autocensura sigue operando de una u otra manera. Recuerdo la mezcla de orgullo y pavor que me producía el mirar las pruebas de imprenta de mis artículos, marcadas con rojo en los bordes por aquella censura anónima que desbarrancaba crónicas completas o mutilaba la esencia de otras. Pero las fatídicas líneas colocadas al lado de algunos párrafos, nunca pasaron de eso, puestas allí más bien como una interrogante del censor, dubitativo de que efectivamente le estuvieran pasando gato por liebre, signos tal vez lanzados al azar para intimidar al director de "Mensaje" y decirle al oído que estaban atentos a todo. Porque, era obvio, algunas de las críticas que escribí por aquellos años intentaron sacarle partido a la obra en cuestión. A veces sólo contar el argumento del hipócrita "Tartufo", narrar las peripecias de Rosencrantz y Guildenstern en las obras de Stoppard o valorar un montaje de Ictus, constituían de por sí una manera elegante, elusiva, de referirse ocasionalmente a la situación nacional en sus aspectos más generales. Con los años me he dado cuenta de que en realidad cualquier cosa inteligente que se haya escrito, dicho o creado, siempre colocará contra la pared la solemne tontería de los autoritarismos. Por lo tanto, ciñéndome estrictamente al análisis formal y cayendo pocas veces —creo— en contentidismos destemplados, las críticas de aquel período están atravesadas por una intención contestataria permanente. El hecho me producía complacencia, sin sospechar que su efecto era casi nulo y que no estaba destinado precisamente a interrogarse sobre la acción del nuevo gobierno, asunto que yo daba por descontado. Con los años he ido entendiendo que pocas cosas que se escriban en el terreno de la crítica están destinadas a interrogarse y poner en jaque la acción de cualquier cosa, menos la de un gobierno. A pesar de esta revisión casi pesimista, hay un hecho objetivo de aquellos años: "Mensaje" se consolidó como una revista de buen nivel, continuando una línea democrática y humanista, de una fidelidad incorruptible a los derechos humanos y a la tradición cultural chilena. Su tiraje aumentó y durante muchos años fue el único medio de comunicación, escrito francamente de oposición. Igualmente, tengo la sospecha de que su área cultural se legitimó y las críticas teatrales, cinematográficas o literarias tuvieron eco en cierto público lector. Si ello ocurrió, un factor importante fue la ausencia crónica de espacios críticos dignos en los otros medios de comunicación. De no haberse producido la ruptura constitucional, la situación habría sido distinta. Por otro lado, "Mensaje" tuvo una generosidad poco habitual para con sus críticos: extenderse a límites más amplios, darle a los artículos características de ensayo, colocar notas a pie de página, iniciar digresiones normalmente evitadas con horror por los medios de comunicación. Por un fenómeno de silenciamiento en otros sectores de la vida nacional, la cultura empezó a tener un puesto de privilegio en ésta y otras revistas posteriores. Se produjo una

situación paradójica porque en períodos anteriores, donde la cultura constituía una zona más atendible del país, los espacios concedidos eran menores que en este período, al menos en "Mensaje". Por lo menos —y ello puedo asegurarlo— el teatro fue consignado puntillosamente cada mes, incluyendo muchas veces panoramas generales sobre la actividad teatral profesional en el país. Como en revista "Mensaje" continuó y con posterioridad a 1980 he trabajado en el semanario "Hoy" y en "Apsi", puedo afirmar sin género a dudas que he visto, digerido y hasta me he intoxicado de teatro. Igualmente, he conocido por dentro varios medios de comunicación en estos trece últimos años. En fin, me parece estar en condiciones no demasiado indecorosas como para afrontar una interrogante que pretende ser la columna vertebral de este artículo: ¿Es tan mala la crítica teatral en Chile? ¿Por qué? Adelanto al lector desprevenido que las presuntas respuestas a estas preguntas aparecen salpicadas por aquí y allá, llenas de brotes, excesos y ramificaciones que desvían su tema central, saltan, se pierden, retoman al azar el tema central. Ello no obedece al capricho, sino al carácter de testimonio y reflexiones desordenadas que intencionalmente he querido darle a esta crónica.

Si en las primeras líneas he narrado las particulares circunstancias que han rodeado mi trabajo, ello tiene un objetivo; recordar algo que por obvio se olvida, esto es, que el crítico no es ajeno a los vaivenes de su tiempo y de su país. Si los teatristas reclaman para sí los feroces condicionamientos que la situación nacional les impone, tampoco los críticos se escapan, sino que son víctimas o privilegiados de la misma hornearia. Por lo mismo, cuando se ataca a la crítica de un país, esas objeciones no pueden centrarse mezquinamente en un par de personas que hayan cometido tal o cual error, no pueden limitarse a las embestidas particulares que nacen, muchas veces, de las personales aversiones de ciertos teatristas o creadores. No pueden, incluso, repetir los manidos lugares comunes acumulados por la Historia contra la crítica y los críticos. Es necesario, me parece, colocarse en el contexto en que esta crítica se desenvuelve.

Concretamente, el caso de la pobreza crítica de los últimos años en Chile —repetida hasta la majadería por los teatristas— se sitúa en un plano nacional amplio, en un proceso que involucra a todo el país y que es, en definitiva, desprecio o acallamiento por el trabajo intelectual y acriticismo generalizado en todo orden de cosas. Resulta curioso que a la hora de enjuiciar a la crítica, muchos trabajadores teatrales derriamen su bilis contra éste o contra aquél, olvidándose de lo vivido por el país en los últimos trece años. Simplemente se hace abstracción o se escamotea el escenario en que los críticos se desenvuelven, escenario no muy distinto al en que ellos mismos actúan. Cualquier reflexión sobre la crítica debe necesariamente ubicarse en un amplio contexto. Resulta curioso que un análisis sobre este problema tan particular, tan menor como es la crítica, sirva para revelar a una sociedad más completa y su evolución, sirva para conocer los vaivenes de la cultura en un país. La situación de la crítica será, en nuestro caso, metáfora o excusa para arribar a puertos en apariencia lejanos, pero con los cuales hay inmediata conexión.

EL CASO DEL PERIODISMO CULTURAL.

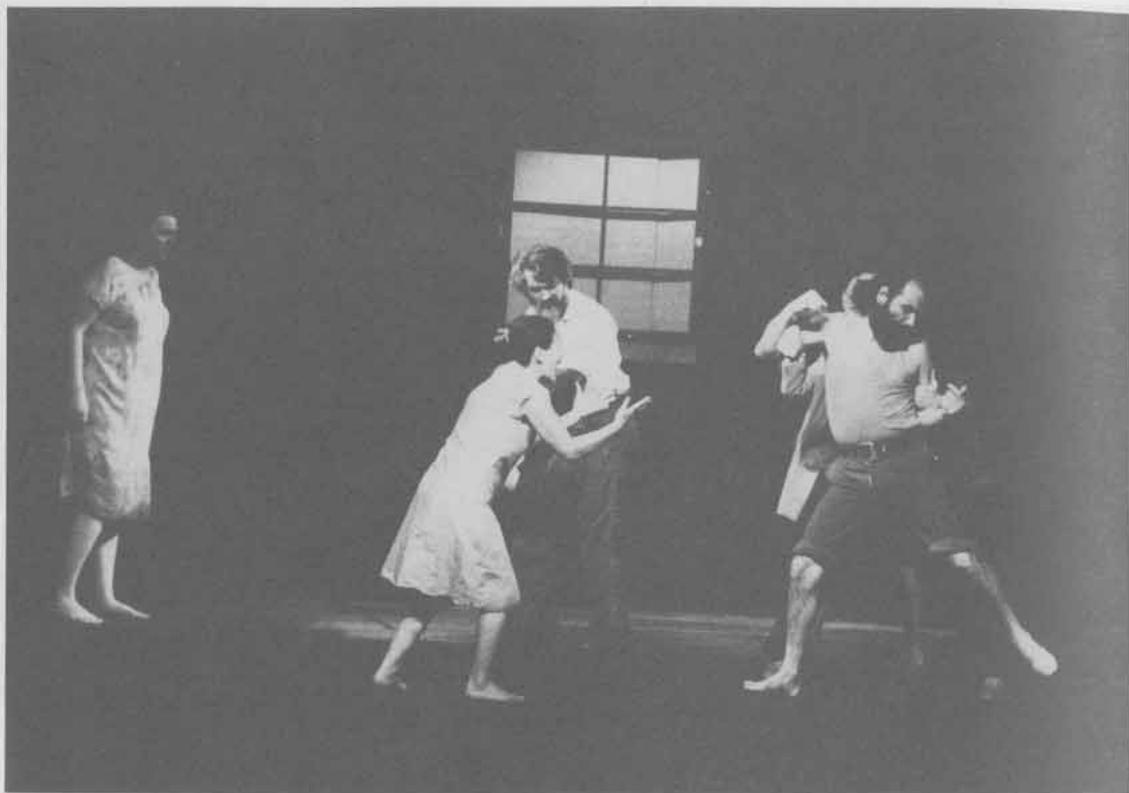
Una de las riberas más cercanas son los medios de comunicación. No cabe referirse aquí al triste papel del periodismo chileno, de su servilismo o los ataques de que ha sido víctima: la situación es de todos conocida. Y dentro de esos medios de comunicación, es importante el periodismo cultural. El perfil de la cultura y la presencia de las manifestaciones artísticas se han deslizado en los últimos



“Pueblo del mal amor” de Juan Radrigán. El Telón. Fotografía de Ramón López.

años hacia el puro espectáculo concebido en la mayoría de los casos como productos casi estrictamente comerciales. Los cantantes de moda, las estrellitas pasajeras, los escándalos de actores y actrices, sus vestuarios o maquillajes, las peleas y reconciliaciones de unos con otros, todo ello protagoniza las secciones “culturales” o “artísticas” de los medios de comunicación. El problema no radica en que ello aparezca, sino en que monopolice las páginas de diarios y revistas, las ondas de radio, las imágenes de televisión. Tal vez el caso más patético lo constituya el ya desprestigiado Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar. Las informaciones comienzan en noviembre (¿quién viene?, ¿quién no viene?, ¿será un fracaso?, ¿cuántas canciones han sido seleccionadas?) y dura, en sus últimos y agónicos estertores, hasta marzo, aproximadamente. En medio de estas fechas, una batahola fenomenal se produce, una ola arrastra los otros temas y todo es un monopolio de los medios de comunicación que, incluso, se toman en serio el asunto y le dan categoría de gravedad y solemnidad. Decir que esta situación nunca existió en Chile y que sólo es producto de los últimos años, es falso. Existió, y en abundancia. No estoy capacitado para ofrecer un panorama de la presencia de la cultura en los medios de comunicación antes de 1973, pero al menos algunos elementos son obvios y por todos reconocidos. Existía, quién lo duda, un mayor número de medios de comunicación escritos y durante la década del 60 éstos superaron con creces las publicaciones de períodos anteriores (1). Había la presencia de publicaciones especializadas en campos de la cultura y, por supuesto, una libertad implícita les permitía accionar. Pero lo más importante a mi juicio, es que Chile estaba constituido por una sociedad plural y abierta para recibir manifestaciones culturales de la más variada índole.

Entré al mundo de la cultura, como tantos, en la década del 60. En ese incesante bombardeo todo era legítimo; el cine de Bergman y James Bond; el “twist” y el “rock and roll”; Neruda, Cortázar, la Beauvoir, el Pato Donald y el “Reader’s Digest”; la televisión y la radio; el Mundial de Fútbol del 62, las finales deportivas del Estadio Nacional, la revista “Gol y Gol”; los grabados populares de Goya, el semanario “Ercilla”, la Nueva Canción Chilena, Los Beatles, la Nueva Ola Francesa, los poemas de Machado cantados por Serrat; Adamo, Sábado, Violeta Parra, los posters que por aquella época empiezan a popularizarse en los dormitorios juveniles, los estrenos del Teatro de la Universidad de Chile... Todo ello sin tomar en cuenta el mundo político y social que bullía a nuestro alrededor. Tragamos todo aquello, con los ojos y los oídos atentos. En los años inmediatamente posteriores a la adolescencia, lógicamente se producía un rechazo hacia determinadas formas de manifestación popular a las que uno había seguido fervorosamente. La “intelectualidad” universitaria crea anticuerpos contra todo lo que no sea riguroso, profundo o universal. Pero, años después, se llega a un equilibrio donde ambas partes se reconcilian. Por lo mismo, ahora ya no me parece tan aplaudible ese afán por revelar hasta las últimas consecuencias los “males” de esta cultura popular, afán que está presentado simbólicamente por el famoso “Para leer al Pato Donald”. ¿Cuál es la crítica que le formulo ahora? Simplemente que se pretende que esas revistas de historietas son el único alimento espiritual de los lectores, que sus dibujos y sus disvalores son el foco central de propagación de ideología en un país que, en definitiva, son los grandes culpables del atraso mental de una nación. Devoré hasta la indigestión comics del estilo de “Superman”, “Batman”, “El llanero solitario”, “Aquaman”,



“El toro por las astas” de Juan Radrigán. El Telón

“Archie”, “El pájaro loco” y “Tom y Jerry”, pero también fui al cine, leí novelas y vi teatro. Para decirlo en términos de Umberto Eco, no es preocupante que exista un lector de Walt Disney, sino sólo en la medida en que ese lector no lea nada más que Walt Disney. La distracción pasajera no es ilegítima, porque el entorno familiar, educacional y cultural será el que en conjunto modele a los individuos. Lo alarmante en una sociedad es que ese lector de historietas sea un lector mínimo, aquél que mira distraídamente los titulares de un diario, las señales camineras o las instrucciones para usar una máquina fotográfica. Lo preocupante es que prácticamente la única referencia cultural sea la televisión —porque no hay dinero para más— y que en ella la programación sea casi pura teleserie, film americano, deporte y musicales europeos, tal como lo es ahora (2).

UNA SOCIEDAD PLURAL.

Pues bien, la sociedad chilena era plural sin saberlo y los medios de comunicación equilibraban lo más intrascendente y frívolo, con lo más profundo y de calidad. Por último existía la posibilidad de recurrir a publicaciones especializadas. Existía la certeza de que optar por productos culturales de nivel era legítimo, qué digo, legal. Había también el implícito de que manifestaciones artísticas más nobles cumplían una función social, intentaban preguntarse y responderse respecto del mundo que habitaban. Hasta hace pocos años ese perfil fue negado en Chile, no sólo porque fuera peligroso o portador de ideas foráneas, sino porque a él iban tipos presuntuosos o aburridos, sujetos excéntricos, ajenos a esta marea del mundo del espectáculo. Poco a poco, el periodismo “cultural” más ramplón ha desplazado a una cultura legítima que antes fue más masiva y no sólo objeto de adorno.

Después me he enterado que aquello que vivió una generación estaba inserto en un proceso nacional mucho más complejo y vasto, donde las expectativas de compromiso con una sociedad en ascenso eran mayores. Para nosotros era difícil sospechar que esa marea de futuro, vitalidad y pluralidad era algo que se podía perder. ¿Cómo perder lo normal, lo corriente, lo cotidiano? Muchos maduros hombres de ahora recuerdan el período con tanta nostalgia que postulan haber vivido en el paraíso terrenal. No se trataba de aquello —éramos también un país subdesarrollado—, pero al menos la esperanza protagonizaba esta sociedad (3). Si uno tuviera que definir aquella época desde una perspectiva juvenil, desde la óptica de una adolescencia alborotada, habría que decir, a riesgo de parecer superficial, que era entretenida. La policromía de la vida cotidiana y sus variadas gamas de colores otorgaban la posibilidad de vivir varias vidas, y muy intensamente. Hablo, claro, de esa vasta clase media chilena que tenía recursos, aunque fueran mínimos, para optar a aquella pluralidad. Desde esta perspectiva, esta última década ha sido aburrida. Nada más aburrido que ver las mismas caras, escuchar las mismas palabras, presenciar desde lejos y sin posibilidad de participación los mismos ceremoniales. Hasta hace algunos años todo fue una sola tonalidad única y excluyente. Valgan todas estas desordenadas disgresiones para colocar el escenario a este problema de la cultura en los medios de comunicación. Pero los años posteriores a 1973, con todo su aburrido sectarismo, cobrarían, además, otro precio adicional: la monotonía persiste, aun cuando los temas hayan cambiado. Hoy por hoy —escribo en febrero de 1986— las conversaciones pocas veces escapan de los estrechos

límites que impone la política contingente, los lamentos por la situación económica y las angustias de nuestro incierto futuro. Es verdad que no deja de ser saludable que estos temas hayan aflorado sin que la gente tema tanto por la integridad personal. Pero el gobierno militar perdió una de las grandes batallas que emprendió, y la perdió vergonzosamente: Chile sigue siendo un país politizado o, más aún, politiquero, en el peor sentido de la palabra. Esto es empobrecedor, porque también ese sector que antaño se preocupaba por una cultura más noble, ahora ha olvidado en parte de ella o el espacio que ahora ocupa es más bien decorativo.

Se me podrá argumentar que una cultura contestataria ha rebrotado en Chile con raíces más fuertes y profundas. Es verdad que múltiples manifestaciones artísticas, piloteadas por heroicos trabajadores de la cultura, cobran fuerza. Pero para muchos esta cultura sólo tiene valor en la medida que se opone al régimen. Su vara de medición es la de cuántas cosas se dicen contra el gobierno y mayor será su mérito en la medida que más punzantes sean sus alfilerazos contra el oficialismo. Ello no es condenable, pero indica el empobrecimiento de la sociedad que la constituye. También se echa de menos la pluralidad y nuevamente tenemos, en muchas ocasiones, un solitario y aburrido tono: monotonía. Siguiendo el curso de esta misma reflexión no es extraño, entonces, que en Chile se haya impuesto en muchos medios de comunicación una crítica —o comentario, más bien— de marcado sello contenidista, donde lo principal es destacar los valores antidictadura de esa obra y colocarse en “permanente estado de alerta” por si aquella creación pretende huir de la realidad inmediata o contrabandearnos mensajes evasivos del Chile que vivimos. Recuerdo cuando se estrenó el año pasado “El día que me quieras”, de José Ignacio Cabrujas. En ese entonces, más de algún crítico “democrático” rasgó vestiduras en contra de la obra, porque veía claramente un ataque al Partido Comunista y a las fuerzas de izquierda, en general, sumándose así al coro de difamaciones oficialistas. Por su parte, algún comentarista del otro lado puso a la obra como ejemplo de los elementos stalinistas que seguían presentes en el PC. Ninguno de los dos había entendido que la obra, aunque fuera protagonizada por un militante comunista, no era un ataque o una defensa a este partido, sino algo más amplio.

LOS CRITICOS Y LA PRENSA.

En suma, y retomando lo anterior, pienso que los medios de comunicación han cumplido un papel triste e importante en el empobrecimiento de la crítica. Furgón de cola o pariente pobre, el periodismo cultural ha sido el patio trasero de la prensa en general. Mi experiencia en varios medios de comunicación y los testimonios de otros en medios distintos, me han enseñado que lo simple, lo sencillo, lo espectacular, lo anecdótico o lo superficial debe presidir las páginas culturales. Insisto en lo anterior: no se trata de llenar las páginas de diarios y revistas de sedudos análisis y dejar de lado la entretención pasajera. Lo que no comparto es que esta última tendencia sea la única. La respuesta de los editores, o de muchos de ellos, es que a la gente le gusta lo liviano y espectacular. Pero la objeción a esto salta de inmediato: el público pedirá sólo aquello a lo que está acostumbrado y si durante largos años no hay una labor formativa, informativa o educativa, la pobreza continuará. En muchos medios de comunicación los consejos son “no se complique la vida”, “no se me ponga estructuralista”, “escriba cuestiones simples”. ¿Qué papel puede tener la crítica responsable en medios así? Si ampliamos el mundo que constituye el problema de la crítica y los medios de comunicación, necesariamente se debe incluir una mención a la universidad y sus escuelas de

Periodismo, que tienen responsabilidad en todo esto. Una universidad vigilada, al decir de Jorge Millas, no prohija precisamente profesionales cultos o reflexivos sobre la situación de la cultura. Se trata más bien de una enseñanza orientada al saber de muchas cosas sin saber, al final, nada.. Y entre las preferencias de los estudiantes de Periodismo, el campo cultural no es el más valorado. Si por casualidad alguno de esos estudiantes llega a desempeñarse en el campo cultural de algún medio de comunicación, difícilmente tendrá la preparación necesaria y con menor razón podrá valorar o distinguir un producto bueno de uno malo. Mucho más difícil es que se produzca una generación de críticos que releve la mediocridad actual.

Pero la gran objeción de los teatristas sigue siendo válida: en general, la crítica chilena ha sido de baja calidad o, en el peor de los casos, discreta, discretísima. Más aún, me atrevo a afirmar que crítica teatral no existe y, tal vez, nunca ha existido, en el sentido de una crítica como cuerpo de doctrinas o pensamiento plural que aparece en sucesivas generaciones y que enfrenta la creación de otros con pasión y rigor. Críticos sueltos hay, claro, siempre han existido. Lo que no se divisa son grandes corrientes de pensamiento que cumplan la sentencia de Octavio Paz: “. . . ese mundo de ideas que al desplegarse crea un 'espacio intelectual': el ámbito de una obra, la resonancia que la prolonga o la contradice. . . La crítica es lo que llamamos una literatura y que no es tanto la suma de las obras como el sistema de sus relaciones: un campo de afinidades y oposiciones”. Críticos han existido (existimos), pero no necesariamente una generación nítida, una escuela de pensamiento, ausencia, por lo demás, crónica en nuestro país. Si es difícil para un crítico establecer un diálogo con el teatrista, lo es también con el otro crítico, normalmente lejano física y espiritualmente. No añoro lo imposible, porque en Chile el fenómeno de una generación crítica ha existido en el campo del cine. Así como es objetable el mal llamado periodismo cultural, lo es también la deficiencia técnica de los críticos, que ha permitido el rebrote de aquella crítica excesivamente contenidista o el retorno de la crítica impresionista. Pero si se coloca en tela de juicio la participación de los medios de comunicación y la ausencia de crítica masiva y de calidad, también debe saltar a la palestra la presencia de la gente de teatro, que de una u otra manera ayuda a que el problema de la crítica chilena sea aún peor.

MITOLOGIAS DEL ACTOR.

Mi actitud hacia la gente de teatro, dada mi juventud de los años 73, fue más bien la del aprendiz o admirador. Releyendo críticas de aquella época, todas llenas de defectos y presunciones, logro distinguir un afán por interpretar lo que vi en el escenario, más que enjuiciar o etiquetar el producto final. Aspiraba, inconscientemente, a servir de puente entre la obra y el público —según el celebrado lugar común— aportando datos y reflexiones sobre el mundo propuesto en escena. Se podría decir que en mí no se ha cumplido aquello de que la crítica es una fábrica de hacerse enemigos. Los incidentes ocurridos, muy escasos por lo demás, han provenido más bien por esa atávica vanidad del actor, que antes de saber si el crítico valora bien el espectáculo, busca si su nombre aparece en letras de molde. Sé lo que digo y creo que el lector me entiende. Intentar remontarse a los orígenes de la pugna creador-crítico es una faena difícil y seguramente sus resultados serán siempre vagos. El hecho de que ambos aparezcan como la caricatura de un match boxeril se debe, me imagino, a que es más impactante el conflicto de ambos

que su diálogo o aveniencia. Quiero decir que, estadísticamente, es posible que críticos y teatristas tengan un entendimiento en la misma proporción en que son adversarios. Sucede que el conflicto impacta más que la amistad. Igualmente, los desaciertos o errores son más atractivos o escandalosos que las modestas e infatigables críticas atinadas, que los reales aportes de interpretación. Estos trece años de relación con el teatro chileno me han permitido conocer bastante bien las objeciones más profundas y los supuestos más arraigados en la gente de teatro, con relación a la crítica. Aparte de la objeción válida de que la crítica puede ser técnicamente pobre, el resto de la mitología es perfectamente rebatible, aun cuando continúa repetida con majadera insistencia.

El primer mito, al menos en el teatro chileno, se refiere a que "el esfuerzo desplegado por el teatrista debe ser lo primero y más importante en reconocerse". Para bien o para mal, el crítico se enfrenta a un espectáculo terminado, así como el lector se enfrenta a una novela definitiva. Un crítico no puede calificar esfuerzos, porque se convertiría en un moralista y destacaría valores anexos que nada tienen que ver con la creación. Según este criterio, el crítico debería incluir una alabanza de lo buen padre de familia que es tal dramaturgo o destacar la puntualidad en el pago de servicios de tal actor. Lógicamente que en situaciones históricas determinadas, como la chilena de la última década, debería darse preferencia a aquellos creadores que trabajan en la marginalidad, sin apoyo o en condiciones adversas. Pero aún optando por este tipo de montajes, el rigor de la evaluación no debería ser menos: al auténtico creador no le sirve una crítica "a lo amigo".

El segundo mito, muy difundido, por lo demás, dice que "todo crítico debe participar en el proceso de creación," imbuirse en la gestación del montaje, estar, en fin, al día de las pretensiones y premisas sobre las que trabaja el grupo. Lamentablemente, el crítico juzga los resultados, no las intenciones; juzga lo que está delante de sus ojos, no los propósitos. Todo crítico medianamente respetable debería reconocer lo que hay detrás de una puesta en escena y si no lo hace es porque no sabe mucho de teatro o simplemente porque aquella intencionalidad no aparece sobre el escenario. El crítico es activo militante del teatro no en la medida que asiste a ensayos —a excepción de que lo haga para aprender— y se traga todas las declaraciones y buenas intenciones del grupo, sino porque orienta, rastrea, escarba, distingue, relaciona, o, al decir de Arnold Hauser, "con cada nueva capa que descubre en la estructura de una obra, le da una nueva dimensión a su significado, le añade, pues, un nuevo sentido, desconocido tanto al autor como a los críticos anteriores."

Otra objeción frecuente es que "el crítico es un creador frustrado." Si se exceptúan aquellos críticos dedicados al teatro por haber sido rechazados con cajas destempladas de un escenario, el resto es un creador, más modesto, quizás, que puede escribir certeros e iluminadores ensayos. La cuarta observación dice que "los críticos no llevan gente al teatro", no le sirven al actor para llenar la sala. Aparte de que esto es discutible, no es función de la crítica llenar teatros, hacer de publicista de un grupo. Si lo hace, es por añadido. Es más importante, me parece, que esa crítica ayude al grupo en su proceso creativo, los coloque frente a sí mismos y establezca un diálogo con el lector y el creador. "Las críticas no las lee nadie", afirman otros. Me referiré a la situación chilena de los últimos años preguntando ¿qué lee la gente en este país? Si la lectura ha disminuido en forma alarmante el último tiempo, con mucho mayor razón la lectura de críticas, cuyo carácter, es más especializado.

Una última perla en este firmamento de mitologías: "el gusto de los críticos no coincide con el del público", porque cuando a los críticos no les gusta una obra, el teatro se llena. Es verdad, muchas veces sucede. Y si sucede es porque al público le gusta lo consagrado, las fórmulas probadas, lo fácilmente reconocible, pero que no es precisamente un avance en las proposiciones estéticas. Una de las faenas críticas será escudriñar qué de nuevo y qué de viejo tiene un espectáculo, poner en relación las obras. Porque afirmar livianamente que el gusto de los críticos no coincide con el del público, es desconocer una cultura de masas orientada hacia la masificación de lo digerible y fácil, lo entretenido por excelencia.

Pienso que el centro neurálgico de las críticas hacia la crítica por parte de los teatristas nace, muchas veces, de su incapacidad para soportar objeciones, enmiendas, desacuerdos, reparos, orientaciones a su trabajo. Resulta curioso, por mi experiencia, que cuando la crítica alaba el resultado de un montaje y se deshace en adjetivos —sean o no acertados— el teatrista se siente conforme y reconciliado con la crítica. Cuando se les hace notar reparos, los problemas no son del teatrista y su obra: son del crítico, sujeto incapaz y miope, que nunca más se invitará al teatro. Cuántas veces el fracaso —de público y de crítica— de una obra no se debe al montaje deficiente, según el teatrista, sino de una confabulación contra él, porque todo el mundo le persigue.

Pero seamos justos: esta incapacidad de autocritica en mucha gente de teatro, esa reticencia al examen reflexivo y maduro, no es privativo de los teatristas, sino de todos o casi todos. Cuando los referentes sociales mayores —los gobernantes— no admiten el diálogo crítico, es difícil para un pueblo no imitar este sencillo modelo y ver en cada reparo o enmienda un ataque personal, una descarga de artillería, manejada por oscuras fuerzas del mal. Pienso que la crítica forma parte del movimiento teatral —o literario o cinematográfico o musical— de un país, en la medida en que fluya un diálogo creativo y estimulante. Crítico y creador tienen que aprender unos de otros. El primero, porque normalmente desconoce la cocinería interior del teatro, la artesanía de la creación, la técnica cotidiana del montaje, que a la larga levanta o desbarata un espectáculo. El segundo debe reconocer en el crítico a alguien que tiene el privilegio de estar distanciado del montaje, lo que le confiere el carácter de observador atento y no contaminado en exceso. Ambos, buena o malamente, deberían cumplir la exigencia de Octavio Paz: "Crítica y creación viven en perpetua simbiosis: la primera se alimenta de poemas y novelas, pero a su vez es el agua, el pan y el aire de la creación". Pienso que, en definitiva, un elemento se debería agregar a la cualidad de todo crítico: honestidad en sus juicios, honestidad en sus errores y aciertos. Honestidad como sinónimo de rectitud, de desprejuicio por simpatías o antipatías personales. Una generación de críticos que una esta virtud a la de una preparación teórica mayor, proyectará, como símbolo, una creación y una sociedad mejores. ●

NOTAS

- (1) Según la UNESCO, Chile editaba en 1962, 1,040 títulos anuales, que en 1964 suben a 1,577 y alcanzan, en 1972, a 1,960 títulos de libros, como promedio. También se informa que, entre 1962 y 1972, el tiraje de los libros había subido de 2,500 a 12,760 libros, como promedio por editorial.
- (2) Según una investigación realizada en revista "Mensaje", en julio de 1982, la televisión chilena ofrecía un 75 por ciento de seriales, dibujos animados, espectáculos, deportes y largometrajes, contra un 25 por ciento de informativos y programas culturales o educativos. Las seriales norteamericanas cubren el 25 por ciento de la programación televisiva chilena. ("Mensaje" No. 310, julio, 1982.)
- (3) Sobre las cifras de ascensión en la calidad de vida durante la década del 60, véase "La estructura social de Chile, de Hernán Godoy Urzúa, Editorial Universitaria, Santiago de Chile. ●

«SANTA MARIA DEL SALITRE»: RECUPERACION DE UN DRAMA DE LA HISTORIA

□ PEDRO BRAVO ELIZONDO

En la dramaturgia latinoamericana, hay títulos que entregan parte de la historia social de América: "Tupac Amaru", "Guadalupe años sin cuenta", "El avión negro", "El sol bajo las patas de los caballos", etc. Sin embargo el hecho obrero más notable del presente siglo en Chile, la masacre de la Escuela Santa María de Iquique en 1907, no llegó a transformarse en material teatral hasta la década de los 60s cuando Elizardo Rojas estrena "Recuento", especie de resumen del movimiento obrero en el cual incluye lo ocurrido en Santa María. Luis Advis rescatará definitivamente el hecho sepultado con la "Cantata Popular Santa María de Iquique". Algunas razones para explicar esta omisión las encontrará el lector más adelante, pero vale recordar que el teatro burgués creó una cultura teatral inmersa en los problemas ciudadanos y de la clase media. Sustituyó la realidad de los pobres, de los campesinos y más aún de las luchas sociales, por las comedias y dramas de salón. Es difícil encontrar una obra en el teatro chileno contemporáneo que plantee por ejemplo los dilemas de los dirigentes sindicales, como lo hicieron los autores obreros de comienzos de siglo, Rufino Rosas por caso. Sergio Arrau, nombre ya conocido en la dramaturgia chilena y latinoamericana, estudió concienzudamente los hechos históricos que este comentarista le proporcionara y dio forma a "Santa María del Salitre" (1). Arrau rescató con esta obra dramática el ámbito obrero de la Era del Salitre, el tiempo de la memoria, del recuerdo de las luchas por la dignidad humana, de la formación de una conciencia proletaria que con el pasar del tiempo daría origen al primer partido político netamente obrero, en el mismo Iquique de la masacre en 1912: el Partido Obrero Socialista.

A fin de ubicar al lector en el contexto histórico, veamos los puntos de vista de tres importantes testigos y protagonistas de la huelga pampina y su resultado final: el doctor Nicolás Palacios, residente en Iquique en aquel período; el general Roberto Silva Renard a quien el gobierno de Pedro Montt comisionó para poner fin a la huelga, y Charles Noel Clarke, cónsul inglés en el puerto y defensor de los intereses salitreros británicos.

"Ha sido una falsificación general de documentos oficiales, y, lo que es muy digno de atención, todos falseados en el mismo sentido. Estamos por tanto, en presencia de una adulteración sistemática de la verdad"(2).

Con estas palabras cierra el Dr. Nicolás Palacios, parte de su informe al periódico "La Patria" de Valparaíso, sobre la masacre del 21 de diciembre de 1907 que envuelve no sólo a los chilenos, sino al elemento obrero de Perú, Bolivia y Argentina. Incluso se ha olvidado que el líder del movimiento fue un hijo de norteamericano, José Brigg, conocido como "el rucio" entre sus camaradas chilenos y peruanos. Leopoldo Castedo anota, "(Santa María de Iquique) aún se considera como una vergüenza nacional y se silencia o disimula su registro histórico"(3). A tal extremo llegó el silencio, que destacados historiadores no se dieron el trabajo de investigar la suerte corrida por los dirigentes y repitieron la versión que tal vez intencionadamente dejara Nicolás Palacios,

“En el balcón central del edificio, permanecían de pie, serenos, unos treinta hombres en la plenitud de la vida, cobijados por una gran bandera chilena, y rodeados de otras de diferentes nacionalidades. Era el Comité de los huelguistas. (. . .) De pie, serenos, recibieron la descarga. Como heridos del rayo, cayeron todos, y sobre ellos se desplomó la gran bandera.”

Si un literato hubiese querido proyectar el símbolo del abandono de esos hombres y su causa, por las autoridades regionales y capitalinas, no podría haber utilizado mejor metáfora que una gran bandera aplastándolos y no protegiéndolos, como ciudadanos. Los dirigentes escaparon con vida, y el Dr. Palacios tenía que saberlo. Lo sabía el cónsul inglés. Lo que ocurrió es que la muerte de ellos era la solución final y el propósito del gobierno y del general Roberto Silva Renard, eliminarlos. Véase,

“Hice avanzar dos ametralladoras del crucero ‘Esmeralda’ y las coloqué frente a la escuela con ‘puntería fija’ a la azotea en donde estaba reunido el comité directivo de la huelga.”

Leamos ahora algunos párrafos del parte del “general victorioso”, como lo denominara Recabarren, para entender la aseveración del Dr. Palacios.

“Ayer, inmediatamente de recibir en la plaza Arturo Prat, a la 1:45 p.m. y en circunstancias de revistar las tropas de guarnición y de la marinería, la orden de reconcentrar en el Club Hípico a los huelguistas, dispuse que evacuasen la plaza Manuel Montt y la Escuela Santa María, donde se sabía estaba una gran ‘masa’ de huelguistas (. . .) (. . .) Hice agotar hasta los últimos recursos pacíficos. Pasando por entre la ‘turba’ llegué a la puerta de la escuela (. . .). (El comité) respondió desde la azotea y rodeado de banderas se presentó en el patio exterior ante una apiñada ‘muchedumbre’. Hechas las descargas y ante el fuego de las ametralladoras, que no duraría sino treinta segundos, la ‘muchedumbre’ se rindió.

(. . .) Han perdido sus vidas y salido heridos cerca de ciento cuarenta ‘ciudadanos’.

Esta larga cita, que intenta refrescar la memoria del hecho histórico escamoteado, muestra el discurso castrense en su esencia. Es decir, querer explicar un hecho de manera que la escritura oculte el verdadero pensamiento. Pero como el lector habrá observado, ni aún ficcionalizando la realidad —la coincidencia de que el general estuviese revistando las tropas, cuando recibe la orden— puede esconder el hecho de que persigue la eliminación física de los dirigentes y revoltosos, para escarmentar al resto de “la turba” que en este caso involucraría a los obreros en huelga y a los que apoyaban el movimiento.

Los obreros para el general son en orden creciente, ‘masa’, ‘turba’, ‘muchedumbre’, y cuando son asesinados, ‘ciudadanos’.

Su discurso narrativo lo presenta como el “miles gloriosus” cuyo talento militar queda de manifiesto en la jerga guerrera del parte: “estudié la posibilidad de obtener la sumisión con las armas blancas, atacando la infantería con bayoneta (. . .) llevando un ataque riguroso hacia el interior”.

Silva Renard es la voz oficial del gobierno. Tiene el status y conoce las técnicas y procedimientos que le permiten decir lo que cuenta, como verdad absoluta. El Gobierno no tendrá escrúpulos en publicar el comunicado en la prensa nacional. Silva Renard adopta el modelo de los conquistadores en sus “Cartas de Relación”. Presenta la visión que el régimen quiere oír y divulgar. Pero no hay crimen perfecto. Charles Noel

Clarke, cónsul británico en Iquique, desmiente indirectamente el parte del general en cuanto al número de muertos, tiempo del fuego de las ametralladoras, escape de los líderes, y otros datos (4). Sobre el fusilamiento dice textualmente: “El fuego de las ametralladoras ‘duró un minuto y medio’”. Durante el baleo, “dos de los marinos de la ‘Esmeralda’ se pasaron al lado de los huelguistas, pero fueron derribados a balazos”. Señala el cónsul, los huelguistas “en algunos casos respondieron con revólveres y carabinas Winchester recortadas”. Lamenta Clarke que “la mayoría de los líderes que se supuso habían caído durante el fuego, en realidad escaparon y aún andan sueltos”.

¿Cómo sintetizar en una obra dramática lo sucedido en la Escuela Santa María de Iquique y recuperar para las generaciones actuales y venideras un hecho histórico social que señala los inicios de una conciencia proletaria, en una región completamente desligada del diario acontecer político y social?

Advierte Arrau en la presentación de su obra,

“Hay personajes ‘reales’ —históricos— y ficticios...”

Los acontecimientos escénicos son fieles a los sucesos reales acaecidos, con la lógica condensación y estilización que requiere la escena. La obra se mueve en dos planos: histórico y costumbrista, recreando personajes que fueron y personajes que podrían haber sido.”

La reminiscencia aristotélica “que fueron” y “podrían haber sido” indica la actitud adoptada por el dramaturgo en la visión que desea entregar al espectador. Se refuerza tal postura con la aseveración de los planos histórico y costumbrista, los cuales coincidirán con lo que realmente sucedió y cómo sucedería.

Hay entonces en “Santa María del Salitre” una re-creación en que literatura y mundo buscan afanosamente la verdad teatral. No se trata de revivir el pasado, ni de presentarlo en una imagen esquemática, sino de re-presentarlo en un “intento épico-dramático de aproximación y comprensión del acontecimiento tratado” como lo afirma Arrau en su advertencia.

Sabemos que el historiador y el literato crean su propia realidad, en vez de simplemente reconstruir o copiar el dato histórico. La “metahistoria”, término acuñado por Hayden White, agrega el uso de la imaginación en la interpretación de los hechos ya sucedidos. Propicia White la afinidad entre historia y literatura en la recreación de la realidad pasada (5). “Santa María del Salitre” de Sergio Arrau es un magnífico ejemplo que ilustra esta unión de “hechos” y “ficción literaria”. El autor escoge, selecciona, expurga, amplifica, duplica, sintetiza el hecho verídico, de tal manera que el “play”, merced a la creatividad literaria, contiene en sí la historia y la ficción, en una interacción artística que busca entretener y a la vez recrear un episodio histórico de la Era del Salitre.

El autor lejos de construir la obra en función de un punto de vista privilegiado, el del “héroe” por ejemplo, integra en la unidad sintagmática la pluralidad de diversos agentes. La organización estructural del drama está determinada, por lo tanto, por la superposición de líneas de configuración, no paralelas, sino confluyentes. Me explico. Como es obvio en toda representación escénica, cada personaje configura una forma de ser arquetípica. Tenemos a Salvador el dirigente obrero de base; a José Brigg, el dirigente “histórico”; a Rosario, Cholo y Estelita, jóvenes pampinos cuya vida se mueve en el plano afectivo y emocional; a doña Zoila, joven viuda que representa el despertar de la conciencia femenina en la lucha obrera. Con estos personajes el dramaturgo avanza la acción en tres planos



“Arbol viejo” de Antonio Acevedo Hernández. Teatro de Ensayo, 1963. Foto Combeau.

confluentes, uno sociológico que nos entrega la visión del mundo pampino (la pulpería y abusos con las fichas, pesos y medidas, el trabajo pampino y sus peligros, las frustraciones de los “enganchados” por la quimera del salitre). El otro, centrado en Rosario, Cholo y Estelita, representativo de las nacionalidades chilena, peruana y boliviana, estamentos que por largos años entregaron sus esfuerzos y vidas en la conquista por el pan en la pampa salitrera. Finalmente la línea de configuración que conllevan Salvador, doña Zoila y Brigg, elementos dirigentes con plena conciencia de lo que ocurre en la pampa y quienes son los signos de las motivaciones de la huelga.

Arrau divide su “Crónica Epico-Dramática” en dos partes. La primera se inicia el 8 de diciembre de 1907. La segunda, el lunes 16 del mismo mes. La trama argumental la sostienen tres personajes, Rosario (chileno), Cholo (peruano), completando el triángulo, Estelita, hija del boliviano Urbina. Como era de esperarse de Sergio Arrau, la dramatización es simple, brechtiana en la sucesión de escenas y cuadros que mediante la inclusión de un narrador, agiliza la acción, la dinamiza. El narrador distancia la acción, señala los lugares, recuerda las fechas claves. Agréguese las canciones de la época y el humor arrauniano. Si el lector/espectador conoce la idiosincracia latina, reconocerá en las “tallas” y chistes no sólo el modo de ser y vivir del “roto” sino que apreciará en el desarrollo de la obra un fluir que de otra manera habría convertido a “Santa María del Salitre” en un panfleto con puños en alto y banderas rojas. La ausencia de escenografía (“sólo elementos ambientales esquemáticos y funcionales”) desplaza el interés de la acción a los signos verbales del texto. Se acentúan así los personajes, la actitud, el gesto, “la historia”. La primera escena presenta la muerte de Nicasio en un cachucho hirviendo, muerte que potencia la de la Escuela Santa María de Iquique, cerrándose así el círculo en la tarde del sábado rojo.

A fin de ilustrar al lector en la trama dramática de “Santa María del Salitre”, sintetizaré las escenas de la Primera Parte y comentaré la Segunda. Obsérvese la concienzuda estructura en cuadros que presenta diversos aspectos de acciones autónomas, a “un nivel paradigmático, pero enlazado a un nivel sintagmático”, característica del teatro épico (6).

- 1.- “Oficina Santa Lucía”. Casa de Zoila. Muerte de su marido Nicasio, en un cachucho hirviendo.
- 2.- Pulpería. Encuentro de Rosario y Cholo.
- 3.- Casa de Zoila. Reunión de los compañeros de Nicasio.
- 4.- Calle. Rosario, Cholo y Estelita.
- 5.- Pulpería. Francisco Urbina comenta con el pulpero sobre las fichas.
- 6.- Calle. Encuentro de Salvador —dirigente obrero mancomunado— con Urbina y Liodoro, hermano de Nicasio.
- 7.- Descampado. Funeral de Nicasio.
- 8.- En la Pampa. Trabajo, comentarios sobre el mitin en Zapiga y petición de obreros de San Lorenzo.
- 9.- Esquina del Campamento. Rosario, Estela y Cholo. Ambos la disputan.
- 10.- Pulpería. Exterior. Comentario de las mujeres sobre la pérdida del poder adquisitivo de la moneda, de 16 a 8 peniques.
- 11.- “Oficina Salitrera Santa Ana”. José Brigg arenga a los pampinos.
- 12.- “Oficina San Donato”. Administrador y obreros arguyen sobre salarios.
- 13.- “Oficina Lucía”. Rosario, Estela y Cholo. Arribo de obreros de San Lorenzo.
- 14.- Asamblea. Salvador dirige la reunión en que se discute el petitorio de las oficinas salitreras. Las mujeres por medio de Zoila se incorporan al movimiento.
- 15.- Descampado. Liodoro y Zoila. Se incorporan luego Rosario y Cholo. Conversan de la próxima reunión obrera en Alto de San Antonio. Rosario y Cholo se

dirigen a la Filarmónica para ver la actuación de Estela en "Don Lucas Gómez".

- 16.- "Alto de San Antonio". José Brigg plantea la huelga y la bajada a Iquique.
- 17.- "Oficina Santa Lucía". Estela, Rosario y Cholo se enteran del movimiento y se dirigen a casa de Zoila. Liodoro, Salvador, On Nacho, Urbina y aquellos, se incorporan en la marcha hacia Iquique.
- 18.- Marcha a través de la pampa.
- 19.- Iquique. Dos beatas comentan la bajada de los pampinos.
- 20.- Hipódromo. Encuentro de los pampinos con el Intendente Subrogante y Viera Gallo.
- 21.- Intendencia. Interior. Conversación entre Viera Gallo y Guzmán.
- 22.- Escena callejera. Estela y su padre.
- 23.- Estación de ferrocarril. Unión de huelguistas pampinos e iquiqueños. Rechazo a proposición de volver a la pampa.
- 24.- Escena callejera. Estela, Cholo y Rosario.
- 25.- Intendencia. Exterior. Los pampinos aceptan el edificio de la Escuela Santa María como lugar de alojamiento.

Fin Primera Parte

La Segunda Parte se inicia el lunes 16 de diciembre con la lectura del telegrama que los comerciantes, industriales y salitreros de la zona, envían al Presidente de la República a fin de que solucione el problema de la fluctuación de la moneda, cuyas consecuencias ya observan en la provincia, con la bajada de los pampinos y la huelga declarada por los trabajadores de Iquique. En este contexto el autor sitúa a los protagonistas, Cholo, Rosario, Estelita, Salvador, Zoila, especialmente los dos primeros, quienes no han comprendido los fines del movimiento, y la venida a Iquique ha sido el pretexto para cortejar a Estelita. No hay en ellos, como en muchos de los participantes de la huelga, una incorporación consciente, sino solidaridad de clase.

Es Zoila quien inductora a los compadres enamorados, "¿Sabes que, Rosario? Me acuerdas un cuento de la cigarra y la hormiga, que me contaba mi madre. No todo es cantar y divertirse en la vida. Lo misma va para ti Cholo. Apuesto que ni siquiera saben que se formó el Comité Central Pampa e Iquique. Nadie te quita que cantes, pero no olvides que también eres trabajador pampino".

"Santa María del Salitre" es una yuxtaposición de documento y ficción, que como tal no se agota en ninguno de ellos, sino que recrea a la vez otras realidades que subyacen en la mente del lector/espectador. Actualiza la historia con la precisión de los datos y la veracidad documental.

Consciente el dramaturgo de todo este proceso, introduce el canto popular, que en sí encierra el conocimiento empírico de la historia pero a la vez funciona como elemento narrativo al comentar la acción escénica. El lector/espectador entenderá la relación que va desde el guerrillero de la Independencia, Manuel Rodríguez a Francisco Bilbao y José Manuel Balmaceda.

Rodríguez dejó una herencia
y Bilbao la agrandó,
Balmaceda le dio forma
y el burgués la destruyó.

Las estrofas manifiestan el sentir de la nacionalidad atropellada, pero la intertextualidad de los versos populares apunta a los héroes que en la memoria del pueblo representan lo genuino de sus aspiraciones. Se enlaza entonces la epopeya de la Santa María con el proceso liberador de la independencia la ascunción del sentir social, el gesto nacionalista que representa Balmaceda. La cueca, bullanguera y tamboreada, transmite la fe y la certeza en un futuro mejor.

Huérfano gime el pueblo
bajo cadena
pero tiene en el pecho
una promesa.
Una promesa, sí,
que llegará,
vendrá como una flor
la libertad.

La verdad poética, más profunda que la verdad histórica, apunta hacia el futuro, decantando los rípos del documento y transformándolo en pieza artística.

Lo que el lector puede inferir de esta sinopsis teatral, es la conjunción de "hechos" y la dimensión "literaria" que los hace asequibles al lector-espectador en una de segunda lectura, merced al dato (la "verdad" de documentos, cartas de los líderes del movimiento, relaciones periodísticas inmediatas, etc.) y la "veracidad" del lenguaje teatral que transforma tales conocimientos en imágenes visuales que transponen el acontecer histórico en experiencia cognoscitiva a través del quehacer teatral. De esta manera el espectador participa en el proceso artístico-histórico no por simple simpatía necesaria, sino por empatía con el proceso de creación estética, cuya "cuarta pared" él asimila críticamente.

"Santa María", "Crónica Epico-Dramática, trae desde el pasado la esencia y no la simple información de aquellos pampinos cuya marcha a través del desierto y enfrentamiento al capital nacional y foráneos, fueran cancelados por las balas en Iquique.

Consistente con su credo teatral, Sergio Arrau mantiene:

"(El dramaturgo debe) conocer la situación general de su país. Su historia, aunque sea la oficial dada en los colegios, que en general ignora totalmente al pueblo, destacándose a gobernantes mitificados, batallas homéricas e instituciones magnificadas. Por eso es tan importante conocer "la otra historia", aunque sea a través de artículos, folletos y conferencias (7)."

"Santa María del Salitre", es "la otra historia" y la prueba de la solidez dramática de Arrau, quien nos confirma lo que un teórico francés aseverase, no basta decir la verdad, hay que estar dentro de ella ("dans le vrai"). El dramaturgo ha comprendido el lenguaje de la evidencia histórica, el cual no cesa de ser un significante en su labor interpretativa y creativa, "Santa María del Salitre" es una pieza literaria que reúne la rara cualidad de ser un trabajo histórico por la fidelidad al registro del pasado, y a la vez una obra de ficción porque se ajusta a un universo lingüístico, como corresponde a toda obra de arte.

El lector encontrará la verdad histórica en el tratamiento dramático, por ser éste el resultado de la interacción de historia y literatura, fundamentos de la cultura universal en el conocimiento humano. El arte se transforma así en el medio de comunicación verdadero y permanente entre los hombres. ●

NOTAS

(1) El presente estudio se basa en el manuscrito inédito de la obra que obtuvo el premio "Eugenio Dittborn" (entre 42 obras presentadas) otorgado por la Universidad Católica de Santiago en su concurso de teatro 1985. El jurado, entre las razones para otorgárselo, manifestó "Por la humanidad y la integridad consecuente con su esencia con que fueron desarrollados la mayor parte de los personajes. Por la acuciosa investigación histórica, consecuente con los hechos reales que manifiesta el texto, y el aporte que ello significa para el mayor conocimiento de esos hechos".

(2) Esta y otras citas, provienen de mi manuscrito que será publicado en México con el título de "CHILE: 1907. La Gran Huelga del Salitre. Testimonios históricos y literarios". (476 pp.).

(3) Leopoldo Castedo. "Historia de Chile". Tomo IV. 1981-1925. (Santiago: Zig Zag, 1982): p. 322.

(4) Carta al Foreign Office, Enero 3, 1908. F.O. 368/176.

(5) "Metahistory. The Historical Imagination of Nineteenth Century Europe. (Baltimore & London, 1973).

(6) Fernando de Toro. "Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo" (Canadá: Girol, 1984): p. 35.

(7) "Manual de Instrucción Teatral. (Quito, 1975), p. 37. ●

APROXIMACION A GERMAN LUCO CRUCHAGA Y SU «VIUDA DE APABLAZA»

□ LUIS MERINO REYES

Germán Luco Cruchaga nació en Santiago el 7 de mayo de 1894 y falleció también en la capital en 1936, a los 42 años. Era primo de los poetas Angel Cruchaga Santa María y Juan Guzmán Cruchaga. No hacemos con este dato genealogía, pero sí insinuamos que este autor de dramas campesinos, cuyos textos requieren glosario, pertenece a la alta burguesía chilena. Pudo sí exigirse bastante más de su talento de autor teatral, disminuido por la bohemia y por ese temor al trabajo del escritor profesional, a la manera de un Gustavo Flaubert o de un Henry James, todavía vigente en Iberoamérica. Pablo Neruda cuenta en su obra póstuma "Para nacer he nacido" (1), que veía llegar a un café de París a Jean Paul Sartre y Simone de Beauvoir, con grandes rollos de papel en blanco y que después de varias horas, ambos salían con el papel cubierto de tinta. Entretanto, no sería raro que los sudamericanos vivieran su bohemia dichosa en París.

Germán Luco Cruchaga (2) es un talento desperdiciado entre nosotros como hay tantos. Fue seminarista igual que Hernán Díaz Arrieta (Alone), Jorge Hübner Bezanilla y Carlos René Correa; dibujante ilustrador de revistas satíricas; fundador, en compañía del doctor Oscar Fontecilla (1882-1937) de "La Tribuna Ilustrada", Santiago, 1917. El doctor Oscar Fontecilla —personaje singular en los inicios de la siquiatria chilena—, partidario de un gobierno colegiado, autor de valiosos ensayos, murió asesinado por un orate, en su consultorio de la calle Santa Lucía de Santiago, al año siguiente de morir Germán Luco Cruchaga.

Quienes conocieron a Germán Luco cronista y dibujante en Santiago, Valdivia, Concepción, le recuerdan simpático, señorial, sin vanidad literaria. A pesar de ello, dejó una obra fundamental "La viuda de Apablaza", estrenada en 1928 (3) y presentada en seguida en otras ciudades chilenas y repuesta en 1956 en el teatro Antonio Varas, por el Teatro Experimental de la Universidad de Chile (4). En 30 años, como es obvio, han desaparecido algunos nombres, pero el mito de la creación histriónica subsiste. En 1960, la obra es estrenada en Buenos Aires y Montevideo; en 1978 la divulgan los teatros móviles a través de Chile y "La viuda de Apablaza" es encarnada por la notable actriz, hoy en plena vigencia, Gabriela Medina.

De pronto, los averiguadores descubren que "la viuda" no era de Apablaza sino de González y que la acción sucede en Quitratúe, al interior de Temuco donde el dramaturgo arribó de forastero. Los dramas chilenos que a nosotros nos han dejado una huella más profunda son: "La viuda de Apablaza"; "Pueblocito" de Armando Moock y "Chañarcillo" de Antonio Acevedo Hernández. ¿De qué se trata en "La viuda de Apablaza"? Todo sucede, como hemos visto, en un lugar del sur, al interior de Temuco, donde aun subsiste una población indígena, alrededor de 1925. El primer acto en otoño; el segundo, a comienzos del verano siguiente y el tercero en otoño, dos años más tarde.

La viuda de Apablaza, mujer madura, aun atractiva, ha criado a Nico, un hijo natural de su marido, de 20 años al final de la obra, y como el hijastro tiene su gracia se enamora de él. Pero llega al predio, Florita, una sobrina de la viuda, que salió del campo a la ciudad y ha vuelto convertida en profesora, además de atractiva y coqueta. Nico no resiste el hechizo y se enamora de ella. La viuda intenta retenerlo, primero espiándolo, en seguida traspasándole sus tierras y animales y cuando ve que todo está perdido, que el hombre no cede ante ruegos ni maldiciones y ha llevado a su amor a vivir bajo su mismo techo, le echa su muerte encima y se suicida. Tal es el asunto, suficiente para sustentar una tragedia clásica. Germán Luco resuelve el conflicto a base de observaciones muy exactas y con la traslación sensible, sin desperdicio, del lenguaje. Se diría que el lenguaje más bien dicho, la jerga campesina, es el instrumento de que se vale Germán Luco para imponer su drama. Recuerda a esos pintores de genio exiliados de su patria, habitantes de una isla, como es el caso de Paul Gauguin, que con motivos rústicos y sobrenaturales, nos desentrañan un misterio bíblico. Pero este teatro de Luco Cruchaga no es precursor, ni se relaciona, con el teatro contemporáneo nacional, ni siquiera con sus temas populares. Pensamos, al escribir esto en Isidora Aguirre, Alejandro Sieveking, Egon Wolff, Jorge Díaz, María Asunción Requena. Es más bien el autor un criollista sin paisaje, en la línea de Federico Gana, Luis Durand, Marta Brunet. Con igual fidelidad trasladan la jerga campesina,

Marta Brunet en "Doña Santitos" y Luis Durand en "Afuerinos" o "Vino tinto" cuentos maestros de autores a quienes la novela les quedó grande (5). Germán Luco, sin adosarse en el paisaje, es trascendente y precursor por el rigor y la verdad de su palabra y por cierta ternura interna que mejora los peores impulsos humanos. Nico soporta la terrible maldición de la viuda, pero cuando advierte que se ha disparado un tiro, proclama su amor a gritos, en presencia de su voluptuoso y joven capricho, Florita. Y con esta deformación del verbo que haría ininteligible la obra en otro país del mismo idioma, se contagia hasta el español Geldres, seguramente andaluz, que vive hace 25 años emigrado trabajando la tierra, renegando de los indios y de don Alonso de Ercilla y Zúñiga.

Es posible que "La viuda de Apablaza" no haya sido recibida con entusiasmo al ser estrenada. Cuando Federico Gana, autor de "La señora" leyó uno de sus cuentos, a comienzos de siglo, en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, fue rechazado por el público y Gana, tan bohemio como Luco, era un patrón que escribía desde los corredores de su fundo.

Pero sigamos los parlamentos finales para comprobar lo ya escrito en cuanto a la jerga campesina que le permite a Germán Luco estructurar su obra. La viuda maldice a Nico y habla así: "Tey de penar hasta que te rompai el bautismo en un barranco o te empantaní en un hualve. . . Cueros no han de faltar tampoco pa que te ahoguen en el vao el río. Los chonchones ti'han de arrancar los ojos. . . Tieso, agusanao, poirío t'ey de ver, como tenís el corazón agora pa espreciarne. . . ! Culebronazo requetemaldecío. . . ! Hacela llorar a una que jué mejor con él qu'el pan candial. . . ! Maldito. . . ! Hacela llorar a una que era más hombre que naiden. . . !".

Así maldicen, con distinta eufonía y dicción, la mayoría de las mujeres cuando sienten el hielo desdeñoso del hombre. Y probando una vez más que el varón del pueblo busca sabiamente a la mujer mayor para su estabilidad, y la joven sedosa para diferenciar, Nico dice, abrazando a Florita: "A naiden la quería como a ella; pero vos, m'hijita linda, erai mi debilí. . . Ejame llorar por la viua, que si 'ha esgraciao pa dejarme gozar solo, antes e morirse e la pena de vernos. . . ! Ejame llorar por la viua. . . !".

El desenlace está a la altura de las grandes obras trágicas y Luco Cruchaga buscó sus personajes en la entraña del pueblo campesino con la intuición de que allí estaba la pureza de los impulsos y la verdad.

Cuando se estrenó "La viuda de Apablaza", el 29 de agosto de 1928, Nathanael Yáñez Silva, crítico y autor teatral, escribió en "El Diario Ilustrado" de fecha 31 del mismo mes: "La interpretación ha sido bastante eficiente. A Lillo (Evaristo) le va bien el tipo y el carácter de Nico sobre todo en el acto tercero, cuando ya está casado con la viuda: espontáneo y sencillo, naturalísimo de gesto y de palabra. La señora Angela Terry, muy estimable en los actos primero y segundo y muy bien en la escena última que tiene en el tercero que fue muy sentida por la actriz y que consiguió eficiencia ante el público.- Esta escena es la más penetrante de la comedia". También en esos años interpretó "la viuda", la actriz Elsa Alarcón. O sea que en el plano histriónico, habría cuatro "viudas de Apablaza": Angela Terry, Elsa Alarcón, Carmen Bunster y Gabriela Medina. Nosotros vimos y comentamos en 1956, el trabajo de Carmen Bunster y los demás actores; pero a fin de no citarnos, traeremos un fragmento de la crónica dedicada por Renato Valenzuela, en "La Nación" del 8 de junio de 1956. Escribe el crítico: "Quien se destaca, entre todos los intérpretes, con mayor relieve, es el joven actor Mario Lorca, en el papel de Nico; el

mocetón campesino a quien encarna con cabal propiedad prestándole su adecuada presencia y una íntima penetración de lo anímico, trasuntando en los tres actos las distintas fases por que evoluciona el carácter del personaje. . . Carmen Bunster, en el papel de la viuda, realiza también un trabajo de múltiples merecimientos. Hay hondura en la composición del personaje y logra emocionar".

A su vez, Mario Cánepa Guzmán, diligente estudioso del teatro chileno, llega más allá en sus investigaciones y escribe en "Las Últimas Noticias" del 23 de febrero de 1983; "En el No.2 de la revista "Teatro", boletín oficial del ITUCH, Osvaldo Obregón, con la propiedad que le daba el haber sido amigo de Germán Luco y su familia, refiere cómo Luco escribió "la viuda". De ello tomamos lo más importante. "En 1926, mientras Luco es director de "La Patria", de Concepción, Evaristo Lillo estrena con éxito su primera obra teatral "Amo y Señor", escrita en 1921. Ese mismo año ocurre algo imprevisto y de extraordinaria importancia para el desarrollo posterior de la obra literaria de Luco. Debe renunciar a su cargo de director por haber denunciado un cuantioso desfalco cometido por el administrador de los Ferrocarriles. Casado y cesante se transforma involuntariamente en administrador del fundo de su suegro, cerca de Quitratúe, pequeño pueblo de la frontera.- Al parecer Germán Luco no pretendió ser un genial ni un mediocre agricultor. Cuando a su esposa doña Marta Vargas viuda de Luco le pregunté qué hacía en el campo, me contestó: "Escribía artículos para "El Correo de Valdivia" que firmaba con el seudónimo de Zacarías Quitratúe. Le pagaban doscientos pesos por cada uno.- ¿Cómo creó "La viuda de Apablaza"? ¿Existió como personaje real? - Durante algún tiempo, Germán salía temprano de la casa y montando a caballo se iba a la Faja Séptima, donde vivía la viuda de González, que tenía una hijuela y hacía quesos. Era una mujer de mucho carácter, hombruna y amatonada. Germán estaba todo el día con ella y volvía anocheciendo. Al cabo de varios días no pude soportar la curiosidad y le pregunté: -¿Oye, Germán, qué vas a hacer tanto donde la viuda de González? Y él me contestó: - Vas a ver la media obraza que voy a hacer con esta viuda".

La información de la viuda auténtica de Germán Luco, ahorra otros comentarios. El agricultor circunstancial vive preocupado de su literatura y se pasa todo el día en el predio de su personaje, de la mujer que lo iba a inmortalizar. ¿Qué habríamos ganado con uno de tantos agricultores quejumbrosos, como todos los chilenos, y prósero?

El crítico y vigoroso autor teatral Wilfredo Mayorga, comentó la versión de Gabriela Medina, cuando "la viuda" fue llevada por todo Chile por los teatros móviles y rechaza con justicia su jerga campesina arcaica que el público actual no entiende; pero ya están entre los espectadores, los nietos y bisnietos del autor. ●

NOTAS

- (1) Pablo Neruda, "Para nacer he nacido", Bruguera, Barcelona, 1980.
- (2) Germán Luco Cruchaga. "Teatro", Biblioteca Popular Nascimento, Santiago, 1979. Incluye las siguientes obras: "Baialhuen", "La viuda de Apablaza" y "Amo y señor". A Luco Cruchaga le perdió probablemente la despreocupación y la bohemia, conducta que nos impide contar hoy día con un clásico del teatro sudamericano, a la altura del uruguayo Florencio Sánchez, a pesar de que en sus comienzos, cuando publicó "La Marsellesa Humilde y Heroica, fue vapuleado fuertemente por Raúl Silva Castro quien apenas le auguró porvenir.
- (3) "La viuda de Apablaza" fue estrenada el 29 de agosto de 1928, en el Teatro La Comedia de Santiago por la Compañía de Angela Jarques-Evaristo Lillo.
- (4) En la representación por el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, bajo la dirección de Pedro de la Barra y con escenografía e iluminación de Raúl Aliaga, el reparto fue el siguiente: Remigio, Jorge Boudon; Fidel, Pedro Orthos; Custodio, Manuel Migone; Celinda, Brisolia Herrera; La viuda, Carmen Bunster; Nico, Mario Lorca; Don Geldres, Paco Adamus; Doña Meche, María Cánepa y Flora, María Teresa Frike.
- (5) Luis Durand, "Siete Cuentos", Nascimento, Santiago, 1950; Marta Brunet, "Doña Santitos", Lectura Selecta, Santiago, 1926 y Federico Gana, "La señora", Cruz del Sur, Santiago, 1943. ●

EXPLICACION DE LUIS ALBERTO HEIREMANS

□ GRINOR ROJO

Rico, miembro de una familia de aristocracia chilena, educado en los mejores colegios de Santiago, titulado de médico a los veintiséis años de edad, elegante, cortés, hermoso, amado por todos cuantos le conocieron, Luis Alberto Heiremans fue además un escritor prolífico que en una vida extremadamente breve completó tres libros de cuentos, una novela y catorce obras de teatro. Nació en 1928, en la capital de Chile, y murió en 1964, en la misma ciudad, víctima de un cáncer linfático cuando acababa de cumplir treinta y seis años. "... Tenía algo de tarjeta postal, de dibujo de Ingres. No caminaba por la calle en París o en Nueva York. Volaba...", así lo describió Tito Mundt en un artículo de "requiem". Ese verbo, volar, es quizás el que mejor lo retrata. Todo en Heiremans fue leve: su vida, sus relaciones, su trato con la gente y con las cosas, su literatura, su teatro.

Publicó su primer libro en 1950 y estrenó su primera obra dramática un año después, en 1951, cuando era todavía estudiante de medicina en la Universidad Católica de Santiago. Ocho cuentos integran el volumen de 1950, titulado "Los niños extraños". Se trata de historias casi clínicas (alguna vez habló de dedicarse a la psiquiatría infantil), en las que Heiremans estudia las personalidades atribuladas de muchachitos imaginativos y sensibles hasta el punto del fastidio. Son historias que además soslayan la ubicación del material en un tiempo y una geografía específicos y que de esta manera se alejan del realismo como si la pintura de la realidad fuera un reprochable despliegue de malas costumbres. Heiremans paga así tributo a la campaña antirealista y anti-regionalista de los jóvenes escritores chilenos de la época, los de la llamada generación del 50, cuyo modo particular de ser provincianos consistió en creerse universales. Era lógico. Si por un lado esos escritores estaban hartos del realismo superficial de la escuela criollista, de su pintoresquismo de calendario, por otro vivían en un tiempo de peligrosas borrascas políticas. En 1949, un año antes de la publicación de "Los niños extraños", Pablo Neruda huye de la policía

chilena a caballo por la Cordillera de los Andes, disfrazado de arriero y con el manuscrito del "Canto General" debajo del brazo. En Estados Unidos las cosas no andaban mejor y en el mundo entero se aguardaba a que en cualquier momento la guerra fría se transformara en una guerra caliente con el espanto definitivo que un acontecimiento de ese orden está llamado a producir después de Hiroshima y Nagasaki. No eran aquellas las mejores circunstancias para hacer literatura realista, por cierto, y los escritores chilenos de la generación del 50 lo entendieron muy bien.

Pero en Heiremans el programa subjetivista parece haber sido menos deliberado que en otros miembros de su generación. Responde si no a una espiritualidad profunda, al menos a una sensibilidad genuina. A "Los niños extraños" siguió dos años después un segundo volumen de cuentos, "Los demás". En el estilo de prosa excesivamente literario que habría de cultivar hasta su muerte, Heiremans trabaja en él varios tópicos de la narrativa internacional de mediados de siglo: la dicotomía entre la necesidad y la incognoscibilidad del prójimo, la condena a la libertad, el ser para la muerte, etc., temas estos que reaparecen en escenarios diversos a lo largo del libro. Hay, con todo, en "Los demás", un aterrizaje mayor de los asuntos; un acercamiento sincero del escritor a la gente ordinaria, a "los otros", los que viajan en autobuses y trabajan en almacenes u oficinas públicas, aunque no sin deplorar entre líneas el terrible prosaísmo que los manca. El conflicto que así se articula llena más de la mitad de su producción narrativa y dramática. Trátase del consabido choque entre la perfección de la idealidad y las mezquindades infinitas del mundo real. El tercer libro de cuentos de Heiremans fue "Seres de un día". Apareció en Estados Unidos, en 1960, y fue republicado póstumamente en Chile, en 1965. En rigor, más que cuentos, lo que este libro contiene son cuatro "novellas", ambientadas todas en París y enfocando cada una de ellas la aventura de un "trasplantado", según el adjetivo que acuñara Alberto Bliest Gana en su obra homónima de 1904. Es desde luego curiosa esta reincidencia de Heiremans en un tema tan apto para explorar las ansiedades de los oligarcas latinoamericanos que



"Versos de ciego" de Luis Alberto Heiremans. Teatro de Ensayo. Foto Combeau.

a la caza de sangre azul para sus vástagos se avecindaban a comienzos de siglo en las capitales de Europa y los que cincuenta años después no era mucho lo que habían cambiado. Pero no es la dimensión social del tema la que más le interesa al autor de "Seres de un día". Sin ignorarla por completo, Heiremans prefiere demorarse en las implicaciones filosóficas y psicológicas derivadas de los destinos trashumantes de sus personajes. La oposición entre una Europa exhausta y corrupta y una América joven y pura de larga y fatigosa tradición en la literatura de la América Hispánica (y no sólo en la literatura de la América Hispánica, ya que también Henry James hizo de ella uno de sus motivos favoritos), no deja de asomar aquí y allá. Son sin embargo los dramas de conciencia los que en este libro, como en la mayoría de los que escribió, atraen preferentemente su atención.

La carrera narrativa de Heiremans culmina en la novela "Puerta de salida", escrita en París y Estados Unidos, entre 1961 y 1963, y que apareció en 1964 en alemán y en español. "... Me interesa describir la realidad que secretan, más que la realidad que actúan los individuos. Creo que los seres, las cosas, tienen halos, y que los halos son lo trascendente..." declaró en una entrevista concedida a propósito de la aparición de este libro. La antítesis entre superficie y profundidad, entre evidencia y trascendencia se mantiene como vemos impertérrita en la última de sus narraciones. Tanto es así que incluso la composición de la misma, armada a base de un ensamble entre dos planos, uno prospectivo, veloz, objetivo y directo y el otro retrospectivo, moroso, subjetivo y poético, la reproduce. En cuanto a la historia que Heiremans cuenta en ella, la de los amores desdichados del pintor chileno Andrés por una muchacha francesa, Sybille, no sería memorable si no fuera porque hace uso de elementos presumiblemente autobiográficos y porque esta historia ejemplifica de nuevo la ambivalencia de las relaciones del autor con la sociedad y la cultura europeas. Era la suya, en la segunda mitad del siglo XX, una reiteración a escala ampliada del motivo decimonónico del provinciano en la ciudad.

Más importante que la narrativa de Heiremans es su teatro. Aunque sus primeras piezas no difieren mucho de lo que al mismo tiempo estaba haciendo en el campo del relato, hay en

los cuatro últimos años de su actividad de dramaturgo un esfuerzo notorio de superación y por lo menos una pieza, "El abanderado", que quedará como uno de los clásicos del teatro chileno de todos los tiempos. Los críticos suelen dividir su producción dramática en dos épocas: una primera de 1951 y 1960, a la que él mismo juzgaba exploratoria, y la época de su madurez, desde 1960 hasta 1964. Las obras que llevó al escenario entre 1951 y 1960 son "Noche de equinoccio" (1951), "La hora robada" (1952), "La eterna trampa" (1953), "La jaula en el árbol" (1957), "Moscas sobre el mármol" (1961; Publ. 1958), "Esta señorita Trini" (1958), "Es de contarlo y no creerlo" (1959) y "El palomar a oscuras" (1962; Escr. c. 1959). Como en los relatos, en estas piezas el conflicto se basa casi siempre en la discrepancia entre la realidad y los sueños. Heiremans comprueba en ellas la peligrosa endebles del ideal; la caída necesaria del soñador que se atreve a hacer frente a la dura terquedad de los hechos. Cuando el tono es de comedia, el personaje quimérico resulta más grotesco que penoso; cuando es de tragedia, una empresa similar le acarrea a quien la asume la melodramática destrucción de sus aspiraciones. Girodoux y Anouilh; en la dramaturgia francesa, y Conrado Nalé Roxlo, en la hispanoamericana, ofrecen buenos modelos en este sentido y es a esos modelos, o mejor dicho a los franceses, ya que dudo que Heiremans haya sabido de la historia teatral de Hispanoamérica, a los que el dramaturgo chileno se encomienda para dar forma a su propio trabajo.

Puestos nosotros a clasificar este trabajo dramático suyo de los años cincuenta, creo que lo mejor sería poner en un costado las comedias fantásticas y de salón, mezcla de Jean Anouilh con Noel Coward ("Noche de equinoccio", "La hora robada", "Es de contarlo y no creerlo"), en otro una pieza de inspiración pirandelliana ("La eterna trampa"), en tercer lugar un par de dramas psicológicos con algo del primer Tennessee Williams ("Moscas sobre el mármol" y "El palomar a oscuras"), y hasta rematar en dos comedias de corte más bien rutinario, una de ellas semicostumbrista ("La jaula en el árbol") y la otra musical ("Esta señorita Trini"). Respecto a la pieza musical, que a ciertos críticos les parece indigna de la delicadeza artística de Heiremans, a nosotros nos tienta

decir que es una de las buenas que produjo. Por lo menos se puede argüir acerca de ella que es una comedia musical autóctona y preferible a causa de eso a los engendros broadwayanos que ya para esas fechas había empezado a asolar las salas del teatro chileno.

"Moscas sobre el mármol" y "El palomar a oscuras" son las piezas más ambiciosas de la primera época de Heiremans y están tan ligadas una a la otra que al leer la segunda a uno lo acomete la curiosa sensación de estar relejendo la primera. No es que los argumentos se repitan, aunque no falten entre ellos ciertos puntos de contacto, sino que el cuadro de relaciones humanas que el dramaturgo se ha propuesto tratar en estas piezas posee la misma estructura esencial. En ambas encontramos a un personaje clave debatiéndose entre lealtades contrapuestas: una lealtad familiar interna, en un caso del protagonista con su madre y en el otro del protagonista con un hermano enfermo, y una lealtad amorosa externa, del protagonista con un ser venido desde "el mundo de afuera". Todo intento de lograr un equilibrio entre dichas fuerzas está condenado al fracaso, ya que estos personajes son por completo incapaces de trazar una línea divisoria entre el querer y el poseer. O sea que el afecto familiar, el de la madre en "Moscas sobre el mármol" y el del hermano en "El palomar a oscuras", es una barrera que aísla al sujeto de las robustas vicisitudes de la vida social. Si esta no logra establecer una relación armónica con "los demás", es porque "los suyos" se lo impiden.

Dije antes que durante los cuatro últimos años de su vida la actividad dramática de Heiremans tendió a renovarse de una manera ostensible. Podría añadir a eso que si Heiremans merece un lugar señero en la historia de la dramaturgia de Hispanoamérica, ello se debe no a sus obras de los años cincuenta, sino a las que logró completar entre 1960 y 1964. Conviene, sin embargo, antes de ocuparnos de ellas, introducir algunas precisiones que acaso faciliten la tarea del lector.

En primer lugar, la voluntad colectiva chilena de comienzos de los años sesenta se ha pronunciado mayoritariamente por los cambios; cambios económicos, sociales, políticos, culturales. Así como no es posible ser entonces Presidente de la República de Chile sin un programa de transformaciones sociales y políticas profundas, tampoco se puede ser escritor significativo sin una perspectiva estética avanzada. Como es de suponer, las propuestas de renovación no escasean. Entre ellas, una que intenta amalgamar el comunitarismo de la iglesia primitiva con las modernas aspiraciones de justicia social, que presta oído a las tesis de Jacques Maritain y Pierre Teilhard de Chardin, tanto como a la prédica progresista del Papa Juan XXIII, y que en la política criolla se expresa a través del Partido Demócrata Cristiano, logra entre la ciudadanía un creciente respaldo. No es la única opción renovadora, sin duda, pero es, ahí y entonces, la que satisface a un mayor número de personas y cuya implementación parece más factible. Cristianismo y justicia social, y a ratos incluso, entre los más arriesgados, cristianismo y socialismo.

Sabemos que Heiremans era un cristiano devoto. Era, además, un individuo que estaba desde hacía tiempo tratando de encontrarle una solución satisfactoria al problema de las relaciones entre lo público y lo privado. Sin perder de vista este dato, uno puede volver sobre sus títulos de la década del cincuenta "Los demás", "La eterna trampa", "La jaula en el árbol"... menciones directas a metáforas oblicuas que aluden todas a un encierro y/o aislamiento de los que el dramaturgo siente cada vez con mayor fuerza la necesidad de deshacerse. Lo que decíamos más arriba acerca de "Moscas sobre el mármol" y "El palomar a oscuras", adquiere, creo, al ponérselo dentro de este marco de referencia, la plenitud de su significado.

Entre 1960 y 1964, Heiremans estrenó "Buenaventura" (1962), un grupo de piezas en un acto que más le deben a su pasado que a su futuro, y una trilogía de obras extensas, compuesta por "Versos de ciego" (1961), "El abanderado" (1962) y "El tony chico" (1964). Esta segunda trilogía es la cúspide de su trabajo de dramaturgo y su unidad se debe menos a la mantención de un mismo asunto a través de las tres piezas (en rigor, los asuntos varían de una a otra, aunque haya ciertos pormenores que persisten) que a las innovaciones filosóficas y técnicas que en ellas se advierten. Más aún, no sólo se identifica Heiremans en estas obras con una concepción cristiana del mundo, sino que muy conscientemente intenta crear para ella el vehículo teatral apropiado.

Nuevas influencias se hacen notar en su trabajo a raíz de este cambio de rumbo. La de los dramaturgos católicos europeos, desde luego; Claudel, Marcel, Ghéon, Bernanos. Pero no sólo eso. También Heiremans se interesa por esos años en la tradición folklórica nacional con una dedicación y un respeto que nadie hubiera podido imaginarle unos pocos años antes.

Puesto que esta última llegó a ser una actitud compartida por numerosos intelectuales chilenos de la época, conviene decir que para la mayoría el folklore no fue únicamente un repertorio de asuntos "ready-made" sino un legado de intuiciones poderosas acerca de la historia y el destino humanos; algo así como un gran registro mítico en el que la sabiduría del pueblo va anotando su experiencia milenaria del ser. Cuánto había en esto de desviación del influjo popular en la historia y cuanto de convicción sincera creo que nunca lo sabremos. El hecho es que en los años sesenta el folklorismo fue la llave maestra que les permitió a Heiremans y a otros redescubrir la realidad de su país. Después de la estrategia evasiva que patrocinara la generación del 50, desde 1960 en adelante la urgencia de lo propio volvía a imponerse. Con todo, sería injusto decir que Heiremans cambió sólo cuando cambió el mundo en torno suyo. La verdad es que una alternativa al subjetivismo existía ya embrionariamente en dos borradores dramáticos que escribió hacia fines de los años cincuenta y de cuya fundición y reelaboración surgió después "Versos de ciego". Me refiero a "Los güenos versos" y a "Sigue la estrella", uno de 1957 y el otro de 1958. En estos borradores pueden detectarse elementos que reaparecerán en sus obras tardías y para ese entonces con las características de una poética teatral. Estoy pensando en la confluencia entre los relatos del Nuevo Testamento y los de la tradición folklórica nacional, en la estructura de la búsqueda y/o la peregrinación como el eje conductor de la historia, en la estrategia narrativa de raíz brechtiana y en la (algo voluntariosa) popularización del lenguaje y los personajes. Heiremans abrió así, en aquellos bosquejos de fines de los años cincuenta, el camino que había de llevarle hacia lo mejor de su teatro.

Básicamente, "Sigue la estrella", la primera de las dos obritas del 58, era un "auto" de Navidad, según la conocida fórmula medieval. "Los güenos versos", por su parte, se halla más cerca de lo que en el teatro francés de la Edad Media se conocía con el nombre de "moralités", piezas religiosas pero no bíblicas sino éticas, hechas para representar los vicios y virtudes de los que somos capaces los hijos de Dios. "Versos de ciego", por último, que como decíamos integra en un solo relato a las dos piezas anteriores, si bien preserva la forma del auto navideño, hace que la peregrinación de los personajes que siguen la estrella de Belén salga desde una plaza de pueblo, muy claramente un símbolo del mundo. El Ciego, narrador brechtiano que Heiremans ha incorporado en la obra, lo señala:

Cuentan así por contarlo

qu'es como plaza este mundo
con cuatro entradas y un rumbo
no siempre fácil pa hallarlo.

Desde la plaza parte la peregrinación cuyo "leitmotiv" se pondrá una vez más en boca de El Ciego:

El que ganar quiere algo
listo estará pa perder,
porque en la vida, mi vida,
siempre tendrás que escoger.

Con los Reyes Magos a la cabeza (los Reyes son, dicho sea de paso, una banda de músicos ambulantes), los peregrinos avanzan. En el camino se les unen varios personajes que forman algo así como un catálogo de las preferencias éticas de Heiremans: primero Juana Buey, una campesina que es el arquetipo de la bondad popular; después Angélica, el Ángel de la Anunciación; más tarde, Perico Burro, encarnación de la inocencia infantil; y finalmente, un profesor primario, Oliverio Pastor, y una prostituta redimida, María La Chica. También dejan atrás a otros personajes, a los de alma impura, quienes prefieren acompañar el entierro de un criminal antes que seguir el camino que les ofrece la estrella. Dentro de este segundo grupo, se destaca Fanor, el mercachifle sin escrúpulos, prototipo por lo mismo, aunque un poco ingenuo, es verdad, de El Burgués.

Si "Versos de ciego" aprovecha una de las puntas del Evangelio, la del nacimiento de Cristo, "El Abanderado" se sirve de la otra, la de su muerte. Trátase en este caso de la aprehensión y traslado hasta el sitio en que han de ejecutarle de un legendario bandido, de Juan Araneda López, alias El Abanderado, cuyo "via crucis" Heiremans relata combinándolo con los sucesos de una festividad popular chilena, la del Cristo de Mayo. Además del doble de Cristo, están presentes en esta pieza los de la Virgen, Judas, Pilatos, Caifás y María Magdalena, aunque no siempre con su significación tradicional. El propio Abanderado no es un símbolo de bondad ni mucho menos. Tampoco es alguien que muere para redimir a sus prójimos. Es un saltador de caminos, que ha vivido como tal, que reconoce que cuanto consta en su prontuario es cierto y que "... hay más todavía..." Su peripecia no es por lo tanto la del Cristo Dios, confiado y a punto de reunirse con su Padre, sino la del otro Cristo, la del Cristo hombre, culpable, temeroso y a las puertas de su desaparición. Bien sabemos que el relato bíblico autoriza este punto de vista y que a Unamuno le gustaba recordarlo para subrayar la extraña humanidad del mito cristiano. Creemos que la perspectiva de Heiremans no discrepa de la del autor de "San Manuel Bueno", aunque no sea ella sino sus consecuencias estéticas lo que más vale la pena destacar. Al contrario de lo que ocurre en "Versos de ciego", en El Abanderado el despliegue de la historia produce en el lector y/o espectador un estado de profunda conmoción. Por ejemplo, yo me atrevería a afirmar que la última escena de la primera parte, que enfrenta al protagonista con su madre, la dueña de un prostíbulo, apodada la Pepa de Oro, es una de las más hondamente dramáticas en la historia del teatro moderno de América Latina. No es así por su reciclaje de la Biblia ni por su acumulación de un puñado de símbolos entre confusos e inocuos por lo que esta obra ha llegado a convertirse en un clásico. La razón habría que buscarla más bien en el "pathos" con que en ella se tratan conflictos humanos reales, situaciones cargadas con el recio dramatismo de las cosas verdaderas.

Heiremans murió el 25 de octubre de 1964. "El tony chico", la última de sus obras, fue estrenada el 30 de octubre del mismo año, sólo cinco días después de su fallecimiento. Se dice que Heiremans la había escrito a mediados del año anterior, mientras se encontraba en los Estados Unidos, lo que descartaría una perspectiva de análisis apegada a las

acacias circunstancias de sus últimos meses en la tierra. Pero la asociación resulta inevitable. Nos impresiona, en efecto, en esta última obra el tono confesional; lo que ella tiene de examen retrospectivo de una existencia que se siente próxima a su fin. El espacio representado es el del circo y, sin perjuicio de una interpretación que haga de él una nueva metáfora del mundo, similar a la plaza en "Versos de ciego", lo cierto es que también se lo puede entender como una alusión al ambiente de teatro en el que Heiremans vivió la mitad de su vida. Como "El Abanderado", pero aún más que El Abanderado, Landa, el protagonista de "El tony chico", es un individuo que se autoevalúa obsesivamente: "... La esperanza es la nostalgia...", repite en varias ocasiones. Poco o nada le importa a esas alturas lo que es y nada absolutamente lo que será; le importa en cambio lo que ha sido, las memorias de un pasado al que durante sus alucinaciones alcohólicas identifica con la blancura y la luminosidad del paraíso y no sin que nosotros percibamos por debajo de esa imagen los suaves paisajes del campo chileno, los de la niñez del autor.

Podría agregar otras cosas acerca de "El tony chico", pero creo que no es necesario. Prefiero poner fin a esta nota reflexionando brevemente sobre el vínculo entre las tres piezas maduras de Heiremans y las vicisitudes de la historia chilena y latinoamericana de principios de los años sesenta. ¿Establecen "Versos de ciego", "El abanderado" y "El tony chico" una ruptura verdadera con su trabajo de la década previa y haciéndose cargo de este modo de las inquietudes que a partir de 1960 irrumpen como un huracán en la vida histórica de Chile y América Latina? Mi respuesta a esta pregunta es afirmativa, aunque no sin ciertas reservas. Porque si es verdad que el teatro maduro de Luis Alberto Heiremans se abrió a los vientos de la historia como no se abrieron jamás sus relatos ni su teatro anterior, no es menos verdad que esa fue una apertura obstaculizada por factores tanto individuales como colectivos. Individualmente, por una problemática personal, de la que él se daba perfecta cuenta, pero de la que no logró desembarazarse del todo. En la esfera de lo público, su mensaje es también satisfactorio sólo a medias. Si nadie puede desconocer la sinceridad de su cristianismo, su amor desinteresado por los "pobres de espíritu", la duda nos queda sobre si era eso realmente lo que la historia de entonces le estaba pidiendo. ●

BIBLIOGRAFIA SELECTA

Primeras Ediciones.

Cuentos.

Los niños extraños, Santiago de Chile, 1950.

Los demás. Santiago de Chile, 1952.

Seres de un día. Godfrey, Illinois, 1960.

Antología de Cuentos

Los mejores cuentos de Luis Alberto Heiremans. Santiago de Chile, 1966.

Novela.

Puerta de salida. Santiago de Chile, 1964.

Piezas Teatrales.

Moscas sobre el mármol. Santiago de Chile, 1958.

La jaula en el árbol. Santiago de Chile, 1959.

La hora robada. Santiago de Chile, 1959.

Es de contarlo y no creerlo. Santiago de Chile, 1959.

El abanderado. Santiago de Chile, 1962.

Versos de ciego. Santiago de Chile, 1962.

El tony chico. Santiago de Chile, 1965.

Buenaventura. Santiago de Chile, 1965.

La eterna trampa. Santiago de Chile, 1965.

Estudios Críticos y Biográficos

Cajiao Salas, Teresa. Temas y símbolos en la obra de Luis Alberto Heiremans.

Santiago de Chile, 1970.

Dittborn, Eugenio. "Constantes en la trilogía dramática de Luis Alberto Heiremans". Boletín de la Universidad de Chile, 56 (Mayo 1965), pp.70: 80.

Estellé, Patricio. "Apuntes a la obra de Luis Alberto Heiremans". Memoria del

Décimosegundo Congreso del Instituto de Literatura Iberoamericana, 1965

pp. 73-84.

Margaret Seyers Peden. "The Theater of Luis Alberto Heiremans: 1928-1964"

en Dramatists in Revolt... The New Latin American Theater. Eds. Leon F. Lyday

and George W. Woodward. Austin and London. University of Texas Press, 1976

GRIFFERO, UNA NUEVA PERSPECTIVA: EL TEATRO DE IMAGENES

□ MARIA TERESA SALINAS

MARIA TERESA SALINAS: Aparecen muchas biografías tuyas en revistas, pero me gustaría saber algo más de tus estudios, de tus primeras obras.

RAMON GRIFFERO: Empecé estudiando Sociología en la Universidad de Chile; con el golpe se cerró la Escuela y se desbandó todo el grupo que allí había, que en ese momento era muy creativo a todo nivel. Había muchos profesores de afuera interesados con lo que pasaba en Chile en ese momento. El quiebre de eso significó lo que para todo el mundo, pero quizás en Sociología se sintió más fuerte. La gente de Sociología sufrió persecución, fue cerrada la escuela, expulsados. Allí salí en octubre de 1973. Llegué a Inglaterra; seguí estudiando con una beca y me reconocieron los años que había estudiado en Chile. En Essex, en el Departamento de Sociología, están los Estudios Latinoamericanos. Me dediqué a la Sociología de la Cultura, y, por otro lado, escribía cuentos. Tenía un interés mayor en realizar, en hacer cultura, que ser sociólogo de la cultura. Traté de crecer ahí, pero bueno...

MTS: ¿En qué año egresaste?

RG: En el 76. Hice un estudio sobre el problema sociocultural en Ceylán. Después entré a la Escuela de Altos Estudios Sociológicos de La Haya, pero aumentó mi crisis de hacer algo más práctico y entré a la Escuela de Cine de Bruselas en el año 78 ó 79. Estuve un año y medio. Realicé una película y me pasé al Centro de Estudios Teatrales de Lovaina. En este período realicé fotomontaje de fotografías diaporamas. Al comienzo mucho más relacionado con lo visual que con lo teatral, y en Lovaina empecé a escribir teatro, en francés obviamente.

MTS: ¿Recién en el 80 te metes en el mundo teatral?

El dramaturgo Ramón Griffero, además de sociólogo y cineasta, dirige, ilumina y hace la escenografía de sus obras. A los 31 años ha estrenado tres obras teatrales y una película en Europa, y seis obras en Chile, ganado el Premio de la Crítica 1985.

Buscando mostrar la hipocresía y la opresión, ensaya un nuevo lenguaje teatral basado en las imágenes y en la gráfica espacial, lo que hace de Griffero un innovador en el alicaído ambiente teatral chileno.

RG: Claro, en el 80 hago el primer montaje, "Opera para un naufragio". Había hecho una película y monté una obra de Valle Inclán, "Ligazón". Entonces mi obra la estructuré a partir de las otras tres. Era un trabajo de espacios. Los espectadores, que no eran tales porque era algo más abstracto y surrealista, eran los que hacían los comentarios sobre esta obra "Ligazón" y sobre una tercera película que se proyectaba y que era la película que yo había filmado de un grotesco...

MTS: Tú lo llamas grotesco, no esperpento.

RG: Bueno, el esperpento es distinto es como...

MTS: Una deformación.

RG: Sí. Es otro tipo. Es un grotesco más tipo ópera.

Definición que hace Mayerhold y que es más amplia y que es lo que cada uno piensa de lo que es grotesco. Esto es más subversivo, más político. Es el principio teórico. En la obra aparecían las mujeres de los desaparecidos buscándolos, con proyecciones de diapositivas, y el juez negando todo; como pasó en un principio. Era un gran collage. Tuvo un éxito sorprendente y lo representamos modestamente en el teatro de Lovaina.

MTS: ¿Cuánto tiempo se presentó la obra?

RG: Había que presentarla tres días y punto. Era una obra de

fin de estudios. Además en Europa hay bastante movilidad, sobretodo en Bruselas que es una ciudad de tránsito. Allí la remontamos en un centro cultural, luego en la Universidad de Lovaina y siendo difícil obtener críticas y fotos en la prensa europea para un espectáculo, por la gran cantidad que hay, obtuvimos buenas críticas.

MTS: ¿Apareciste como un autor chileno?

RG: No, fíjate que es cómico. Me asimilaron como un autor belga (yo soy poco nacionalista en ese sentido) y por mi apellido no me relacionaron con el teatro chileno. Incluso fue bien curioso, porque hay una revista chilena, "Exilio", y yo pedí que me publicaran y me dieron sólo un huequito. La crítica la encontró una obra "rara". "Le soir" de Bélgica decía que la encontraba una mezcla de lo peor y lo mejor que había visto en mucho tiempo. El crítico decía que no sabía cómo leer el título, si "Opera para un naufragio" o "Naufragio para una Opera". Había una intención y a la crítica le gustó, pero la encontró rara.

Después de esta obra hice "Altazor Equinoccio".

MTS: ¿Tiene alguna relación con el "Altazor" de Huidobro?

RG: Ninguna, salvo que me gusta Huidobro y Altazor.

Quizás en el nombre mítico de "Altazor". La peculiaridad de esta obra es que pedimos una capilla medieval a la Municipalidad de Bruselas y conseguimos que la adaptaran para teatro en pleno invierno. Esto implicaba traer luz, sillas y calefacción. Obtuvimos esto ya que nos apoyaba el teatro universitario de Lovaina y contamos además con el apoyo del teatro experimental belga con toda la infraestructura que tenía.

MTS: ¿Hay también aquí un collage?

RG: No, hay una cuestión de dimensiones espaciales. La obra comienza en un suburbio urbano belga. Este encerramiento provocaba la transformación del castillo en medieval y comenzaba una tragedia tipo shakespereana. Ahí estaba este personaje mítico que es Altazor. Bueno, todo mi teatro tiene metáforas del período 73 y post golpe. Aquí había un muro que había que traspasar; el rey se convertía en represivo. Todo muy metafórico. No directo al nivel del mensaje. Paralelamente con estas obras trabajé con otras compañías. Hice un teatro callejero con un grupo que se llamaba "Teatro de la Palabra" que hacía "performance". Por ejemplo, en la estación Lieja había que crear una sensación de locura, contagiar; cada uno tenía un rol que hacer sin que nadie se diera cuenta. Algo así como un teatro invisible. Se generaban así situaciones tan absurdas y en tantos puntos que eran entonces situaciones colectivas.

MTS: Todo esto en los años 79-82. Llegas en el año 82 a Chile y haces "Recuerdos del hombre con su tortuga" en el 83.

RG: La obra en ese momento fue mal comprendida. Tuvo una pésima crítica, público escaso, pero la gente que la vio se fascinó. Yo había venido con el escenógrafo de la Universidad de Lovaina a quien convencí que hiciera una escenografía acá. El hizo una escenografía constructivista y la gente no la entendió. Un crítico dijo que eran un montón de palos en el escenario. Después de esa obra, por casualidad, me encontré con gente que estaba buscando un espacio y ahí empiezo con la gente del Trolley. Pero antes había hecho una obra para el Goethe, "El rostro perdido", la cual tuvo menos eco que "Recuerdos del hombre con su tortuga". Público sí, pero de la gente que asiste al Goethe, no de gente de teatro. Era una obra bastante entretenida, con varias escenas paralelas. Después llega "Historia de un galpón abandonado", en el Trolley.

MTS: De ahí en adelante ha sido un rápido y ascendente éxito.

En menos de dos años has montado cuatro obras y te vas en pleno auge. ¿A qué se debe? Sé que tienes

compromisos en Bélgica, pero ¿sería posible prescindir de ellos?

RG: No, no podría prescindir. Sin ser pretencioso yo tengo una formación europea, me nutrí de ella y a los tres años y medio que llevo acá, no tengo "feedback". Yo genero y lamentablemente acá el mundo teatral que me rodea no me aporta, no hay retroalimentación. Ha sido un descargo de pilas. Bueno, no mío obviamente, sino de todo el elenco, pero sin un parámetro de referencia; ni los críticos lo dan porque ellos también están en este medio. Les falta información.

MTS: No olvidas que hemos estado aislados más de doce años.

RG: Claro, eso se nota. En Bélgica mi profesor de dramaturgia era el escenógrafo de Brecht. Cuando le presentaba un texto o veía una obra mía, le creía y me sentía guiado. Pero acá los comentarios son entre amigos, pero no de maestro; yo siento que estoy en un proceso de formación, por lo cual no quiero quedarme estancado en este nivel. La gente que trabajó conmigo ha evolucionado mucho. Están trabajando con Grotowsky, otros con Lecourt en París, entonces, me gustaría ver cómo han evolucionado ellos.

MTS: Te refieres a tu elenco belga. ¿Qué pasa con el chileno? ¿Se han llegado a unir realmente?

RG: En el núcleo base sí. Pero el grupo es muy grande, generalmente trabajan alrededor de quince personas, con un núcleo flotante. Yo comencé trabajando con gente que no era conocida a nivel profesional, de TV, Ictus, etc., y hubo una especie de formación de actor con ellos, que responde muy bien al tipo de teatro que yo hago. Ahora último nos hemos juntado más con gente como Aldo Parodi o Alfredo Castro que son de la Escuela de la Universidad de Chile y se nota una diferencia. Una de las cosas que hemos logrado de la gente de ahí es que a ellos se les ve normales; han logrado trabajar como actores cinematográficos. Debido a mis estudios de cine, me gusta que el actor teatral sea como el actor cinematográfico, quitar todos los rípios, pues la entrada en el escenario produce un click en el espectador.

MTS: Normalmente los dramaturgos escriben una obra y desaparecen, no van más al teatro. Sin embargo, tú vas a ver todos los días tus obras; yo te vi en "Cinema Utoppia" en plena actuación gozando del espectáculo, metido, actuando dentro de los actores. ¿Cómo es esto?

RG: Será porque mi creación es completa. Yo hago o me preocupo de la escenografía, vestuario, sonido. Abarco todos los niveles y veo que los actores no "maquetean", es decir, después de ochenta funciones de "Cinema Utoppia" podrían empezar a repetir, pero no, y van añadiendo cosas, se entregan, hay una especie de código secreto; yo me doy cuenta de lo que el señor del conejo está inventando en ese momento, esto me llega y me río. Cada vez veo la obra diferente, por supuesto que con un código particular. La puedo ver ochenta veces, porque cada vez veo un juego diferente.

MTS: Estarías de acuerdo en que cada función es única e irrepetible.

RG: Sí. Además estoy de acuerdo con lo que dice Peter Brook, que la obra de teatro es diferente dependiendo del público que vaya y lo bueno del Trolley es que el público cambia mucho. Cada vez se produce una obra distinta, porque las reacciones del público son distintas. "Cinema Utoppia" puede ser una obra dramática en que nadie se ríe, se siente pesado el ambiente, hay silencio; otras veces hay un público joven que se ríe desde el principio y parece una comedia hasta que se dan vuelta y se ponen serios. Es entretenido participar de eso que hace que la obra sea distinta cada vez. La entrega del público en los montajes que hacemos ha sido, además, excelente; va mucha gente joven que siente placer en ir al teatro.



Ramón Griffero. Foto José Luis Salinas.

MTS: ¿Piensas que hay claves o códigos chilenos y belgas?

RG: Pienso que no. Está todo tan mezclado con la TV, la radio. Nuestra cultura está imbuída con la europea a todo nivel: literatura, cine, etc.

MTS: Pero no me refiero sólo a las claves audiovisuales, o artísticas, sino además a las de tipo ideológico, político.

RG: Supuestamente "Cinema Utoppia" debería llegar más a un público chileno que a otro, pero mis obras se estructuran siempre por la impotencia del hombre frente a sus sueños de nostalgia, de rebeldía. Esto hace que las claves resulten universales.

Mis claves son más de desgarramiento de sentimientos, superan lo local. Hay una repetición de mis temas; sólo cambian las formas.

Quizás estas claves "pegan" más en Chile por razones coyunturales, pero en Europa yo lo hacía marcándolo más hacia la decadencia humana. Por ejemplo, en Europa el personaje del señor del conejo llegaría 10.000 veces más de lo que llega acá. En "Opera para un naufragio" yo tenía un personaje con un perrito y la gente me decía "pero si este es igual a mi tío"; porque en Europa hay millones de esos casos. Creo que hay un abanico de claves, europeas o chilenas, de las cuales yo me he nutrido y el punto fuerte va cambiando según el tipo de público. Por ejemplo, el señor del conejo llega más fuerte y dramático en Europa y aquí pasa casi inadvertido, no ven el drama. Las claves, entonces, cambian según el contexto donde se presente la obra, pero ésta tiene algo de universal en ese sentido.

MTS: Un crítico dijo que tu mundo de decadencia y frustración pertenece al modo europeo de ver la realidad.

RG: No estoy de acuerdo. Una de las razones por las que a la gente joven de acá le gusta ver las obras es porque ellos sienten también esa decadencia y frustración que ha habido en estos doce años, esa imposibilidad de realizar esas ilusiones, utopías. Las frustraciones aquí son tan fuertes como allá.

MTS: ¿Es un modo universal de ver la realidad?

RG: Exacto, y en Chile tiene más fuerza. Eso lo veo por lo que me dice la gente después de presenciar la obra, y que se sienten completamente identificados con las frustraciones e ilusiones de los personajes. Los críticos, por su parte, son de otra generación y no ven cosas que ya están incorporadas a la juventud chilena: que dos tipos hagan el amor, que otro se pinche; eso ya no es europeo, está incorporado a las generaciones jóvenes. Quizás ese es el problema del crítico: está alejado de una realidad que puede ser pequeña, pero está incrustada en un sector juvenil.

MTS: Hay algunos temas de Ramón Griffero: sexo, violencia y ternura. ¿Cuál es la relación entre ellos? ¿Predomina alguno?

RG: El motor que tengo para escribir es la hipocresía de los sistemas frente a los problemas, frente al sexo, a la ternura, la sorpresa que muestran frente a la violencia cuando vivimos en ella, se sorprenden del pobre carabinero que le llegó una bala, cuando ha habido millones. Esto está instaurado. En "Historia" muestro un ataque contra el poder de esta hipocresía, contra la violencia existente. Allí había un grupo de gente que abusaba de un grupo que supuestamente protegía. A manera de metáfora, el tipo coleccionaba cerebros. Vivimos en una sociedad muy violenta y nos hacemos los ilusos, que no existe violencia, y el teatro no refleja realmente esa violencia que vivimos. Con respecto al sexo, pasa lo mismo, hay una sexualidad que tiene otra vida interior, que no aparece hacia afuera. En la obra que escribo ahora, "La morgue", el director de la morgue es un señor respetable que come con su señora y que en la noche se va a masturbar con los muertos. Ese tipo de desequilibrios se los atribuyo a los autoritarios, a los representantes del régimen represivo. Tienen el otro punto diez veces más perverso. En "Salo" de Passolini me inspiré para "Historia", sobre todo en las imágenes. Pero al mismo tiempo mantienen la paz, el orden. Hay una necesidad de reflejar esa violencia, de responder a la hipocresía que hemos vivido. Se ha tergiversado todo frente a una generación desinformada, que no ha asimilado la historia. Saben quizás que Pinochet es malo, pueden gritar en una protesta, pero no saben la historia. La ternura es la parte positiva; siempre en mis obras hay personajes puros, que son engañados, se dan cuenta de alguna manera y son los que más sufren.

MTS: Dijiste en una entrevista: "Yo no quiero escandalizar sino conmover". ¿Podrías ampliar esta idea?

RG: Se trata de lograr un teatro que produzca algo. Creo que esto se puede obtener a través del sentimiento. Brecht se iba a ver todos los melodramas porque decía: "Qué maravilloso lograr que la gente lllore". Trato de que la gente se emocione con lo mismo que yo veo. Yo escribo a través de emociones internas, pena, alegría, rechazo y eso quiero transmitirlo; quiero que el espectador sea partícipe, que sienta. Por eso en la escenografía trato de que no exista mucha separación entre el público y el actor. Lo ideal en "Cinema Utoppia" hubiese sido un cine entero. En "Historia de un galpón" la gente era parte del galpón. Se trata de incorporar, que el público sea parte, esté en la escenografía.

MTS: En otra entrevista dijiste: "Yo creo que el teatro no es fantasía, sino refleja como un espejo especial lo que le ha tocado vivir. La gracia de la dramaturgia está en buscar otro

lenguaje". ¿Cuál sería ese lenguaje?

RG: W. Benjamin criticaba a los fotógrafos que se decían socialistas y se iban a fotografiar a un niño pobre.

Huidobro decía: si yo le canto al avión como Aristóteles sería igual de viejo que Aristóteles. No es el contenido el que va a cambiar sino el nuevo código que yo presento para mostrar lo de siempre y lo nuevo. Es este caso, el avión es nuevo, pero no basta que yo fotografíe al avión de otra manera. Mi búsqueda ha sido por el lado sociológico. Hay que transmitir con otro lenguaje, otro código del que usa el sistema. Por eso tengo que irme, necesito renovar mi lenguaje; si tú transmites en la misma frecuencia que está transmitiendo el sistema, no estás abriendo espacios. Para mí el teatro es un continuo recuperar espacios, una lucha del hombre para sobreponerse a los que dominan. Por eso, es esencial la nueva forma. No podría hacer los mismos temas con las formas tradicionales, porque me daría cuenta que no llega el mensaje.

MTS: ¿Cómo definirías el otro lenguaje, o aún no lo tienes definido?

RG: Aún no lo tengo definido. El otro lenguaje es "Regreso sin causa", sin menospreciarlo, pero es un código de teleserie, de teatro de los años 40. La gente se emocionará, pero después no le quedará nada grabado. En cambio con "Cinema Utoppia" o "Historia" meses después la gente aún recuerda con nitidez algunas imágenes. Cuando tú ves TV a los cuatro días no te acuerdas de lo que viste, porque está todo en el mismo código. Al transmitir en otro código queda grabado el código y el mensaje.

MTS: Tu lenguaje sería un lenguaje de imágenes.

RG: Sí, una de las formas sería la imagen y la atmósfera.

Trato de que a través de la composición de imágenes se produzca una primera comunicación más que por textos. Mi texto de "Cinema Utoppia" tiene alrededor de treinta páginas y la obra dura dos horas. Significa eso que todo pasa por la atmósfera que es generada a través de la puesta en escena, la actuación. Al usar espacios teatrales distintos, por ejemplo un galpón o un cine, trabajo con otro lenguaje teatral que a la gente le llega, porque el primer código elemental ha cambiado, lo que hace que el mensaje quede más grabado.

MTS: Hay una diferencia entre el lenguaje verbal y el visual o de imágenes que tú utilizas, siendo más importante el visual. ¿Qué claves te da este lenguaje a diferencia del literario? Tus textos son sólo esbozos.

RG: Mis adaptaciones son esbozos, como tú dices. He ido de más texto a menos texto.

Desde "Recuerdos" hasta ahora hay menos texto. Ahí los momentos más impactantes para el público eran los recuerdos flotantes de un hombre que se estaba muriendo. Ahora estoy uniendo texto con imagen; si es pura imagen no sirve. Hay un esfuerzo mutuo; la imagen llega a los sentidos y el texto pasa por la racionalización. Hay una búsqueda en el montaje de lo visual con el texto para crear una atmósfera. El texto es la base de ese lenguaje visual. Las imágenes, atmósfera, personajes, parten de esas claves de texto.

Por ejemplo, el personaje del conejo tiene apenas unas líneas que son las claves para crear el drama, la ternura del personaje.

MTS: Jorge Díaz dijo en una entrevista que "lo que resulta inquietante en el teatro para las dictaduras es algo más concreto que las ideas: la asamblea. La literatura escrita es de consumo individual; el teatro es un mitin en potencia".

RG: Sí, un mitin solidario. Es refrescante ver cómo la persona del lado está en lo mismo que el otro. Todos están viviendo juntos, hay una vivencia colectiva, ya que al sentir todos repudio, repulsión o amor, se produce una especie de mitin invisible.

MTS: Tú muestras un clima de opresión, abuso de poder en tus obras. ¿No propicias tú un mitin en ese sentido contra eso que tú estás mostrando?

RG: Como asamblea participan de una idea común. En "Historia" el público se sentía conquistando un espacio, estar diciendo algo a través de los actores. El régimen ha individualizado mucho a las personas y uno termina por creer que es el único que piensa de determinada manera. Esta asamblea reafirma la cohesión entre el público y los actores, y el sentimiento que hay varios —o muchos— que piensan igual. En "Cinema Utoppia", al mes y medio llamaban por teléfono amenazando; llegaban tipos armados y preguntaban al cuidador dónde estaba yo, sabiendo dónde me podían ubicar; hacían subir la escenografía, lo registraban. Esto fue una semana. Llegaban justo para las funciones, y le preguntaban al cuidador dónde estaba la droga. Le terminaron pegando; nos teníamos que ir y venir juntos. A la semana siguiente de esto, apareció lo del Ministro Cánovas y terminaron los mensajes que mandaban a través del cuidador.

MTS: Esta misma opresión aparece en tus obras como impotencia frente a un omnípoter. ¿Cómo relacionas el hiperrealismo con el realismo mágico?

RG: El realismo es la vivencia particular de cada uno. Por ejemplo, que te revisen unos tipos con metralleta en la Plaza Italia, sigues, tomas un café en la esquina, llegas a tu casa, haces el amor y después tienes un sueño x. Todo eso genera nuestra realidad con elementos preponderantes que son la represión, pero otros elementos mágicos alrededor que son individuales. El realismo es, entonces, incorporar lo concreto con la magia del resto, con la vivencia de ilusiones, sueños. En "Cinema Utoppia" se aparecen dos personajes de cine, se hacen realidad. Es como la fantasía del niño, se hace realidad la mentira que por un momento fue verdad. Es tratar de abarcar varias dimensiones. En lo que ahora escribo voy más allá en las dimensiones de la realidad. Lo que hace aparecer la magia.

MTS: ¿Te parecen aplastantes esas dimensiones de la realidad?

RG: Sí, es lo alternante. Dentro de la opresión subsiste aún el sueño individual que es la magia. Es el contrapunto.

Todo esto va en relación directa con el lenguaje, con la manera de presentarlo, porque quizás es muy obvio, pero la búsqueda está en cómo dramatizar uniendo todos los elementos.

MTS: En este sentido, la puesta en escena es vital en tus obras.

RG: Sí, yo no puedo ensayar en salas vacías con el texto en la mano, debe estar el espacio, el gesto. En "Cinema Utoppia" ensayamos en un cine, para que el actor viera butacas; en "Kafka" con todos los muebles de hospital; en "Fassbinder" había urinarios. Es decir, empezamos con la premisa que todo está, lo cual hace que la obra termine con una realidad más concreta. Es indispensable para la puesta en escena, para el movimiento espacial, para que no se repitan los cuadros, los espacios. Porque mi trabajo es además gráfico, plástico. Dentro de las cosas que no se trabajan acá, está el lenguaje teatral. El espacio se "chacrea"; no hay gráfica que recordar después de ver una obra. Aquí hay un lenguaje que quizás pasa inconsciente al espectador, los focos de atención y el desplazamiento que tiene el espectáculo. Tiene una gráfica propia. En "Kafka" se nota más por su estructura. Aquí no hay formación teatral para eso.

MTS: El público parece que no lo ve.

RG: El público no lo ve como armado con anterioridad, sólo percibe algo nuevo. El crítico "vulgers" no ve la plástica, o la ve como algo complicado. Por ejemplo, no me dan su idea sobre lo gráfico espacial que yo utilizo. Por eso que no hay retroalimentación.

Santiago, febrero 1986. ●

«MUERO, LUEGO EXISTO»

□ JORGE DIAZ

"Primeramente me quitaron todo lo que llevaba puesto o no tenía. Con bisturí, con rabia, con manía me arrancaron mi otoño y hasta el modo de caminar que tengo. En un recodo de un camino cualquiera, mi agonía."

David Valjalo
"El poeta asesinado",
de "Poemas de la Resistencia"



UNA SALA ENTERAMENTE BLANCA. UNA MESA METALICA BLANCA, DOS SILLAS BLANCAS. UNA CAMILLA BLANCA.
ZOILO ESTA SENTADO EN UNA SILLA MUY PALIDO. TIENE UN BRAZO DESNUDO Y SUJETA UN ALGODON EN LA VENA.
MUSICA AMBIENTAL CONVENCIONAL.
ZOILO VISTE MAL, POBREMENTE.
ENTRA LA ENFERMERA, ENTERAMENTE VESTIDA DE BLANCO. AGITA LEVEMENTE UN RECIPIENTE CON UN LITRO DE SANGRE QUE LE HA SIDO EXTRAIDA A ZOILO.
LA ENFERMERA SE SIENTA DETRAS DE LA MESITA METALICA.

- ENFERMERA Nombre.
ZOILO Zoilo Barredo.
ENFERMERA Donante altruísta o retribuido.
ZOILO ¿Qué?
ENFERMERA Que si dona la sangre desinteresadamente o espera compensación económica.
ZOILO Necesito la plata.
ENFERMERA (ANOTANDO) Donante económico.
¿Es la primera vez?
ZOILO No.
ENFERMERA ¿Cuándo fue la última vez que dió sangre?
ZOILO (VACILANDO) Hace seis meses.
ENFERMERA Fecha exacta.
ZOILO No me acuerdo. Hace como un año, será.
ENFERMERA ¿Está sano?
ZOILO Sí.
ENFERMERA ¿Qué enfermedades ha tenido?
ZOILO Oiga, yo no he tenido nunca...
ENFERMERA ¿Infecciones? ¿Venéreas? ¿Hepáticas?
ZOILO No le digo que...
ENFERMERA ¿Alcoholismo? ¿Anemia? ¿Desnutrición?
ZOILO Bueno, alguna vez me ha...
ENFERMERA ¿Cirrosis? ¿Tuberculosis?
ZOILO No le entiendo ni jota, palabra.
ENFERMERA ¿Tose?
ZOILO (TOSIENDO) No.
ENFERMERA ¿Escupe flemas?
ZOILO ¿Qué es eso?
ENFERMERA ¿Fuma?



“El lugar donde mueren los mamíferos” de Jorge Díaz. Teatro del Nuevo Mundo, Madrid, 1971. (Fotografía de ‘Cabrera’)

- ZOILO Hace tiempo que dejé de fumar : no tengo plata pa'l vicio.
- ENFERMERA Muy bien.
- ZOILO A mí me parece muy mal.
- ENFERMERA ¿Bebe?
- ZOILO Sí alguien me convida.
- ENFERMERA ¿Qué bebe?
- ZOILO Lo que caiga.
- ENFERMERA ¿Y qué cae?
- ZOILO Vino, cerveza.
- ENFERMERA ¿Delirium tremens?
- ZOILO ¿Qué?
- ENFERMERA ¿No ve subir por las paredes ratones y bichos verdes?
- ZOILO No, eso no. Alguna vez veo un cordero asado con papas fritas bailando en el techo.
- ENFERMERA Eso no es "delirium tremens", es hambre.
- ZOILO Cuando me paguen la sangre iré a comer.
- MIRANDO Y AGITANDO UN POCO EL RECIPIENTE QUE CONTIENE LA SANGRE.
- ENFERMERA (SATISFECHA) Tiene muy buen color.
- ZOILO ¿Yo?
- ENFERMERA No, la sangre. Pero no hay que fiarse. Es indispensable conocer todos los antecedentes y analizarla en el laboratorio.
- ZOILO Me parece muy bien. Analízela no más, oiga, pero págume para irme a almorzar.
- ENFERMERA No antes de saber si nos ha tratado de engañar.
- ZOILO ¿Engañar? ¡Pero si usted misma me sacó toda la sangre! ¡La media agujita, oiga!
- ENFERMERA ¡Vaya uno a saber lo que lleva en las venas!
- ZOILO Sin insultar, que uno es un donante pobre, pero honrado.
- ENFERMERA ¿Donantes? Bah, simples vendedores. No me haga perder el tiempo.
- ZOILO ¿Puedo marcharme?
- ENFERMERA No he terminado. Límfese a contestar la verdad y, por favor, sea preciso.
- ZOILO Usted dirá.
- ENFERMERA Antecedentes familiares.
- ZOILO Ninguno se ha metido en líos. Estamos limpiecitos, palabra. Yo tengo todos los papeles.
- ENFERMERA No me refiero a eso.
- ZOILO ¿Qué quiere saber?
- ENFERMERA Antecedentes, patológicos, taras, enfermedades hereditarias. Sus padres, por ejemplo.
- ZOILO A mi padre no lo conocí. Mi vieja decía que nunca lo vió reír.
- ENFERMERA Como usted. Eso se hereda. (ANOTA) ¿Y su madre?
- ZOILO Murió joven, bajo el sol.
- ENFERMERA ¿En alguna playa?
- ZOILO Insolación en el pilón de la población.
- ENFERMERA (ANOTANDO) Negligencia accidental. Supongo que está en ayunas.
- ZOILO Desde hace cuatro días.
- ENFERMERA ¿Hubo ayer evacuación intestinal?
- ZOILO ¿Que si hubo qué?
- ENFERMERA Que si fue del vientre.
- ZOILO Sí.
- ENFERMERA Color de las deposiciones.
- ZOILO No las miré.
- ENFERMERA Olor.
- ZOILO (IMPACIENTE) ¡Ni las oí ni las probé ni las toqué!
- ENFERMERA ¿Está tomando alguna medicación?
- ZOILO No.
- ENFERMERA ¿Se droga?
- ZOILO No, pero, a veces, me siento flotando en el aire. Debe ser la falta de algo sólido en el estómago.
- ENFERMERA Potencia.
- ZOILO No le entiendo.
- ENFERMERA Potencia sexual.
- ZOILO Qué sé yo.
- ENFERMERA ¿No lo sabe?
- ZOILO (FASTIDIADO) No, pero si usted se empletara podríamos salir de dudas.
- ENFERMERA (SECA) No consideraré esa respuesta : es impertinente y podría perjudicarlo.
- ZOILO Gracias.
- ENFERMERA No será homosexual, ¿verdad?
- ZOILO Tampoco lo sé.
- ENFERMERA Tenemos órdenes estrictas de no admitir donaciones de sangre de parte de homosexuales. Transmiten el SIDA.
- ZOILO ¿El qué? . . .
- ENFERMERA La peste gay. Se deteriora la sangre : falta de defensas inmunológicas. Se llama también "síndrome carencial", falta de defensas.
- ZOILO De defensas debo andar como la mona. Cuando me detuvieron en Chile nadie me defendió.
- ENFERMERA Hemos recibido instrucciones precisas : (LEE UNA TARJETA) "La sangre de los homosexuales y de los negros drogadictos es altamente peligrosa, contaminante y tóxica."
- ZOILO Ya veo.
- ENFERMERA ¿Jura no ser homosexual?
- ZOILO Lo juro. Aunque muchos a los que he pedido trabajo me han ofrecido una cama. . . compartida.
- ENFERMERA Aunque no sea homosexual, ¿jura no haber tenido

ningún contacto fugaz con homosexuales durante los últimos dos años?

ZOILO

Una vez le di un puñetazo a un maricón que me ofreció dinero. Le cerré un ojo. ¿Me habrá contaminado con eso?

ENFERMERA

No creo. Por supuesto, no se trata de racismo ni de discriminación sexual. Estamos en una sociedad democrática, libre y progresista. Se trata de profilaxis social.

ZOILO

Ya lo veo.

ENFERMERA

Hace un momento dijo algo que me preocupa.

ZOILO

¿Yo?

ENFERMERA

Dijo que su padre no se reía. ¿Quiere decir que estaba deprimido?

ZOILO

¿Deprimido? ¡Cómo se le ocurre! El viejo estaba desesperado, no más.

ENFERMERA

Me lo temía : usted es del tipo ciclotónico depresivo congénito.

ZOILO

¡Qué le hace una raya al tigre! Págueme y termine con el interrogatorio, ¿quiere?

ENFERMERA

No se trata de un interrogatorio. Se trata de una ficha clínica. Hay que extremar las precauciones.

ZOILO

A nadie le ha importado nunca mi estado de ánimo en este país.

ENFERMERA

A nosotros sí. Una actitud depresiva sostenida produce un cambio en el metabolismo sanguíneo. La adrenalina y los lípidos aumentan. No queremos sangres depresivas.

ZOILO

¿De qué color son las sangres depresivas? La mía es bien colorá.

ENFERMERA

Una intensa preocupación enturbia el plasma. Usted está preocupado, no lo niegue.

ZOILO

¿Preocupado yo? ¡Ja, ja, ja. . . ¿Por qué? Si no me pasa nada. Estoy cesante hace cinco años, no más. Mi mujer ya no vive conmigo y mis hijos dependen de mí. La chicoca está enferma. Con la plata de esta sangre comeremos una semana.

ENFERMERA

¿Preocupado yo? . . . ¡Las cosas tuyas! ¡A mí no me enturbia el plasma cuatro huevás como ésas!

ENFERMERA

Preferimos a los donantes optimistas, con una situación familiar estable, sin ansiedad, sin conflictos. Esa es la sangre A. La de primera calidad, la que nos interesa.

ZOILO

¡Clasifíqueme como B, C, D o Z, pero págueme al tiro!

ENFERMERA

(ANOTANDO EN LA FICHA) Agresividad difícilmente contenida. Está bien, eso es todo por ahora. Está claro que usted no pertenece a la sangre A de primera calidad, pero menos da una piedra. ¿A dónde le enviamos el cheque?

ZOILO

A ninguna parte. Ya le dije que quiero la plata al tiro, en la manito.

ENFERMERA

¿Cuál es su domicilio?

ZOILO

No tengo domicilio fijo. Duermo en un albergue de la beneficencia.

ENFERMERA

¿Y sus hijos?

ZOILO

Unos compañeros los han recogido.

ENFERMERA

(ALARGÁNDOLE UN PAPEL IMPRESO) Firme aquí.

ZOILO FIRMA PRECIPITADAMENTE.
LE DEVUELVE EL PAPEL A LA ENFERMERA.
Cuando lean su ficha le impedirán donar sangre en otra ocasión. Detestan a la gente depresiva.
En fin, a mí me tiene sin cuidado. Usted donó un litro de sangre y yo le pago.

ABRE UN CAJON Y SACA UN MONTON DE BILLETES.
EMPIEZA A CONTARLOS PERO DE PRONTO SE INTERRUMPE.

¿Está seguro que no hace esto por masoquismo?

Venía por aquí un donante que él mismo se clavaba las agujas en medio de gritos de placer.

ZOILO

ENFERMERA

(SOMBRIO) No, no soy masoquista.

Es una lástima. Siempre me he entendido muy bien con los masoquistas.

LA ENFERMERA TERMINA DE CONTAR LOS BILLETES.

A ver qué hace con tanto dinero.

LA ENFERMERA ESTA POR ALARGARLE LOS BILLETES CUANDO SUENA UN TIMBRE Y SE ENCIENDE UNA LUZ ROJA EN LA PARED. LA ENFERMERA PULSA UN INTERCOMUNICADOR.

Diga. . .

VOZ EN OFF

(METALICA) ¿Está todavía ahí el donante 38-4.795

Zoilo Barredo?

ENFERMERA

Sí, aquí está.

VOZ EN OFF

Que no se vaya. Ha surgido un problema. El Doctor quiere hablar con él.

ENFERMERA

Está bien.

LA ENFERMERA GUARDA LOS BILLETES NUEVAMENTE EN EL CAJON.

(A ZOILO) Espere un momento.

ZOILO

¿Qué pasa ahora? ¡Ya está bueno ya pues mijita!

Esto parece un confesionario.

ENFERMERA

Ya lo ha oído. Ha surgido un problema.

ZOILO

¿Qué clase de problema?

ENFERMERA

No lo sé. El Doctor hablará con usted.

ZOILO

Para chuparme la sangre no me preguntaron ni una huevá. Y ahora, para soltar el billete se ponen cartuchos. A mí no me mete nadie el dedo en la boca, ¿sabe?

ENFERMERA

Es cosa de un minuto. Tranquilícese.

ZOILO

¡Cómo quiere que esté tranquilo si usted me está sacando los choros del canasto!

SE INTERRUMPE ANTE LA ENTRADA DEL DOCTOR. UN HOMBRE JOVEN, DE BARBA, DE MODALES ENERGETICOS PERO CORTESES. TRAE UNA CARPETA EN LA MANO.

ZOILO ESTABA YA DE PIE, DISPUESTO A COGER EL DINERO Y MARCHARSE. EL DOCTOR LE INVITA A SENTARSE.

DOCTOR

(AMABLE PERO SIN SONREIR) Siéntese, por favor.

ZOILO

¿Qué pasa ahora?

DOCTOR

Quizás usted no sepa que las características de la sangre son peculiares, únicas, intransferibles y tan individuales como las señas de identidad.

ZOILO

¿Qué quiere decir?

DOCTOR

Todas las donaciones pasan por una computadora que registra estas características y así disponemos de un fichero automático de todos los donantes.

ZOILO

No me interesa. Págueme. Quiero irme de aquí.

DOCTOR

Lo comprendo. A nosotros, en cambio, nos interesa muchísimo los datos de la computadora. Y estos son los datos : Bajo distintos nombres, distintas señas y datos falsos, usted ha estado donando sangre cada cuatro o cinco días. Se le han extraído seis litros de sangre en un solo mes. Para evitar el ser reconocido ha averiguado los distintos turnos del personal sanitario.

ENFERMERA

¡Es increíble!

DOCTOR

Y nuestras normas son estrictas : una donación cada seis meses en individuos completamente sanos. Y de su sangre yo no me fiaría un pelo.

ZOILO

¡Debe tratarse de un error! Es la primera vez que vengo aquí, palabra.

ENFERMERA

(MIRANDO LOS PAPELES DEL DOCTOR) ¡Es la sexta vez consecutiva! ¡No mienta! Y es muy posible que acuda al mismo tiempo a otros hospitales.



Primera lectura de "El cepillo de dientes", 7 de marzo de 1961, Sala Talía, Santiago de Chile, Jaime Celedón, Jorge Díaz, Carla Cristi y Claudio di Girolamo.

- ZOILO (DESMORONANDOSE) ¿Y qué otra cosa podía hacer? Tengo que vivir de alguna manera.
- DOCTOR En realidad, ni siquiera se trata de su salud — un suicidio lento — sino de la sangre que ha estado donando a otros enfermos. Usted es un homicida.
- DOCTOR ¿Para comer mataría a un transeunte por la calle?
- ZOILO No.
- DOCTOR Pero no le importa matarlos en forma anónima. No se atreve con la navaja pero sí con las gomas de las transfusiones.
- ENFERMERA (COGIENDO EL FRASCO GRANDE DE SANGRE) No podemos aceptarle su sangre.
- DOCTOR Por supuesto que no.
- ZOILO ¿Y qué quiere que haga con ella? . . .
- ENFERMERA ¿Prietas? Todavía no soy vampiro.
- DOCTOR (ENTREGÁNDOLE EL FRASCO) Eso es cosa suya. Llévesela.
- ZOILO No queremos denunciarle.
- DOCTOR ¿Y a quién denuncio yo por no tener trabajo, no tener casa, no tener mujer, no tener patria, no tener un idioma? Todas esas cosas las tenía, pero me las han ido quitando. ¿Quién es el culpable de que yo no tenga una sangre limpia que se pueda vender? También la tenía, y ahora me la devuelven en un frasco para tirarla a la basura.
- ENFERMERA Esta no es una oficina de empleos, ni una central de beneficencia. Es un hospital. Tenemos unas normas.
- DOCTOR Si usted cayera enfermo y viniera a este hospital exigiría sangre sana.
- ZOILO ¡Yo estoy sano!
- DOCTOR Está mentalmente enfermo de otra forma no habría hecho la locura de donar sangre cada cinco días engañando a todo el mundo.
- ENFERMERA Conozco el tipo, doctor. Ha perdido la dignidad porque se compadece a sí mismo.
- ZOILO (POR PRIMERA VEZ, MUY DURO Y ENERGICO, LE GRITA A LA ENFERMERA) ¡Cállese! ¡Ya ha dicho bastantes huevás!
- ENFERMERA (INTENTANDO PROTESTAR) Pero. . .
- ZOILO EL DOCTOR LE PONE LA MANO SOBRE EL BRAZO A LA ENFERMERA PARA HACERLA CALLAR.
- ZOILO En mi país, antes de la pesadilla yo trabajaba en los andamios. Los compañeros dicen que cantaba. Yo no me daba cuenta. Aquel andamio era como un trapecio volante sin red, al sol, a la lluvia, al viento. Un día, balanceándome por allá arriba, vi como todo se llenaba de tanques, de soldados. "¡Bájate pus huevón, que están disparando!". . . Y empezó la pesadilla: golpes, amenazas. "¡Alguien estaba disparando desde un edificio en construcción! ¡Eras tú conchetumadre!" Me expulsaron y llegué aquí con la mujer y los chiquillos.
- ZOILO Primero, los abrazos de solidaridad y luego, el hambre. La María se volvió y yo arrinconé a los chiquillos y empecé a vender lo poco que tenía: los muebles, la ropa, la sangre. . . Y ahora que no me queda nada ustedes me exigen dignidad. ¿De dónde voy a sacarla? . . . Se habrá ido con algún lote de cosas que vendí por cuatro chauchas. Comprar una nueva me costará muy caro y yo nunca tendré plata para eso.

un limpio y reluciente incinerador.
LA ENFERMERA SE ACERCA AL DOCTOR Y LE
CUCHICHEA UNAS PALABRAS AL OIDO.
EL DOCTOR ASIENTE
ZOILO LOS MIRA CON INDIFFERENCIA.

DOCTOR Bueno, si habla usted de morir, que es una situación
límite. . .

ZOILO ¿De qué otra cosa puedo hablar?

DOCTOR Llegados a ese punto, aún le podríamos hacer una
oferta conveniente.

ZOILO Lo dudo. Se terminaron las ofertas para mí. Creo
que ha quedado claro. No tengo nada.

DOCTOR No lo crea.

ENFERMERA Aún le queda su cadáver.

ZOILO ¿Mj cadáver?

ENFERMERA Este Departamento de donaciones y trasplantes
admitiría su cadáver pagándolo razonablemente.

DOCTOR Naturalmente no para aprovechar nada de él, ya que
su cuerpo — y no lo tome a mal — es casi
enteramente desechable, sino para experimentaciones,
docencia y testimonio clínico y patológico de la
depauperación.

ZOILO Tengo un cuerpo pero no un cadáver. Creo que no
es lo mismo.

ENFERMERA Por supuesto que no lo es. Pero su cuerpo
inevitablemente se convertirá en cadáver.

ZOILO ¿Cuándo?

ENFERMERA No podemos decirse exactamente. En cierta
manera, eso depende de usted.

ZOILO ¿Por qué?

DOCTOR Es muy sencillo. Disponemos de unos contratos, una
especie de seguros de vida o "seguros de muerte",
según se quiera llamar. Usted nos garantiza la
donación de su cadáver en exclusiva y nosotros le
pagamos una cantidad importante de dinero.

ZOILO ¿Cuánto?

DOCTOR Ahí está el dilema de la cuestión. Como en todas las
transacciones comerciales hay condiciones y matices.
(CRISPADO) ¡Dígalo de una vez!

ZOILO (AMABLE) No se ponga así. Tranquilícese. ¿Quiere
un Valium con un batido de vainilla?

ZOILO No quiero nada. ¿Cuánto recibiré?

DOCTOR Depende de la fecha de su muerte. Si usted muere
dentro de 10 años, por ejemplo, se le pagaría unas
50.000. Si usted muere dentro de 5 años, la
cantidad se acercaría a las 200.000. Si usted, en
cambio, muere dentro de un año, tendría derecho a
recibir por su cadáver unas 500.000.

ZOILO ¿Y si muero dentro de unos meses?

DOCTOR Si muere en los próximos meses recibirá un millón
de pesetas.

ZOILO UN SILENCIO.

ZOILO ¿Y si muero. . . antes?

ENFERMERA ¿Qué quiere decir?

ZOILO Esta semana, por ejemplo, o mañana mismo.

DOCTOR Tres millones.

ZOILO ¡Virgencita del Carmen! Repítalo por favor.

DOCTOR Tres millones de pesetas en metálico.

ZOILO (ZOILO SE PASEA POR LA HABITACION.
HABLA PARA SI) Podría comprar los pasajes para
volver a Chile. La María está viviendo con sus viejos,
pero si arriendo la parcela de Quilicura a lo mejor
se vuelve conmigo, por los chiquillos más que nada.
Quizás alcanzaría para comprarnos unos chanchos,
un caballo, algunas gallinas y una cocina a gas licuado.

ENFERMERA Alcanzaría para mucho más.

DOCTOR Solo que se olvida de un detalle.

ZOILO ¿Cuál?

DOCTOR Todo eso lo podría hacer otro, no usted, su mujer,
quizás, sus hijos, pero no usted.

ZOILO ¿Por qué?

DOCTOR Porque lo que nos está vendiendo es su cadáver.
UN SILENCIO.

ZOILO ¿Dónde hay que firmar?

ENFERMERA ¿Qué quiere firmar?

ZOILO Los papeles. Podrán disponer de mi cuerpo muy
pronto.

DOCTOR (CON UNA MIRADA A LA ENFERMERA)
Donación voluntaria del cadáver, fallecido por
causas naturales.

ZOILO (PARA SI) Naturales.

ENFERMERA Sí, Doctor.

LA ENFERMERA SACA UNOS PAPELES DE UN CAJON
DE LA MESA. CON UN GESTO, LE ALARGA UNA
PLUMA A ZOILO.

ESTE SE ACERCA A LA MESA Y FIRMA UNOS
IMPRESOS QUE LE INDICA LA ENFERMERA.

(AL MEDICO) Ha firmado comprometiéndose a
entregar su cadáver en las próximas 24 horas.

DOCTOR (EN VOZ BAJA) Debe estar muy mal.
Prepárele el cheque.

LA ENFERMERA SALE.

(AMABLE) ¿Quiere algo? ¿Un sandwich? ¿Un
batido? ¿Un calmante?

ZOILO (INDIFERENTE) No, ya no tengo hambre.

DOCTOR (LE ENTREGA UNA DE LAS COPIAS FIRMADAS)
Quédese con una copia. Sería conveniente que se la
entregara a sus familiares más próximos.

ZOILO (LA RECIBE) SÍ.

DOCTOR Espere aquí a la enfermera. ¿Está seguro que no
desea nada?

ZOILO Nada.

DOCTOR Adiós.

EL DOCTOR SALE.
DURANTE UN MOMENTO, ZOILO SE QUEDA INMOVIL.
EN SILENCIO.

ZOILO SIN CAMBIAR DE POSICION, MURMURA LENTAMENTE.
Sé que la María se va a poner contenta cuando yo
vuelva a Chile. A ella le gusta Quilicura, criar gallinas
y vender los huevos. Incluso podríamos tener más
hijos, ¿Por qué no? Y también algún nieto lleno de
mocos. (SE SONRIE LEVEMENTE) Se podría
ampliar la casa por atrás, hacia el patio de la higuera
y el nogal, donde echaremos la siesta. Han dicho que
alcanzará para todo eso y más.

ZOILO ESTA DE PIE, FRENTE AL PUBLICO. SACA DE
SU BOLSILLO UNA NAVAJA AUTOMÁTICA. SUS
MOVIMIENTOS PARECEN ESTAR PASADOS EN
CAMARA LENTA.
HACE FUNCIONAR EL MUELLE DE LA NAVAJA
AUTOMÁTICA. LA HOJA SALE DESPEDIDA CON UN
RELAMPAGUEO.

ZOILO EMPUÑA LA NAVAJA Y LA LEVANTA EN UN
GESTO RITUAL.

Por fin tendré plata para volver. No haber sabido
antes lo que yo valía.

¡Podremos empezar a vivir, María!

CON UN GESTO DECIDIDO, ZOILO HUNDE LA NAVAJA
EN SU VIENTRE.

CON UN QUEJIDO AHOGADO Y PROLONGADO SE
DOBLA SOBRE SI MISMO. SE ENCOGE, VACILA Y CAE
SOBRE LA MESA BLANCA DONDE ESTA EL FRASCO
CON EL LITRO DE SANGRE.

CON LA BRUSCA CAIDA DEL CUERPO SOBRE
LA MESA, EL FRASCO DE SANGRE SE VUELCA
Y LA SANGRE CORRE POR LA MESA HASTA EL SUELO
DONDE FORMA UN ENORME CHARCO. DESTACA LA
MANCHA ROJA EN EL AMBITO BLANCO.

EL CUERPO DE ZOILO RESBALA AHORA DESDE LA
MESA AL SUELO. CAE SOBRE EL CHARCO DE SANGRE
DEL FRASCO.

SE ENCOGE AUN MAS EN EL SUELO Y FINALMENTE
SE QUEDA INMOVIL.

LA LUZ EMPIEZA A DECRECER EN RESISTENCIA EN
FORMA LENTISIMA.

HASTA LLEGAR AL OSCURO. ●

"REGRESO SIN CAUSA" Y "POR LA RAZON O LA FUERZA" EN LA PRENSA DE SANTIAGO.

DE AGUSTIN LETELIER
El Mercurio, 9 de diciembre de 1984.

"Regreso sin causa" tiene dos actos de muy diferente clima anímico. El primero se estructura sobre la base de la expectativa de lograr el permiso para regresar a Chile, y el segundo, en torno al dolor de vivir aquí un segundo exilio de soledad y de frustración. En su desesperanza, Mario, el padre, llega a pensar que el de ellos ha sido un "regreso sin causa" y que mejor sería volverse a Suecia. El primer acto tiene mucho humor, en cambio el segundo es oscuro en su escenografía y en su desarrollo. La diferencia entre el tono de comedia del primer acto y el de drama del segundo refleja el distinto estado anímico de los personajes. En el primer acto, en el clima helado, pero confortable de Suecia, hay tensiones en el matrimonio, se agotan en sus luchas internas y con el medio ambiente, pero tienen la esperanza de "sacarse el gordo de la lotería" que es ser incluidos en una lista de regreso. En cambio, en el segundo acto, cuando ya están aquí y deben enfrentarse a la soledad y a las limitaciones materiales, el clima anímico es de desesperanza y pesar.

"Regreso sin causa" es una obra bien construida. Muestra a un autor que ha iniciado bien su carrera de dramaturgo; tiene dominio de los recursos teatrales. El manejo de esos recursos es por ahora demasiado visible y los efectos que logra son de colorido crudo; le falta jugar con los matices y dar mayor espacio a las sugerencias, pero tiene un claro sentido de lo teatral y una actitud de indagación en torno a la responsabilidad del creador que lo sitúan ya entre los dramaturgos cuya trayectoria es necesario seguir con atención." ●

DE JUAN ANDRES PIÑA
Mensaje No.338, mayo 1985.

"Se trata de un montaje de realismo crítico costumbrista (si existiera esa clasificación), que enfrenta un tema doloroso y presente: el exilio. También, pero en segundo lugar, se toca la temática de la cesantía en Chile hoy día. La mezcla de ambas realidades nacionales se constituyen en un gancho especialmente seductor para un público inconformista que desea ver sobre el escenario sus propias obsesiones cotidianas, en una forma dramática tal que no impliquen tortura o densidad excesivas.

"Regreso sin causa" difícilmente podría calificarse de obra sobresaliente en el panorama del teatro chileno. Se apoya en esas fórmulas conocidas por el gran público, en que la coloquialidad del lenguaje, lo risible de las situaciones, lo reconocible del mundo retratado y los oportunos chistes y observaciones de sus protagonistas, son su material esencial y muy bien ensamblado.

Su "Epilogo" es la búsqueda del equilibrio frente al torrente humorístico que precedió el final. En esta última parte se verbaliza el problema del exilio y el retorno, saliéndose del tono anterior. Este final —un discutible discurso moral en que se les explica a los presentes el significado de vivir afuera— pretende equiparar el tono de la obra, dándole una solemnidad incómoda. Si se optó por un camino festivo no debería existir ese quiebre estilístico abrupto, como pretendiendo decir lo que no se dijo o no quedó claro.

"Regreso sin causa" tiene un éxito explicable y saludable. Su mérito consistió en haber usado los recursos probados del teatro chileno y que gustan del gran público. Pero esta misma forma deja sólo como original el tema central. Su valor, desde el punto de vista del teatro chileno, es haber escenificado un tema todavía poco tocado, aun cuando no el aportar con un camino expresivo distinto y original." ●

DE AGUSTIN LETELIER
El Mercurio, 9 de junio de 1985

"Al considerar el valor de "Por la razón o la fuerza" es necesario tener en cuenta que es una obra inicial, anterior a "Regreso sin causa", y que fue escrita para chilenos que viven fuera de Chile.

"Por la razón ..." tiene debilidades de obra inicial y emplea recursos cuyo efecto está graduado para un público distinto al que la verá aquí; pero resulta interesante para apreciar la evolución de su autor y porque, a pesar de su ingenuidad, o quizás a causa de ella, entretiene, hace reír y hasta puede hacer pensar más allá de lo que la historia misma propone. En "Por la razón ..." Jaime Miranda muestra su capacidad para construir entretenidos diálogos y escenas teatrales. Por ser su segunda obra y haber sido escrita a los 23 años, es todavía una obra inmadura, pero anuncia ya a un dramaturgo que tiene claro sentido de lo escénico y que sabe manipular situaciones para lograr buenos efectos.

"Por la razón ..." es una obra débil, pero entretiene con su humor ingenuo. Presenta a chilenos que han ido a buscar mejores condiciones económicas fuera del país, y les ha ido mal. Tiene un compromiso político más implícito que desarrollado. Más que una tesis social, lo que se advierte es una preocupación por las consecuencias humanas del desarraigo." ●

DE ANA MARIA FOXLEY
Revista "Hoy", junio 1985.

"Las expectativas eran grandes. Es la segunda obra que estrena en menos de dos años este joven autor nacido al mundo del teatro mientras vivía en el exilio. "Por la razón o la fuerza", la primera que él escribió hace cuatro años, cuando tenía 24, es parte de una trilogía que aún no termina. La segunda fue "Regreso sin causa", aplaudida y premiada en Chile.

Lo que sucede en el escenario es su visión, en lenguaje y estilo realistas, de aquello que le ha ocurrido a cientos de miles de chilenos desperdigados por el mundo. Unos se fueron por razones económicas, otros por causas políticas: el desarraigo a la larga es el mismo y no menor a aquél de aquellos que tratan de subsistir en el interior del país. Aunque el comienzo es demasiado plano y lineal, y el final es sorprendente por su ambivalencia y sus excesivos recursos melodramáticos, la obra estimula a reflexionar sobre otra dimensión de Chile." ●

DE HANS EHRMANN
"Ercilla". 12 junio 1985.

"Un ágil diálogo no alcanza a suplir las fallas de estructura teatral en "Por la razón o la fuerza", de Jaime Miranda. Quique y Gastón son cuñados y llegan de madrugada al aeropuerto de Caracas para esperar a Norma, la mujer de este último. Conversan y discuten largo rato, y cuando aterriza el avión que trae a Norma desde Chile seguirán conversando y discutiendo en trío.

Exagerando sólo levemente, podría pensarse en un radioteatro llevado a un escenario; si bien es cierto que un argumento lineal no es indispensable para darle forma a una pieza teatral, en este caso lo que se montó (en el Cámara Negra) no pasa más allá de una obra que promete, pero no llega a concretarse.

Jaime Miranda, quien el año pasado obtuvo el Premio de la Crítica por "Regreso sin causa", tiene un considerable talento para desarrollar diálogos vivos e incisivos y sabe observar sus personajes y su trasfondo en forma aguda y penetrante. Lo que le faltó en esta oportunidad fue disciplina y eliminar lo superfluo, como por ejemplo una canción compuesta y escrita por él mismo." ●

«POR LA RAZON O LA FUERZA»

POR LA RAZON O LA FUERZA

(Comedia dramática en cuatro cuadros)

de Jaime Miranda

Estreno:

Teatro Cantv de Caracas
7 de febrero de 1982
Compañía de Los Cuatro
Dirección: Colectiva

Reparto

Gastón, Humberto Duvauchelle
Quique, Héctor Duvauchelle
Norma, Orietta Escamez

Giras:

Marzo/Abril: Gira por Europa (Suecia, Dinamarca,
Alemania, Francia, Holanda).
Mayo, Festival de Kansas, USA.
Mayo, Estreno en Canadá, Montréal.
Junio/Septiembre, Gira por Venezuela.

Estreno en Santiago:

Teatro "Cámara Negra"
22 de mayo, 1985
Producción Miranda-Duvauchelle
Dirección: Humberto Duvauchelle
Reparto
Gastón, Víctor Rojas
Quique, Aníbal Reyna
Norma, Gloria Canales
Lucho, Claudio Arredondo*

Giras:

Viña del Mar: 26 al 30 de junio, 1985 — Teatro Premier
5.850 personas.
Viña del Mar: 5 al 8 de septiembre '85 — Teatro Premier
4.790 personas.
Valparaíso: 5 al 25 de febrero, 1986 — Teatro Victoria
9.590 personas.
Valparaíso: Teatro Sindicato Portuario, 1.800 personas.

(*) Personaje agregado por Jaime Miranda en la versión hecha en Chile.

JAIME MIRANDA (1956, Copiapó).

Becario del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (Venezuela, 1979). Estudios de Dramaturgia en la Universidad de Cornell de EE.UU.

Obras:

"El Gran Tisú" (1978), presentada fugazmente en Caracas.

"Kalus" (1979), Premio de Dramaturgia Nuevo Grupo.

"Por la razón o la fuerza" (1982).

"Regreso sin causa" (1984), Premio de la Asociación Venezolana de Teatro, que sirve de base para la obra más extensa del mismo nombre, estrenada por María Elena Duvauchelle y Julio Jung, Teatro La Taquilla, Santiago. Premio del Círculo Chileno de Críticos de Arte.

□ JAIME MIRANDA

PRIMER CUADRO

SALA DE ESPERA DEL AEROPUERTO INTERNACIONAL DE MAIQUETIA. UN SOLO AMBIENTE: ASIENTOS UNIDOS, CENICEROS, UNA VITRINA CON DIVERSOS SOUVENIR EN EXHIBICION, ALGUN LETRERO LUMINOSO QUE INDIQUE SERVICIOS Y UN PAR DE MACETAS CON PLANTAS TROPICALES. TODO DEBE TENER EL MISMO ASPECTO IMPERSONAL DE CUALQUIER AEROPUERTO. HAY LO NECESARIO Y NADA MAS.

LA ACCION TRANSCURRE UN DOMINGO A PARTIR DE LAS CINCO DE LA MADRUGADA. SENTADO EN UNO DE LOS SILLONES GASTON RESUELVE EL CRUCIGRAMA DE "ULTIMAS NOTICIAS". GOLPEA EL PERIODICO CON SU BOLIGRAFO REPETIDAS VECES HACIENDO RUIDO, COMO FASTIDIADO. ES ALGO ROBUSTO Y SUS CUARENTA Y SIETE AÑOS PESAN EN SU ESPALDA. HA VENIDO COMO DEMASIADO VESTIDO PARA NO SER UN DIA DE TRABAJO. TRAJE DE DOS PIEZAS, CAMISA UNICOLOR, CORBATA A RAYAS, ZAPATOS PULIDISIMOS. ES PRECISO NO DEJAR VER ELEGANCIA.

SE OYE POR LOS ALTOPARLANTES EL ULTIMO LLAMADO DEL VUELO 403 DE PAN AMERICAN CON DESTINO A NEW YORK.

LLEGA QUIQUE, POCO MAYOR QUE GASTON, DE SEMBLANTE VIVO Y ELECTRICO. VISTE DANDO UN ASPECTO DE COMODIDAD SENCILLA, SIN PRETENSIONES. ENTRA APRESURADAMENTE, ALGO PERDIDO EN EL ESPACIO, MIRA A SU ALREDEDOR, VE A GASTON Y SE DETIENE. LO MIRA INDIGNADO. PAUSA.

QUIQUE

(SE DESPLAZA HACIA GASTON CONTENIENDO LA RABIA) ¿Qué pasó? ¿Por qué no me despertaste? (GASTON LO MIRA Y VUELVE A SU CRUCIGRAMA) (QUIQUE LO SEÑALA CON EL DEDO EN FORMA DETERMINANTE) ¡Está bien, huevón, no me dirijai más la palabra! (SE SIENTA MALHUMORADO Y ENCIENDE SU ULTIMO CIGARRILLO).

GASTON:

(PAUSA) (SIN SACAR LA VISTA DEL PERIODICO) Hay que ver que usted es bien re pesado pa la pestaña, puh, ññor.

QUIQUE:

Bueno, pero . . . ¿y qué pasó? ¿No íbamos a venir juntos al aeropuerto?

- GASTON: (LO MIRA POR ENCIMA DE LOS ANTEOJOS) Nada, no pasó nada. Usted se quedó durmiendo. ¡Me vine! (MARCA EN EL PERIODICO).
- QUIQUE: ¡Putá, así de simple! (REMEDA) ¡Se vino! ¿Te costaba mucho despertarme?
- GASTON: (DISGUSTADO DOBLA SU PERIODICO) Si lo desperté, oiga, lo desperté. Me cansé de llamarlo, casi echo abajo la puerta, pero usted no quiso soltar la cama. ¿Quería que despertara a toda la pensión un domingo a las cuatro de la mañana?
- QUIQUE: (ALETEA CON EL BRAZO) No me vengai con cuentos. Yo sé muy bien cuando me han despertado y cuando no.
- GASTON: Pero por la pucha, ya está harto viejo pa que lo estén despertando. Después es el primero que habla de responsabilidad.
- QUIQUE: Eso no tiene nada que ver con la responsabilidad. La Gorda desde que nos casamos, todas las mañanas me decía al oído, Quique, Quique. . . y yo ahí mismito, pum, de pie, dos flexiones, derechito pal baño.
- GASTON: Pero yo no soy su Gorda, puh, compadre, pa andarle susurrando al oído todas las mañanas.
- QUIQUE: ¿Quién te está pidiendo eso? Chucha, yo no creo que. . . ¡levántate, huevón! . . . cueste mucho.
- GASTON: No, no, si usted no necesita un grito. Usted lo que necesita es a su Gorda.
- QUIQUE: Claro que la necesito. Y en cuanto pueda venirse a Venezuela me la traigo. Pero eso no cambia las cosas, usted debería haberme despertado. (PAUSA) (SE LLENA LA BOCA DE AIRE) Una sola pregunta. Una. ¿Te costaba mucho?
- GASTON: (CANSADO) Ya, ya, entiéndalo de una vez. Además anoche se lo dije clarito. Acuéstese temprano, compadre, porque mañana a las cuatro y media estamos saliendo a esperar a la Norma. Ahora, si usted prefirió anoche echarse unos buenos tragos y quedarse dormido esta mañana, esa es huevá suya.
- QUIQUE: Cómo voy a querer quedarme dormido si a fin de cuentas tu señora es mi hermana. (PARA SI) ¡Flor de cuñado que me gasto!
- GASTON: ¡Y pa más desgracia compadre!
- QUIQUE: (EXPLOSIVO) Ah, podrías haberme dicho eso por cartá cuando pateabai por venirte a Venezuela. ¡Tapa, que te hubiera ayudado! ¿Y sabís qué más? Hace una semana que estai usando mi despertador. (GRITA) ¡El mío! ¡Putá, al menos por agradecimiento!
- GASTON: (LEVANTA LA VOZ) ¡Ya está! No diga una palabra más. Llegando a la pensión se lo devuelvo. No ve que a usted le gusta sacar las cosas en cara cada cinco minutos. ¡Parece que lo disfrutara!
- QUIQUE: (MAS CALMADO) No si yo no estoy sacando en cara nada. Estoy choreado porque podría haberme quedao dormío. Chucha, la Norma qué hubiera dicho. El Quique no fue capaz de venir al aeropuerto.
- GASTON: (PARA SI) El que tenía que haberse quedao durmiendo era yo. (TRANS.) Palabra que es cierto, compadre, no le quiero ver la cara a la Norma.
- QUIQUE: Ese no es problema mío. Yo vengo porque es mi hermana y nada más.
- GASTON: (PARA SI) ¿Qué se haya venido? Chucha, si no me convenzo. Una semana, todos estos días gastando la poca plata que gano para convencerla de que se quede en Chile. ¡Un dinerál en teléfono! Es que cuando se le atraviesa el indio se pone como una mula. (GOLPEA CON EL PERIODICO) ¡No ve, no ve!
- QUIQUE: (CON IRONIA) ¿Y cómo querís que se pusiera si llevai un año escribiéndole que te va regio, que no tenís ningún problema?
- GASTON: Pero ella me conoce, Quique. Llevamos 17 años de casado. Ella sabe que a mi no me gusta contarle desgracias por no preocuparla.
- QUIQUE: Por lo visto no lo sabe na muy bien, ya que se empeñó en venirse y se vino.
- GASTON: Esa es la palabra. ¡Se empeñó la huevona! Si yo se lo dije por teléfono. Norma, no me ha ido bien, estoy vendiendo libros, ni siquiera vendo, no tengo ni pa caerme muerto. ¡Quédate en Chile, mierda, por favor!
- QUIQUE: Pero, Gastón, después de un año le vení a decir la verdad. Ahora que la otra está encima le contai la firme. . . y todavía por teléfono y en medio de mansa pelea. ¡Chih, yo conozco a la Norma, esa no te creyó ni cagando!
- GASTON: Si me creyó. Norma sabe que le dije la verdad. . . se puso a llorar y empezó a hablar puras huevadas. . . que no soportaba la situación, que a los cabros le va mal en el colegio, que a cada rato llegan a cobrar. . . ¡que se la pasaba rezando!
- QUIQUE: Pero es que hay que ver que la Norma es re contra gastadora. Yo digo, pa qué chucha se endeudan si después no tienen con qué.
- GASTON: Si no son tantas las deudas. (SACA CUENTAS) Mire, . . . estamos pagando todavía mi pasaje que lo saqué a crédito el año pasado, . . . las cuotas del televisor a color. . . y creo que nada más. El resto son las huevá de siempre de la casa, luz, agua, gas, y la cachá de impuestos, porque en Chile ahora el impuesto es moda. ¡Esas son todas las deudas!
- QUIQUE: Yo no entiendo. ¡Pa qué compran televisor a color si están al tres y al cuatro!
- GASTON: Pero qué puede decirle uno a los cabros. El Waldo se la pasaba lloriqueando por ver el fútbol en colores, que no veís que es más emocionante. Si hasta la Vicky que nunca pide nada cuando oía hablar de la famosa tele, ponía unos ojitos que llegaba a dar lástima.
- QUIQUE: Menos mal que a mis cabros la Gorda los acostumbró desde chiquititos a apechugar, mierda. ¡Si no hay plata, no hay plata! El Manuel era el que de vez en cuando ponía sus caras largas, pero hubierai visto a la Gorda, le echaba un par de garabatos bien plantao y a reclamar ajuera se ha dicho. ¡Mis cabros tenían que entender que si había algo que reclamar no estaba dentro de la casa! (PAUSA) Cuando Manuel se me ponía muy triste me lo llevaba pal huerto a recoger ajíes. Ahí le declá, . . . ¡el hombre pa ser bien hombre tiene que aprender a comer ají desde cabro chico! ¡Tate, le pasaba un cacho e' cabra de esos rojos bien

picante pa que le plantara el mordisco! ¡Y mordía! ¡Se quemaba hasta las tripas! ¿Pero tú creís que echaba una lágrima pa ajuera? ¡Ni una! (TRANS.) Con la picazón entonces yo lograba mi propósito, . . .! hacer que el cabro se olvidara hasta del hambre!

(POR LOS ALTOPARLANTES SE ANUNCIA EN BILINGÜE LA SALIDA DEL VUELO 403 DE PAN AMERICAN)

GASTON: (CONSULTA SU RELOJ) Chucha, ya son veinte pa las seis y ni siquiera han anunciado la llegada del vuelo.

QUIQUE: Vos no te llenabai la boca con el LAN-Chile, que era tan puntual, ni parecido con el Viasa, . . . ahí tenís. ¡Todas estas huevás son iguales!

GASTON: Perdone, compadre, cuando yo viajé en Lan, llegué a las cinco y media en punto. Además ni hablar, le dan comida, postre, café, pastelitos...

QUIQUE: En Viasa también.

GASTON: Pero no sea contrera, puh, ñor. Que se lo diga cualquier chileno que haya viajado en Lan de allá pa acá y en Viasa de aquí pa allá

QUIQUE: Si yo pregunto, cualquier chileno me va a decir lo mismo que vos. Pero están equivocados. Y te lo voy a demostrar. Partamos de la base que los que salen de allá ninguno es turista. ¿Ah? Entonces. . . ¿en qué condiciones vienen? Con el estómago así de chiquitito. . . ¡y con así un diente! (REFRIEGA SUS MANOS) ¡Aquí está mi tesis, huevón! No es lo mismo comerse un pastelito viniendo de allá pa acá, que yendo, de aquí pa allá.

GASTON: Le voy a decir que si, oiga, porque discutir con usted es como peinar un jabón. Usted habla así porque le ha ido más o menos bien, entonces claro, se empezó hasta olvidar de que es chileno. (CON NOSTALGIA) ¡Si como Chile no hay!

QUIQUE: Mira, Gastón, si a tí te ha ido mal aquí en Venezuela es por culpa tuya. Pasai preocupado de la pinta, del nudo de la corbatita, en vez de pensar con qué labia le vai a meter un libro al cliente.

GASTON: Lo que pasa es que usted no entiende de esas cosas, puh, ñor. La presentación pa un vendedor es imprescindible. O cree que es muy agradable que le tiren a uno la puerta en las narices.

QUIQUE: Si yo entiendo todo eso, Gastón. La cuestión es que tú soy un vendedor que no vende.

GASTON: ¿Y qué quiere que haga? Que no ve que la gente hoy día no compra libros. . . ¡Si en América la cultura está de recreo!

QUIQUE: Entonces búscate otro trabajo.

GASTON: En eso estoy. Desde que llegué estoy buscando otro trabajo y eso lo sabe muy bien. Lo de vendedor es pasajero.

QUIQUE: ¡Chih, pero ha pasado un año! ¿Querís que te lo vayan a dejar a la casa?

GASTON: ¡Putá, que es hocicón! No ve que yo lo voy a llamar a usted cuando estoy ojeando el periódico. . . o cuando estoy hablando por teléfono para algún trabajo.

QUIQUE: Yo lo único que sé, que cada vez que llego del trabajo estai ahí mismo. ¿Dónde? ¡Ahí, puh, en la cama! ¡A pata suelta mirando al techo! ¿Así, cómo querís encontrar trabajo?

GASTON: ¿Sabe lo que me gustaría, oiga? Que usted caminara un solo día todo lo que yo camino.

¡Igualito! Con el bolsón, las biblias, el libro gordo de Petete, los formularios. . . entonces yo quisiera ver si no iba a llegar de cabeza a tirarse a la cama. (QUIQUE NIEGA CON LA CABEZA) No. No mueva la cabeza, si usted no sabe todavía lo que es eso. ¿Quiere saber cuánto pesa una biblia? Seiscientos gramos. Haga cuenta que ando con tres no más. ¡Multiplique! Multiplique y empiece a caminar. Suba peldaño por peldaño porque la mayoría de los ascensores siempre están malos. Y cuando haya llegado arriba, bien arriba, al pent house, pregúntese si le duelen los pies.

QUIQUE: Esa es la pregunta que no hay que hacerse, Gastón. Ahí está la diferencia entre tú y yo. Mientras tú te quejas de todo y vives recordando lo maravilloso que era Chile entonces sentís ese dolor de pies. Yo, en cambio. . .

GASTON: Pero, es que aquí mi vida se ha vuelto como la de un loro. Repetir y repetir una y otra vez los mismos dos versos. (DE CORRIDO) Señora, buenos días, soy representante de la Universal y quiero pedirle un minuto de su valioso tiempo para que contemple sin compromiso alguno la última explosión cultural, el libro gordo de Petete. (TRANS.) ¡Paf, mierda, tremendo portazo!

QUIQUE: Tómalo como un accidente del trabajo.

GASTON: ¡Es mi vida la accidentada! (TRANS.) A la otra versión si le tienen más respeto. Señora, buenos días, soy representante de la Universal y quiero pedirle un minuto de su valioso tiempo para que contemple sin compromiso alguno, su salvación espiritual. La Biblia, la palabra del Señor. . . (IMITA RESPUESTA) Por ahora no, será otro día. . . (TRANS.) Con este tipo de respuestas me siento un poquito mejor, pero no por eso dejo de sentirme una mierda. ¡Pienso que la vida de Gastón Carrasco se ha reducido a esto!

QUIQUE: Lo importante es trabajar, uno no saca na con pensar.

GASTON: Claro, porque usted tiene un trabajo cómodo.

QUIQUE: ¿Creís que trabajo el torno sentado en una silla de playa? ¡Estai muy equivocado si pensai que yo me echo las bolas al hombro! Te lo puede decir cualquier compañero mío. En el taller no hay nadie que trabaje más que yo.

GASTON: Pero al menos se gana su billete. Cualquiera se sentiría feliz así. Yo recuerdo cuando tenía el taxi en Santiago. Con la Norma no teníamos ningún problema. No te voy a decir que teníamos plata pal mundo, pero al menos nos alcanzaba. Nos dábamos nuestros tontos gustitos. . . Vivíamos contentos.

QUIQUE: Pero ahora la cosa es diferente. Tenís que entender que eso murió. ¡Que te robaron el taxi y que te fuiste a las pailas!

GASTON: En otras palabras cagué desde ese mismo día. Lo sorprendente es que todavía no puedo encontrarme a mi mismo. Es como si me hubiera hundido en un charco de mierda. No veo una salida por ninguna parte. Trabajé quince años como taxista y todo era tan normal, siempre haciendo lo mismo, que de repente me miro así como de afuera, y pienso que no soy yo al que le está pasando todo esto.

QUIQUE: Claro, perdiste el trabajo, la rutina y entonces descubriste un montón de huevadas que ni siquiera pensabai. Algo parecido me pasó a mí el setenta y tres cuando me botaron de la fundición sin previo aviso.

GASTON: Pero, lo suyo fue distinto. En su casa siempre han entrado dos sueldos para parar la olla. Además yo me acuerdo del día que lo botaron. Ese mismo día yo le había ido a dejar una pelota de fútbol al Pocho que estaba de cumpleaños. ¿Se acuerda, ñor? (QUIQUE SE EMOCIONA) ¡Oye, el cabro como saltaba de contento! . . . me decía, padrino, padrino, ya no voy a tener que usar más la pelota de trapo. (RIE)

QUIQUE: (CON RESENTIMIENTO) Fue el único cumpleaños que al Pocho no le pude regalar nada, por la puta.

GASTON: Bueno, puh, si estaba recién botado.

QUIQUE: Ni la liquidación me pagaron los cagones. Después de veintiocho años de servicios en la misma empresa. ¿Sabís lo que es eso? ¡Toda una vida!

GASTON: Es que usted debía haber reclamado, puh, ñor. ¡Chih, después dice que yo soy el quedao!

QUIQUE: ¿Y a quién le iba a reclamar? ¿Me querís decir a quién? Puta, no puedo ser desmemoriado, en aquellos días las balas salían como peos. ¡Por la menor huevá!

GASTON: Menos mal que le quedó el sueldo de la Guillermina.

QUIQUE: Por lo menos yo tenía a la Gordá pa tirar pa arriba. Pero del grupo de compañeros que fuimos botados ninguno tenía a la mujer trabajando, así que figurate, quedaron haciendo consumé de ladrillos.

GASTON: Bueno, ahí tiene usted, eso fue lo que me pasó a mí cuando me robaron el taxi. ¿Ve que es diferente a lo suyo?

QUIQUE: Gastón, no hay punto de comparación. El sueldo de lo que ganabai tú con el taxi llegaba a ser mucho más que el doble de lo que recibíamos la Gordá y yo juntos.

GASTON: Me refiero al estado interno de la persona, oiga. El día que lo botaron a usted, su cara no era la misma que la mía cuando me robaron el taxi.

QUIQUE: Es que cuando me botaron a mí del trabajo ya había pasado de todo. ¿Qué cara podía poner? (TRANS.) Puta, por eso me siento tan contento aquí. Si no hallo la hora de que la Gordá se venga para poder vivir con la familia en paz.

GASTON: A mí me pasa lo contrario. No hallo la hora de juntar una platita. Pucha, me conformaría con lo justo y lo necesario para comprar aunque fuera el mismo cacharro que tenía antes. ¡Si yo, como taxista, era feliz!

QUIQUE: (SE LEVANTA DEL ASIENTO PARA MOVER LOS PIES) Bien difícil. Si la Norma se queda aquí va a tener el doble de los gastos (RUIDO DEL AVION EN OFF PROVENIENTE DE LEJOS. OBSERVA A LONTANANZA. DESCUBRE) ¡Mira, ahí se va a elevar uno! (JUEGO DE VISTA INSINUANDO EL DESPEGUE. SIMULTANEAMENTE TRATA DE PRESTAR ATENCION A GASTON).

GASTON: (NO PRESTA ATENCION AL AVION. SE ENFRASCA EN SU PROBLEMA) ¡Todavía no

me entra cómo pudo venirse, rogándole de que no se venga! Pero yo le voy a advertir una cosa. La Norma así como se vino se va a tener que devolver. Se quedará una semana cuando mucho, pero después agarro todas sus huevás y la traigo de un ala al aeropuerto. Ahora yo no sé con quién chucha dejó los cabros, porque yo no creo que haya sido capaz de dejarlos solos.

QUIQUE: (DISFRUTA EL DESPEGUE DEL AVION MIENTRAS HABLA) No te preocupí, si la Norma va a entender clara la situación. Por lo demás la Vicky y el Waldo ya están grandes. Es que uno no se da ni cuenta como pasa el tiempo, . . . y los que pa uno siempre habían sido niños, resulta que no son na tan niños. ¡Cáchate, el Manuel acaba de cumplir veinticuatro años! (DEJA DE MIRAR) ¡Putá, que son lindo los aviones!

GASTON: A ese, al Manuel, debería ser el primero en traérselo. Así lo ayuda a correr con los gastos de los demás.

QUIQUE: ¿Ese? Qué me va a ayudar ése con los gastos. Yo no sé en qué chucha anda.

GASTON: Pero ya que no quiere estudiar, que trabaje.

QUIQUE: Eso es lo que yo le dije a la Gordá. Pero como Manuel insistió tanto en que quería volver a estudiar, se la dejé pasar. Total que después que me vine, ni lo uno ni lo otro. ¡Se sindicalizó de vago! Cáchate, comenzó estudiando Ciencias Sociales, ¿me va a creer eso? Esa es carrera pa ricos le digo yo. ¿Acaso le va a dar de comer a una familia estudiando esa huevá? ¡Claro que no! Después el setenta y tres le cerraron la facultad. Ahí, está, perdió dos años completos que no le van a servir de nada.

GASTON: No hay mal que por bien no venga, perdió dos en vez de cinco.

QUIQUE: Pero lo peor del caso es que se la pasa quejando. Vive el día entero discursando sobre la huevá de la libertad de pensamientos y no produce. Yo sé que la Gordá en la casa es la única que lo apoya y varias peleas tuvimos por eso. Lo que es el Pocho, la Carmencita y la Nona, no quieren saber nada con sus discursos. (CON ORGULLO) Es que el Pocho es idéntico a mí. ¿Sabís que vive componiéndole las bicicletas a los amigos? ¡Y les cobra! Hasta que ahorró una platita y se compró su propia bici. . . ¿No digo yo? ¡Ese va a ser un roto de trabajo!

(POR LOS ALTOPARLANTES SE HACE UN LLAMADO INTERNO A UN FUNCIONARIO DETERMINADO)

GASTON: (PARA SI) A todo esto, ¿qué hora es? (MIRA EL RELOJ) Oye, pucha que viene atrasado el vuelo. Como nunca.

QUIQUE: Puta, el día que llegue la Gordá y mis cabros les voy a hacer una fiesta como Dios manda. Lo tengo todo planeado. Voy a pedir quince días de permiso. Quiero sentir a la familia. Con peleas del Pocho y la Carmencita, la Gordá echándoles garabatos, la Nona arrastrando sus pantuflas, mis puteás pa Manuel pa que se deje de pensar en huevás, . . . ¡Todo, todo eso quiero sentir y mucho más! Porque no hay nada como la familia. ¡Entonces si voy a poder decir, . . . el Quique Fuentealba es feliz!

GASTON: Para todo eso, antes que nada, va a tener que alquilar un apartamento.

- QUIQUE: Pero por supuesto. ¿Tú creí que la Gorda me va a aguantar dejar la casa en Chile pa venir a meterse dentro de una pieza?
- GASTON: Ah, así sí. (CON TRISTEZA) Hasta yo si tuviese un trabajo estable como el suyo también hubiera pensado en todo eso. Pero me ha ido como la mona. Es pa perder hasta las esperanzas, ¿no cree usted?
- QUIQUE: Es que el primer año es jodío pa cualquier extranjero. No te olvidí que yo ya voy pa los dos.
- GASTON: Pero usted es tornero mecánico, es un profesional y eso lo respalda donde quiera que esté. Por eso uno le dice a los cabros que estudien, que aprovechen. . .
- QUIQUE: La Gorda si que tenía pasta pa ser un profesional. Como enfermera es número uno. En el hospital donde trabaja la quieren re harto. Se la pasa preguntándole a los doctores pa aprender más. Yo siempre, puta que hueviaba, diciéndole que le iban a dar el título de cirujana por autodidacta. Desde que estábamos en el colegio ella quería ser doctora. (CON RESENTIMIENTO) ¡Lástima que nunca tuvo posibilidades!
- GASTON: ¿Ve, ñor? El destino como que está escrito. Los ricos seguiran siendo más ricos y los pobres más pobres.
- QUIQUE: Puta, pero no seas conformista. Te escuchara el Manuel se indignaría.
- GASTON: ¡Bah, si es la verdad!
- QUIQUE: ¿Cuál verdad? La verdad del que nunca tiene na porque se siente derrotado antes de comenzar. Ese es tu problema, Gastón. Tu nunca vai a tener na porque de partida comenzai perdiendo.
- GASTON: Se equivoca, puh, ñor. Cuando tenía el taxi trabajaba más de diez horas diarias pa ver si podía ahorrar algunos pesitos pa comprarme otro. ¿Cuán do pude hacer eso? ¡Nunca!
- QUIQUE: Ah, porque usted quería ahorrar y gastar a la vez. No decía hace un rato que con la Norma se daban sus tontos gustitos.
- GASTON: Bah, quisiera que me dijera cuáles fueron esos tremendos gustitos.
- QUIQUE: Qué sé yo. Lo único que me acuerdo es que ustedes siempre tenían plata pa veranear.
- GASTON: Pero eso era una vez al año y cualquiera que lo escucha pensaría que con la Norma nos iríamos a la mejor hostería de Viña del Mar. ¿Quiere saber cuáles eran los veraneos? Al campo, a la casa de un tío. Perdido por Melipilla comiendo conejos con chuchoca.
- QUIQUE: Igual se va una platita.
- GASTON: Y usted tanto que habla, ¿qué es todo lo que tiene ahorrado?
- QUIQUE: Un poquito más que usted. Al menos yo estoy en condiciones de poder traerme a mi señora.
- GASTON: Pero eso no le da derecho a inflarse la boca, puh, ñor.
- QUIQUE: ¿Y quién se la está inflando? ¡Veí que soy acomplejado! Puta, ahora uno no puede decir lo que piensa.
- GASTON: No, si puede decir todo lo que quiera, es que el colorido que usa pa hablar suena así como. . . ¡Aquí estoy yo, apréndeme!
- QUIQUE: Nadie puede decir que yo soy un tipo que se manda las partes. En tal caso usted tendrá su argentinito por dentro y le duele no poderlo sacar. ¡Eso es, le duele! Le duele andar de chaqueta y corbata y no tener ni siquiera pal café.
- GASTON: Lo único que me duele, huevón, son los pies de tanto fajarse tratando de hacer un billete.
- QUIQUE: (BURLAN) Tanto fajarse, jah. ¿Querís saber lo que me dijo el otro día la dueña de la pensión? Que si acaso estabai empollando. Que te la pasabai todo el día echado en el cuarto. (LEVANTA LA MANO) Palabra de hombre que esto no es huevá mía.
- GASTON: (SE INDIGNA) ¡Oye, pero esa Gallega de mierda no puede decir eso! Cobra una brutalidad por un cuarto indecente y encima se da el lujo de calumniarme. Puta, recuérdemelo, llegando a la pensión lo aclaramos.
- QUIQUE: No, yo te lo estoy diciendo a tí, pero no es pa que armemos un lío. Mira que al menor escándalo la vieja nos va a echar cagando.
- GASTON: No me importa, que me boten. Pero se lo voy a escupir en la cara. No tiene por qué estar hablando huevás que no le incumben
- QUIQUE: Ella me dijo lo que creía. Además, te lo advierto, el problema lo vai a tener tú. Recuerda que viene llegando la Norma.
- GASTON: ¡Mejor! Ojalá que tuviéramos que dormir en la escalinata de la entrada de la iglesia pa que se de cuenta de como estoy. ¿Quién la mandó a venirse? ¡Nadie! Entonces que apechugue.
- QUIQUE: (RIE A CARCAJADAS ANTE LA SERIEDAD DE GASTON) La otra debe creer que estai nadando en plata. . . (RIE MAS) . . . que te la estai gastando con una mansa negra. . . y que le estuviste tapando un año la boca con tus peorros trescientos dólares mensuales.
- GASTON: Donde me haga una insinuación parecida palabra que le pego un chancacazo. ¡Y que se vaya a la mierda el matrimonio!
- QUIQUE: Pero tómate las cosas con más calma, no sacai na con ponerte así. ¡Convídamme un cigarrito!
- GASTON: (SACA LA CAJETILLA Y LE DA) No, si yo estoy calmado. Con la Norma no tengo na que hablar. De que se va ir de vuelta con la cara larga es un hecho.
- QUIQUE: Tu sabís como son las cosas, si a mi me sobrara plata yo te prestaría, pero tengo casi todo dispuesto pa viaje de la Gorda.
- GASTON: No se preocupe, ñor. Lo de la Norma está oleado y sacramentado. Además yo a usted le estoy debiendo como quinientos bolívares. Cuatrocientos cincuenta pa ser exacto.
- QUIQUE: (DUDA) ¿Cuatrocienta? No, no, son quinientos. Acuértese que anteayer le pasé los últimos cincuenta.
- GASTON: Por eso, le debía cuatrocientos, ahora le debo cuatrocienta.
- QUIQUE: No, no, no, me debía cuatrocienta.
- GASTON: ¿Cómo cuatrocienta? ¿Ya se olvidó que el domingo fuimos juntos a almorzar y a comer y que pagué las dos veces yo la cuenta?
- QUIQUE: ¿Cuán do me pagaste tú la cuenta?
- GASTON: El domingo pasado. ¿Se acuerda que usted andaba con un cheque?

- QUIQUE: Ah, sí, el domingo pasado. . . ¡Pero yo creí que era una invitación!
- GASTON: ¿Cómo, invitación? ¡No ve que yo estoy pa invitar!
- QUIQUE: Bueno a mí me sonó así. Tú me dijiste, véngase compadre que yo lo invito a almorzar.
- GASTON: Pero fue una forma de decir. Pucha, Quique, cómo se lo va a tomar a pecho si sabe que estoy cagado.
- QUIQUE: Está bien, perdona, yo me lo creí.
- GASTON: Oiga, pero no. . .
- QUIQUE: Ya, ya, no hay ningún problema. Me debe cuatrocientos cincuenta. (PAUSA BREVE) Eso sí, pa otra vez fíjese bien como dice las cosas.
- GASTON: ¡Chucha, compadre, lo estoy desconociendo!
- QUIQUE: No, no te preocupí, son cuatrocincuenta.
- GASTON: No es que me preocupen cincuenta bolívares. Es su reacción, puh, ñor. Dicen que las cuentas claras conservan la amistad.
- QUIQUE: Por eso. Desde hoy en adelante vamos a llevar las cuentas bien claritas. Porque usted hace un año que está lavando su ropa con mi jabón de lavar y yo na que le digo. Ni se lo sumo, ni se lo resto.
- GASTON: Ve, ve, ya empezó a sacar huevá en cara.
- QUIQUE: Yo no le estoy sacando na en cara. Le estoy diciendo claro y pelado que pal futuro compre su propio jabón de lavar.
- GASTON: De acuerdo, yo compro mi jabón de lavar, pero si usted va a comenzar a reaccionar así, mejor es que por las noches no vaya a mi cuarto a pedirme cigarrillos.
- QUIQUE: ¿Y cuántas veces he ido a tu cuarto a pedirte cigarrillos? Dos, tres, cuatro veces cuando mucho. . . Y si es por eso entonces vamos a poner en orden un montón de huevaítas.
- GASTON: Ya, puh, pongámosle punto final a esta situación. Aclaremos todo de una vez. Porque usted es capaz de decirle a la Norma que me estuvo manteniendo un año.
- QUIQUE: Casi, casi. . . Por ejemplo, pasta de diente, ¿cuándo pensai inaugurar un tubo? Los mñós duran un par de semanas. Ni que me estuviera comiendo la pasta de diente. ¡Y pa más recachas me la dejai destapá en el baño!
- GASTON: Si es por eso lo mismo le puedo decir yo por las corbatas. Vive criticándomelas, pero el sábado por la tarde, después de la afeitá y la peiná del bigote, se acerca a mi armario, haciéndose el huevón y como que la cosa no quiere agarrar la mejor pa irse a putear. ¡Me las deja con el nudo hecho hasta el martes por lo menos! Si no llego yo a buscarlas pueden pasar un mes anudadas en su cuarto. ¡Así cagan las corbatas! Además como llegaría de borracho el otro día que tuve que sacar una de la bacínica.
- QUIQUE: Bueno, si llego borracho es huevá mía, pa eso tengo plata y no soy ningún fijao. La prueba está que lo he invitado varias veces y tampoco nunca se lo he agregado a la cuenta. Así mismo la máquina de afeitar, el despertador. . . y ahora que asocio vos soy capaz de no haberme despertado esta mañana por miedo a tenerme que pagar el pasaje de venida pal aeropuerto.
- GASTON: Mida sus palabras, ñor, mire que las palabras sacan palabras.
- QUIQUE: ¿Y qué me tenís que sacar?
- GASTON: Mucho.
- QUIQUE: Entonces dime qué.
- GASTON: ¡Mírese los calcetines!
- QUIQUE: (SE LOS MIRA) ¿Qué pasa con mis calcetines?
- GASTON: Que son mñós, puh, ñor.
- QUIQUE: ¿Cómo tuyos? Que no veí que estos se los compré al colombiano?
- GASTON: ¿Así que son colombianos? ¡No me diga mírele la marca. ! Esos son Caffarena.
- QUIQUE: (LEVANTA EL PIE) ¡Mátelo con sus ojos! (GASTON CONFIRMA LA MARCA)
- GASTON: (ALETEA) Ve, ñor, pa qué porfía. . . ¡Son Caffarena!
- QUIQUE: (REVISA LA MARCA) Puta, son igualitos. Bueno, me confundí.
- GASTON: Es que usted se pasa confundiendo.
- QUIQUE: (ACELERADO) ¡Te los devuelvo ya, mierda, oh! (SE SACA LOS ZAPATOS)
- GASTON: Oiga, pero no sea huevón, ¿cómo se va a sacar los calcetines aquí en el aeropuerto?
- QUIQUE: ¿Y a mí qué me importa? ¡Te los devuelvo pa que no sigai sufriendo!
- GASTON: El único sufrimiento es estar al lado de usted, oiga. ¡Es un ordinario!
- QUIQUE: Claro, como vos soy de la nobleza chilena. (LE LANZA LOS CALCETINES AL SUELO) ¡Ahí tenís tus huevá!
- GASTON: De ninguna nobleza, pero al menos no me dieron la lengua que se gastan los Fuentealba.
- QUIQUE: Lo más bien que te casaste con una de ellas.
- GASTON: Por eso lo digo, puh, ñor. Más que suficiente con la lengua de su hermana pa tener que aguantarle la suya.
- QUIQUE: Bueno, ¿qué chucha es lo que te pasa? ¡No seai tan amargado!
- GASTON: El amargado es usted que necesita rebajarse sacando las cosas en cara. Aparte de eso es la envidia, cómo le gustaría que en vez de la Norma fuera su señora la que viniese en ese avion
- QUIQUE: ¿Envidia yo? Pa que te seguís engañando cuando el envidioso soy tú. Cómo te gustaría poder dejar a tu señora aquí. Te la pasaste todo el año recordándola. Viviendo minuto a minuto día a día pensando en la hora que podíai volver a tu casa. Claro y ahora como te salió el tiro por la culata, ni siquiera podís ser tan hombre como para enfrentar la situación. ¡Eso es lo que soy. . . un maricón!
- GASTON: (SE LEVANTA DE SU ASIENTO Y LE GRITA A MAS NO PODER) ¡Cállese por la chucha, ñor! ¡Cállese!
- QUIQUE: ¿Por qué me voy a callar? Te estoy diciendo la verdad. Enfréntate como un macho a la realidad.
- GASTON: (CONTENIENDOSE AL MAXIMO) ¡No se meta conmigo, ñor. . . se lo advierto!
- QUIQUE: (SE LEVANTA) ¿A quién vení a amenazar? Si me estai amenazando, me lo decís de una vez. ¡Yo no tengo pelos en la lengua pa decir las cosas!
- GASTON: Ni yo, . . pu, ñor. ¿Qué se tiene que venir a meter en mi vida? ¿Acaso yo le digo cómo tiene que resolver sus problemas? ¡Ya me tiene más arriba de la coronilla! ¡Ya me sacó todos los choros del canasto! Así que ahora váyase con cuidadito conmigo, mire que un día



Héctor y Humberto Duvauchelle en "El abrelatas" de Victor Lanoux, estrenada en Lima en 1974. Tuvo 217 representaciones en Peru.

me va a pillar atravesado y yo no sé lo que va a pasar. . .

QUIQUE: ¿Y qué puede pasar? ¡Nos vamos a los puñetes!

GASTON: Cuando quiera no más. (CRUZAN MIRADAS AGRESIVAS)

VOZ DEL ALTOPARLANTE EN OFF:

Lan Chile anuncia la llegada de su vuelo Boing 707 procedente de Santiago de Chile con destino a Caracas.

GASTON Y QUIQUE MANTIENEN SUS MIRADAS CRUZADAS. LAS LUCES VAN BAJANDO MIENTRAS POR LOS ALTOPARLANTE SE REPITE LO ANTERIOR EN INGLES. OSURO.

SEGUNDO CUADRO

EL DECORADO NO PRESENTA MODIFICACIONES. AL ENCENDERSE LAS LUCES VIENEN ENTRANDO QUIQUE, NORMA Y GASTON CON MALETAS Y BULTOS.

NORMA ES UNA MUJER DE GRAN CONFIANZA EN SI MISMA Y DOMINA EL ESPACIO OCUPANDO DEMASIADO VOLUMEN. VIENE BASTANTE ABRIGADA, VESTIDA POBREMENTE, PERO CON LIMPIEZA Y DIGNIDAD. AL INICIARSE LA ESCENA HAY MOVIMIENTOS AL UNISONO POR PARTE DE LOS PERSONAJES.

NORMA: (A QUIQUE) ¡Cuidado con esa maleta que tengo cosas frágiles!

QUIQUE: No, no te preocupes, esta la dejamos por acá. (A GASTON) Pásame ese bulto. (GASTON LO ALZA POR ENCIMA DE LOS ASIENTOS).

GASTON: Bueno, ustedes quédense aquí mientras yo bajo a arreglar la cuestión de la radio.

NORMA: Espera, llévate el pasaje, no vaya a ser cosa que te lo pidan. (ABRE LA CARTERA Y BUSCA).

GASTON: ¿Y qué voy a hacer con el pasaje? En tal caso deme los tickets del equipaje.

NORMA: No importa, llévate todo por si acaso. (HACE ENTREGA) Mira, éste verde, es el comprobante de la radio. Y dile al tipo que es una radio usada. Que la revise. Que no me pueden cobrar impuestos por una radio vieja. (GASTON RECIBE TODO DE MALA GANA Y SE VA) (LE ALZA LA VOZ) ¡Habla con el negrito de bigotes, el más bajo de los dos! Ese es más buena persona.

QUIQUE: Aquí hay que estar vivo el ojo sinó te sacan plata por la menor cosa.

NORMA: (PELEA) Yo le dije al tipo, señor usted no me puede cobrar impuestos por esa radio que la vengo usando desde que me casé. Si fue el regalo de matrimonio que me hicieron mis suegros. Ya lo tenía medio convencido al negrito cuando aparece otro tipo alto, seco, que no tenía na que ver y dice esto no pasa.

QUIQUE: ¿Y qué argumentó?

NORMA: Nada, dijo reténgalo. Tiene que venir a buscarlo más tarde.

QUIQUE: Es que en todas partes se cuecen habas. Bueno, sentémonos. (TRANS.) Cuéntame, ¿cómo está Chile?

NORMA: Igualito.

QUIQUE: ¿Se ve tranquilo?

NORMA: Si, super tranquilo, no pasa na. Quizás más limpio, viste que ahora con el empleo mínimo a todos los cesantes no les quedó más remedio que agarrar la escoba.

QUIQUE: La Gorda sigue trabajando en el hospital, ¿cierto?

NORMA: Como siempre. Ahí te traigo una carta de ella y un paquete que a última hora me lo fue a dejar Manuel.

QUIQUE: Pero están todos bien. . . ¿verdad?

NORMA: Bueno, sí, más o menos, con problemas como todo el mundo. (TRANS) Oye, tengo las manos húmedas. Mira, tócame.

QUIQUE: ¡El trópico! (ABRE LOS BRAZOS ENSEÑANDO LAS PLANTAS) ¡Te lo presento! Plantas, palmeras, lluvias con sol, . . y mosquitos criollos al por mayor. (RIEN) Aquí hace harto calor. Sácate el abrigo. ¿No tenís calor?

NORMA: (SACANDOSE EL ABRIGO) En Santiago hace un frío de los mil demonios. Habían dos grados en el aeropuerto cuando salimos. (SE EXTRAÑA) ¿Que andai sin calcetines?

QUIQUE: ¿Ah? . . . Ah, sí, por el calor. Aquí los pies transpiran reharto. Si vai a quedarte en Venezuela mejor que dejí botado ese abrigo acá porque no vay a poder usarlo. Aunque te voy a decirte que yo ya estoy aclimatado. Cáchate, por las noches estoy usando pijamas y yo me acuerdo que cuando recién llegué dormía en pelotas encima de la cama.

NORMA: (BAJA EL VOLUMEN) ¡Y pensar que allá estamos usando guatero! Oye, Quique, cuéntame una cuestión antes que llegue el Gastón . . . ¿Tiene otra mujer?

QUIQUE: No seai loca. (RIE)

NORMA: En serio, cuéntame la firme, yo quiero saber la verdad. (SUSCEPTIBLE) Porque si hay otra mujer, entonces eso quiere decir que mis cabros y yo estamos de sobra. (SACANDOSE EL ANILLO DE MATRIMONIO) ¡Y que esta huevá de argolla no significa nada!

QUIQUE: Norma, Norma, no seai arrebatá. ¡Si no pasa na!

NORMA: Es que yo sé que algo tiene que estar pasando, la prueba está que no quería que me viniera. Hasta me insultó por teléfono.

QUIQUE: . . . La situación económica. A Gastón no le ha ido na de bien.

NORMA: ¿Entonces pa qué me mete el dedo en la boca un año? En todas las cartas me decía que hiciera todo lo posible por arreglármelas con los trescientos dólares, porque él, estaba ahorrando lo máximo para que nos viniéramos cuanto antes.

QUIQUE: Es verdad. El error de Gastón fue no decirte cuanto era lo máximo. Déjame decirte que es bien poco lo que ha podido ahorrar.

NORMA: ¿Entonces qué ha hecho con la plata este huevón? ¡Se la tiene que haber gastado con alguna tipa!

QUIQUE: Sácate esa idea de la cabeza, Norma. Te estoy diciendo que no. ¡No le iba alcahuetiari si tuviera una fulana!

NORMA: De acuerdo, descarto que tenga otra mujer, pero sigo sin entender en qué se gastó los pesos. Que yo sepa Gastón nunca ha tomado. ¿Será que apostó a los caballos? En Chile algunas veces iba al hipódromo.

QUIQUE: Mira, Norma, Gastón ni tiene otra fulana, ni se farreó la plata tomando, ni le apostó a los caballos. . . ¡olvídate de los vicios! La huevá es bien simple, Gastón nunca ha ganado plata.

NORMA: Oye, Quique, pero. . . ¿cómo me podís decir eso?

QUIQUE: Si Gastón por carta me hizo saber de que se estaba haciendo como cuarenta mil pesos.

QUIQUE: Claro, pero eso fue las primeras semanas. ¡La arrancá del caballo chileno! Pero después lo de vendedor quedó en el puro título. Además, hace un rato él me dijo que lo de vendedor siempre había sido pasajero.

NORMA: ¿Entonces qué ha estado haciendo todo este año aquí, en Venezuela?

QUIQUE: Vendiendo libros.

NORMA: ¿Pero no dices tú que eso fue al principio?

QUIQUE: No, yo te acabo de decir de que al principio ganaba plata. Gastón nunca ha dejado de trabajar.

NORMA: Sigo sin entender. Porque si yo estoy en un trabajo y no gano plata, me cambio. ¿O es que se olvidó de que en Chile tenía una mujer con dos hijos?

QUIQUE: Bueno, . . . ¿y de adónde creís que salían esos trescientos dólares que te mandaba todos los meses?

NORMA: ¿Querís saber qué son trescientos dólares en Chile? Doce mil pesos. Ahora dime tú, ¿qué se hace con doce mil pesos en Chile? ¡Nada! Siete mil se me iban de un viaje en el alquiler de la casa. Y con los otros cinco mil, métese hacer milagros, sabiendo que tenís que pagar luz, agua, gas, comida, colegio, ropa. . . ¡Figúrate, si un par de zapatos vale tres mil pesos!

QUIQUE: Pero entiende, Norma. Gastón no te podía mandar más.

NORMA: Entonces ¿para qué se vino a Venezuela? Porque al menos tú le estás mandando a la Guillermina quinientos y eso que ella trabaja. ¡Pa esto nos regresamos los dos a Chile!

QUIQUE: Mi situación es diferente. Mira, Norma, éste es un país rico. Aquí hay petróleo, la gente es buena persona y trabajo se consigue. ¡Y por último aquí se puede decir lo que quiera, estamos en un país democrático!

NORMA: ¿Conclusión? Gastón aquí no ha hecho nada porque no ha querido.

QUIQUE: Bueno, que quede bien en claro que esa es tú conclusión.

NORMA: Por supuesto, es mi conclusión, pero la estoy sacando de lo que tú me estás diciendo.

QUIQUE: No, mira, Norma, a mi no me metai en nada. Que conste que yo no quiero tener más problemas con Gastón.

NORMA: ¿Qué ya tuvieron problemas?

QUIQUE: (CON CINISMO) ¡Nooo! Problemas, problemas no. Una que otra pequeña discusión tonta y sin sentido. Por eso te estoy pidiendo que no me metai en líos.

NORMA: Está bien, yo seré una tumba. No he visto nada, no sé nada, hemos estado hablando de . . . de . . . de la guerra de Chile y Argentina.

QUIQUE: ¿Que no me digai que va a haber guerra?

NORMA: Capaz, ¿que no veí que los dos países se están armando hasta los dientes? Me contaba una amiga que trabaja con matute, viajando de Mendoza a Santiago casi todas las semanas, que en la Argentina están cambiando la leche de los niños por tanques.

QUIQUE: Entonces la huevá está bien fea.

NORMA: ¿No te digo? Si están que se agarran y no se agarran. Y el Vaticano como una paloma en el

medio. ¡Dios mío! (SE PERSIGNA) ¡Ahora en Chile, al respecto, no se dice ni una palabra. (ENTRA GASTON).

QUIQUE: Ahí viene Gastón. (NORMA VOLTEA A PEDIR INFORMACION).

GASTON: (TOMA UNA MALETA EN CADA MANO) Bueno, agarren las otras cosas, nos vamos.

NORMA: (SE LEVANTA Y SONRIE) ¿Listo?

GASTON: En el camino le cuento.

NORMA: (SOSPECHA) ¿Pero te van a entregar la radio?

GASTON: No, vámonos no más. ¡Dejemos esa huevada botada!

NORMA: ¿Que qué?

GASTON: Que se queden con ella.

QUIQUE: ¿Y por qué, oye?

NORMA: ¡Ah, no! (SE SIENTA) ¡Yo no me voy de aquí hasta que me entreguen mi radio!

GASTON: Pero, pucha, Norma, esa radio no vale un centavo.

NORMA: ¿Cómo no? ¡Es una Philip!

GASTON: Pero del año de las peras.

NORMA: Y aunque no tuviera valor monetario. Es un regalo de matrimonio que nos hicieron tus padres.

GASTON: (CONTENIENDOSE) Mire no se haga la sentimental en estos momentos de verdaderos apuros.

NORMA: (DETERMINANTE) ¡Gastón, yo no muevo un pie de este aeropuerto sin mi radio!

GASTON: (SUELTA LAS MALETAS BRUSCAMENTE) ¡Norma, no estamos en condiciones de gastar plata por esa huevada que trajo! El fulano nos quiere cobrar impuestos porque dice que esa es una radio de antigüedad. ¡Y yo le dije que se metiera esa antigüedad en el culo! Que a lo mejor ni siquiera sonaba.

NORMA: Gastón, no tenías necesidad de decirle todo eso. La radio está en perfectas condiciones.

GASTON: Muy bien, y ahora, ¿con qué cara voy a decirle que cambiamos de opinión?

NORMA: Con la misma. ¿quién te mandó hacerte el gallo? Le podrías haber explicado al señor con buenas palabras y a lo mejor te hubiera entendido.

GASTON: (GRITANDO) Y por qué no fue usted entonces que es tan convincente.

NORMA: Claro que debería haber ido yo. No sé por qué fuiste tú. ¿Y cuánto es lo que hay que pagar?

GASTON: Qué se yo.

NORMA: Voy a preguntar. (HACE AMAGO DE MOVERSE).

GASTON: No saca na, oiga. Le van a decir lo mismo que a mí. Que el funcionario que hace la factura y que dictamina la tarifa de impuestos tenía que llegar a las seis y todavía no ha llegado.

NORMA: ¿Pero cómo no va a haber otra persona?

GASTON: No hay, ¿que no ve que hoy es domingo?

NORMA: ¡Una sola persona! ¿Pa un aeropuerto tan grande como éste?

GASTON: Bueno, si está vacía esta huevada... ¡No hay un alma!

NORMA: (DUDA) ¡Chih!

GASTON: (SE ENOJA) ¡No me ponga esa cara, mujer! ... si no me cree, vaya y convéznase usted misma por la pucha.

NORMA: Entonces vamos a esperar al funcionario. Si tenía que llegar a las seis, supongo que no tardará mucho. ¿Qué hora es?

QUIQUE: (CONSULTA SU RELOJ QUE LO LLEVA POR LA PARTE DE ADETRON DE LA MUÑECA) Faltan diez pa las siete.

NORMA: Esperamos. (A QUIQUE) ¿No sería mejor irnos con las maletas p'abajo de una vez?

QUIQUE: (NIEGA CON LA ACTITUD) ¿Habrá asientos? Allí no hay nada.

NORMA: No, no, mejor quedémosnos aquí no más.

QUIQUE: (PAUSA) Norma, ¿tenís a mano por casualidad la carta que mandó la Gorda?

NORMA: ¡Ay, no estoy segura dónde la puse! Creo que está en esa maleta grande. (HACE AMAGO DE MOVERSE).

QUIQUE: No te muevas, yo la busco.

NORMA: Debe estar en ese especie de bolsillo que tienen por dentro de la tapa.

QUIQUE: ¡Ajá! (ACOMODA LA MALETA EN EL SUELO Y LA ABRE. COMIENZA A TRAJINAR

GASTON: Norma, por favor entre en razón. ¿Todavía quiere pagar por esa radio? ¡No tenemos plata!

NORMA: Por lo mismo, puh, Gastón. Si es extremadamente necesario, en el último de los casos se vende esa famosa radio.

GASTON: No me haga reír. ¿Quién mierda va a ser tan bolsa aquí, en Venezuela, de comprar una radio en ese estado?

NORMA: Será antigua, no lo discuto, pero sirve. Sintoniza perfectamente bien.

GASTON: Pero no tiene valor. En cuanto salgamos de este aeropuerto paséese por las vitrinas para que vea a lo que realmente se le puede llamar radio.

NORMA: Si fuese por mí, juro por lo más santo que no la cambio ni por la más moderna.

GASTON: ¿Quiere por un momento imaginarse cuánto nos van a cobrar? Si el mismo tipo se batió cuando me dijo antigüedad. (PARA SÍ) ¡Putá en ese momento me dieron ganas de pegarle una patada a la radio!

NORMA: Entonces no puede ser mucho, ¿no está diciendo que no vale nada?

GASTON: Estoy diciéndole que el comercio no paga, pero ese bolsa de allá adentro nos tiene que haber visto cara de coleccionista de antigüedades.

NORMA: Bueno, pero a lo mejor el otro es más consciente y si la revisa bien se va a dar cuenta que es una radio usada. Hasta grasa debe tener porque ultimamente no la sacaba de la cocina.

GASTON: (SE BURLA CON RABIA) ¡Y así pensaba en venderla!

NORMA: Será un mínimo de grasa, puh, Gastón, si con lo que mandabai tú la carne se aparecía una vez al mes por la cocina.

QUIQUE: (DESPUES DE HABERLO TRAGINADO TODO) Oye, Norma, aquí parece que no está.

NORMA: ¿Revisaste bien? Entonces debe estar en la otra. ¡Ah, no, ahora que me acuerdo la cambié cuando el Manuel me trajo su paquete! Está en ese bolso de mano.

GASTON: (MIRANDO LA MALETA QUE QUIQUE DEJO ABIERTA) ¡Hasta ollas trajo a Venezuela! ¿Usted creyó que se venía de campamento?

NORMA: Traté de venir preparada, eso es todo.

GASTON: ¿Y se puede saber con quién dejó a los cabros?

NORMA: Se quedaron con la señora Otilia.

GASTON: ¡Y qué tiene que andar dejando a los cabros con viejas huevonas del vecindario!

NORMA: Con alguien los tenía que dejar.

GASTON: Ya vamos a discutir ese asunto. ¿Por qué no los dejaste en la casa de alguna de mis hermanas?

NORMA: Claro, tan buena voluntad que son. No ve que cuando te robaron el taxi fueron capaz de ayudarte con algo.

GASTON: En ese momento si no me ayudaron fue porque no podían.

NORMA: Ellas siempre han podido. Además desaparecieron. No volvieron más a la casa. Las llamé más de un par de veces, cuando no se hacían las enfermas, tenían visitas, . . . ¡Si son muy reencopetá tus hermanas!

GASTON: Déjese de decir tonteras. De todas formas, cualquier cosa hubiera sido mejor que dejar al Waldo y a la Vicky con esa vieja conventillera.

NORMA: Te repito, con alguien los tenía que dejar. Por lo demás los chiquillos se quedaron felices.

QUIQUE: (SACA UNA BOTELLA DE PISCO Y LA LEVANTA) ¡Víniste bien preparada!

NORMA: Ah, esa te la mandó la Guillermina.

QUIQUE: (PAYASEA DE CONTENTO) ¡Estupendo! (LA HUELE) Menos mal que la Gorda no se olvida de mis debilidades.

NORMA: Oye, Quique, la carta creo que la puse en el primer cierre. (GASTON SE SIENTA APARTE Y ENCIENDE UN CIGARRILLO)

QUIQUE: Aquí está. (SACA UN SOBRE GRUESO Y LO LEE EN VOZ ALTA) ¡Para Quique de la Guillermina! (VUELVE A SU ASIENTO CON EL SOBRE Y LO ABRE).

NORMA: (A GASTON) Vamos a tomar las cosas con calma, ¿ya? . . . ¿Quiere una pastilla pa los nervios?

GASTON: Claro, después que se manda la tremenda cagá con venirse quiere resolverlo todo con una pastilla.

QUIQUE: (EMOCIONADO) Vienen fotos. (MIRANDO UNA) ¡La Carmencita y el Pocho! . . . ¡Oye, el Pocho cómo ha crecido, está más flaco!

NORMA: Muérete, la Carmencita está pololeando.

QUIQUE: ¿Ah, sí? ¿Y con quién?

NORMA: Con el hijo del dueño de la carnicería. Un cabro bien tranquilo. Así que ahora a la Guillermina le dan rebuena carne y encima le hacen descuento.

QUIQUE: (TRATA DE UBICARSE) ¿Será con el hijo de Bernardo? No puede ser. Si cuando yo salí era mocoso.

NORMA: Te diré que está super encachao. Y la Carmencita lo quiere reharto. ¡Es que el cabro se pasa! Me contaba la Nona el otro día, que se apareció por la casa de sorpresa con tremendo pernil. ¡Gratis! ¡Regalo pa la suegra! Pucha, ¿pa qué te cuento? Ese fue el comentario estelar en el barrio durante toda la semana.

QUIQUE: (CAMBIA DE FOTOGRAFIA) Mira a este huevón del Manuel que parece. Con esa chasca en cualquier momento se lo van a llevar preso. ¿Y pa qué chucha se habrá dejado barba?

NORMA: Bueno, va con sus ideas.

QUIQUE: Puta, tengo unas ganas de que se venga. Le voy a quitar de un viaje todos esos mojonos que tiene dentro de la cabeza. . . . ¿Cierto?

NORMA: (INCOMODA) No sé qué decirte. . . Hay muchas cosas que tú no te imaginas. En estos últimos dos años el Manuel ha cambiado una barbaridad.

(IRRITADA) ¡La Guillermina debería contarte éso en sus cartas!

QUIQUE: No, si ella es la primera en alcahuetiarle. Pero espérate que me los traiga. El Manuel aquí se va a tener que poner a producir porque yo no voy a mantener a ningún vago. ¡A pelar el ajo mierda, ya está harto grande! (SACA LA CARTA Y COMIENZA A LEER).

NORMA: Gastón, ¿por qué no vai a echar una mirada? No vaya a ser cosa que ya haya llegado el funcionario.

GASTON: (FASTIDIADO) Mire, yo voy a hacer una cosa bien hecha. Le voy a preguntar al tipo cuánto me quiere cobrar y san se acabó. No vamos a estar esperando al funcionario toda la mañana. No hallo la hora de salir de este aeropuerto. (SE LEVANTA. TRANS. CARRASPEA) ¡A ver si se mira la cara! ¡Parece que se viniera recién levantando! ¡Por lo menos hace un año se pintaba! (SALE).

(PAUSA LARGA. NORMA DEJA VER SU ANGUSTIA POR UNA PARTE Y QUIQUE A MEDIDA QUE VA LEYENDO SU CARTA REACCIONA SOBRE EL CONTENIDO, POR LA OTRA (DEJA DE LEER Y PIERDE LA MIRADA UNOS SEGUNDOS EN EL VACIO. LUEGO EXPLOTA Y TAPANDOSE LA CARA CON LAS MANOS ESCONDE LA CABEZA ENTRE LAS PIERNAS) ¡Re concha e' su madre, no puede ser!

NORMA: ¿Qué pasa?

QUIQUE: (COMPONE SU CUERPO) ¿Que qué pasa?

NORMA: ¡Ahora la Gorda salió con que no quiere venirse!

(SIN SORPRENDERSE) ¡Está haciendo puras tonteras! Dile que se quede en Chile no más, vai a ver como se le pasa rápido.

QUIQUE: Ninguna tontera, Norma. Conozco a la Gorda, esta huevá es una decisión meditada. ¡Ahora entiendo por qué nunca esta guatona de mierda se daba por aludida con el viaje!

NORMA: Pero no puede ser una decisión sensata, Quique. Si tú estai aquí. Tarde o temprano ella se tiene que dar cuenta y va a cambiar de opinión.

QUIQUE: Mira, Norma, la Gorda casi nunca toma decisiones pero cuando las toma las mantiene hasta las últimas consecuencias. Yo la conozco bien. (TOMANDO LA CARTA) Fíjate en lo que dice aquí. (LEE) Espero que te compres algunas vitaminas. . . ¡No, no, aquí no es. (BUSCA) ¡Ajá, aquí! (LEE EN VOZ ALTA) Espero que lo entiendas Quique, lo he pensado bien y sería una locura mudarnos a Venezuela. No podría dejar atrás cuarenta años de vida en Chile. Manuel y yo estamos haciendo algo importante. (DEJA DE LEER) ¡Tremenda huevá, Manuel de vago y ella lavándole el culo a los enfermos!

NORMA: Sigue.

QUIQUE: (RETOMA LA LECTURA) . . . estamos haciendo algo importante, (GESTO DE CONTRARIEDAD) . . . para algunos no significa nada, pero para nosotros es un ideal. . . He sacrificado una vida entera en este hospital y eso no tiene precio. Manuel se niega rotundamente a partir, la Carmencita no quiere dejar a su pololo, la Nona está vieja y el Pocho como es más chico no entiende y dice que quiere estar con su papá. . . (DEJA LA CARTA VIOLENTAMENTE) No, si no tiene sentido que siga leyendo. Se ve que hicieron una consulta democrática en la casa y se metieron mi decisión en el pote, cuatro a uno

- NORMA:** Pero la Guillermina tiene que estar consciente que el lugar de la familia es con su marido.
- QUIQUE:** ¡No está, puh! Que no veís que al Pocho por decir que quiere estar con su papá lo llaman cabro chico que no entiende, cuando los que no entienden son ellos. ¡Si en mi casa ya no tengo autoridad! ¡Se impone siempre la huevá de la democracia! ¡Votan, ganan y no me dejan prerrogativas! ¡Y la Gorda es capaz de sacarse los ojos por hacer respetar esa decisión! (TRANS.) ¡Putá, me llegó a doler la cabeza!
- NORMA:** ¿Quieres una pastilla pa los nervios?
- QUIQUE:** Me conformo con una aspirina. (NORMA BUSCA EN SU CARTERA) Chucha y pensar que me estuve sacando la cresta dos años para podérmelos traer y ahora me salen con ésta. ¡Es el colmo de la desconsideración! ¡Esta es una huevá descriteriá!
- NORMA:** Aspirinas no tengo, ¿quieres un valium?
- QUIQUE:** ¡Dame tres!
- NORMA:** ¿Estás loco? ¿Quieres envenenarte?
- QUIQUE:** Ya no me importa ni una huevá. Se ve claramente que se acostumbraron a vivir sin mí. ¿Tú creí que me echan de menos? El Pocho, el único. Si no fuera por él, palabra que me tomo ese frasco entero y que se vaya el mundo a la mismísima mierda.
- NORMA:** Tómame una. Esto te va a tranquilizar. El problema es que la Guillermina con el sueldo que gana y con lo que tú le mandas se las arregla más o menos bien, entonces claro, en esa forma nadie quiere salir.
- QUIQUE:** ¡Ah, pero ahora van a comer mierda porque el cheque que le tenía que poner mañana me lo voy a tomar enterito esta noche! (JURA TRES VECES) ¡Te lo juro, Norma, me voy a ir de puta en puta toda esta semana!
- NORMA:** Tampoco así, Quique. No te va a volver loco. Tú lo que tienes que hacer es llamar a la Guillermina y hablarle claro.
- QUIQUE:** ¡Si llamo a la Guillermina va ser exclusivamente pa echarle un par de puteás! Es que después de lo que me dice en la carta no se merece otra cosa. ¿No la voy a llamar pa felicitarla? ¡Todo lo que está pasando es realmente inaudito!
- NORMA:** (DESPUES DE UNA PAUSA) Yo te voy a decir una cosa pero tú callao el loro. ¡Me lo suponía! ¡Todo esto me lo suponía! Si era cuestión de escuchar no más a la Guillermina.
- QUIQUE:** ¿Qué decía?
- NORMA:** No te lo puedo repetir textualmente pero ella siempre habla como si fuera dueña del país. De tú a tú con el pueblo. ¡Viste que se siente super porque la chusma le llama doctora!
- QUIQUE:** (BURLA CON RABIA) ¡Doctora! Si no le da ni pa enfermera. No pasa de ser una simple empleaducha. ¡Vive sacando meaos! Porque yo creo que todos los meaos del hospital los saca ella. Cuánto pelié, Norma, por sacarla de ese trabajo. Fue inútil, me chantajeaba siempre con la huevá de la plata. ¡Hasta que me convencí que le gustaba sacar meaos!
- NORMA:** Oye, qué tonta la Guillermina, cuando aquí estaría rebien.
- QUIQUE:** Nunca hemos tenido una verdadera tranquilidad. Cuando no ha sido una cosa, es otra, pero siempre el billete de por medio. ¿Contigo a pote pelao? ¡Tapa, eso es pa novelitas con flores!
- NORMA:** La pura y santa verda. . . y quien lo dude que nos mire a nosotros. Estamos como el perro y el gato con el Gastón. Hubierai oído todo lo que me dijo por teléfono,iqué vergüenza! la telefonista se tiene que haber ido de espalda. (DESAFIANTE) ¡Pero aquí estoy y ahora que me eche!
- QUIQUE:** ¿Vos venís decidida a quedarte?
- NORMA:** Claro. Si deshice la casa pa poder pagar el pasaje. Viste que me negaron el crédito y todo porque las cuotas del televisor, no las pude seguir pagando.
- QUIQUE:** Chucha, Gastón cuando sepa se va a morir.
- NORMA:** Que se muera no más, porque así como estábamos la que se iba a morir era yo. ¡Si la situación pa mí, allá, era muy terrible!
- QUIQUE:** Esto que me estai contando Gastón ni se lo imagina. El pensaba que te ibai a quedar una semana cuando mucho.
- NORMA:** (CON IRONIA) ¡Claro, como yo vengo hacer un tours! (TRANS.) De todas maneras tú no digai nada. Con Gastón tenemos que conversar seriamente muchas cuestiones. Vengo con pasaje de ida y vuelta. Vengo dispuesta a todo.
- QUIQUE:** (PAUSA BREVE) ¿Sabiís lo que estoy pensando? Que a la Guillermina se le va a dar vuelta la película completita cuando deje de mandar plata. Ahí van a empezar a llegar las cartas, . . . papito querido. . . nos haces tanta falta. . . te echamos mucho de menos. . . mi perrito y la cacha de la espada.
- NORMA:** No, en ese aspecto déjame decirte que la Guillermina y los cabros viven pensando en tí.
- QUIQUE:** ¿Y entonces por qué no se vienen? ¡Putá, con la votación se dijo todo! Mayoría absoluta en contra mía.
- NORMA:** Es que tú tampoco podís mezclar las cosas. El hecho de que quieran quedarse en Chile no significa que tú no les haces falta.
- QUIQUE:** Mejor me voy a tomar la pastilla. ¿Tú querís un café o algo?
- NORMA:** No, guachito, no quiero nada. En el avión aproveché de comer hasta reventarme. Viste que todo va incluído en el pasaje. La azafata me dijo que uno se podía repetir todo lo que quería. ¡Hacía años que no me comía un pastelito de crema chantillí! ¡Pedí tres no más, es que no me cabían!
- QUIQUE:** Bueno, yo ya vengo. Voy a buscar un café. (NORMA QUEDA SOLA Y APROVECHA AMARGAMENTE DE RETOCAR SU CARA CON MAQUILLAJE. EL LAPIZ LABIAL ESTA EN LAS ULTIMAS. TIENE QUE METERLE EL DEDO PARA SACARLE EL COLOR Y ECHARSELO EN LOS LABIOS. ESPECULAR AD-LIB CON LO GROTESCO DE LA NECESIDAD, SIN SER CHOCANTE).
- NORMA:** (A GASTON ENTRANDO) ¿Cómo te fue?
- GASTON:** No hay caso. No hubo forma de convencer al tipo de que me entregara la radio. Hasta plata le ofrecí.
- NORMA:** ¿Llegó el funcionario?
- GASTON:** Qué va a llegar. Ese es capaz de no venir.
- NORMA:** Pero si no viene tiene que haber alguien responsable.
- GASTON:** Nadie. Si hablé con todo el mundo. Tendrían que haber como cinco tipos, pero dos llamaron para decir que estaban enfermos, dos más que están de permiso y éste que tenía que venir, no

NORMA: ha llegado. ¡Total, no hay nadie responsable! Pucha, pa ser tan lindo, este aeropuerto funciona como la mona.

GASTON: (CHOCANTE) De antemano le voy advertir una cosa. Si el tipo no viene, no nos van a entregar la radio y yo mañana no pienso venir a buscarla.

NORMA: Está bien, no te hagas más problemas, yo vuelvo. (TRANS.) Mira, Gastón, aprovechando de que el Quique fue a buscar café déjame decirte algo. Desde que llegué te noto insoportable. No se te puede decir nada. Todo lo contestas de mala gana y tienes una cara que te llega al suelo.

GASTON: ¿Y qué pensaba? ¿Que la iba a esperar con una sonrisa de payaso? Norma, todo lo que le dije por teléfono, dejando a un lado los garabatos, es cierto. No estoy en condiciones de recibirla. (EXALTADO) ¡Ahora, dígame usted por qué chucha se vino!

NORMA: Primero que nada soy tú mujer y la madre de tus dos hijos, suficiente razón como para que no me trates como a un estorbo.

GASTON: Claro, no ve que con eso yo voy a ir a una inmobiliaria y voy a decir, señor ha llegado mi mujer y la madre de mis hijos, alquíleme un apartamento.

NORMA: Gastón, no estoy para chistes.

GASTON: (GRITANDOLE) No estoy haciendo ningún chiste.

NORMA: No me grítes. (RESPIRA Y VUELVE A COMENZAR) Gastón, trato de decirte muchas cosas, por lo menos haz un esfuerzo por entenderlo. Hace un año cuando acepté tu venida a Venezuela había un propósito. . . ¿cierto?

GASTON: ¡Cierto!

NORMA: Hace una semana cuando te pregunté por teléfono sobre el viaje de nosotros, me saltas de golpe y porrazo de que todavía no hay ni siquiera esperanzas. ¿Qué podía pensar yo?

GASTON: Nada. No tenía nada que pensar.

NORMA: ¿Y qué se supone entonces que debía haber hecho?

GASTON: Nada, quedarte en Chile, entenderlo y aceptarlo, punto.

NORMA: (CON RABIA) ¡Las güinchas! Estás muy equivocado. No voy a aceptar nada de eso. ¡Quiero discutirlo!

GASTON: No hay nada que discutir, ñora, me ha ido mal y éso ya se lo dije.

NORMA: Pero llevas un año, Gastón, aquí en Venezuela. Me merezco algo más que una frase. ¿O es que lo nuestro ya no importa?

GASTON: ¡Todo importa, Norma, todo! Pero me empelotan sus caprichos. ¿No podía esperar un poco más?

NORMA: ¡Esperar, esperar! . . . ¿Esperar cuánto? ¿Otro año? ¿Y mientras tanto qué le digo a los cabros? ¿Piensas que ellos no te necesitan?

GASTON: Pero el Waldo y la Vicky son capaces como para entender que si su papá está lejos, en otro país, es por asunto de trabajo, por el bien de toda la familia.

NORMA: De acuerdo, eso lo entienden. Los niños no son mongólicos.

GASTON: Por lo mismo, entonces es usted la jodiá. Se empeñó en venirse y se vino, y llega aquí como diciendo, aquí te las traigo Pedro.

NORMA: ¡Ah!, ¿soy yo la jodiá? Entonces búscate a otra, ya que ésta al parecer te está haciendo la vida imposible.

GASTON: Si usted quiere ponerse los pantalones, póngaselos, pero asuma todas las responsabilidades completicas. ¡Completicas, completicas!

NORMA: Eso es lo que vine a hacer ya que tú no eres capaz.

GASTON: ¡Sabe que más, váyase a la chucha, señora!

NORMA: Ni siquiera fuiste capaz de contarme la verdad por cartas. Tuve que venir yo a descubrirla.

GASTON: ¿A ver señora Colón? ¿Y cuál fue el tremendo descubrimiento?

NORMA: Te parece poco que en un año no hayas podido hacer nada. (GESTO DE PLATA) ¡Nada! ¿Y toda la plata que le estuve mandando?

GASTON: Dices toda, como si se tratara de millones.

GASTON: Entonces se equivocó de hombre casándose conmigo. ¿Por qué no buscó un Rockefeller?

NORMA: Mira, Gastón, dejémonos de estupideces y vamos a poner los puntos sobre las íes. Porque a mi nadie me asegura de que tú no hayas ganado en verdad esa plata. Estoy dudando y no me extrañaría nada de que por ahí te la hayas gastado con otra mujer.

GASTON: (SE LE VA ENCIMA FUERA DE SI) ¡Cállese, mierda, antes de que le vuele la cabeza!

QUIQUE: (ENTRA APURADITO CON UN VASO DE CAFE) ¡Putá, está hirviendo! Lo probé y casi me quemo hasta el espinazo. (PAUSA. JUEGO DE MIRADAS)

QUIQUE: (A GASTON) ¿Quieres un marroncito? (GASTON NIEGA CON UN GESTO CASI IMPERCEPTIBLE).

LAS LUCES BAJAN HASTA ALCANZAR EL OSCURO.
 TERCER CUADRO

EL DECORADO NO PRESENTA MODIFICACIONES. QUIQUE SE ENCUENTRA SOLO. MIRA Y REPASA UN PAR DE VECES LAS FOTOGRAFÍAS DE SUS HIJOS. LUEGO ADOPTA TAL POSTURA QUE ES EL RESULTADO DE UNA POSE AMORRADA. ESTA SENTADO CON LOS BRAZOS UNIDOS ENTRE LAS PIERNAS, MAS BIEN ESTIRADO EN EL ASIENTO. APRETA CON LOS DIENTES UN FOSFORO MIENTRAS SUS PIES SE MUEVEN EN CONSTANTE TEMBLORTEO PRODUCTO DE LA IMPOTENCIA, ENTRA NORMA CON LA CARTERA EN LA MANO. AL NO VER A GASTON LO BUSCA HACIA LOS ALREDEDORES CON LA MIRADA.

NORMA: Oye, los baños en este aeropuerto son re-encachaos. (SE SIENTA) ¿Y Gastón?

QUIQUE: (MEDIO ABRE LA BOCA) No sé, se paró sin decir ni pío.

NORMA: Supongo que no se habrá mandado a cambiar.

QUIQUE: (INMUTABLE) No, hombre. . . salió pa allá, creo que fue a la terraza.

NORMA: Ojalá que mirando los aviones se le pase toda la estupidez. ¡Gastón no era así! Está irreconocible, que si me cuentan no lo creo. En un año, yo digo, no puede haber cambiado tanto una persona.

QUIQUE: (INMUTABLE) ¡Hay problemas, Norma! . . . ¡Problemas!

NORMA: Mira, con tal de que el problema del Gastón no sea un par de nalgas, todo es superable.

QUIQUE: (SE MOLESTA. ESCUPE LA CERILLA DE LA BOCA) ¡Putá, te estai comportando como la Gorda! Se les mete una huevá en la cabeza y no se las quita nadie.

- NORMA:** (SE TAIMA) ¡Es que si eso pasa, no me pienso hacer la tonta! ¿Qué no veí que el Gastón me esta tratando como a una escoba vieja?
- QUIQUE:** ¡Así no es la cuestión! (COMPONE SU CUERPO) El Gastón tiene razones de sobra pa estar amargado. ¡Te viniste de rompe y raja y lo pillaste con los bolsillos planchados. (CON AMARGURA) ¡Imagínate cómo estaría yo si tuviera a la Gorda y a los cabros aquí! ¡Feliz, puh!
- NORMA:** Por eso me vine, Quique. ¡Mi lugar es estar al lado del Gastón! Y por eso mismo poco antes de venirme tuve una pelea con la Guillermina. No sé si te habrá contado eso en la carta.
- QUIQUE:** (RESTANDOLE IMPORTANCIA) Si, algo así me dijo. . . ¿qué fue lo que pasó?
- NORMA:** Todo empezó por una cuestión que me contó la Nona pa callao sobre el Manuel. ¡Que el Manuel parecía un murciélago porque dormía todo el día y tipo nueve de la noche se vestía y se mandaba a cambiar! ¡Pa qué te cuento el escándalo que le armó la Guillermina a la Nona delante mío por habérmelo contaó! Ya por ahí yo me anduve choriando. Viste que gratuitamente me pusieron un cartel de hocicona. ¡Al fin y al cabo soy su pariente!
- QUIQUE:** ¿Y quién le dijo a la Gorda que la Nona te había contaó?
- NORMA:** Yo misma. ¿Seré imbécil? Cómo iba a pensar que la Guillermina me iba a salir con ésa.
- QUIQUE:** Pero algo más tiene que haber pasado. Ustedes siempre. . .
- NORMA:** Déjame contarte. Después que pasó todo eso, voy a decirle que me vengo a Venezuela por si te quiere mandar algo y me salta con un doblao que no tenía na que ver. (LA IMITA) Que cómo te vai a ir a Venezuela. . . que en estos momentos hay que quedarse en Chile. . . que es la única forma pa que el país salga adelante. . . que ya que nuestros hombres están trabajando pal pan de los cabros chicos somos las mujeres las que tenemos la responsabilidad. . . y etc... etc
- QUIQUE:** (RAZONA SOBRE EL CONTENIDO) ¿Así te lo dijo?
- NORMA:** Te lo repetí casi al pie de la letra. Ahora dime tú si no tenía razón pa contestarle. Yo le dije que el pan de sus cabros era así una mansa marraqueta con el sueldo de ella y con los quinientos dólares que le mandabai tú. . . Y que la diferencia estaba en que el pan de mis cabros no llegaba a ser ni siquiera una hallullita de este porte.
- QUIQUE:** (PARA SI) ¡Chucha, ya me imagino el resto!
- NORMA:** No dijo ni siquiera esta boca es mía. Estiró la trompa y se metió a la cocina a revolver la olla. ¿Tú crees que después se fue a despedir? ¡Las pinzas! El Pocho con la Carmencita me trajeron la carta y la botella. Y a última hora se apareció el Manuel con su paquete.
- QUIQUE:** Puta, si yo tengo un ojito. . . apenas tomé la carta de la Gorda, no sé por qué, me imaginé que era una huevá que me perjudicaba. ¡Y me perjudicó! ¡No sé ahora qué chucha voy a hacer! (SE LEVANTA A PASEARSE).
- NORMA:** Tenís que hablar con la Guillermina. ¡Convencerla!
- QUIQUE:** ¿Convencerla con qué? ¡Si la guatona toda la vida ha sido pará en la hilacha! (SIGUE PASEANDOSE) ¿Tú creís que quería que me viniera? Esa fue una medida urgente que tuvimos que tomar, por los niños. Si no la Gorda nunca me hubiera dejado salir. (DA UNOS CUANTOS PASOS MAS) ¡Norma, a alguien necesito decirle como me siento! (SE DETIENE) ¿Querís saber cómo me siento? (PAUSA BREVE) ¡Me siento un pobre huevón al lado de mi señora! Ahora que estoy solo y que de verdad tengo que tomar una decisión importante, no sé qué chucha hacer. (VUELVE A PASEARSE).
- NORMA:** Deja de pasearte y quédate tranquilo. Con nervios no vas a solucionar nada.
- QUIQUE:** Es que tú no entiendes. Si me tengo que ir a Chile yo sé como me voy a sentir. Me voy a sentir como si me hubieran metido a presión dentro de una botella. ¡Remachado con tremendo corcho! ¡Sin posibilidad de salir a menos que explote! Y lo peor del caso es que a través de esa mierda de vidrio verde veo mi destino. ¿Querís saber cuál es mi destino? Es como un presentimiento, quedarme embotellado pa siempre. ¿Pa quién pregunto yo? Un sacrificio pa los nietos, dirá la Gorda. ¿Vale la pena? Si después no va a faltar el nieto malagradecido que diga, mi abuelo murió enfrascado por huevón.
- NORMA:** (REGAÑANDO) ¿No estarás pensando en irte a Chile?
- QUIQUE:** Por supuesto que ahora no. Estoy pensando pa más adelante. Es una posibilidad. ¡Es que necesito pensar en todo! De lo único que estoy seguro es que la Gorda ya no se viene a menos que le hagan un lavado de cerebro.
- NORMA:** Si te vai a Chile estarías metiendo las patas de frentón. Nadie te va a dar trabajo con cincuenta años.
- QUIQUE:** Yo sé, por eso. . .
- NORMA:** A mi me parece que es una falta de consideración por parte de la Guillermina. Y déjame decirte lo siguiente, mucha culpa de esto la tiene el Manuel.
- QUIQUE:** No puedo echarle la culpa al Manuel. El Manuel es un volantiñ chupete que la Gorda hizo y encumbró. (APOYA CON GESTO) ¡Todos estos años se le pasó dándole cañuela. . .
- NORMA:** El problema es que en cualquier momento te lo van a mandar cortaíto. (ENTRA GASTON Y SE SIENTA SIN DECIR NI MEDIA PALABRA)
- QUIQUE:** Que sea lo que Dios quiera, Norma. Después de verlo una y otra vez en esa foto. . . fue como si me hubiera caído de la mata. ¡Manuel no es un niño, es un hombre!
- NORMA:** (PARA SI) ¿Hasta qué hora nos van a tener en este aeropuerto? (A GASTON) ¿Habrá llegado el tipo?
- GASTON:** Todavía no.
- NORMA:** ¿Fuiste a ver?
- GASTON:** Si.
- NORMA:** (PAUSA BREVE) ¿No estabas en la terraza?
- GASTON:** (LE GRITA CON NEUROSIS) ¡Ya fuí, mujer, . . . ya fuí!

- NORMA:** (EXTRAÑADA) Pucha, ¿y ahora qué te hice?
- GASTON:** ¿Pa qué pone las huevá en duda? ¡Si le estoy diciendo que fui es porque fui!
- NORMA:** Pero; Gastón, si por una duda me vas a dar un tarascón mejor agarro de una vez las maletas y me devuelvo. ¡Chih, a este paso si me equivoco voy derecho a la morgue!
- GASTON:** Haga lo que quiera, oiga, si de todas formas se va a tener que volver.
(QUIQUE SACA LA CARTA DEL BOLSILLO Y LA VUELVE A LEER. IGNORA POR COMPLETO LO QUE PASA A SU ALREDEDOR).
- NORMA:** Bueno, eso ya lo vamos a decidir.
- GASTON:** (LEVANTA LA VOZ) Mire, Norma, sobre ese punto no hay nada que decidir. ¡Eso está resuelto!
- NORMA:** ¿Ah, sí? ¿Y resuelto por quién?
- GASTON:** La situación lo resuelve, puh, Norma. ¿Que hay que decirle a cada rato que no hay plata?
- NORMA:** ¡Me empleo, puh!
- GASTON:** Claro, no ve que los niños se van a quedar con mingo.
- NORMA:** Ellos podríán esperar un par de meses donde la señora Otilia y en cuanto pudiéramos traerlos, se vienen.
- GASTON:** (DESPECTIVAMENTE) ¡La señora Otilia!
- QUIQUE:** (GOLPEA LA CARTA CON EL DORSO DE LA MANO) ¡Esta huevá está clarita! (SE LEVANTA Y SE DESPLAZA HACIA LA VITRINA. SE PASEA FRENTE A ELLA).
- GASTON:** Conseguir apartamento en Caracas es más difícil que enderezarle los ojos a un chino, Norma. ¡Amoblarlo cuesta un imperio! ¿Cree que podríá estar tranquilo metiéndola a usted y a los cabros en un cuarto de una pensión con olor a pata?
- NORMA:** Eso es preferible a tener la familia botada.
- GASTON:** Botada la tendríá aquí en un cuarto, chocándonos unos con otros. Más que mal allá los cabros tienen su casa. Que la situación es apretada nadie lo discute. ¡Pero primero importa la seguridad de los niños!
- NORMA:** Pensando en la seguridad de ellos fue que tomé la decisión de venirme.
- GASTON:** Es que yo no creo que haya pensado mucho en eso, la prueba está que le entregó los cabros a esa vieja. ¿Dígame usted si le da por emborracharse de nuevo?
- NORMA:** ¡Eso no va a pasar, Gastón! Después del tratamiento la señora Otilia no ha vuelto a saber más, lo que es una gota de alcohol.
- GASTON:** Uno nunca sabe. Yo le voy a decir una cosa, que si a esa huevona le vuelve la picazón por empinarse la garrafa, va a empezar hablar, y el Waldo y la Vicky van a pasar metidos en la comisaría.
- NORMA:** ¡Dios mío, Gastón! Después dices que soy yo la que ando hablando mal de la gente.
- GASTON:** ¡Desmíentame! ¿Estoy diciendo alguna mentira?
- NORMA:** Hay muchas formas de decir las cosas. La señora Otilia se entregó al alcohol durante una época porque se le murieron dos hijos de un golpe, y no fueron muertes naturales. ¡Si a mi me ocurre eso me tomo hasta el vinagre! ¡Y no es pa menos! ¡Los hijos son los hijos!
- GASTON:** ¿Ve usted? ¡Si a esa huevona le entra por recordarlos, los que se van a joder son la Vicky y el Waldo! ¡Eso es lo que a mi me importa!
- NORMA:** ¡Y dale con la misma!
- GASTON:** De cualquier forma aquí no se puede quedar, así que sáqueselo de la cabeza.
- NORMA:** ¿Qué pasa si mañana salgo a buscar trabajo?
- GASTON:** No puede, oiga. Primero, porque su visa es de turista; segundo, porque no ha trabajado en su perra vida; tercero, quién le va a dar trabajo y, por último en qué puede trabajar usted, oiga, si no sabe hacer nada.
- NORMA:** (DESESPERADA) Algo tendré que poder hacer.
- (TRANS.) ¡Ya, puh, pa lavar plato aunque sea!
- GASTON:** ¡No hable huevá, ññora!
- NORMA:** ¡Bah! ¿Y qué tiene? Sé de muchos chilenos con profesión y todo que están lavando platos en Europa. ¿Verdad, Quique?
- QUIQUE:** (ALEJADO DE LA SITUACION) ¿Mmm? (SE ACERCA DESPISTADO)
- GASTON:** (A QUIQUE) ¡En veinte años no ha movido un dedo y ahora se viene hacer la encachá! (QUIQUE RETOMA LA CARTA UNA VEZ MAS. LA LEE, LA DOBLA. JUEGA AMARGAMENTE CON ELLA).
- NORMA:** Yo lo único que voy a decirte es que nuestra situación no puede continuar igual. Y por lo que estoy viendo tú no quieres hacer el menor esfuerzo por buscar una solución.
- GASTON:** Ya le dije cual es la solución. Usted se queda una semana, disfruta y después se devuelve y espera hasta que yo me la pueda traer. ¡O hasta que me vaya definitivamente!
- NORMA:** ¡Regio! Es lo más cómodo que se te ocurrió en todo un año. (LEVANTA LA VOZ) ¡Gastón, estamos necesitados!
- GASTON:** ¡Ah! ¿Lo comprendió al fin? Entonces ya que sabe que estamos necesitados, déjese de hueviar, espere que pase esta semana y váyase.
- NORMA:** ¡Váyase, váyase. . . Te importa un cuesco la familia!
- GASTON:** ¿Cómo puede decir eso, mierda? He pasado un año botado como un perro. Pensando exclusivamente en cómo ganar los cochinos billetes pa poder traérmelos a ustedes. ¿Cree que es vida no poderse dar ni siquiera un gusto, sin que le salte a uno el remordimiento de conciencia de gastarse lo poco ahorrado? ¡Que se lo diga su hermano; de lunes a viernes viviendo de un sánguche y de un vaso de leche pa poder comer completo el fin de semana!
- NORMA:** Con mayor razón, Gastón, no tiene sentido llevar una vida así.
- GASTON:** (PARA SI) Mis hijos no tienen por qué pasar por todo esto, ni usted tampoco.
- NORMA:** Si allá la plata vale una porquería.
- GASTON:** Eran trescientos dólares, por lo menos podían comer.
- NORMA:** Comer si, pero igual que tú, sin poderse dar ningún gusto.
- GASTON:** Imagínese lo que significaría pa los cabros sacarlos de una casa que tiene de todo, porque eso si que no me lo puedes negar, en la casa hay de todo. ¡Dede un tornillo hasta una ampollita quemada! Sacarlos de allí y meterlos en un cuarto.



Jean Louis Barrault con los integrantes de la Compañía de los Cuatro, los hermanos Héctor y Humberto Duvauchelle y Orietta Escámez en París, Teatro Rond Point, marzo de 1982.

- NORMA:** Sería el comienzo, después. . .
- GASTON:** No, oiga, entiéndalo. Quédense en su casa con los chiquillos y espere unos cuantos meses que a lo mejor las cosas andan bien y todo sale antes de lo pensado.
- NORMA:** Gastón, no puedo esperar, porque la famosa casa de la que tú hablas y hablas ya no existe
- GASTON:** ¿Que qué?
- NORMA:** No la tendremos más. ¡La deshice! Tuve que vender los muebles y entregar la casa.
- GASTON:** (EMPALIDECE) ¡Por qué!
- NORMA:** No hallaba de dónde sacar plata pa pagar el pasaje. No me quisieron dar crédito. Así que me vi en la obligación de vender los muebles.
- GASTON:** (FUERA DE SI) ¿Norma, usted está tratando de decirme que lo que fue nuestra casa viene en este par de maletas?
- NORMA:** (TEMEROSA) Dejé algunas cosas guardadas donde la señora Otilia. . .
- GASTON:** ¿Pero, usted es huevona, Norma? ¡Deshace una casa que nos costó años en formarla! Y sin consultarme ni media palabra! ¿Se ha vuelto loca? (GASTON ESPERA RESPUESTA)
- ¡Conteste, mierda, si a usted le estoy preguntando! (NORMA BAJA LA CABEZA).
- QUIQUE:** (INCOMODO ANTE LA SITUACION) Bueno, yo podría ir a ver mientras tanto si ya llegó el gallo de la Aduana. (GASTON DA LA ESPALDA Y SE VA A SENTAR APARTE.
- NORMA LE HACE UNA SEÑA AL QUIQUE DE QUE NO SE VAYA).**
- SILENCIO LARGO.
- QUIQUE:** (TRATA DE DESVIAR LA SITUACION) Norma, aclárame una cuestión que tengo medio confusa. La Gorda me dice aquí en la carta. . . (LEE) Por las tardes nos reunimos en la parroquia, ya cada una tiene asignada su pega.
- (DEJA DE LEER) ¿A qué se refiere con esto?
- NORMA:** Es que a la Guillermina la nombraron presidente del Somucristo MC, que funciona en la parroquia.
- ¿Del qué?
- NORMA:** Somucristo-MC, quiere decir, solidaridad de las mujeres cristianas con marido cesante. ¡Es una cuestión nueva que hicieron en el barrio!
- QUIQUE:** ¿Y le dan algo por estar metida en esa huevía?
- NORMA:** ¡No, puh, a ella no! Al contrario, es la Guillermina la encargá de organizar grupos de voluntarios, de esos que hacen recolectas pa los que no tienen ní pal té.
- QUIQUE:** Puta, si me voy a Chile va a pasar de presidenta a esas que no tienen pal té. ¡Y querís que te diga más, me corto una mano a que el Manuel es el secretario y el ideólogo de esa huevía!
- NORMA:** ¡Exacto! A pesar de que tengo entendido que el Manuel le hace a varias cosas a la vez.
- QUIQUE:** (CON SOSPECHA) ¿Y cómo sabís tanto? ¿Eso también te lo dijo la Nona?
- NORMA:** ¡Bah, si yo había hablado con la Guillermina pa ver si me podía conseguir un poco de mercadería gratis! Hasta fui a meterme allá un día, pero después me dio no sé qué, . . . toda la gente haciendo cola con bolsas, . . . hubierai visto la cara de los niños, con los mocos colgando . . .
- QUIQUE:** (PARA SI) ¡Putá madre!

- NORMA:** (HACE JUEGO DE MIRADAS CON GASTON) Si pa mi con trescientos dólares era terrible, qué queda pa los demás.
- QUIQUE:** ¡Miseria!
- NORMA:** Te prometo, Quique, yo estaba realmente desesperada. Una cosa es apretarse el cinturón y otra es estrangularse con él. (GASTON DEJA VER SU COLERA FRENADA)
- QUIQUE:** Me lo figuro.
- NORMA:** A tal extremo habían llegado las cosas que muchas veces terminábamos el mes, sin azúcar o sin aceite. . . se me acababa por ejemplo el veintitanto y después tenía que mandar a la Vicky a pedir con una taza. Cuando nos daba mucha vergüenza teníamos que tomarnos el té sin azúcar. . . o freir los huevos en agua. (SUSPIRA Y MIRA A GASTON) ¡Y así hasta que llegara el cheque del Gastón! (GASTON SE SACA LA CORBATA BRUSCAMENTE. ESTA DESESPERADO EN EL ASIENTO).
- QUIQUE:** Lo que yo me pregunto es cuánto tiem. . . ¡mejor no me pregunto ni una huevá!
- NORMA:** Yo me hacía esta pregunta, ¿vamos a seguir consumiéndonos el tiempo? Por mi no sería nada, estoy pisando los cuarenta, prácticamente estoy en la recta final, pero. . . ¿y mis cabros? . . . ¡Crecen sin posibilidades! ¡Eso es lo que no me quiere entender Gastón!
- GASTON:** (NO RESISTE MAS) Quique, ¿hágame un favor? Vaya a ver si llegó el funcionario. . . ¿ya?
- QUIQUE:** (SE LEVANTA) ¿Dónde es?
- NORMA:** (HACE AMAGO DE MOVIMIENTO) Mejor te acompaño yo.
- GASTON:** Usted, quédese aquí, oiga. Si le pedí al Quique, fue pa terminar de arreglar un asunto que tenemos pendiente. (CAMBIA DE TONO) Es abajo, en la aduana. Al lado de . . .
- QUIQUE:** No te preocupes, yo pregunto por ahí. (SALE)
- GASTON:** (ESPERA QUE SALGA QUIQUE Y SE LE VA ENCIMA) ¡Mire, mierda, esta graciecita le va a salir bien cara! ¡Ahora si que de verdad estamos jodiós! ¡Y toda la culpa es suya!
- NORMA:** (ENFRENTANDOLO) No vengas a lavarte las manos. Si tú me hubieras dicho la verdad a lo mejor las cosas serían distintas.
- GASTON:** Pero qué necesidad tenía de entregar la casa. ¿Cree que va a encontrar otra como esa? ¡Espérese sentada!
- NORMA:** Es que no pienso buscar otra casa, a menos que nos vayamos juntos. Si no, ni te lo figures.
- GASTON:** ¿Cómo me voy a ir, imbécil, si ni siquiera tengo pal pasaje?
- NORMA:** Entonces no sé que estamos discutiendo. Me quedo y ya está.
- GASTON:** ¿Qué estamos discutiendo, huevona? Desarmaste mi casa sin consultarme. ¡Eso estamos discutiendo! (RETROCEDE) ¡Ah, pero espérese no más, de ésta le van a salir canas verdes! (TROPIEZA CON LA MALETA Y CASI SE CAE) ¡Mierda! (CON INDIGNACION LA PATEA).
- NORMA:** Eso es, rómpela. (GASTON LA VUELVE A PATEAR) ¡Síguele dando patadas!
- GASTON:** Y el Quique también pa que deja la maleta atravesada. La tiene que poner justo aquí, estando vacía esta huevá. ¡Aquí por donde uno
- pasa. (LA LEVANTA CON RABIA DE UN TIRON Y COMO ESTABA ABIERTA SE CAEN LAS COSAS AL SUELO) ¡Chucha madre!
- NORMA:** (SE LEVANTA A RECOGER) ¡Es que eres tan imbécil!
- GASTON:** Pero si este otro huevón la dejó abierta, yo la levanté no más.
- NORMA:** Bueno, no te quedís con la geta estirada mirando. ¡Ayúdame a recoger! (GASTON ACERCA ALGUNAS COSAS CON EL PIE)
- GASTON:** (PAUSA) ¡Hay que ser muy ignorante. . . traer guatero a Venezuela! (LO RECOGE DE MALA GANA Y LO LANZA A LA MALETA).
- NORMA:** ¿Y si tú soy tan vivo por qué no me dijiste en alguna de tus cartas que hacía calor? (LO ACOMODA EN LA MALETA) Si no lo podemos usar pa los pies, se lava bien y lo dejamos de termo.
- GASTON:** (IRONICO) ¡Claro, pa guardar el té con leche!
- NORMA:** ¡Oiga, pero no me pise la ropa! Si no quiere agacharse, siéntese mejor, ¿ah?
- GASTON:** Me siento, recoja usted sus cuestiones.
- NORMA:** Nuestras cuestiones, porque aquí vienen muchas cosas que son tuyas también.
- GASTON:** Verdá, puh. Si metió la casa en esa maleta. (ACERCANDOSELE) Nunca pensé que podía ser tan tonta. ¡Eso se llama no tener conciencia del valor de las cosas!
- NORMA:** Cualquiera que te escucha pensaría que vendí los muebles nuevos. Cuando en realidad llegaba a dar no sé qué con las visitas. Una le ofrecía asiento y de este porte eran los resortes que se metían por el poto.
- GASTON:** Porque usted no sabe cuidar na. ¿Cuántas veces le dije que no dejara subirse a los cabros a saltar arriba de los sillones?
- NORMA:** ¡El tiempo, Gastón, párate con los pies en la tierra! Han pasado 17 años y no tenemos nada.
- GASTON:** ¡Ahora! ¡Ahora si que no tenemos nada!
- NORMA:** Para tí siempre fue suficiente vivir al día. . . ¿viste? Así es como se nos han pasado los años. Me da la impresión de que tu no ves la realidad. ¡Abre bien las pepas, Gastón, y mírate al espejo!
- GASTON:** La que no ve es usted, oiga. Debería prestarle estos anteojos un ratito. ¡Bien dicen que hay mujeres que hacen cagar al marido y usted es una de esas!
- NORMA:** Ojalá hubiera tenido la oportunidad de hacerte cagar. ¡Pero es que no se le puede sacar leche a un canario!
- GASTON:** ¿Y por qué no reclamaba cuando tenía el taxi? ¡Ah, porque ahí le ponía el tonto billete largo encima de la mesa del velador! ¡Callaíta se quedaba!
- NORMA:** Pero ahora no podemos comer del pasado.
- GASTON:** Por eso. Si en 17 años pudimos hacer una casa con sacrificios no era pa echarla por tierra de un santiamén. ¡Eso debería haber pensado bien antes de vender nada.
- NORMA:** Ya está hecho. No sacai nada con quejarte.
- GASTON:** Usted es la que se va a quejar cuando vuelva a Santiago y empiece a hacerse un ocho pa ver donde se va a meter con los cabros.
- NORMA:** Estai muy equivocado, . . . ¡no pienso irme a Santiago!

GASTON: Aquí no se va a quedar ya se lo dije. Así que sáqueselo de la cabeza de una vez por todas.

NORMA: ¡Ya veremos!

GASTON: (SE LEVANTA DE GOLPE) ¡No, mierda! No vamos a ver nada. Si piensa quedarse aquí me voy al tiro del aeropuerto.

NORMA: ¡Andate, puh, huevón, si no te tengo amarrado!

GASTON: No me insista tanto que me voy.

NORMA: ¡Andate! (GASTON SE VA) ¡Pero eso sí, te advierto una cuestión bien clara! (GASTON SE DETIENE) ¡Olvídate pa siempre de tu mujer y de los cabros!

GASTON: (SE DEVUELVE) Usted no es nadie pa prohibirme ver mis chiquillos.

NORMA: Mira, Gastón, si me tengo que devolver te lo re juro por la virgen de Andacollo que nunca más vuelves a ver a tus chiquillos ¡Así me tenga que poner a trabajar en un cabaret!

GASTON: Pero por la puta, ¡fiora, ¿es que no hablo castellano? ¿Por qué no entiende mis razones?

NORMA: Porque tú no quieres entender las mías. Desde que llegué estoy tratando de explicarte. Entonces si no es por la razón será por la fuerza.

GASTON: Mire por la fuerza no va conmigo a ninguna parte. ¡Pierde su tiempo! Así que ya puede esperar sentada que le salga pelo a un huevo.

NORMA: Gastón, ya estoy enferma con esta discusión. Piénsalo bien antes de tomar una decisión definitiva.

GASTON: No hay nada que pensar, Norma. Me la he pasado toda la semana pensando. Buscándole la quinta pata al gato, se me van a fundir los sesos dándole vuelta a la misma huevía. Pero es que de dónde vamos a sacar plata. ¡Si está todo calculado!

NORMA: (SACA FUERZA DE LOS OVARIOS) ¡Entonces, Chapulín colorado ándate a la mierda! (SE LEVANTA Y VUELVE A ABRIR LA MALETA) PAUSA LARGA. NORMA SACA ALGUNAS COSAS.

GASTON: ¿Se puede saber qué está haciendo?

NORMA: ¡Repartición de bienes! ¡Desde hoy ya puedes considerarte un hombre divorciado!

GASTON: ¿Ah, así es la cosa? ¡Muy bien! (TRANS.) No, no se moleste. . . le regalo todo lo mío.

NORMA: No voy a quedarme con nada tuyo. Aquí te voy a dejar todas tus cuestiones botadas.

GASTON: Bueno, se quedarán botadas porque yo no pienso recoger nada. (PAUSA). . . . (SILBA AMORRADO) El barco se hunde y las ratas son las primeras en abandonarlo. . . (NORMA NO LE HACE CASO). . . . Lo siento por la Vicky y el Waldo. . . qué culpa tienen ellos. . . (SILBA) ¡Pero, ya va ver, en cuanto pueda mandarles plata se van a venir corriendo conmigo. . . (SILBA) ¡Se va a quedar sola por tonta. (SILBA)

QUIQUE: (GRITA DE ENTRADA) ¡Listo, llegó el huevón! Trae un tufo que me hizo recordar mis mejores días. Oye, hay que aprovechar, está super gracioso. . . ¡pa mí, que todavía está borracho! (TRANS. A NORMA) Qué, ¿se te rompió la maleta?

GASTON: (PAUSA BREVE. SALE DEL PASO) ¡No, está aprovechando de arreglar algunas cosas! (A QUIQUE) Vamos.

MIENTRAS QUIQUE Y GASTON VAN SALIENDO LAS LUCES VAN BAJANDO HASTA LLEGAR AL OSCURO.

CUARTO CUADRO

EL DECORADO NO PRESENTA MODIFICACIONES. CON RESPECTO A LA UTILERIA, LA MALETA USADA EN EL CUADRO ANTERIOR POR NORMA, SE ENCUENTRA CERRADA Y UBICADA EN OTRA POSICION. AL CENTRO, A MODO DE MONTICULO LAS PERTENENCIA DE GASTON. NORMA ESTA SOLA Y LLORA EN SILENCIO: CON EL ROSARIO EN LA MANO REZA EN MURMUROS UN AVE MARIA. AL COMENZAR LA ESCENA SE IMPONE UN RITMO MUCHO MAS LENTO QUE EN CUADROS ANTERIORES.

NORMA: (MURMURANDO) Padre nuestro que estás en los cielos santificado sea tu nombre. . . (AL SENTIR A GASTON ESCONDE EL ROSARIO Y DEJA DE REZAR).

(MUCHO JUEGO DE MIRADAS POR PARTE DE AMBOS BUSCANDO RECONCILIACION).

GASTON: (SE SIENTA—PAUSA LARGA) . . . Andaba por ahí el tipo que insulté. . . Es mejor que el Quique arregle todo. (PAUSA). . . ¡No entiendo! . . . ¡No lo entiendo, Norma! Qué.

NORMA: ¿Cómo puede pasarnos todo esto después de una vida de casados?

NORMA: Yo tampoco.

GASTON: (PAUSA) ¿Está decidida a todo lo que me dijo?

NORMA: (AFIRMA CON UN SONIDO) ¡Mmm! No me dejaste alternativas.

GASTON: Al revés. Soy yo el que está entre la espada y la pared.

NORMA: (LLOROSA) Dijiste que cuando el barco se hunde . . .

GASTON: Esa es una forma de decir.

NORMA: Es que yo vine a quedarme. Aquí supe que el barco se estaba hundiendo y así y todo quería quedarme.

GASTON: (ENCOGE LOS HOMBROS) ¡No tenemos nada!

NORMA: Tenemos algo importante . . . ¡Al Waldo y a la Vicky!

GASTON: Es como comenzar de nuevo.

NORMA: Ellos son suficiente razón como para comenzar de nuevo todos los días si es necesario.

GASTON: Dame un tiempo, Norma. Si se queda aquí no vamos a sobrevivir un par de meses juntos. Espere a que consiga otro trabajo.

NORMA: ¡No! (PAUSA BREVE) Lo único que estoy pidiendo es que me dejes ayudarte. Por lo menos intentarlo.

GASTON: ¿Y si no resulta?

NORMA: Me devuelvo. Compré pasajes ida y vuelta por un mes.

GASTON: No sería nada que se devolviera. Lo que me preocupa son las condiciones en que se iría de vuelta. Más ahora que no hay ni casa.

NORMA: Son los riesgos que hay que correr. Gastón, yo no le tengo miedo a la necesidad sabiendo que las posibilidades existen. En último caso conozco bien al Quique, en algo nos podrá ayudar.

GASTON: (PARA SI) Tendría que hablar con la Gallega de la pensión . . .

NORMA: . . . ¿Entonces? . . .

GASTON: (PAUSA) ¡Bueno, quédese! Si no hay más remedio.

NORMA: (PONE SU MANO SOBRE LA DE GASTON Y LA APRETA. TRANSICION VIOLENTA) ¡Chucha, esto es pa celebrarlo! ¡Con qué ganas me mandaría un pencazo de vino!

- GASTON:** No se alegre tanto, oiga, si no nos espera en el gordo de la lotería.
- NORMA:** (SE LEVANTA A RECOGER LAS COSAS DE GASTON) ¿Y cómo sabís? A lo mejor te traigo suerte y de mañana mismo con la ayuda del señor. . (SE PERSIGNA) . . empezai a vender una chorrera de libros.
- GASTON:** ¡Ojalá, puh!
- NORMA:** (DE RODILLAS EN EL PISO GUARDA LAS COSAS EN LA MALETA) ¡Uy, que soy tonta! Oye, Gastoncito, si yo podría hacer empanás chilenas . . . ¿aquí se comerán?
- GASTON:** ¡Ni en Chile había comido tantas empanadas como aquí!
- NORMA:** ¿Ve? Empezarí haciendo de a poco . . . y después quién sabe, . . . de repente llegamos a tener hasta una fábrica . . . (SUEÑA) . . . ¡Ah! Ya veo el letrero luminoso . . . ¡Fábrica de empanadas Carrasco! (TRANS.) No. Suena a poco. ¿Verdad? Tendría que ser . . . ¡Fábrica de empanadas la Gran Carrasco-Fuentealba! ¿Qué te parece? (ORGULLOSA) ¡Ahhh!
- GASTON:** No sueñe tanto, oiga. Bájese de esa nube o se va a caer de hocico cuando vea el cuarto que me dieron en la pensión. ¿Dónde va hacer empanás ahí? ¡Arriba del colchón, claro, y las cuece debajo de la almohada!
- NORMA:** No puh, Gastoncito, si yo estoy hablando a futuro.
- GASTON:** Pero así y todo, aunque tuviéramos un apartamento, no vamos a vivir con la hediondez a cebolla.
- NORMA:** ¡Bueno, ya está, . . si es problema la fábrica de empaná, no hacemos na fábrica de empanás! (CIERRA LA MALETA).
- GASTON:** Estoy preocupado por los cabros también. No sé por qué la vieja Otilia me da mala espina.
- NORMA:** No, no te preocupes. Si la señora Otilia los adora. Al Waldo sobre todo, viste que se parece mucho al hijo menor que ella tenía. Por lo demás yo dejé todo arreglado con ella. Le di tres meses adelantados por la pensión de los chiquillos.
- GASTON:** ¿Y tendrán plata pal bolsillo?
- NORMA:** ¡Bah, si los cabros están acostumbrados a andar con los bolsillos pelaos! Pa ellos no es ninguna novedad.
- GASTON:** (AL QUIQUE QUE VIENE ENTRANDO) ¿Cómo le fue?
- QUIQUE:** Está todo arreglado. El gallo dijo que no nos iba a hacer na factura.
- GASTON:** ¿Y entonces por qué no le entregó la radio?
- QUIQUE:** No, puh, Gastón, si tú sabís muy bien como es el maní. (HACE GESTO DE PLATA POR COIMA) ¡Tenís que ir a firmar!
- GASTON:** ¿Y no le dijo de cuánto más o menos era la colaboración?
- QUIQUE:** Lo único que me dijo es que esperáramos un ratito, porque el otro tipo, al que tú insultaste, está a punto de irse. ¡Pásale unos cien bolos!
- GASTON:** (EXAGERANDO) ¡Cien, huevón! ¡Chucha, es lo que me queda de la venta de cinco biblias!
- QUIQUE:** ¡No, no, con cincuenta más que suficiente!
- GASTON:** Da gracias a Dios que no te hizo la factura, porque sinó por esa radio no te cobran menos de trescientos bolívares. Todos están convencidos de que es una reliquia; viste que es de madera, con las perillas grandes . . . itiene su caché la radio!
- NORMA:** (CON TIMIDEZ) Si es mucho lo que hay que pagar entonces déjala.
- GASTON:** ¿Qué? . . . ¡Putá, hemos esperado toda la mañana pa que ahora salga con esa! . . . ¡Nada! Ahora pago lo que sea por esa huevá.
- QUIQUE:** Yo les voy a decir que la radio es bien bonita... ¿Y quieren saber más? Se le puede sacar buen precio. Aquí no faltaría el ricachón que la quisiera tener de adorno. (SEÑALA LA VITRINA) ¡Es más, cuando abran este kiosco la podemos ofrecer por si acaso!
- NORMA:** Mejor vamos a hacer lo que yo dije al principio. Sólo se vende en caso de necesidad extrema.
- GASTON:** Si es por eso la vendemos al tiro.
- NORMA:** Espérate, puh, Gastón, si a lo mejor las cosas se arreglan y no hay necesidad.
- GASTON:** (SE SACA LOS ANTEOJOS Y SE REFRIEGA LOS OJOS) Chucha, estoy como afiebrado en este aeropuerto. Ojalá no fenga que volver más hasta que se vengan los cabros.
- QUIQUE:** ¿Que no vamos a venir a despedir a la Norma?
- NORMA:** (SALTA DE CONTENTA) ¡Noo, si yo me quedo!
- QUIQUE:** ¿Ah, te vai a quedar?
- GASTON:** (SE HACE EL CONVENCIDO) Si, no valía la pena que se fuera.
- QUIQUE:** Que bueno. (PAUSA) ¡Total que por lo visto el único jodió soy yo!
- NORMA:** Con ésta la Guillermina se pasó. ¡Pura falta de consideración!
- QUIQUE:** Créeme que yo la entiendo. La Gorda en estos momentos es una mujer muy sufrida.
- NORMA:** De tonta no más, porque con lo que tú ganas podría estar aquí viviendo de lo más bien.
- QUIQUE:** No sería feliz, Norma. Estoy convencido de eso. Ella sabe que la necesitan allá, viste que la Gorda es de ideas.
- NORMA:** Si pero las ideas se meten con otras ideas y hasta ahí no más llegaron las ideas. (ORGULLOSA) ¡Si yo también sé de política! Mientras haya ensalada de ideas con respeto no pasa nada, todo está bien. Pero es que cuando a una idea le ponen músculos y la visten de uniforme. . . ¡cagan las demás ideas!
- GASTON:** Usted debería advertirle, compadre. ¡Convénzala de que se quede tranquilita mejor!
- QUIQUE:** Como se ve que no conocen a la Gorda. Si a mi señora es muy difícil meterle gatos por liebres. Además está asesorada por el Manuel. ¡Historiador único que ha pasado por mi familia! A la menor insinuación me va a sacar ciento cincuenta años de historia. ¿Y qué le voy a decir? ¿Qué es mentira?
- NORMA:** Aunque sea verdad, dile que chante la moto. Que después va a ser pa puras calamidades.
- QUIQUE:** Puta, Norma, la Gorda está haciendo lo que cree.
- NORMA:** Pero se está equivocando en estos momentos en Chile.
- QUIQUE:** En Chile y en la quebrá del ají, porque en este mundo tuerto, curcuncho y patitieso, el justo, es el equivocado.
- NORMA:** Entonces me estás dando la razón, puh, Quique.
- QUIQUE:** Al contrario, puh, Norma. pucha que soy dura pa entender.

- NORMA: (CHOCANTE) Bueno, resume. ¿Soy yo la idiota, equivocada, perdida o es tú señora?
- QUIQUE: Oye, ¿qué tenís contra la Gordita?
- NORMA: Yo, nada. Me da rabia que tu estés trabajando como una bestia pa que después no quieran venirse.
- QUIQUE: Bueno, si no quieren venirse que no se vengán; no los puedo obligar.
- NORMA: (CON RABIA) ¡Es que la Guillermina se ha puesto tan chocante!
- QUIQUE: Oye, yo no sé lo que pasó allá entre ustedes. De todas formas en la casa me vai a contar bien cómo fue esa peleíta. Porque tú tenís una versión y la Gordita tiene otra muy diferente.
- NORMA: Seguro que te mandó tremenda telenovela en la carta donde la maldita soy yo. ¡No tiene na que estar hablando de mí!
- QUIQUE: ¡Eso es lo que la Gordita reclama de tí. Que la andabai pelando por todas partes. Y que al Manuel lo habíai dejado por el suelo en la carnicería.
- NORMA: (SE DISGUSTA) ¡Putita, que es habladora! ¿Cómo la voy andar pelando en la carnicería sabiendo que el carnicero es el suegro de la Carmencita? ¡Además rara vez compré carne a don Bernardo! La poca y na carne que comíamos era de caballo, que es más barata, y la compraba directamente del matadero.
- QUIQUE: Pero pa que veai como las cosas se juntan. Tú me dijiste que la Nona te habíai contaó cosas sobre el Manuel y que la Gordita se habíai enojado. ¿Por qué se enojó?
- NORMA: ¿Y me preguntai a mí, cuando fui la primera sorprendida? ¡Qué se yo, se espantó de pura picada! ¡Envidias!
- QUIQUE: Mira, Norma, la Gordita puede tener todos los defectos del mundo y si me los cuentan me los creo. Pero decir que es envidiosa es una calumnia.
- NORMA: Picada estaba porque yo me vení a Venezuela. Así que no me vengai a decir que estoy inventando calumnias. Tal como tú dijiste la Gordita vive amargada. ¡Eso le pasa por tonta!
- QUIQUE: Pero eso merece un respeto, puh, Norma.
- NORMA: (CON BURLA) ¡Pobrecita!
- QUIQUE: ¡No te riái, puh, mierda! Una persona que sufre por un ideal es pa sacarle el sombrero. ¡No como otras que conozco que llegan a lamer el piso! Eso es despreciable.
- NORMA: Mira, Quique, si me estai mandando una indirecta no te la aguento.
- GASTON: (A NORMA) ¡Ya basta, se acabó la huevía! ¿Qué se tiene que andar metiendo en la vida del Quique?
- NORMA: (MAS CALMADA) Pero si yo no he abierto la boca en contra del Quique.
- GASTON: Bueno, no tiene que decir nada de la Guillermina, ni del Manuel, ni de nadie. . . ¡Que no ve que el Quique es delicado!
- QUIQUE: No, no, para un momento, Gaston. No es que yo sea delicado, pero no puedo ser tan poca cosa de dejar que despotriquen a diestra y siniestra sobre mi señora o sobre alguno de mis hijos delante mío.
- GASTON: Bueno, eso se llama ser delicado.
- QUIQUE: ¡Putita, pero es que no me gusta como estai usando el tonito pa decirlo, puh, Gastón!
- ¿O vos también te estai riendo?
- GASTON: ¿Ve? ¿Ve? ¡Eso es ser delicado! Está como los gatitos recién paridos, que los tocan y chillan.
- QUIQUE; (DE FORMA CORTANTE MODULA) ¡Ningún gato! No me gustó na el tono.
- GASTON: Bueno y a mí que me importa si le gusta o no.
- NORMA: (LO TIRONEA DE LA MANGA) ¡Ya, ya, Gastón! (GASTON SE VOLTEA DANDOLE LA ESPALDA AL QUIQUE)
- GASTON: Le estoy diciendo una verdad. Apenas le tocaste a la Gordita saltó con las garras así.
- (APOYA CON GESTO)
- QUIQUE: (LEVANTA LA VOZ) ¡Oye, pa vos la Gordita tiene un nombre! Se llama Guillermina.
- (GASTON SE VOLTEA CON MIRADA AGRESIVA).
- NORMA: (TRATA DE CONTROLAR LA SITUACION) Mejor anda a buscar la radio, Gastoncito.
- (GASTON DESPUES DE UNA PAUSA BREVE SALE).
- SILENCIO LARGO.
- Oye, Quique, perdona si dije algo que te molestó.
- QUIQUE: Deja las cosas así no más. No ha pasado nada.
- NORMA: (PARA SI) Esta maldita mañana cabrona no la quiero recordar nunca más en mi vida. (A QUIQUE) ¿Sabís que casi nos divorciamos con el Gastón?
- QUIQUE: ¿Ah, sí?
- NORMA: Las cosas estuvieron refeas. Me le planté en seco. ¡Por la razón o la fuerza! Si hasta el último querí que me fuera.
- QUIQUE: Gastón ha cambiado . . .
- NORMA: ¡Está nervioso! Recontra angustiado por la cuestion de la plata. ¡Entiéndelo! ¿ya?
- QUIQUE: ¿Tú dices por lo que pasó ahora? ¡No te preocupís, Norma! Gaston y yo nos conocemos. Sabemos que éstas son peleas tontas.
- NORMA: ¡Ay, que bueno. . . eso es lo importante! (RESPIRA HONDO Y SOPLA CON EXAGERACION) ¡Me siento más desocupada! ¿Sabís que cuando vení en el avión, traí una inflazón en el estómago que yo creí que ya me hacía en el asiento!
- QUIQUE: ¡Chih, te tiene que haber caído remal toda esa comida!
- NORMA: Fui como tres veces seguidas al baño, por si acaso. ¡Pa na! No tenía na que ver con la guata. Era como una bomba atravesada aquí en medio del estómago. Me hacía. . . ¡bum, bom! ¡bum, bom! . . . ¡No pude dormir en toda la noche! Pensaba y pensaba . . . ¿Cómo me iba a recibir Gastón? . . . ¿Qué pasaba con Venezuela.
- QUIQUE: (SONRIE) ¡Estaríai cargada de miedo! (NORMA ENCOGE LOS HOMBROS) Eso no tiene na de particular. ¿Pa qué negarlo? Si todos tenemos miedo alguna vez. ¡Cuando me vine a Venezuela se me hacía así el poto en el avión!
- NORMA: Es que llegar al extranjero sin conocer a nadie debe ser refregado. (A GASTON QUE VIENE ENTRANDO CON LA RADIO) ¡Por fin!
- ¡Oye, pero desarmaron toda la caja!
- GASTON: De tanto sacarla y meterla. Si allá abajo no se quedó un huevón sin conocer la famosa radio. (MOSTRANDOLE LA PERILLA EN LA MANO) ¡Mira!
- NORMA: ¿Le rompieron una perilla?

GASTON: No sé si se habrá roto.
 NORMA: (QUITÁNDOLE LA RADIO A GASTON) ¿A ver, Quique, véla tú?
 GASTON: (AL AIRE) Creo que se salió no más.
 QUIQUE: (LA REVISA) No, no está rota. Estas se meten a presión. (LA ACOMODA Y TRATA DE EMPAQUETAR MEJOR LA CAJA)
 GASTON: Bueno, estamos listos, vamos andando.
 NORMA: Espérate un momentito pa que el Quique aproveche de empaquetar mejor la radio.
 QUIQUE: La voy a tener que amarrar así no más.
 NORMA: (TOMA AIRE DOS VECES) ¡Ay, yo quiero decirles algo antes de que salgamos del aeropuerto. (GASTON Y QUIQUE VOLTEAN A VERLA) ¡No me miren así o me van hacer perder la idea! (PAUSA BREVE) ¡Todo lo que pasó aquí esta mañana tiene que quedarse aquí! (PATEA EL SUELO) ¡Muerto y enterrao! (BUSCA APOYO EN AMBOS) ¿No es verdad? (GASTON Y QUIQUE BAJAN LA MIRADA) A nosotros cuando nos ha tocado ayudarnos, nos hemos ayudado . . . ¿cierto? . . . ¡Ahora que estamos en Venezuela, que no tenemos a nadie aparte de nosotros mismos, con mayor razón! (GASTON ASIENTE CON LA CABEZA) ¡Eso es todo lo que quería decir!
 GASTON: (BAJA LA VOZ) La Norma tiene razón.
 QUIQUE: ¡Yo también quiero hablar una cuestión! (PAUSA. CON TIMIDEZ) Estuve pensando . . . que ya que la Gorda no se va a venir . . . la Norma se queda . . . este . . . e . . . e . . . tengo una plata ahorrá y . . . y o sea, claro, podríamos buscar un apartamento . . . (DE CORRIDO) ¡Putá, lo que quiero que sepan es que pueden contar conmigo pa lo que sea. Esa es toda la huevía!
 GASTON: Gracias, compadre. (NORMA AGRADECE CON VERDADERAS MORISQUETAS).
 QUIQUE: Bueno, chucha, no seamos ratones . . . ¿nos vamos a ir de este aeropuerto sin hacer un brindis?
 NORMA: ¡Ay, sí, vamos a pasar a algún lado!
 QUIQUE: ¿Pa qué? ¡Con la botella que me mandó la Gorda!
 GASTON: Apoyo esa idea, compadre. (A LA NORMA) ¡Sáquela, sáquela!
 NORMA: (MIRA HACIA LOS ALREDEDORES) ¡Oye, pero si ni siquiera tenemos vasos!
 QUIQUE: No importa, brindemos con la tapita.
 GASTON: (A NORMA) ¡Echele pa afuera, si no hay nadie!
 NORMA: Bueno, ya está. Alcánzame el boldo, Gastón.
 GASTON: Tome.
 NORMA: (ABRE EL BOLSO Y SACA UN PAR DE COSAS, ENTRE ELLAS EL PAQUETE QUE MANDO MANUEL) ¡Ah, mira Quique, aquí está el paquete que te mandó el Manuel!
 QUIQUE: (RESTÁNDOLE IMPORTANCIA) ¡Después me lo dai en la pensión!
 NORMA: (PASA LA BOTELLA AL QUIQUE) ¡Ahí la tienes! (VUELVE A METER LAS POCAS COSAS QUE SACO AL BOLSO. DEJA EL PAQUETE QUE MANDO MANUEL MITAD AFUERA).
 QUIQUE: (ABRE LA BOTELLA Y AL LLENAR LA TAPA LA REBASA) ¡Chucha, me chorrié entero!
 NORMA: ¡Alegría, alegría!
 QUIQUE: (DESPLAZA LA TAPA LLENA A TRAVES DE NORMA) ¡Tome, cuñado, brinde usted primero!

GASTON: (RECIBE) Gracias. (LEVANTA LA TAPA) Yo voy a brindar pa que a partir de mañana las ventas suban al máximo. ¡Que sea una fiebre la de comprar libros! Salud.
 NORMA: (GOLPEA SOBRE SU PIERNA) ¡Así se habla mierda! . . . ¡Cachos pal cielo!
 QUIQUE: Te toca a tí, Norma.
 GASTON: Yo le sirvo. (RECIBE LA BOTELLA) (QUIQUE TROPIEZA CON LA VISTA EN EL PAQUETE QUE MANDO SU HIJO Y NO RESISTE LA CURIOSIDAD. LO MIRA, LO TOCA, . . . ETC)
 NORMA: (CON LA TAPA LLENA EN LA MANO) ¿A ver por qué puedo brindar yo? ¡Es que hay tanto pa brindar hoy día! (PIENSA) Ya sé. ¡Brindo por lo más maravilloso que existe en el mundo! ¡La familia! Salud. (BEBE, SE ATORA Y TOSE)
 GASTON: (RIE) ¡Bah, si no lo pasa rebien soltero!
 NORMA: (NORMA LO PELLIZCA) ¡Ay! (RISAS)
 QUIQUE: Ya, ahora el turno al Quique.
 QUIQUE: (CON EL PAQUETE EN LA MANO) (A LA NORMA) ¿Viste lo que me escribió el Manuel en su paquete?
 NORMA: (EXTRAÑADA) No.
 QUIQUE: Yo se los voy a leer. Dice. (ENFOCA EL PAQUETE A LA LUZ) Papá, tomo el único camino que conozco como justo. Bien o mal respondo a lo que el momento nos impone; consciente de que mi propia respuesta, tal vez sea, quedar en el camino. (BREVE PAUSA) Abrazos, Manuel.
 (PAUSA. MIENTRAS QUIQUE ABRE EL PAQUETE NORMA LE APROVECHA DE SERVIR QUIQUE MIRA EL CONTENIDO REACCIONANDO CONFORME A LO QUE COMPRENDE. METE UNA MANO Y SACA UN PUÑADO DE AJIES ROJOS. SE QUEDA MIRÁNDOLOS.
 NORMA: (EN OTRA REALIDAD) (A GASTON) ¡Uy, le mandó ají! (TRANS. INTUYE PENETRANDO EN LO EXTRAÑO). QUIQUE VA CON LA MIRADA AL PASADO Y SE EMOCIONA. CONTRAE LOS AJIES APRETANDO SU PUÑO HASTA LLEVARLOS AL PECHO NORMA INTERRUMPE LA SITUACION DE QUIQUE AL GOLPEAR LEVEMENTE EL CODO DE SU HERMANO PARA OFRECERLE EL TRAGO.
 QUIQUE: (TOMA SU TAPA Y LA LEVANTA) ¡Por mi hijo!

SE OYE DE LEJOS EL CORO DE LA CANCION:
 "EL CAUDILLO DE TILTIL"

*Dicen que es Manuel su nombre
 y que se lo llevan camino a Tilttil
 que el gobernador no quiere ver
 por la cañada su porte gentil
 dicen que en la guerra fue
 el mejor y en la ciudad
 deslumbraba como el rayo
 de la libertad.*

A MEDIDA QUE SE ESCUCHA EL CORO QUIQUE DOBLA Y GUARDA SU BANDERA. TOMA UNA MALETA. NORMA LEVANTA SU RADIO, EL ABRIGO Y LA CARTERA. GASTON HACE LO MISMO CON EL BOLSO Y LA MALETA RESTANTE. TODOS SE DISPONEN A SALIR. SALEN. LAS LUCES BAJAN HASTA ALCANZAR LA OSCURIDAD ABSOLUTA.

TEATRO CHILENO EN EL EXILIO

□ EDUARDO GUERRERO

La gente de teatro chilena que se exilió a partir de 1973 sintió la necesidad, durante una primera etapa, de dar testimonio urgente de lo vivido en su país: injusticia, violencia, etc. En algunos casos, consiguieron concretar esa compulsión en proyectos que adolecían de precipitación y que se proponían solamente transmitir información. Los difíciles condicionamientos materiales determinaron muchas veces que los montajes fueran pobres. Se tenía la sensación frente a ellos que se pedía disculpas constantemente y que había que dárselas por solidaridad política. Montajes/testimonios para audiencias coincidentes en las ideas políticas. Todos hemos abusado inconscientemente de esta distorsión, confundiendo lamentablemente una obra dramática con un informe periodístico o una convocatoria de solidaridad.

Al cabo de unos años, habiéndose agotadas las vivencias más compulsivas de los exiliados y habiendo disminuído progresivamente el interés de la opinión mundial sobre Chile, el trabajo teatral de los exiliados se vuelca hacia el testimonio de su propio aislamiento. Surgen obras que muestran, de una u otra manera, el deterioro psicológico, las penalidades del destierro y las crisis de convivencia; todo esto mezclado con las primeras y hondas nostalgias.

Esta segunda etapa se caracteriza por una cierta ambigüedad. Por una parte, existe el deseo de mostrar el exilio en toda su brutal contradicción (niveles culturales y sociales muy diferentes y pocas veces integrados en una labor constructiva conjunta, desconfianza, marginación, acomodo oportunista, pérdida de identidad, etc.) y por otra parte, se piensa que mostrar un cuadro tan contradictorio del exilio puede ser políticamente inconveniente. Existe el miedo a dar armas a la derecha autoritaria y motivos de distanciamiento a la izquierda que no salió de Chile y que desconfía del exilio. Este dilema está aún sin resolver. Creemos que aún no se han escrito las verdaderas obras sobre el exilio, generosas, libres y "reales".

La tercera etapa, que está empezando ahora, tiene dos aspectos: por un lado los trabajos dramáticos se vuelven más universales, más creativos, liberados de la misión ejemplarizadora, didáctica, informativa; y por otro lado, los equipos se esfuerzan en profesionalizarse al máximo e integrarse en la actividad artística de las sociedades en las que se encuentran. Esta situación actual coincide con el regreso de muchos exiliados a Chile. La gente de teatro que queda trabajando fuera de su país es poca, lo que obliga a replantearse su trabajo y desvincularlo de la solidaridad política.

Sería muy largo enumerar todos los condicionamientos negativos que influyen en el resultado de una obra montada en el exilio. Vamos a detenernos en uno que es fundamental: el lenguaje. El exiliado que vive en un país de lengua diferente a la suya sufre duramente la marginación de su trabajo. Este será clasificado como curiosidad étnica o como diálogo político destinado a las minorías que comparten su lengua y sus ideas.

Al no tener público, el trabajo del exiliado corre el peligro de volverse académico, prueba de laboratorio ombliaguista. Esta es una violencia añadida que pesa sobre la gente de teatro, un injusto y arbitrario castigo que les priva de lo que más necesitan: un público que comparta sus claves culturales. No ha sido el caso de América Latina. Allí, la presencia de grupos, compañías y equipos de gente de teatro chilenos ha sido extraordinariamente fecunda, enriquecedora para ellos mismos y enriquecedora para el país que los acogió. Especialmente notable es el caso de Costa Rica y Venezuela. Arriesgando una opinión personal, creemos que el balance final del trabajo teatral de los chilenos en el exilio es pobre y escaso, aunque significativo como testimonio de una coyuntura humana y política límite. Y dos hechos importantes a destacar: la presencia de los teatrístas chilenos en América Latina y la profesionalización y el perfeccionamiento teatral de jóvenes exiliados chilenos en Europa (sobre todo, en la República Democrática Alemana).

TRABAJO TEATRAL DE LOS EXILIADOS CHILENOS: 1973-1985.

Fichas de documentación extraídas de "D.T.", boletín mensual de información teatral que han venido publicando en Madrid Eduardo Guerrero y Jorge Díaz de junio de 1984 a junio de 1986 (24 números). Este boletín pretendía entregar información parcial que sirviera, más adelante, para hacer un estudio más exhaustivo y riguroso sobre el teatro chileno en el exilio. Evidentemente hay omisiones involuntarias y no aparecen todas las personas o grupos chilenos que actúan o han actuado fuera de Chile.

Si se consigue alguna ayuda, "D.T." continuará publicándose, ahora en Chile, en forma de revista semestral, dando cabida también al teatro que se hace en el interior del país.

Cualquiera sugerencia, colaboración o ayuda, puede dirigirse a Eduardo Guerrero, c/Jorge VI, 858 - Las Condes - Santiago de Chile.

ALEMANIA (República Democrática Alemana)

TEATRO LAUTARO. Formado por actores y el director del ex-teatro de la C.U.T. Funcionó desde 1974 a 1979.

Montajes: Margarita Naranjo (basado en el poema, del mismo nombre, de Pablo Neruda), en 1974; El círculo de mimbre (Jorge Gajardo, reescrita por Víctor Carvajal), en 1976; La noche del soldado (Carlos Cerda), en 1976 (estas tres obras dirigidas por Carlos Medina); Escenas contra la noche (Omar Saavedra Santis, en 1977; El ocaso del centauro (Víctor Carvajal), en 1978.

OMAR SAAVEDRA SANTIS. Dramaturgo. Obras escritas y estrenadas: Escenas contra la noche (1977); Amapola (1979); El alma llena de banderas (1978: en colaboración con Patricio Bunster); Los tejedores de barcos (1982: aún sin estrenar).

VÍCTOR CARVAJAL. Dramaturgo. Obras escritas y estrenadas: La historia de una muñeca o El círculo de mimbre (1976); El ocaso del centauro (1978); Señorita cantadulce; Oda a la ciudad de Estelí. Actualmente reside en Ecuador,

donde dirige el "Patio de Comedias", de Quito.

CARLOS MEDINA. Director de planta del "Berliner Ensemble". Con esta Compañía ha dirigido preferentemente obras de Bertolt Brecht y, además, Joaquín Murieta (Pablo Neruda/Antonio Acevedo Hernández).

ALEJANDRO QUINTANA. Ha trabajado como director del "Berliner Ensemble" y otras compañías profesionales alemanas. De sus obras dirigidas, hay una chilena: Amapola (Omar Saavedra Santis). En 1984, obtuvo el Premio Nacional de Arte de la R.D.A.

NALDY HERNANDEZ. Actriz integrante de los repartos del Teatro "Lautaro". Profesora de actuación en Rostock (RDA). Intérprete del film "Ardiente paciencia" de Antonio Skármeta.

ALEMANIA (República Federal Alemana)

ANTONIO SKARMETA. Dramaturgo y guionista de cine y televisión. Amplia labor en Berlín Oeste. Ardiente paciencia obra teatral de Antonio Skármeta, estrenada en Caracas en 1984, y en Alemania en 1983.

TEATRO LATINOAMERICANO DE COLONIA. Creado en 1979, por un grupo de actores latinoamericanos, entre ellos el chileno César Aguilera. Tres espectáculos: Elmo (César Aguilera), en 1982 (con esta obra se presenta en el XV Festival de Teatro de Sitges, ese año); Recital de literatura indígena de América Latina, en 1982; Nuestra respuesta es la vida (basada en textos de autores latinoamericanos y europeos), en 1984.

PETER LEHMANN. Actor, ayudante de dirección y director de escena. Realiza su trabajo, desde 1974, en Alemania, vinculándose al Theater am Turm (TAT), durante cinco años (1975 a 1979). En 1981, estrena su obra El extraño descubrimiento de Fernando Pérez.

ERWI & ALVI. Musikclowntheater. Erwing Rau y Alvaro Solar. Han presentado dos espectáculos en algunas ciudades alemanas en 1983: Phonía de los sentidos para ojos y momentos y Las moscas no se afeitan.

LEONARDO MARTINEZ Y HERNAN POBLETE. Creadores y directores del grupo "Raíces", en la República Federal de Alemania. Presentan un ciclo dedicado a Pablo Neruda:

"Neruda, su vida y su obra", "Neruda y sus amigos", "Temática de Neruda", "Neruda, el militante", "Neruda y sus enemigos". Otras actividades del grupo han estado relacionadas con lecturas de textos, recitales y un encuentro teatral.

ARGENTINA

PATRICIO CONTRERAS, actor. Trabaja en Buenos Aires desde 1975. Formó parte del equipo de teatro "Payró". Fue uno de los promotores del ciclo de "Teatro Abierto", de resistencia cultural a la dictadura argentina. Recibió el Premio Estrella de Mar de Mar del Plata, el Premio José María Vilches de la misma ciudad. Actuación continuada en televisión y cine.

FRANKLIN CAICEDO, actor. Trabaja en Buenos Aires. En su repertorio tiene un recital de Pablo Neruda.

BELGICA

OMAR LOPEZ GALARCE. Actor y director. Reside desde 1971 en Bélgica. Forma un grupo de teatro, el "T.A.M." (Teatro América Morena), con el cual presenta tres obras: Selección del Canto General (Pablo Neruda), La pareja (creación colectiva) y La pareja y otras yerbas. Además ha dirigido cortometrajes, participado en el grupo "Les baladins du Miroir" y dirigido otros proyectos.

TERESA DELPINO. Actriz. Trabaja en Berchem (Bélgica). Forma parte de un equipo teatral y da clases de actuación.

CANADA

JAIME SILVA. Dramaturgo, director, actor. Desde 1977 a 1981 vive en Sitges, Barcelona (España), donde realiza una adaptación teatral (no estrenada) de El obscuro

pájaro de la noche (novela de José Donoso). Funda, además, el "Taller de Experimentación Teatral de Sitges". Posteriormente, emigra a Canadá, siendo el fundador y director artístico de "La Barraca"; este grupo presenta obras españolas, el trabajo colectivo El vendedor de ilusiones, El toro por las astas (Juan Radrigán) y La tierra se llama Juan (reúne algunos poemas del "Canto General" de Neruda). También en Canadá estrena su obra La Comedia Española, primera parte de una trilogía sobre el descubrimiento de América y el nacimiento del hombre latinoamericano.

COSTA RICA

TEATRO DEL ANGEL. Durante diez años (1975-1985), este grupo realiza en Costa Rica un trabajo continuado y de gran calidad, creando un teatro estable de repertorio y sala propia. El grupo que salió de Chile estaba formado por Bélgica Castro, Alejandro Sieveking, Luis Barahona y Dionisio Echeverría. De las obras estrenadas, destacan las siguientes de Alejandro Sieveking: La Virgen del puño cerrado (1976), El Chispero (1978), Pequeños animales abatidos (1978), La mula del diablo (1981), Animas de día claro (1982), y el cuento para niños Toruivio, el Ceniciento, de Luis Barahona, en 1978.

GRUPO "TAI" (Teatro de Artistas Independientes). Compañía formada por actores chilenos que trabajan en la Universidad Nacional de Costa Rica. De su repertorio, dos obras de autores chilenos: Los monstruos de los ojos azules (Víctor Mourguiart y Rodrigo Durán) y Todos cabemos en la patria mía (Fernando Ugarte),

ESPAÑA

JULIO JAIME FISCHTEL. Participa como actor, en España, en la compañía infantil "Los Trabalenguas". A fines de 1979, crea la "Compañía Iberoamericana de Teatro y, en 1981, la Compañía infantil "Chirimbolo", con la primera, estrena Naufragos en el parque de atracciones (Jorge Díaz), en 1981, con dirección del chileno Heine Mix, y el recital poético-musical "Una canción desesperada"; con la segunda, Don Tigre, el rayado (es el autor de la obra), en 1981, y Una historia color de hormiga (Ana María Boudeguer), en 1983. Ambas obras han sido reestrenadas. Dirige la Sala "San Pol" teatro concertado con el Ministerio de Cultura de España.

COMPANIA CHILENA DE TEATRO. Formada por profesionales chilenos residentes en Madrid. Funcionó en 1978 y 1979. En 1978, presentan la creación colectiva "Confieso que he vivido" y, en 1979, realizan cuatro lecturas dramatizadas: "La búsqueda" (Antonio Skármeta), "Pequeños animales abatidos" (Alejandro Sieveking), "La puñeta" y "Toda esta larga noche" (las dos últimas de Jorge Díaz).

REVISTA DE TEATRO CHILENO. Publicada en Madrid durante 1978 y 1979. Aparecieron cinco números.

GABRIELA HERNANDEZ. Actriz. Trabaja profesionalmente en México, Estados Unidos y España. Da cursos de pantomima, danza-jazz, gimnasia y expresión corporal. Desde 1975, ya establecida en España, trabaja en diversas producciones, destacando su actuación en Ligeros de Equipaje (Jorge Díaz), en 1982, y Dicen que la distancia es el olvido (Jorge Díaz), en 1986, en lo que se refiere a obras chilenas.

ELIANA VIDAL. Actriz. Formó parte de la "Compañía Chilena de Teatro" y del Colectivo Teatral "Magerit". Da clases de Expresión Corporal y Yoga.

CARLA CRISTI. Actriz. De 1974 a 1984 realiza su trabajo en Europa, tanto en obras españolas como extranjeras. En 1984, participa en "Homenaje a Pablo Neruda", recital poético.

JORGE DIAZ. Dramaturgo que reside desde 1965 en España. Su extensa actividad dramática la dividimos en tres fuentes: 1) Teatro Itinerante (1970-1977): en 1969 forma un equipo de trabajo que recibe el nombre de "Teatro del Nuevo Mundo",

grupo que le estrena: Acerca de la libertad, los elefantes y otras zoologías (recital-collage), La pancarta o Está estrictamente prohibido todo lo que no es obligatorio, Americaniente, Las hormigas, Los alacranes y la obra infantil Pirueta y Voltereta; 2) Obras estrenadas por otras compañías o grupos: La víspera del degüello o El génesis fue mañana, Algo para contar en Navidad, Antropofagia de salón o Electroshock para gente de orden, Ceremonia Ortopédica, Mear contra el viento, Mata a tu prójimo como a ti mismo, La puñeta, Un día es un día o Los sobrevivientes, Ecuación, El espantajo, El locutorio, La manifestación, Desde la sangre y el silencio, Toda esta larga noche, ¿Estudias o trabajas?, Ligeros de equipaje, Un ombligo para dos, El próximo verano, Reencuentro, Los tiempos oscuros.

HEINE MIX. Actor, director, profesor y animador cultural. Trabaja y reside en Madrid.

TEATRO DE HOY. Compañía teatral formada por chilenos y latinoamericanos: Gabriela Hernández, Liz Ureta, Lionel Baudet, Carmen Swimburn, Aquiles Munizaga. Montaje: "Dicen que la distancia es el olvido" (Jorge Díaz).

CARLOS LUIS LAMAS. Crea en Madrid, en 1972, el grupo teatral "Los Errantes" compuesto básicamente por actores españoles. Con este grupo ha estrenado más de cuarenta espectáculos, sobre todo a nivel itinerante.

FRANCIA

OSCAR CASTRO. Actor, director y fundador del "Teatro Aleph". Desde 1977, el grupo se exilia en Francia (había sido creado en 1968, en Chile). En 1977, participa en el Festival de Nancy con su obra La trinchera del supertricio; en 1979, presenta el espectáculo Dos monólogos para un hombre solo (Vida, pasión y muerte de Casimiro Peñafleta y Casimiro Peñafleta, preso político); con el "Aleph", estrena: La increíble y triste historia del General Peñaloza y del exiliado Mateluna (1980), La noche suspendida (1982), Talca, París y Broadway (1984) y Erase una vez un rey (1985). Además, ha actuado en diversas películas (cine y televisión), como "Ardiente paciencia", de Antonio Skármeta.

TEATRO DE LA RESISTENCIA. Perla Valencia y Gustavo Gac Artigas. Montajes: "Chile Libertad o el país de las lágrimas de sangre", "La Escuela", "Crónica del día combatiente", "Edipo rojo o la travesía.. y "El huevo de Colón o Coca-Cola les ofrece un viaje de ensueño a América Latina". Reorganizado se llama actualmente: "Nuevo Teatro Los Comediantes".

ENRIQUE BAEZA MARTINEZ. Profesor universitario que trabaja en Francia (Avignon), donde se ha doctorado con "Lecture dramatique de l'oeuvre de Jorge Díaz", y está a cargo del "Groupe de recherche théâtrale".

MARIA ASUNCION REQUENA, dramaturga, y **RAUL RIVERA,** director teatral.

INGLATERRA

FRANCISCO MORALES. Actor y director. Trabaja, junto a su mujer **GLORIA ROMO** desde 1975 en Inglaterra. En 1975-6 dirige el "Teatro Popular Chileno", con Chile 11-9-83; en 1977 crea el "Teatro Chileno de Mimos", presentando el espectáculo de mimos para adultos Remembering the world a little bit; en 1979 crea los "Talleres Latinoamericanos"; en 1981 dirige Chile lest we forget; en 1983, con el "Teatro Chileno de Mimos", Being here y Readyyyyyy... Steadyyyyyy... Mime! ! ; en 1984 dirige Chile: informe imprescindible, obra creada con los "Talleres Latinoamericanos". Además, ha actuado en otras obras de teatro, en televisión y en cine.

NORUEGA

CHRISTIAN TRAMPE. Actor, profesor y director teatral. En 1977, rol secundario en Viva Chile. . . mierda (Rocco Petrucci); en 1978, dirige El generalito (Jorge Díaz); entre 1979 y 1984, asesor y observador de diversas obras, entre las cuales la chilena Toda esta larga noche (Jorge Díaz), en 1982.

ERNESTO MALBRAN. Dramaturgo, actor y director teatral. En 1976, un grupo independiente noruego le estrena La caperucita roja y el general rompeculo. Desde 1978 hasta 1983, organizó un grupo de Mimos, cuya obra Rataplín Rataplán fue presentada en algunas ciudades noruegas. Hay que destacar su labor docente, y la autoría de las siguientes obras: Cataplum 1, Cataplum 2, Historia de un enanito, un escarabajo y una volatinera, contada por un árbol y Lección de vuelo.

ROCCO PETRUCCI. Llega en 1976 a Oslo y ha dirigido y actuado con distintos grupos independientes de esa ciudad. Es el autor de Viva Chile. . . mierda.

SUECIA

BORIS KOZLOWSKI. Director y animador cultural. Viaja a Venezuela donde dirige a la Compañía de los Cuatro.

IGOR CANTILLANA. Director del "Teatro Sandino", creado en 1979 en Suecia. De las catorce obras estrenadas, destacan las chilenas El abanderado (Luis Alberto Heiremans), La viuda de Apablaza (Germán Luco Cruchaga), Isabel desterrada en Isabel (Juan Radrigán), Testimonio de las muertes de Sabina (Juan Radrigán) y Juego de moscas (Oscar Bravo).

CHILENSK TEATERGRUPP I STOCKHOLM. Grupo Chileno de Teatro en Estocolmo. Funcionó desde 1976 a 1980. En 1979, estrenan El espantajo (Jorge Díaz), collage de ideas, imágenes y fragmentos de "La imagen" (José Ricardo Morales) "Chilex" (Ariel Dorfmann) y "Laxante para todos" (Angel García Pintado).

JESUS ORTEGA. Actor de teatro y cine, mimo, creador de "varieté" y profesor de pantomima. Trabaja en Suecia desde 1975: forma en 1976 una Escuela de Mimos; en 1977 crea una Compañía de Mimos ("Pantomyrorna"); y en 1980, 82 y 83 participa con su Compañía en los Festivales de Lund y Copenhague.

VENEZUELA

COMPANIA DE LOS CUATRO. Formada por Orietta Escámez, Humberto Duvauchole y Héctor Duvauchole (a raíz de la trágica muerte de este último, en 1983 la Compañía se disuelve). Desde 1974 a 1984, actuaciones permanentes en Caracas y otras ciudades de Venezuela, más algunas giras al exterior. Entre sus obras estrenadas, hay cuatro chilenas: El cepillo de dientes (Jorge Díaz), Los payasos de la esperanza (creación colectiva del T.I.T.), Por la razón o la fuerza (Jaime Miranda) y Antropofagia (Jorge Díaz), y el recital "Neruda en el corazón".

JAIME SCHNEIDER. Actor y mimo. Crea en Caracas, en noviembre de 1973, la "Academia de Pantomima"; al año siguiente, con los alumnos de esta Academia, forma el "Grupo Latinoamericano de Pantomima", con el cual estrena dos obras para niños (creaciones colectivas). Además, en 1974 estrena la versión en pantomima de "Santa María de Iquique" (Luis Advis) y, en 1983, con la "Compañía de Mimos de Noisvander", participa en una gira por Europa.

VERONICA ODDO. Actriz. Trabaja, en primer lugar, en Argentina (1973-1975) y, luego, en Venezuela, donde actualmente integra el "Grupo Actoral 80". Entre las producciones escénicas de este colectivo figuran Variaciones Wolff (recreación a partir de una situación de la obra Niñamadre, de Wolff), en 1983, y Ardiente paciencia (Antonio Skármeta) en 1985.

OSCAR FIGUEROA y **ROCIO ROVIRA.** Forman una Compañía de Mimos y una Escuela de Mimos en Caracas. Colaboran en montajes profesionales, tanto como intérpretes como asesores de expresión corporal y creadores de coreografía. Amplia labor en el teatro para niños en el "Teatro Tilingo".

JULIO JUNG y **MARIA ELENA DUVAUCHELLE.** Forman compañía de repertorio y desarrollan una extensa labor de teatro, televisión y cine. ●

TEATRO CHILENO EN FRANCIA

□ OSVALDO OBREGON

En el plano teatral, las relaciones entre Francia y Chile han sido invariablemente unilaterales hasta muy avanzado el siglo XX, al igual que sucede con la mayoría de los países latinoamericanos. Por razones ya conocidas, sabemos que Francia ha ocupado un lugar de privilegio para América Latina, desde los movimientos de independencia. La ruptura con España va seguida de un estrecho acercamiento con Inglaterra y sobre todo con Francia, por parte de las élites latinoamericanas, imbuidas de las ideas de la Ilustración y de los principios de la revolución de 1789. Durante el siglo XIX Francia constituye el principal modelo y, a pesar de su expansión colonial en África, Asia e incluso América, no proyecta para las nuevas repúblicas americanas la imagen de una potencia colonialista. Las minorías dirigentes del Chile decimonónico sienten una atracción particular e intensa por la cultura francesa y los artistas e intelectuales, una fascinación por París que aún no se extingue.

No es ahora nuestro propósito abordar el vasto tema de la difusión del teatro francés en Chile, sino a la inversa: determinar cuál ha sido la difusión de nuestro teatro en Francia. No tenemos noticias de ninguna obra chilena publicada o representada en el exágono durante el siglo XIX, época en que el teatro galo inundaba las salas de Santiago, Valparaíso y otras ciudades. Durante el presente siglo, la primera obra chilena presentada en París fue "La serpiente" de Armando Moock, junto con "Barranca abajo" de Florencio Sánchez (dirigidas ambas por Vicente Martínez Cuitiño), gracias a la gira realizada por la Compañía de la actriz uruguaya Camila Quiroga en 1920 (España y Francia). Otro hecho aislado y circunstancial es la publicación en francés de "Gilles de Rais", una de las dos obras dramáticas escritas por el poeta Vicente Huidobro.

La tesis universitaria de Catherine Guidoni titulada: "La critique dramatique au XXème siècle: son influence sociale, son rôle publicitaire et commercial" (1) en la cual hace un prolijo inventario de todas las críticas teatrales aparecidas entre 1945 y 1958 en los principales diarios y semanarios franceses - nos confirma la total ausencia de obras dramáticas latinoamericanas en las carteleras. De un total de 1200 obras registradas, sólo 20 son de autores españoles. Ni un solo autor latinoamericano figura en la nómina.

Solamente a fines de la década del cincuenta y comienzos del sesenta, el teatro latinoamericano tiene verdaderamente un lugar en la escena francesa, gracias a una conjunción de factores, de los cuales podemos señalar los de mayor importancia: interés creciente por la situación política y económica de esa región; impacto de la literatura hispano-

americana y brasileña; emergencia de la nueva canción latinoamericana y la mayor difusión de otras expresiones culturales (cine, pintura, etc.) y la posibilidad que se abre para nuestro arte dramático con la creación del Teatro de las Naciones en 1957, con sede en París. Todo concurre a demostrar que la recepción continua del teatro latinoamericano se inicia con la participación de algunas compañías teatrales en este prestigioso festival, a partir de 1958, año en que el Teatro de Buenos Aires presenta "La carroza de San Sacramento" de Prosper Mérimée y "El límite" de Alberto de Zavalía, dirigidas por este último, en el Teatro Sarah Bernhardt (11 y 12 de junio).

LA PARTICIPACION CHILENA EN EL TEATRO DE LAS NACIONES.

La primera actuación de una compañía chilena se realizó en 1961, en que el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica (T.E.U.C.) presenta "Versos de ciego" de Luis Alberto Heiremans, dirigida por Eugenio Dittborn, los días 23 y 24 de junio en el Vieux Colombier. En general, los comentarios críticos no ponen en tela de juicio la puesta en escena ni la interpretación. Sin embargo, la obra misma es recibida con ciertas reservas. Algunos críticos aceptan su tono ingenuo, su simbolismo elemental. Las referencias comparativas son abundantes. Marcelle Capron en "Combat" evoca los cuadros de Brueghel y Goya (2). Otros se remontan a ciertos temas del "Evangelio": Henri Gouhier en "La Table Ronde" alude a Samuel Beckett: "Tandis que les héros de M. Samuel Beckett attendent Godot, ceux de Luis Alberto Heiremans le cherchent; ici e là, ce sont des âmes simples..." (3). Pero también encuentra en "Versos de ciego" reminiscencias de Henri Ghéon, de Maeterlinck y de Gaston Baty. El más severo de los críticos es Robert Marrast, hispanista profesor universitario y colaborador de la prestigiosa revista "Théâtre Populaire". Para él, la representación fue decepcionante. Hablando del tema central, la busca del ideal, escribe:

"Sujet vaste, mais dangereux. Qu'il faille amener les hommes à trouver une solution à leurs problèmes, qu'il faille leur faire prendre conscience que le monde 'ne va pas bien' et doit être changé, Brecht l'a dit, et magnifiquement exprimé. M. Heiremans n'a rien à nous apprendre là-dessus." (4).

Según Marrast, lo único que logra atraer la atención es el sabor del acento chileno. Todo lo demás produce la impresión de asistir "à une fête annuelle d'école de campagne". El simbolismo de la estrella le parece un recurso totalmente gratuito. Termina su artículo, planteando descarnadamente el problema de la selección de los grupos invitados al Teatro

de las Naciones, que debería hacerse con criterios más rigurosos. Según él, la participación del T.E.U. C. se debería al hecho circunstancial de su gira por España.

En la temporada 1962, el actor chileno Raúl Montenegro interpretó "El prestamista" de Fernando Jousseau, los días 14 y 15 de mayo en el Teatro Lutèce. Sorprendente historia la de este "prestamista". Estrenada en 1956 en el Teatro Atelier de Santiago de Chile, Montenegro obtuvo el premio anual de la Crítica atribuido al mejor actor. Al año siguiente, autor y actor comenzaron una larga gira por América, que se prolongaría por España. Allí se encontraban cuando les llegó la invitación para actuar en el Teatro de las Naciones. Las de París, correspondieron a las representaciones No. 1687 y 1688. La impecable caracterización de los tres personajes interpretados por Montenegro: un panadero, un marqués y un financiero, acusados de haber asesinado a un usurero, le valieron nada menos que el Premio al Mejor Actor del festival, compitiendo con figuras de renombre mundial. La obra fue estrenada más tarde en versión francesa por el actor Maurice Teynac. En los años siguientes, mientras el Teatro de las Naciones se realizó en París, ninguna otra compañía chilena participó en él.

LA PARTICIPACION CHILENA EN EL FESTIVAL DE NANCY.

Aunque la participación latinoamericana ha sido mucho más intensa en el Festival Internacional de Nancy que en el Festival de París, la presencia del teatro chileno ha sido poco frecuente. En la temporada 1973, el Teatro Aleph presentó "Erase una vez un rey" y "Vida y muerte de Casimiro Peñafleta", escritas por Oscar Castro. Ese año, el espectáculo latinoamericano que despertó mayor interés fue "La boda de los pequeños burgueses" de Brecht, en una atrevida versión del grupo brasileño Pao e Circo.

La actuación del Teatro Aleph tuvo una repercusión mucho menor. Sin embargo, uno de los críticos que se firma J.F.B. le dedica enteramente su artículo: "Du théâtre pamphlétaire avec le 'Teatro Aleph'". Su valoración es positiva en relación a la primera parte del espectáculo: "Il était une fois un roi". Sobre él dice:

"Une comédie bien agréable, dont le sens n'échappe à personne et qui franchit sans difficulté la barrière des langues." (5).

En cambio, no tuvo la misma experiencia con la segunda parte. "Vie et mort de Casimiro Peñafleta", de difícil comprensión en cuanto al texto. El mayor espacio del artículo está dedicado a contar el argumento de ambas obras.

De tono muy diferente es el comentario de P. Brassart: "Festival de Nancy, une conception utilitariste de l'art", consagrado al Aleph y al Teatro Campesino del Tío Javier (Perú), uno y otro de corte satírico, didáctico, subversivo, utilizando el teatro como arma de lucha, aunque a menudo de manera simplista, según sus apreciaciones. De los dos grupos el Aleph le parece el menos convincente en esta línea. Señala la simplicidad de medios con que éste trabaja, así como el humor directo de la sátira, que evita el hermetismo de las vanguardias, pero precisa:

"Simplicité qui ne legitime nullement les pitreries de patronage auxquelles se livrent avec entrain les comédiens, amateurs au sens fort du terme" (6).

Su conclusión es que en Francia la sátira social y política es más corrosiva que la practicada por el Aleph.

En la temporada 1975, en el marco del Festival Off se presentaron tres grupos latinoamericanos, entre ellos el Théâtre de la Résistance-Chili con la obra "El país de las lágrimas de sangre" o "Nosotros te llamamos Chile-Libertad" de Gustavo Gac, que se representó el 13 de mayo.

El Festival en 1977 acogió numerosas compañías latinoame-

ricanas y, en forma paralela a la programación teatral se realizaron 'Les Assises Internationales Europe-Amérique Latine', cuya organización fue asumida personalmente por Jack Lang. La única compañía chilena presente en esta temporada fue el Aleph con "Casimiro Peñafleta, prisionero político" de Oscar Castro.

Una de las reseñas más interesantes y completas sobre el Festival se titula "Nancy 77", firmada por Hubert Gignoux, donde confiesa sus simpatías previas por los montajes procedentes de América Latina. A propósito de Aleph, da algunos antecedentes del grupo: prisión de sus integrantes y actividad teatral en los campos de concentración después del golpe militar de 1973. En seguida expresa:

"Que de titres à notre sympathie politique et affective! Hélas, leur travail ne dépasse pas le niveau artistique d'une fête scolaire ou d'un feu de camp scout, avec, et c'est la plus grande tristesse, exactement le même répertoire gestuel, trait pour trait, fait d'esquisses conventionnelles qui ne sont ni de représentations exactes ni des signes métaphoriques." (7).

Se pregunta si ello se debe a una influencia negativa propagada a Chile desde Europa o si han bastado algunos meses de exilio en Francia para dejarse influir en ese sentido. Al mismo tiempo desea al grupo, poder salir pronto del vacío probablemente momentáneo en que lo ha sumido el desarraigo.

Para la temporada 1983, el Festival de Nancy invitó a la compañía chilena El Telón, con la obra de Juan Radrigán "El toro por las astas". Posteriormente el grupo realizó una gira por distintas ciudades de Francia y otros países europeos.

COMPAÑIAS CHILENAS EXILIADAS EN FRANCIA.
Como consecuencia de la diáspora chilena, dos compañías han trabajado regularmente en Francia: El teatro de la Resistencia y el Aleph. La primera de ellas fue creada en 1975 por algunos exiliados chilenos, ex miembros del Teatro Experimental del Cobre de Chuquicamata, Gustavo Gac y Perla Valencia. Después del primer espectáculo presentado en Nancy (1975), este grupo ha estrenado sucesivamente las siguientes obras: "La escuela" de Ricardo Iturra (1976), "Crónicas del día combatiente" de Marcos Portnoy (1977); "Los papeles del infierno" de Enrique Buenaventura (1979, versión española; 1980, versión francesa) y "El huevo de Colón" de Gustavo Gac (1983).

Dentro de una línea claramente militante, la compañía ha tenido una gradual evolución en varios planos: paso del español al francés; apertura hacia la problemática de América Latina, desde una problemática puramente chilena; incorporación de actores de otras nacionalidades latinoamericanas. En 1985 una fracción del grupo regresó a América con el nombre Nuevo Teatro Los Comediantes, donde ha participado en festivales y realizado diversas giras.

El Teatro Aleph se reconstituyó en Francia en torno a uno de sus principales fundadores: Oscar Castro, rescatado de los campos de concentración de Chile, gracias a una campaña internacional promovida por algunas personalidades del teatro francés. El primer estreno del grupo fue: "La increíble y triste historia del General Peñaloza y del exiliado Mateluna" en la Cartoucherie de Vincennes, obra escrita por Castro, que luego fue llevada en gira por numerosas ciudades de Francia y de otros países. El Aleph presentó después una nueva creación: "La nuit suspendue", estrenada en París en diciembre de 1982, que no tuvo la misma repercusión que la primera. En los dos años siguientes, la compañía hizo una extensa gira internacional con "L'exilé Mateluna", versión abreviada de su espectáculo de mayor éxito. Su último estreno ha sido "Talca, París, Broadway" (París, 1985). El Teatro Aleph en el exilio ha estado

fuertemente marcado por la personalidad de Oscar Castro, que ha asumido conjuntamente las funciones de autor, actor y director. Pese a las dificultades inherentes a una compañía extranjera, el Aleph ha podido mantener una actividad regular en Francia y en otros países, solicitado por el público chileno del exilio.

Los dos grupos nombrados han tenido problemas derivados de su implantación en una cultura extranjera, dificultad para manejar la lengua francesa, definición de nuevos objetivos, conquista de un público, etc. Con altibajos comprensibles en cuanto a los logros artísticos, han contribuido a difundir el teatro chileno e hispanoamericano en este país. Su acción se ha visto reforzada por la de otras compañías chilenas, que han hecho giras internacionales para reencontrarse con su público perdido. El Taller de Investigación Teatral (TIT) presentó en París "Tres Marías y una Rosa" de David Benavente (junio de 1981); la Compañía de los Cuatro actuó también en París con "Los payasos de la esperanza" (1981), creación colectiva del TIT y "Por la razón o la fuerza" (1982) del joven autor chileno Jaime Miranda, estrenadas en su lugar de exilio: Caracas. Además, dos conocidos actores residentes en Chile han presentado sendos monólogos en París: Roberto Parada con "Sócrates" (1980) y Tennyson Ferrada con "Macías" de Sergio Marras, inspirado en la vida del que fuera dictador de Guinea Ecuatorial (8). El primer monólogo fue dirigido por María Maluenda; el segundo, por Gustavo Meza.

MONTAJES FRANCESES DE OBRAS CHILENAS.

La puesta en escena en Francia de obras chilenas es algo muy reciente. Ya hemos mencionado el montaje de "El prestamista" de Fernando Josseu que, con el título "Trois contre un", fue interpretado por el actor francés Maurice Teynac. El 8 de noviembre de 1977 tuvo lugar el estreno de "Mercredi, trois quarts" de Helvio Soto (más conocido como cineasta) adaptación y puesta en escena de Maurice Garrel (París, Petit Odéon). En diciembre de 1978 se estrenó también "Fleurs de papier" de Egon Wolff, adaptada por Joan Debidour, por la Compañía de Françoise Brion, bajo la dirección de Jean-François Prévand (París, Studio des Champs-Élysées). En agosto del año siguiente, se realizó en Toulouse el estreno mundial de "L'Épouvantail" de Jorge Díaz, por el Théâtre du Midi de Nîmes, puesta en escena de Bernard Gauthier. Pero la obra teatral chilena más representada en Francia es "Fulgur y muerte de Joaquín Murieta" de Pablo Neruda, publicada por Gallimard (1969), traducción y adaptación de Guy Suarès. El prestigioso director francés Patrice Chereau fue invitado por el Piccolo Teatro de Milán para ponerla en escena, a cuyo estreno asistió el propio Neruda (abril, 1970). La creación de la obra en Francia fue iniciativa del Théâtre de Bourgogne en co-producción con el Théâtre National de Strasbourg. El estreno se realizó el 24 de julio de 1971, con ocasión del XIII Théâtre d'Été de Beaune, dirigida por el argentino Alberto Rody. Posteriormente se presentó en numerosas ciudades de Francia.

En el verano de 1976, "Joaquín Murieta" fue representada por Les Tréteaux du Midi, con puesta en escena de Jacques Echantillon y llevada al Théâtre de Paris (20 de enero al 20 de febrero).

En Besançon, un grupo de jóvenes chilenos y franceses, bajo la dirección de Jacques Vingler, presentó una nueva versión de la obra de Neruda en el Espace Planoise (Grande Salle) entre el 31 de mayo y el 4 de junio de 1983. Un público juvenil y entusiasta llenó la sala durante las cinco representaciones ofrecidas.

Estas obras chilenas, que han merecido el interés de compañías francesas, pueden ser calificadas de pioneras. Gracias a ellas, nuestro teatro ha comenzado por fin a ser

conocido en Francia, abriendo así la puerta a otras piezas de mérito.

Para concluir esta apretada síntesis, es necesario mencionar otro aspecto referente al tema que nos ocupa, esto es el interés que ha comenzado a manifestarse en Francia por el teatro chileno —en el marco más amplio del teatro latinoamericano— tanto en coloquios y congresos, como en publicaciones e investigaciones universitarias. La diáspora chilena posterior a 1973 no sólo ha catapultado fuera del país a autores, directores y actores, sino también a investigadores que han contribuido, a su manera, a la divulgación de nuestro teatro en el extranjero. En suma, el teatro chileno ha comenzado a tener una presencia en Francia gracias, por una parte, a la oportunidad ofrecida por los festivales ya mencionados de París y Nancy y por otra, a la labor de los teatristas exiliados y a los montajes franceses de algunas obras chilenas. De manera complementaria, nuestro teatro ha sido objeto de trabajos publicados e inéditos que han reforzado aún más su difusión. Si antes las relaciones eran sólo unilaterales entre el teatro francés y el teatro chileno, a favor del primero, hace algún tiempo ha comenzado a establecerse un intercambio que se revela más enriquecedor para ambas partes. Se ha franqueado una gran paso, aquél que va de la tutela al diálogo. ●

NOTAS

- (1) Tesis de Tercer Ciclo, Université de Paris III, 1967 (inédita).
- (2) M.CAPRON: "Complaintes d'aveugle par le Théâtre d'Essai du Chili", Combat, 26 juin 1961.
- (3) H.GOUHIER: "Le Théâtre", La table Ronde, septembre, 1961.
- (4) R.MARRAST: "Complaintes d'aveugle de Luis Alberto Heiremans, mise en scène d'Eugenio Dittborn avec le Théâtre d'Essai de l'Université Catholique du Chili au Théâtre du Vieux Colombier", Théâtre Populaire No.43, 3er Trim., 1961.
- (5) Le Républicain Lorrain, 7 mai 1973.
- (6) Les Dernières Nouvelles d'Alsace, 5 mai 1973.
- (7) Théâtre Public No 16/17, 1977.
- (8) S.MARRAS: Macías. Ensayo general sobre el poder y la gloria (Monólogo), Santiago de Chile, Las Ediciones del Ornitorrinco, 1984.

PUBLICACIONES

- 1) OBRAS
CARVAJAL, Víctor: "Chante, chante, Adriana!" Lyon, Les cahiers du Soleil Debout, 1980.
HUIDOBRO, Vicente: "Gilles de Rais" Paris, Totem, 1932.
NERUDA, Pablo: "Splendeur et mort de Joaquín Murieta" Gallimard, Paris, 1969.
SOTO, Rodolfo: "Clapier humain" (Clásico nocturno 1967) Etudes et Documents, T.II, Situations contemporaines du théâtre populaire en Amérique, 1980, pp. 145-168;
- 2) FRAGMENTOS
ARRAU, Sergio: "El Rey de la Araucanía" Caravelle (Toulouse), No. 440, 1983, pp. 111-136.
WOLFF, Egon: "El sobre azul" Caravelle (Toulouse), No. 40, 1983, pp. 89-110.
- 3) ARTICULOS
DAUSTER, Frank: "Concierto para tres: Kindergarten y el teatro ritual", Caravelle (Toulouse), No. 40, 1983, pp.9-16.
MARCHANT, Teresa: "Le Théâtre au Chili" Théâtre Populaire No. 28, janvier, 1958, pp. 105-110.
OBREGON, Osvaldo: "Théâtre de masse et football au Chili: 1939-1979. Origine, apogée et déclin du 'Clásico' Universitaire" Etudes et Documents, Tome II, Situations contemporaines du théâtre populaire en Amérique, Université de Haute-Bretagne, Rennes, 1980, pp.69-141.
——— "Fulgur y muerte de Joaquín Murieta: génesis y estructura", in Mélanges américanistes en hommage à Paul Verdevoye, Paris, Editions Hispaniques, 1985, pp.523-531.
ROJO, Grñor: "Le théâtre chilien contemporain" Europe No. 570, octobre, 1976, pp. 253-266.
——— "Muerte y resurrección del teatro chileno: observaciones preliminares", Caravelle No. 40, 1983, pp. 67-82.

PONENCIA S

- PRIMER COLOQUIO INTERNACIONAL DE LITERATURA CHILENA. PARIS, 17-19 de junio de 1983.
GRIMBLATT, André: "El imaginismo en la creación de "El Abanderado" de Luis Alberto Heiremans".
MILLERET, Margot: "Tres Marías y una Rosa: trabajo colectivo, arte colectivo".
OBREGON, Osvaldo: "Teatro Francés y teatro chileno: de la tutela al diálogo".
ROJO, Grñor: "El teatro chileno en la década del 80";
LE THÉÂTRE SOUS LA CONTRAINTE. AIX-EN-PROVENCE, 5-7 de diciembre de 1985.
DE TORO, Fernando: "Los últimos años de teatro chileno".
OSTERGAARD, Ane Grete: "David Benavente: 'Tres Marías y una Rosa', una estética de la resistencia". ●

TEATRO CHILENO EN MADRID

CIERTAS (RE)FLEXIONES A CUARENTA AÑOS
DE TEATRO CHILENO EN MADRID:
UNA APROXIMACION DRAMATICA.

INTRODUCCION A MANERA DE INTRODUCCION.

En la última edición del diccionario de la Real Academia Española, léase R.A.E., encontramos la siguiente definición del verbo "extrapolar": "Fís. Averiguar el valor de una magnitud para valores de la variable que se hallan fuera del intervalo en que dicha magnitud ha sido medida."; además, por las causales sinonímicas de nuestro idioma, podemos sin temor a pasar de incultos (que es un pasar, como muchos otros) utilizar el término "intrapolar", que en otros términos es lo mismo. ¿Por qué incursionar por breves momentos en el terreno de la física? No es, en ningún caso, por imitación del poeta. Sólo se quiere explicar que estas (re) flexiones son, en cierta manera, una extrapolación, es decir, una parte del todo; incluso más, una mínima parte de la parte.

El todo, o sistema, lo viene a constituir la presencia del teatro latinoamericano en Madrid, desde la temporada 39-40 (suena a postguerra) a la temporada 85-86 (suena a término de la estancia del susodicho en Madrid), presencia que, a nivel de dramaturgia, se traduce en casi trescientas obras y, a otros niveles (relaciones sociales e históricas; presencia de actores, compañías, directores. . .), se traduce en una investigación titulada "El teatro hispanoamericano en Madrid desde 1939 hasta nuestros días" (1).

De este total, sesenta y nueve obras chilenas (algunas re-estrenadas), algo así como un veintiseis por ciento, han sido presentadas en los escenarios madrileños, desde el lunes 27 de mayo de 1946 al viernes 21 de febrero de 1986, desde el teatro Lara a la casi ya mítica sala Cadarso, desde Armando Moock a Jorge Díaz. La eterna circularidad de la existencia, el eterno retorno: hace algunos años, por eso de titularse, hicimos con la Sara (Rojo es el apellido) una investigación que llevó por nombre "Dos escritores claves en la dramaturgia chilena: Armando Moock y Jorge Díaz" (2). La ironía de la historia. Esa es la parte.

Desde una perspectiva generacional (3), tres generaciones dramáticas chilenas se visualizan en este panorama (la del 27, la del 42 y la del 57), aunque la última de las nombradas es la que lleva la voz cantante y sonante. Sonante, en forma particular, por esos cuarenta años de soledad histórica del régimen franquista (hay soledades que duelen, ¡ay Fabio!) y por esas trabas (ya la palabra es un trabalengua) inherentes que los regímenes dictatoriales imponen a la cultura, a la "cultura" como diría el huaso/guaso que llevamos dentro.

□ EDUARDO GUERRERO

LAS (RE)FLEXIONES PROPIAMENTE TAL, COMO TAL (RE)FLEXIONES.-

El viejo Moock (estoy hablando/escribiendo en septiembre de 1986), ignorado en su país, fue a hacerse las Américas a Argentina, donde con justicia lo consideran un fiel representante de la "dramaturgia argentina" de su época; el viejo Moock que por su fecha de nacimiento (1894) pertenece a la llamada "generación de 1927", generación que rompe con los cánones decimonónicos de generaciones anteriores y que visualiza la existencia en la dramaturgia latinoamericana de nuevas orientaciones dramáticas (tanto formales como de contenido), el viejo Moock, repito, es el que tiró la primera piedra con su "Del brazo y por la calle" (1939), comedia que tuvo un gran éxito en España, transformándose en "uno de los sucesos teatrales de la temporada" y, en palabras del actor Luis Prendes, "en menos de dos años, hemos llevado la comedia a más de cien pueblos, con un éxito de clamor". Ese es el aporte chileno, exclusivamente ese, al panorama teatral español de la década de los cuarenta, década en que el teatro español muestra una desnudez y pobreza alarmantes (por razones obvias, García Lorca y Valle-Inclán habían perdido vigencia, la cual, por suerte para el teatro español, la han recuperado ahora por los ochenta), década en que prima un teatro insubstancial, cómodo, con intenciones de divertimento y de evasión, unido esto a una censura (cuya rigidez se acentuaría a futuro) que imposibilitaba otras alternativas válidas. De ahí que los sainetes, melodramas, astracanes, espectáculos seudofolkloricos, vodeviles, revistas, den la tónica a este período. En este contexto, en consecuencia, el teatro latinoamericano reitera,



El poeta Gonzalo Santelices, el dramaturgo Jorge Díaz, el profesor, ensayista, novelista Juan Villegas, director de la recién aparecida revista 'Gestos', las actrices Gabriela Hernández y Liz Ureta a cuyo cargo estuvieron los principales roles de "Dicen que la distancia es el olvido" de Jorge Díaz, estrenada este año en España, y el poeta David Valjalo, en la Plaza Mayor de Madrid.

con muchos matices, los modelos aceptados, no sólo por adecuación a éstos sino que, también, por su incipiente desarrollo.

En la década de los cincuenta, algo cambia en el panorama del teatro español y, a su vez, del teatro latinoamericano en Madrid. En relación a lo primero, dramaturgos como Antonio Buero Vallejo, Alfonso Sastre y Fernando Arrabal (con "Historias de una escalera", "Escuadra hacia la muerte" y "Los hombres del triciclo", respectivamente) muestran una preocupación por indagar en la problemática social (4); en relación a lo segundo, se conocen dramaturgos insertos en esta tendencia social ("crítica social"), que es más que nada una respuesta a las inestabilidades políticas, económicas y sociales de los países latinoamericanos (Cuzzani, Dragún y Gorostiza, en Argentina; Celestino Gorostiza, Usigli y Villaurrutia, en México; Solari Swayne, en Perú; René Marqués, en Puerto Rico). Del teatro chileno, en cambio, sólo los estrenos de la obra de Mook (en 1952 y 1953) y el estreno oficial de "La vuelta al hogar" (1956) de Fernando Cuadra, un dramaturgo "no representativo" de la generación de 1957. En esta obra, se percibe una de las constantes de su dramaturgia: estudio de caracteres, dentro de un marco de conflictividad social (en este sentido, su obra "La niña en la palomera", "crónica dramática de una adolescente de nuestro tiempo", resalta como su mejor logro).

La reiteración de una temática neorrealista o social-realista, la consolidación del "fenómeno" del teatro independiente y la preocupación generalizada por conocer más en profundidad la situación actual del teatro en el país (Festivales, Seminarios, Talleres, Conversaciones, Manifiestos), son tres hechos esenciales que configuran el conocimiento del teatro español en la década de los sesenta. Esto conlleva un cuadro más optimista en la proyección de una dramaturgia "autocensurada" en su mismo nacimiento, y en la búsqueda de procedimientos formales para el logro de la especificidad teatral. En esta década, hay dos acontecimientos relevantes del teatro chileno en Madrid; en primer lugar, la gira por

diez días del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica (TEUC) y, en segundo lugar, la aparición en la escena española de uno de los dramaturgos más importantes (a pesar de Benjamín Morgado) (5) de nuestro teatro: Jorge Díaz. La gira del Teatro de Ensayo conmovió, en junio de 1961, el ambiente teatral español; expresiones como "uno de los datos más positivos del año 61", "gratísima sorpresa...", "me imagino cuánto podría obtener el teatro español de la experiencia fresca de los movimientos hispanoamericanos", hablan por sí solas del "descubrimiento" español de uno de los más renovadores teatros universitarios de Latinoamérica (algo así como el descubrimiento de América). En todo caso, interesa, para efectos de estas (re)flexiones, aludir a las tres presentaciones realizadas, de tres dramaturgos íntimamente unidos al movimiento renovador universitario: "La pérgola de las flores" (1960) de Isidora Aguirre, "Deja que los perros ladren" (1959) de Sergio Vodanovic, y "Versos de ciego" (1961) de Luis Alberto Heiremans; la primera, con un lenguaje y tono realista que la acercan bastante al género chico español, en esa lucha de las floristas por defender su trabajo; la segunda, con su carácter de denuncia a determinados sectores de la sociedad chilena, básicamente a la burguesía acomodada y a una clase media pasiva; la tercera, con la búsqueda de la estrella, que trasciende la cotidianidad de la existencia.

El estreno de "El cepillo de dientes" en 1966, inicia una labor dramática ininterrumpida en España de Jorge Díaz (había llegado el año anterior), labor que no sólo se verá afianzada por sus numerosos estrenos teatrales (tanto comerciales como independientes) sino, también, por los diversos premios obtenidos en sus veinte años de estancia en Madrid. Incluso, esta representación se constituyó en un "fenómeno refrescante, que obliga a consideraciones infrecuentes y que justifica, a niveles prácticos, escuetos, tangibles, la llegada del teatro hispanoamericano a los escenarios madrileños." (6). Siete meses después, en diciembre de 1966, se estrena otra pieza de Díaz, "Réquiem

por un girasol" (1961), obra con la cual no obtiene la misma aceptación que con "El cepillo. . ."

Además, en esta década, se estrenan obras de Camilo Pérez de Arce ("Comedia para asesinos", en 1960), de Fernando Josseau ("El prestamista", en 1961); la crítica se maravilla con el "malabarismo interpretativo" de Raúl Montenegro, de Gabriela Roepke ("Casi en primavera", en 1962, en una lectura escenificada por actores del TEUC), del mismo Heiremans ("Es de contarlo y no creerlo", en 1962; "La jaula en el árbol", en 1963; "Navidad en el circo", en 1963; las dos primeras, también lecturas escenificadas), un nuevo reestreno de Moock ("Del brazo y por la calle", en 1965) y de Italo Ricardi ("Sagitario" y "Signos de interrogación", en 1967 y 1968, respectivamente). Nota aparte es la presentación en esta década de la farsa "La Primera Aventura de Don Quijote" del poeta David Valjalo, por el Teatro Experimental de Zaragoza, en Teruel.

Las treinta y tres obras chilenas estrenadas en Madrid en la década de los setenta, no sólo son el reflejo de un considerable salto cuantitativo sino que, además, por un lado, confirman la vigencia española de la dramaturgia de Jorge Díaz (veinte obras, tanto de teatro para adultos como de teatro infantil) y, por otro, la validez de las proposiciones dramáticas de otros representativos dramaturgos chilenos; en este caso, resaltan los nombres de Daniel Bohr ("Del amor cruel", "Noche santa, albor del alma" y "Camino de luz"), Italo Ricardi ("Payaso triste"), Egon Wolff ("Los Invasores"), José Ricardo Morales ("La adaptación al medio" y "Cómo el poder de las noticias nos da noticias del poder"), Pablo Neruda ("Fulgur y muerte de Joaquín Murieta"), Antonio Skármeta ("La búsqueda"), Alejandro Sieveking ("Pequeños animales abatidos"), Sergio Vodanovic ("Deja que los perros ladren"). A ellos hay que agregar a Javier Guzmán ("El reclamo") y a Italo García Mutini ("Comienzan nuevos días en Gilar").

El viernes 17 de abril de 1970, a las 23 horas, en el Colegio Mayor Calasanz de Madrid, inicia sus actividades el "Teatro del Nuevo Mundo", con una lectura dramatizada y una reflexión crítica sobre el teatro latinoamericano, a cargo de Jorge Díaz. A partir de ahí (y hasta mediados de 1974) presentan el siguiente repertorio, constituido básicamente por obras del dramaturgo chileno, salvo "Acerca de la libertad", los elefantes y otras zoologías" (espectáculo que consiste en un diálogo-documento y la escenificación de fragmentos de "Fulgur y muerte de Joaquín Murieta", "Libertad, libertad", "Introducción al elefante y otras zoologías" y la obra completa, de Díaz, "La pancarta"). Estas obras son: "Piruetas y Volteretas" (teatro infantil), "El lugar donde mueren los mamíferos", "Antropofagia de salón", "Los alacranes" y "Las hormigas". Entre diciembre de 1971 y mayo de 1973, parte del grupo trabajó en Chile, en la época de la Unidad Popular. De esta manera, el nombre del "Teatro del Nuevo Mundo" está indisolublemente asociado al del dramaturgo Jorge Díaz, y no sólo por su aporte como creador de textos; al respecto, él mismo se confiesa: "Esta actividad múltiple (interpretación, dirección compartida, contacto con el público durante y después de la función, adaptación a espacios tan diferentes como una iglesia románica vacía o un tablado en un transporte de heno, etc.) realizada en forma itinerante, compartiendo con los demás compañeros del teatro la furgoneta, quedándonos a comentar las incidencias de la función hasta muy tarde por la noche, me sirvió de aprendizaje, reemplazó la 'escuela'. Se puede decir que yo empecé a comprender algo del fenómeno teatral en su conjunto sólo en España y gracias a esta experiencia." (7) A su vez, en 1972, el dramaturgo pasa a integrar la compañía de teatro infantil "Los Trabalenguas", compañía que en sus

once años de duración tuvo como principal objetivo difundir el teatro infantil por pueblos y ciudades españoles, y por los colegios. De Jorge Díaz, se conoce "El pirata de hojalata", "Rascatripa", "La barraca de Jipi-Japa", "Cuentos para armar entre todos", "Carasucia" y "El mariscalito". Otros grupos o compañías también estrenan obras de Díaz: "El velero en la botella", "La víspera del degüello", "El cepillo de dientes", "El locutorio", "Electroshock para gente de orden", "La puñeta" (lectura dramatizada), "Toda esta larga noche" (lectura dramatizada) y "Un día es un día".

En los años transcurridos de la década de los ochenta, vemos una proyección unilateral de la dramaturgia de Jorge Díaz, salvo las excepciones de Julio J. Fischel (con la obra infantil "Don Tigre, el rayado"), de Ana Mariá Boudeguer (con la obra infantil "Una historia color de hormiga") y de Antonio Skármeta (con "Ardiente paciencia", en un montaje "no logrado" de un grupo venezolano). De las obras infantiles de Díaz, se estrenan "El mariscalito", "Carasucia", "Cacos y comecocos", "Viaje alrededor de un pañuelo", "Rascatripa", "La ciudad al revés", "Entre pícaros" y "El batiburrillo"; de las de teatro para adultos, "El locutorio", "La educastración de Superman", "¿Estudias o trabajas?", "Náufragos en el parque de atracciones", "Un ombligo para dos", "El macarra de los huevos de oro", "Ligeros de equipaje" y "Dicen que la distancia es el olvido".

CONCLUSIONES, A PESAR DE TODO.

Quizás sea necesario plantearnos una inocente pregunta. ¿Si el dramaturgo chileno Jorge Díaz no hubiera tenido la "irresistible compulsión irracional de perder tiempo, dinero y neuronas por algo inexistente: el teatro chileno" y la irresistible tentación de partir hacia ningún lado, es decir, hacia Madrid, se hubiera (o hubiese, para que quede clara la pregunta) conocido algo más de la dramaturgia chilena que tímidamente se ha asomado por Madrid capital? Una pregunta que a lo mejor no tiene, o no debiera tener respuesta, más bien una pregunta/(re)flexión. ¿Cómo? ¿Dónde? ¿Por qué?

Hay dramaturgos que esperan: Wolff, Sieveking, Vodanovic (ellos esperan otras oportunidades, para no darle la razón a Morgado); De la Parra, Radrigán, Cohen, Miranda, Griffero, Saavedra Santis (ellos esperan sólo una oportunidad). A fin de cuentas, todo esto suena más bien a "políticas" culturales, cuando, por un lado, hay política y, por otro, cultura; a ello, agreguemos algún "agregado" cultural, y todo resuelto.

Si existe la supuesta y aparente contradicción de que en España se conoce mucho más del teatro latinoamericano que en nuestro país, léase Chile, estamos confirmando de que esta aproximación dramática del teatro chileno en Madrid, aproximación bastante general y quizás incompleta, sea más que dramática. Hiperdramática, por decir algo, a pesar de todo. ●

NOTAS

- (1) Eduardo Guerrero, "El teatro hispanoamericano en Madrid desde 1939 hasta nuestros días", tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1986.
- (2) Eduardo Guerrero y Sara Rojo, "Dos escritores claves en la dramaturgia chilena: Armando Moock y Jorge Díaz", memoria para obtener el título de profesor de Castellano, Santiago, Universidad Católica, 1978.
- (3) Para esta perspectiva, es fundamental el libro de: Cedomil Goic, "Historia de la novela hispanoamericana", Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972.
- (4) Para el crítico español Eduardo Haro Tecglen, Buero Vallejo y Sastre son los representantes del verdadero teatro de izquierda: "La difícil supervivencia del teatro de la posguerra", en *El País*, Artes, Madrid (sábado 27 noviembre 1982), pág. 7.
- (5) Si se desea tener un desconocimiento real y vergonzoso del teatro chileno, consúltese la historia del teatro chileno (con minúsculas) de Benjamín Morgado, de reciente publicación (no doy las indicaciones bibliográficas, para evitar posibles tentaciones).
- (6) José Montielón, "El cepillo de dientes", de Jorge Díaz", en "Primer Acto", Madrid, 75 (1966), pág. 62.
- (7) Eduardo Carrasco, "El 'desarraigo voluntario' de Jorge Díaz", en "Araucaria", Madrid, 30 (1985), pág. 139. ●

Nació en 1956 de un grupo de alumnos y profesores del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica. Tras su primera etapa de búsqueda de los orígenes del teatro, comenzó a configurar su fisonomía de grupo experimental. Desde 1962 ocupa ininterrumpidamente la Sala La Comedia. Los actores se han profesionalizado en forma total y viven de los recursos de la taquilla. Desde hace más de diez años Ictus ha tomado dentro del ambiente artístico chileno un lugar de avanzada, que se refleja en su repertorio y ha desplegado una actividad pedagógica en grupos de teatro aficionado, formando actores y técnicos de teatro.

El grupo persiste en la creación de un teatro que refleje, con la mayor profundidad y honestidad posibles, las más variadas conductas humanas y, en particular, aquellas que revistan una clara significación cultural en nuestro medio. Entiende que a través de esta investigación, configura una forma de realización artística de alto contenido humanístico. El enfrentamiento emocional de actores y espectadores de sus propias conductas individuales y colectivas, implica un principio de modificación de conciencia y el rescate de los valores más auténticos de nuestras propias raíces culturales. Desde su fundación ha presentado 58 obras teatrales. Las obras de teatro permanecen como promedio un año en cartelera. Asiste un público que alcanza a las 50.000 personas. En su gran mayoría son profesionales, estudiantes e intelectuales que pagan su entrada y también trabajadores y personas de escasos recursos que asisten con entradas rebajadas o gratuitas.

En 1969 inició una nueva experiencia. Televisión Nacional de Chile, interesada en la actividad del grupo, llama a Ictus a estructurar un plan de acción teatral en televisión. Así nació "La Manivela", programa de una hora de duración que a través del humor empezó a tratar los temas más heterogéneos con gran penetración y comprensión. El aporte fundamental de este programa al grupo, fue el "método de creación colectiva" con el cual ha trabajado hasta hoy día. En 1978 se crea una Productora de Videos (Ictus T.V.) para realizar programas culturales en video, difundirlos y distribuirlos masivamente a través de un circuito de televisión alternativa. La experiencia de "La Manivela" permitió constatar que, a través de la televisión, el espectro del público al cual podían llegar las creaciones de Ictus se había ampliado a sectores sociales que no asistían al teatro. Desde que se implanta la dictadura militar en Chile, Ictus ya no tiene acceso a la televisión reduciéndose, entonces, su "espacio de libertad" únicamente al teatro. Con el fin de ampliar este espacio y de ofrecer al público producciones nacionales de temática contingente, para ayudar a despertar la conciencia reprimida del país, se empezaron a producir películas en video (y algunas también en cine). La producción de películas en video-color, hasta la fecha da un total de diez con argumento y trece documentales. Ictus ha definido el concepto de "cultura" como "la capacidad que tiene un pueblo para reflexionar críticamente sobre su propia realidad" y se ha propuesto que esta definición oriente las temáticas de sus programas. Las películas de Ictus son vistas en grupos y después discutidas por el mismo grupo. Este diálogo altera la mecánica de

relaciones sociales individualistas, desconfiadas y alienadas que la Dictadura ha impuesto en nuestro país, a través de la represión y de la implantación de su modelo económico. Ictus también participa de la experiencia de comunicación que se produce al entregar las películas y recibir, en retorno, la reflexión del público. Esta experiencia alimenta su trabajo de creación y producción.

Ictus cuenta con la infraestructura necesaria para servir a organizaciones, instituciones y grupos populares, estudiantiles y profesionales. Esta consiste en equipos y cintas (Betamax y VHS) que se prestan de acuerdo a las necesidades del grupo y, en un equipo de personas que ayudan al grupo a desarrollar esta actividad. Se entrega amplia asesoría a los usuarios respecto al contenido de las películas, a la información respecto a producciones audiovisuales de otros realizadores que sirven a los objetivos del grupo, para lo cual, se los deriva a la persona o institución pertinente.

El trabajo con videos se inició y desarrolló ampliamente en Santiago, pero desde 1982 se ha extendido a las provincias donde se han establecido convenios de distribución con diversas instituciones que trabajan en extensión cultural y/o educación popular. Las instituciones se hacen responsables de la difusión de las películas y del retorno de la información sobre la marcha de esta experiencia a fin de que Ictus no pierda el seguimiento de la misma. Hasta marzo de 1986 se han producido 23 películas argumentales y documentales. Su organización ejecutiva está a cargo de: Presidente, Nissim Sharim Paz; Directora, Delfina Guzmán Correa; Director, Javier Luis Egaña Baraona; Director Ejecutivo, Gonzalo Aguirre Ode y Sub-Director Ejecutivo, José Manuel Sahli Illanes.

El Teatro Ictus ha estrenado 58 obras en total: 29 obras del repertorio internacional y 29 obras chilenas. Creemos de interés detallar estas últimas en forma cronológica: La tertulia de los dos hermanos, de Mónica Echeverría.

El cepillo de dientes, de Jorge Díaz.

Un hombre llamado Isla, de Jorge Díaz.

Réquiem para un girasol, de Jorge Díaz.

El velero en la botella, de Jorge Díaz.

Chumingo y el pirata de lata, de Jorge Díaz.

Los grillos sordos, de Jaime Silva.

El lugar donde mueren los mamíferos, de Jorge Díaz.

Cuento de reyes, de Mónica Echeverría.

Para saber y contar, de Maite Fernández.

Pedrito y el lobo, de María de la Luz Uribe.

Variaciones para muertos de percusión, de Jorge Díaz.

El nudo ciego, de Jorge Díaz.

El gallo Quiquirico, de Mónica Echeverría.

El círculo encantado, de Mónica Echeverría.

Introducción al elefante y otras zoologías, de Jorge Díaz.

Cuestionando la cuestión, creación colectiva Ictus.

Los ángeles ladrones, de Jorge Díaz.

Tres noches de un sábado, de Carlos Alberto Cornejo,

Patricio Contreras y Alfonso Alcalde.

Guatapique, de Mónica Echeverría.

Nadie sabe para quien se enoja, creación colectiva Ictus.

Pedro, Juan y Diego, Ictus y David Benavente.

¿Cuántos años tiene un día?, creación colectiva Ictus.

Lindo país esquina con vista al mar, Ictus, De la Parra,

Osses y Gajardo.

La mar estaba serena, creación colectiva del Ictus.

Sueños de mala muerte, de José Donoso e Ictus.

Renegociación de un préstamo relacionado, bajo fuerte

lluvia, en cancha de tenis mojada, de Julio Bravo e Ictus.

Lindo país esquina con vista a la mar estaba serena, de Ictus,

De la Parra, Osses y Gajardo.

Lo que está en el aire, de Ictus y Carlos Cerda. ●

COMPAÑIA DE LOS CUATRO

La "Compañía de los Cuatro" fue creada en 1960 por los tres hermanos Duvauchelle (Hugo, Héctor y Humberto) y la actriz Orietta Escámez, y se disolvió en 1984, cuando Humberto Duvauchelle vuelve a Chile desde el exilio en Venezuela, contratado por el Teatro Nacional. Orietta Escámez regresa a Chile también con un espectáculo propio. (Un año antes, Héctor Duvauchelle había muerto en trágicas circunstancias en una calle de Caracas.)

Veinticuatro años de un trabajo profesional intenso, itinerante, comprometido y de enorme éxito de público y de crítica: 60 obras estrenadas, 14 giras por América Latina en la que visitaron 65 ciudades, una gira a Polonia y Checoslovaquia, dos giras a los Estados Unidos y Canadá (18 ciudades visitadas). Durante estos años, este increíble currículum fue recordado en Chile, Venezuela, Canadá y U.S.A. con numerosos premios a la Mejor Compañía, al Mejor Actor y al Mejor Montaje.

En una entrevista realizada a Humberto Duvauchelle recientemente, declara; " "Los Cuatro" nacimos como respuesta a un cierto adocenamiento e indolencia del teatro oficial (ITUCH) por la extensión teatral; como inconformismo frente a los criterios burocráticos del llamado teatro "universitario"; como protesta por la manifiesta falta de fe de estos teatros en la gente joven y por la necesidad de abrir cauces nuevos de distribución cultural en los niveles marginales de la población, en provincia y en los medios estudiantiles. De todo este cuadro inconformista surgió el proyecto de la "Compañía de los Cuatro", separándonos del ITUCH en 1959. Un año más tarde, habíamos conseguido una Sala estable donde poder presentar un repertorio nacional e internacional ecléctico, pero actual, con calidad, centrando la puesta en escena en el trabajo del actor."

Desde un principio, el trabajo de "los Cuatro" se diferenció de los teatros profesionales universitarios en una visión crítica de la sociedad chilena, en una renovación artística en los montajes (con elencos reducidos, directores invitados y énfasis en el trabajo actoral) y una actitud absolutamente nueva en cuanto a la movilidad de la compañía.

En la entrevista a Humberto Duvauchelle que hemos mencionado anteriormente, se le pregunta sobre la importancia del carácter itinerante que tuvo la compañía desde el comienzo. Contesta así: "Fue básico esta movilidad, esta descentralización, este carácter itinerante. Esto nos distinguía del resto de las compañías que no se movían de Santiago desde los tiempos míticos de Alejandro Flores, Lucho Córdoba, Báguena y Bührle. Formamos un público nuevo que estaba desasistido en el norte y el sur del país. Hicimos diez giras agotadoras que duraron meses. Esto nos revitalizó en nuestras convicciones y puntos de vista estéticos y éticos. Sólo contábamos con la recaudación de la boletería, no teníamos subvención ninguna. Jamás tuvimos en Chile apoyo económico estatal o privado."

Después de producirse el golpe militar en Chile, la "Compañía de los Cuatro" tuvo que enfrentarse al exilio. Esta es la etapa "venezolana" de su trabajo. Tampoco en Venezuela encontraron muchas facilidades. Conocían el país por las giras realizadas en 1965, 1968, 1970 y 1971, pero fue muy diferente ir allí "de visita" a integrarse en el medio venezolano en plan competitivo. Nada fue grato ni fácil. Sin embargo, cuando impusieron su estilo, su profesionalidad, su rigor, el gobierno venezolano les concedió un subsidio mensual y los distinguió con innumerables premios y el privilegio de representar a Venezuela en festivales y en giras a Europa. A partir de ese momento, la "Compañía de los Cuatro" ganó un prestigio considerable y tuvo una influencia significativa en los jóvenes actores venezolanos.

"Los Cuatro" no sólo se distinguieron en el trabajo teatral sino que incursionaron con éxito en el cine latinoamericano (especialmente, venezolano) y desarrollaron una labor considerable en la difusión de la poesía, por medio de recitales. Humberto Duvauchelle explica así esta larga relación de la compañía con la poesía: "En nuestro hogar en Concepción, una lluviosa ciudad del sur con interminables inviernos, éramos lectores sempiternos, en voz alta y en forma rotativa, de novelas, poesía e improvisaciones, mientras nuestra madre cosía la ropa de sus cinco hijos. Ella era nuestro público. En ese clima solidario, feliz y mágico de la adolescencia, nacimos al teatro y a lo que es consustancial con este arte: la poesía. Nos fue siempre familiar y parte integral de mi mundo. ¿Cómo no amarla y necesitar proyectarla cuando fuimos adultos? Sólo en Venezuela hicimos más de 1.800 recitales en todos los lugares donde nos fue posible. En ese país no existía ninguna tradición de escuchar poesía. Contribuimos a crear un público. El pueblo necesita, más que nunca, de la poesía, que se le hable de su interioridad. Es un apoyo, una esperanza, un reforzamiento de su vida espiritual ante tanto atropello a su libertad."

Por su interés, en este número monográfico dedicado al teatro chileno, queremos destacar las obras chilenas que estrenaron "Los Cuatro":

Duo, de Raúl Ruiz. Director, Víctor Jara. (1965)

Piel de tigre, de M. A. Requena. Director, Rafael Benavente. (1967)

De esto y aquello. Creación Colectiva. Dirección, Eugenio Guzmán. (1971)

Agamos el amor, de E. Villarroel. Dirección, E. Villarroel. (1975)

El cepillo de dientes, de Jorge Díaz. Dirección, E. Villarroel. (1978)

Los payasos de la esperanza. Creación Colectiva de I.T.I. Dirección, Humberto Duvauchelle. (1980)

Antropofagia, de Jorge Díaz. Dirección, Boris Koslowski. (1983)

Durante su permanencia en Venezuela, "Los Cuatro" estrenaron 11 obras (internacionales y nacionales).

No podemos terminar esta brevísima reseña de la labor de la "Compañía de los Cuatro" sin rendir un entrañable homenaje a Héctor Duvauchelle, sensible actor, solidario ser humano y exquisito amigo, muerto en el exilio. ●

TEATRO DEL ANGEL



Bélgica Castro en "Las hermanas de Bufalo Bill", de Manuel Martínez Mediero. Teatro del Angel, San José, Costa Rica.

A comienzos de la década de los setenta se crea en Santiago de Chile una compañía que resulta modélica por organización, rigor artístico, repertorio y profesionalidad. En torno al polifacético Alejandro Sieveking (dramaturgo, director y actor) y a la excelente actriz Bélgica Castro se forma un equipo muy conjuntado, una comunidad casi. Destacada participación en la creación de esta compañía tuvo también la actriz Ana González (Premio Nacional de Teatro). El 7 de mayo de 1971 se inaugura la sala "Teatro del Angel" con el estreno de "La mantis religiosa" de Alejandro Sieveking. A partir de ese momento, el trabajo de la compañía es continuo, consiguiendo la adhesión del público y la crítica.

La ruptura del sistema democrático por el golpe militar traumatiza al país e interrumpe los planes de trabajo de la compañía. Los miembros de este colectivo deciden exiliarse. Ana González y Luz Mariá Sotomayor compran en ese momento la parte de los socios que han decidido abandonar Chile. Deciden, sin embargo, que la sala seguirá llamándose "Teatro del Angel" y la compañía en el exilio podrá continuar usando este nombre.

Con la incertidumbre del exilio, se inicia así una gira de cinco meses por varios países latinoamericanos llevando en repertorio tres obras: "La Celestina en cámara" (versión libre del clásico español), "Ja-jaque mate" (obra musical de café-teatro) y "Cama de batalla" (obra en dos actos de Alejandro Sieveking).

En ese momento la compañía se plantea la necesidad de establecerse en un país y conseguir una sala estable. Después de analizar todos los países recorridos (y otros por recorrer), llegan a la conclusión de que Costa Rica reúne

algunas de las características políticas y culturales que se acercan más a la idiosincracia y las tradiciones chilenas (ausencia de ejército, apoyo gubernamental, nivel cultural de la clase media, etc.). Se establecen, pues, en San José y después de trabajar un año en salas arrendadas, a fines de 1975, se inaugura por fin el "Teatro del Angel de Costa Rica".

La compañía mantiene los mismos principios artísticos que en Chile: la búsqueda de un repertorio del teatro latinoamericano e internacional cuya única exigencia sea la calidad. Durante su permanencia en Costa Rica, el "Teatro del Angel" estrena 26 obras teatrales: 5 latinoamericanas, 6 españolas, 4 francesas, 3 norteamericanas, 2 inglesas y 6 de Alejandro Sieveking. Por su interés para el estudio del teatro chileno, vale la pena detallar los títulos de la producción de Sieveking estrenada en San José de Costa Rica durante este período:

La remolienda
Animas de día claro
Cama de batalla
Pequeños animales abatidos
La mantis religiosa
La virgen del puño cerrado.

El rigor en el trabajo y la profesionalidad de la compañía les valió el apoyo inmediato del público y la crítica, consiguiendo premios nacionales de teatro en las categorías de "mejor actor", "mejor actriz", "mejor escenografía", "mejor director", "mejor actor de reparto" y "mejor compañía". Finalmente, el Ministerio de Cultura acordó otorgarles una subvención anual.

Desde su establecimiento en Costa Rica, el "Teatro del Angel" intentó colaborar en el frente cultural del país, ampliando los repertorios, creando debates, participando como profesores invitados en la Escuela de Teatro de la Universidad de Costa Rica y en la Universidad Nacional de Heredia. Al mismo tiempo, colaboraron en calidad de actores, directores, escenógrafos y diseñadores de vestuario en otros conjuntos como el Teatro Nacional, el Teatro Universitario, el Teatro "Tiempo" y el Ballet Nacional. Tal vez la mayor influencia que ejerció en el medio cultural costarricense el "Teatro del Angel" fue el ejemplo de una profesionalidad rigurosa y continuada. El teatro se cerraba solamente un día a la semana, cosa insólita e, indudablemente, heroica en una ciudad de 700.000 habitantes. Los montajes de la compañía permitieron al público ponerse en contacto con un repertorio internacional de calidad y formar nuevos actores y directores del país. Antes de la llegada a Costa Rica del "Teatro del Angel", los grupos teatrales tenían un carácter diletante, más basado en modas y subjetivismos que en un sentido profesional.

Es necesario aclarar que en esta labor tan amplia y fecunda, el "Teatro del Angel" no estuvo nunca solo. Tuvieron el apoyo de numerosos actores chilenos exiliados que se establecieron en Costa Rica a fines de 1973. Estos actores no participaban siempre en montajes del "Teatro del Angel", pero constituían también lo que puede denominarse como el "frente cultural chileno" en Costa Rica, verdadero fermento creativo en la década de los setenta. Muchos de ellos trabajan o trabajaron como actores y directores del Teatro Nacional y del Teatro Universitario.

Aparte del repertorio que hemos detallado, el "Teatro del Angel" montó dos obras infantiles y cuatro espectáculos para café-teatro, sin contar las conferencias, clases, seminarios y publicaciones en las que intervino.

En noviembre de 1984 Bélgica Castro y Alejandro Sieveking regresan a Chile definitivamente. Su extraordinaria y fructífera labor en Costa Rica había terminado. ●

TEATRO FAMILIAR

El "Teatro Familiar" ha sido la respuesta a la necesidad de reunirse e intercambiar ideas, nacida durante el largo período represivo que la dictadura ha sometido al país. Se trata de un teatro doméstico e itinerante: un grupo de aficionados visita los hogares y realiza funciones privadas en el interior de las casas. Este trabajo, de alguna manera, confirma la tesis de que el teatro se sustenta en dos componentes esenciales: el actor y el espacio en que actúa.

El "Teatro Familiar" tuvo su origen hace cinco años en una conversación de sobremesa sostenida por Rubén Sotoconil con una pareja de médicos.

—¿Les gustaría hacer teatro?

— A mí me interesa mucho el teatro, afirmó ella.

— Y a mí.

—¿Por qué no intentarlo?"

Rubén Sotoconil es actualmente el Presidente del Sindicato Nacional de Actores (SIDARTE) y tiene una gran experiencia como actor, autor, director y profesor. Conoció el riesgo de trabajar con gente sin experiencia teatral y con escaso tiempo para ensayar. A pesar de este riesgo valía la pena intentarlo... y salieron adelante.

Poco tiempo después se interesaron en el trabajo un constructor civil y una asistente social. Así comenzó el "Teatro Familiar". En esa primera etapa ensayaron dos obras breves de Georges Courteline, prácticamente desconocido en Chile: La primera función se realizó el 7 de noviembre de 1981.

Esta es la forma que tienen de operar: se reúnen dos veces por semana para ensayar y los fines de semana se presentan al público. Una dueña de casa invita a vecinos, parientes y amigos y los acomoda en la sala de estar, mientras los actores ocupan la parte del comedor. Al final de la representación se comparte un trago de vino y algún bocadillo, creándose espontáneamente un animado coloquio político, económico, artístico y social. El repertorio es variado, mezclándose obras de autores consagrados con otras de autores chilenos, noveles o ya estrenados: "Terror y Miseria del Tercer Reich" de B. Brecht, obras de Víctor Aguilar, Juan Radrigán y José Domingo Rojas, poeta asesinado en 1920.

El Teatro Familiar suele tener una audiencia de 50 a 100 personas. Se ha corrido la voz y se advierte una creciente demanda de funciones, sobre todo de parte de hogares situados en poblaciones periféricas. Los ocho integrantes del equipo tienen la esperanza de que su iniciativa sea imitada y se creen grupos paralelos. Uno de sus miembros declara: "Es fácil hacer teatro en esta forma. Nosotros no nos complicamos con decorados y luces. La actuación y el contenido de las obras son las únicas cosas que cuentan."●

EL TELÓN

Un grupo de actores y el dramaturgo Juan Radrigán fundaron a fines de 1979 el Teatro Popular El Telón que los coloca "ante un teatro consecuente como hecho artístico, con el momento en que vivimos, y que tiende a la masificación del público con un tema simple, pero no por eso fácil, porque Radrigán es un dramaturgo honesto y astuto, que escribe sobre personajes populares, humildes, desamparados, pero tratados con dignidad y profundidad humana."

Su labor se inicia en lugares no tradicionales como poblaciones y locales de sindicatos, para dar una respuesta a las necesidades del pueblo. Su primera obra fue "Redoble fúnebre para lobos y corderos" (1980). "La felicidad de los García" fue presentada en el Teatro Imagen como la segunda parte de un tríptico titulado "Viva Somoza". En competencia dentro de los espacios tradicionales presentan en la Sala Bulnes "Hechos consumados" (1981), continuando con su trabajo en poblaciones simultáneamente. Paralelo a esto y en funciones especiales para escolares realizan los montajes de "La Celestina" (Rojas) y "La cantante calva" (Ionesco). Al año siguiente presentan "El toro por las astas" con más exigente montaje, recibiendo la ayuda del pianista Roberto Bravo para estos efectos, obra que recibe el Premio Nacional Círculo Críticos de Arte y Premio Municipal de Dramaturgia. En el mismo período destinado a estudiantes presentan "Carreta de Luces", antología del Siglo de Oro español en adaptación del mismo Radrigán.

1983. Continúan sus giras a Valparaíso, iniciadas desde los comienzos de sus actividades, como también a Concepción, sin olvidar su trabajo en poblaciones y sindicatos. El grupo es invitado a Francia al Festival de Nancy, circunstancia que aprovechan para partir en gira por Bélgica, Holanda, Suecia, Alemania, Luxemburgo, Dinamarca, Inglaterra y España. Las obras presentadas en esta gira son: "Hechos consumados" y "El Toro por las astas".

"Las voces de la ira" corresponde a su labor en 1984 y al año siguiente, la presentación de "Made in Chile". En ese año (1985) realizan giras por Perú y Ecuador. En el presente año de 1986, la obra con que trabajan es "Los borrachos de luna" dirigida por Tennyson Ferrada. La totalidad de las obras del grupo corresponden a la autoría de Juan Radrigán. Otra de las características de El Telón es que cada obra tiene directores diferentes.

Una labor cultural paralela es la divulgación de poesía y su edición. Han publicado "Poesía en la calle" y "Poesía Civil", volumen que incluye textos de algunos integrantes de la compañía. Su labor en los barrios y poblaciones ha dado la formación de diferentes grupos que trabajan bajo el nombre de "Círculo Teatro Periférico". En esta fecha están en el proceso de lectura de las obras recibidas al llamar a un concurso nacional de dramaturgia y planean la publicación de un volumen con las cinco mejores obras premiadas.

Otro de sus mensajes dice: "Este no es tiempo de vender ilusiones. Los diarios y la televisión están dando hartos caramelos, y si el teatro hiciera lo mismo terminaríamos en una inmensa mermelada."

Desde la fundación de este grupo han trabajado los siguientes actores: Rebeca Garrido, Pepe Herrera, Manuel Lattus, Silvia Marín, Carlos Muñoz, Graciela Navarro, Nancy Ortiz, Lucio Osorio, Mariella Roi, Winzlia Sepúlveda, Jaime Wilson. Como directores han participado; Nelson Brodt, Alejandro Castillo, Pepe Herrera y Tennyson Ferrada.●

«LO QUE ESTA EN EL AIRE»

Carlos Cerda/Ictus

La presente crónica —y las siguientes— es una selección cronológica de las críticas de Agustín Letelier publicadas en el diario El Mercurio. En cada oportunidad se especifica la fecha de publicación.

26 DE ENERO DE 1986

«Lo que está en el aire» es la tercera versión de una historia que Carlos Cerda escribió para radioteatro en Alemania en 1982. En esa oportunidad se llamó «Un tulipán, una piedra, una espada» y obtuvo el Premio al Mejor Radioteatro en Alemania Oriental. Al año siguiente se hizo una nueva versión en Alemania Federal y también obtuvo la más alta distinción. Quizás es bueno recordar que en Europa el radioteatro es un género realizado con gran calidad artística. Grandes dramaturgos como Harold Pinter, Ionesco, Max Frisch o Jorge Díaz han escrito obras para ser radiodifundidas. Su mayor capacidad de sugerencia, los más amplios y diferentes planos de imaginación a que pueden conducir los sonidos y el silencio, y la acogida de mucho público que busca programas de mayor calidad en radio para evitar la televisión, han estimulado a muchos importantes autores a escribir para este género.

La historia del profesor de música que ve el secuestro de un ex alumno y que por ayudarlo no aborda el avión que lo llevaría a su toda la vida anhelado viaje a Europa, interesó al Teatro Ictus e hizo con ella una versión en video que llamó «Sexto A, 1965» y luego emprendió su recreación como obra teatral.

Hay estrecha relación entre «Un tulipán, una piedra, una espada» y «Sexto A, 1965», pero esa relación se hace tenue al pasar a «Lo que está en el aire». La historia creada por Carlos Cerda para radioteatro tiene clara coherencia, pero al sufrir el proceso de recreación colectiva y al cambiar el énfasis temático, perdió unidad.

En la historia original el alumno, al ser secuestrado en el aeropuerto, alcanza a pedir a su ex profesor que le avise a su esposa. Para cumplir ese encargo y porque el hecho lo ha estremecido, el profesor renuncia a su viaje y emprende una serie de acciones para ubicar el nombre y la dirección de ese alumno de tantos años atrás. Ve fotos, listas, ubica a otros compañeros de curso y se llega así a reconstruir parte de ese Sexto A de 1965 y a configurar un hermoso cuadro de solidaridad.

«Lo que está en el aire», en cambio, para mostrar que muchos prefieren no creer aquello que los podría poner en problemas, se parte del secuestro que presencia el profesor de música, pero la historia debe adaptarse con nuevas situaciones que no alcanzan plena justificación y que la debilitan.

«Lo que está en el aire» recibe aprobación y apoyo porque hace referencia a hechos que forman parte de una dolorosa historia que nunca debió ocurrir. Al ver en escena alusiones a hechos que todos repudiamos se produce una inevitable adhesión, pero eso no debe confundirse con la calidad de la obra. También impresiona ver a Roberto Parada representando un papel que le debe ser muy doloroso; pero como meditación acerca de la inhumanidad del secuestro y como plasmación artística de esa tragedia contemporánea, «Lo que está en el aire» es débil.

□ AGUSTIN LETELIER

Hay una escena sobrecogedora, aquella en que Cecilia, una doctora que fue secuestrada, cuenta lo que le sucedió. Al ir escuchando su relato reconocemos un hecho deleznable recogido por la prensa, el de la novia de un preso político que fue raptada, violada y abandonada desnuda en el campo con el cuerpo pintado de rojo. El recuerdo golpea la memoria y el alma. El relato tiene una extraña belleza por su inusual manera de contarlo en tiempo futuro, pero la forma en que esa escena se inserta en el contexto y, sobre todo, la forma en que sigue la historia, con la aparición del cuerpo sin vida de Cecilia en el lugar donde están reclusos los personajes y la pequeña reacción de todos cuando se llevan su cuerpo, tiene escasa justificación. No es suficiente que exista un contexto histórico que un autor intente recoger para que de ello resulte una gran obra. En «Lo que está en el aire» hay muchas debilidades. Una de las más notorias es la innecesaria estupidez del personaje Elisa. Probablemente se quiere caricaturizar a todo un grupo de personas que no ven nada o quieren no ver. En la realidad puede haber personas más tontas que Elisa, pero eso no justifica su inclusión en una obra teatral y menos si al hacerlo se debilita con un tono superficialmente humorístico lo que la obra podría tener de bueno.

En «Lo que está en el aire» hay elementos valiosos: la utilización de la música de Mahler, la ruptura del relato lineal, la mezcla de diferentes planos de realidad, el juego sugerente con las siete mantas rojas, su forma circular. La obra termina con la misma escena inicial, pero después de haber conocido todo el desarrollo de la acción, los diálogos, que al principio quedaron ocultos por la música, son claramente comprensibles al final y nos muestran diferentes grados de captación de la verdad. La obra tiene elementos valiosos, pero están insuficientemente entramados.

La puesta en escena elude la utilización de elementos concretos de escenografía. Solamente emplea luces, una trampa hacia el subsuelo, dos cubos y el pasillo de la sala. El procedimiento ya no es novedoso, pero es bueno; no obstante, para que alcance su real eficacia se requiere una muy rica actuación y eso no se advierte. Los actores dicen bien sus papeles, todos ellos tienen calidad y una larga trayectoria, pero no han creado personajes o les han dado poco más que los rasgos elementales. Creo que el error se debe a la dirección colectiva hecha por dos de los mismos actores. El trabajo de dirección es una función específica que requiere distancia y evaluación del conjunto de factores que intervienen en la representación. Ictus ha sabido jugar con las situaciones y encontrar buenas soluciones al movimiento escenográfico, pero ha descuidado la dirección de actores. Ictus tomó una buena historia de Carlos Cerda y la sometió a un proceso de reelaboración. Le dio actualidad y aprovechó circunstancias fuertemente emotivas, pero en la nueva forma, la historia perdió coherencia; desaprovechó un interesante tema. Creo que aquello que quisieron captar, aquello que está en el aire, quedó bastante en el aire; pero habría correspondido sacarlo de allí, decantarlo, darle una forma artística y hacerlo ver en su real dimensión. ●

«ALICIA EN EL PAÍS DE LAS ZANCADILLAS»

de Fernando Josseau

2 DE FEBRERO DE 1986

Fernando Josseau es un caso anómalo dentro del teatro chileno. Dos de sus obras han tenido éxitos extraordinarios dentro de nuestro teatro: "El prestamista", que ha sido representada por años en muchos países, y "Tú te lamentas, ¿de qué te lamentas?", que cumple ya tres años en la cartelera de Santiago. Junto a esas obras hay otras que cumplieron temporadas decorosas pero sin especial relevancia, como "El estafador Renato Kauman" y "La muela del juicio final". Otras obras fueron consideradas muy buenas pero tuvieron sólo un relativo apoyo del público, quizás por no entenderlas bien: "La mano y la gallina", "Su excelencia el embajador" y "Demencial party". Lo anómalo es que un mismo autor tenga tan diferentes resultados, con obras que difieren en sus enfoques fundamentales. El dramaturgo tiene un estilo definido que, aunque con naturales diferencias entre una obra y otra, no se aleja demasiado de su tónica central. Lo característico de él es su ingenio, su humor fuertemente crítico y el desarrollo muy sintético de sus historias. Su mejor línea es la del sketch de humor corrosivo. Cuando dio mayor desarrollo a su historia, como en "Su excelencia el embajador", fue notorio que todo pudo reducirse a un cuadro breve e impactante y que mucho de lo agregado para darle mayor cuerpo a la obra pudo ser suprimido.

En "Alicia en el país de las zancadillas", Fernando Josseau cerca a su público por distintos flancos. Se ríe del ejecutivo que se creía un lince de los negocios y tenía absoluta fe en el 'boom' económico. Concentra la pugna política en un enfrentamiento entre tontos e imbéciles. Muestra que para ser candidato a la presidencia es innecesario tener preparación o preocuparse por los problemas del país. En tres cuadros presenta desajustes en las parejas y en otros tres muestra diferentes formas de violencia. Es mordaz al presentar el acto inaugural de la Casa de la Cultura de los analfabetos y hace un inquietante juego al mezclar diferentes planos de sensualidad como efecto de las drogas. La variedad de temas permite interesar a distintos tipos de espectadores, pero esa variedad es engañosa pues, salvo los tres cuadros que muestran dificultades en las parejas, hay una clara intención de hacer referencia a los problemas políticos y económicos actuales y su éxito se basa en la predisposición del público para captar y apoyar esos significados, aunque estén sólo veladamente sugeridos.

Las penurias económicas sirven de tema a los dos cuadros más importantes en series como ésta: el primero y el último. Josseau atrapa la atención del público desde el comienzo al mostrar a un gerente de la época del boom, muy seguro de su acierto al invertir sus excedentes en la financiera La Familia, en acciones del Banco de Chile, en edificios 'caracoles' y en cualquier otra cosa más rentable que comprar dólares a \$39. El sarcasmo de Josseau es mayor cuando este gerente asegura 50 años de sólida prosperidad y luego lo vemos, adaptado a las nuevas circunstancias, comprando dólares en la calle. El cuadro final juega con un inesperado cambio de situación en lo que parecía ser un grato encuentro entre amigos que no se veían desde hace 15 años pero que, en realidad, es un último e ineficaz negocio de uno de ellos

□ AGUSTIN LETELIER

para intentar sobrevivir. Los dos cuadros tienen un humor bastante sencillo, pero logran su objetivo porque tocan un tema que afecta directamente a todos.

El blanco preferido de estas historias es la estupidez y la incultura. La sátira de Josseau es particularmente dura en este campo. El discurso del líder de los tontos, que trata de prevenir a los otros tontos sobre las arteras maquinaciones de los imbéciles para tomarse el poder, no pretende tener ninguna sutileza, y tampoco la tiene el discurso del presidente de la Casa de la Cultura de los analfabetos.

Las dos historias más elaboradas son las de "Las drogas" y "Los zapatos". En la primera hay un juego en doble plano, en el que las palabras parecen ser un pretexto para mostrar la intensificación de un clima de sensualidad producido por la marihuana; la mezcla del diálogo sobre los colores y la acción en la que se produce un strip-tease es extraña y atractiva. La historia del hombre cuyos zapatos son considerados ridículos muestra, en forma convincente, el clima de intransigencia y arbitrariedad al que hemos llegado en muchos aspectos.

Todas las historias de "Alicia en el país de las zancadillas" se debe, en gran parte, a las actuaciones de Peggy Cordero, Tennyson Ferrada y Jorge Alvarez, secundados por Betty Krestschmer, Juan Carlos Valdés y Luis Cornejo. Peggy Cordero se acomoda con facilidad a sus diferentes papeles y en todos se ve desenvuelta y elegante. Sus mejores actuaciones son las de "Las drogas", "La pareja perfecta" y "Nunca me has escuchado". Jorge Alvarez logra muy buenas caracterizaciones en "El estado de Soto", "Candidato a la presidencia", "Nunca me has escuchado" y "Los zapatos". Sus entradas y salidas, progresivamente más borracho, valorizan teatralmente el cuadro "La pareja perfecta", que sin él pudo haber sido demasiado estático. Tennyson Ferrada hace un 'mafioso' muy divertido en el cuadro en que se organiza el asesinato de un personaje al que hay que eliminar, y llega a ser genial en el monólogo en que representa al presidente de los analfabetos. Sin su voz gangosa, la modulación excesivamente correcta o los juegos con las entonaciones y modulaciones, el sketch habría podido ser mucho menos atractivo. En obras construidas sobre la base del humor, la actuación ingeniosa y desenvuelta es factor central del éxito.

"Alicia en el país de las zancadillas" es una serie de cuadros independientes que hacen reír con distintas formas de humor. La mayoría de esas historias aluden directa o veladamente a situaciones de nuestra vida política y económica. La actuación tiene el ritmo y la desenvoltura necesarios para destacar adecuadamente el humor y el público se deja llevar con facilidad a su clima porque encuentra claras resonancias y simonías con situaciones que lo afectan en la vida real. ●

«TRIPTICO»

Tres tragedias / adaptación de Teatro El Clavo

□ AGUSTIN LETELIER

16 DE MARZO DE 1986

Vale la pena ir a ver "Triptico", la adaptación de tres tragedias griegas hecha en forma colectiva por el nuevo Teatro El Clavo, dirigido por Juan Edmundo González. Es un espectáculo atractivo e interesante. Tiene fuerza juvenil; da una versión propia de los temas centrales de las tragedias "Prometeo encadenado", "Edipo Rey", "Antígona"; emplea música contemporánea, música andina y coreografías que enriquecen la representación; utiliza en forma inesperada todos los espacios de la sala; establece una buena relación entre las tres tragedias y las carga de un sentido que les otorga actualidad. En el Teatro El Clavo participan actores jóvenes, egresados hace poco de escuelas de teatro. Lo que pueda faltarles de experiencia y oficio lo suplen con una vital entrega a su trabajo y una clara voluntad de ser creativos. Tienen desenvoltura, fuerza, desinhibición y versatilidad para representar los diferentes papeles que les corresponde interpretar a cada uno. Y no es inesperado encontrar esas características en un grupo joven. Desde hace algún tiempo, muchas representaciones originales y con fuerte vitalidad han sido hechas por grupos de actores muy jóvenes, alumnos o egresados recientes de escuelas de teatro. Al decir lo anterior pienso en "En la diestra de Dios Padre", presentada por el Teatro "Q"; en "La Cándida Eréndira", presentada por el Teatro Urbano Contemporáneo; en "Amapola", por Cetechi; en "Cinema Uttopia", del Teatro Fin de Siglo; en "Profundo" y "Sueño de una noche de verano", por la Escuela de Teatro de la Universidad Católica; en "La comedia de las equivocaciones", por la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile; en "La orgía", por el Club de Teatro; en "Farsa del licenciado Pathelin", por el grupo ¡Ay!, en las obras presentadas por el grupo de Vicente Ruiz. Trabajos interesantes por la buena elección de las obras y por la fuerza y vitalidad con que fueron presentadas por directores y actores que acentuaron la creatividad en esta primera etapa de su vida artística.

Lo que primero resalta en "Triptico" es el inesperado uso de los espacios y el carácter ritual que logran imprimir a la representación. Como lo propuso Antonin Artaud, el espacio de la representación es toda la sala. Se actúa en el centro, en los pasillos, en los laterales, en lo alto. Los hombres evolucionan en la parte baja; los dioses, Zeus y Prometeo, se desplazan por lo alto, en las gradas superiores de la platea, por una pequeña cornisa elevada de una muralla lateral, por entre las vigas que sostienen el techo. En un momento, Zeus evoluciona por el aire, sobre las cabezas de los espectadores, sostenido por una cuerda que le sirve de columpio.

Rara vez las representaciones de tragedias griegas logran sugerir el carácter religioso y ritual que tuvieron en la antigüedad. En "Triptico" se logra dar esa sugerencia. El empleo de la voz para producir murmullos, quejidos y gritos; el ritmo que dan a sonidos que producen con las manos o los pies; la entonación que dan a los parlamentos y la música autóctona hispanoamericana producen un clima que sugiere la ejecución de un rito. Ese carácter ritual tiene un tono apasionado y pagano, especialmente notorio en la escena en que Yocasta se entrega a su amor por Edipo. Escena fuerte en que ambos se unen desnudos en un abrazo, pero hecha con delicadeza y justificada por el clima pasional en que se desarrolla la escena.

Un papel importante tienen los efectos escenográficos diseñados por Guillermo Gangas. Dos grandes paños sirven para hacer separaciones, para convertir un lugar en palacio, para realzar a Edipo en el momento en que se convierte en Rey. Los cambios se producen en forma muy sencilla, con movimientos de los paños tomados por los actores en sus desplazamientos; el resultado tiene eficacia plástica y teatral. "Triptico" nos hace pensar en las limitaciones impuestas a la libertad humana por el destino y por la acción despótica. Kafka nos ha hecho ver que estamos sometidos a poderes que nos resultan incontrolables; los hechos nos muestran que la libertad individual es casi una ficción, sometidos como estamos a presiones económicas, políticas y morales. Los griegos tenían esta misma percepción y la expresaron por medio de estas imágenes en que muestran a los hombres sometidos al designio de los dioses, de los oráculos o de los reyes. Los dioses podían determinar el destino de los hombres guiados por sus caprichos, los soberanos promulgaban leyes que se acomodaban a sus intereses o a su manera de ver las cosas. "Triptico" propone que ese poder, cuando es injusto, no se debe obedecer y que las transgresiones a las leyes naturales y a la justicia reciben finalmente su castigo. Prometeo entrega el fuego a los hombres porque les era necesario para iniciar su cultura; desobedece a Zeus porque su prohibición era egoísta e injusta. Antígona cubre de tierra el cuerpo de su hermano Polínice, a pesar de la orden de Creonte, porque una ley primordial, anterior y superior al poder del Rey, ordenaba dar sepultura a los muertos. Prometeo y Antígona reciben castigos, pero esos castigos son injustos y por eso, posteriormente, se vuelven en contra de quienes los impusieron. Zeus caerá del Olimpo, y Creonte es eliminado por el pueblo.

En "Triptico", el Teatro El Clavo muestra creatividad y da proyección contemporánea a las tres tragedias griegas que le sirven de base. No es una adaptación para uso escolar, es un vigoroso y atrayente espectáculo que será mejor comprendido por quien conozca esas tragedias y pueda captar su propósito actual. ●

«LOS MATARIFES» de Luis Rivano

□ AGUSTIN LETELIER

18 DE MAYO DE 1986

Bajo la dirección de Fernando González, se presenta en el Teatro Moneda una nueva versión de "Los Matarifes", obra de Luis Rivano que estrenó en 1977 el teatro de la Universidad de Chile, sede Antofagasta. Aunque a nueve años de distancia el recuerdo se hace borroso, creo que esta versión es superior. La acción se ha aliviado de pasajes narrativos que la alargaban en exceso y le hacía perder unidad. La actuación está a cargo de un elenco más experimentado que acentúa el carácter básico de cada personaje, y el acto final o epílogo, al situarse inmediatamente después del clímax producido en el acto anterior, concentra el dramatismo y da un mejor clima emotivo. En la versión anterior ese epílogo se situaba algunos meses después, por lo que la desgracia adquiría un carácter de hecho consumado en forma más inapelable.

El rasgo más destacado de la dramaturgia de Luis Rivano es el acierto con que describe personajes y ambientes populares. En esta obra capta el lenguaje y las actitudes de una familia de matarifes en forma que parece muy real. Se podría pensar que abusa del "garabato" o que lo emplea sólo como un recurso fácil para producir risa, pero creo que no es así. El lenguaje de estos personajes parece natural. Quien más emplea "garabatos" es David, pero dado su carácter agresivo, con una fuerte carga de resentimiento hacia una sociedad que lo ha encerrado en una condición que detesta, su lenguaje y sus acciones son inevitablemente ásperos y violentos.

El principal conflicto de la obra se concreta en torno al hijo Roberto. El padre, Belisario, el hijo mayor, David y el "pololo" de Teresita, Carlitos, tienen ya marcado su camino: son matarifes o fruteros del barrio Franklin y de allí no saldrán, pero Roberto tiene la posibilidad de escapar. Logró entrar a la universidad y aunque allí no alcanzó a terminar su primer año, sería posible que continuaría estudiando si logra superar su indecisión o si consigue afirmar su carácter. Frente a este personaje hay tres actitudes diferentes: la del padre, orgulloso de su barrio Matadero, satisfecho con su trabajo y que no ve para Roberto un destino mejor que continuar la tradición familiar; la de David, el hijo mayor, que fue empujado desde niño a ser matarife y que, por resentimiento, se ha convertido en un ser duro, dominador, orgulloso de no depender de nadie, pero que impulsa a su hermano a salir de ese medio. Un tercer personaje relacionado con Roberto es Elena, una mujer madura, de clase social superior, con un pasado de muchas relaciones amorosas insatisfactorias. Roberto se deslumbra ante su belleza y ante su modo de hablar, tan distinto al de su ambiente; ella le muestra cercano ese otro mundo que le parece inaccesible. Pero las diferencias son muchas y el fracaso de esa relación será un factor más para hacerle ver la inutilidad de sus intentos de escapar.

En medio de muchas situaciones humorísticas, con personajes atractivos como la trabajadora y sencilla Teresita o el padre autoritario o el ingenuo y bondadoso Carlitos, Luis Rivano nos coloca en el centro de una tragedia de fatalismo inevitable: no se puede salir de ese ambiente. Las diferencias sociales y culturales son insuperables. Roberto no continuó en la universidad porque un hijo de matarife no tenía nada que hacer allí. Por otra parte, la violencia que los circunda es su clima natural. Las fiestas familiares siempre terminan con todos borrachos, lloriqueando sus pesares y peleándose entre ellos; y lo que es peor, en la calle, cualquier palabra descomedida inicia una pelea a cuchillos que puede llevar a la muerte.

La muerte, como una decantación de la fatalidad, cerrará el destino y los obligará a unirse sin pensar en evadirse o escapar. "Los Iturra, por cuatro generaciones hemos vivido hediondos a matadero". Roberto, a pesar de su deseo de libertad y a pesar de haber recibido impulsos para salir de ese ambiente, se resignará a no hacerlo.

Quisiera creer que Rivano no tiene razón. De hecho hay en la universidad muchos estudiantes que provienen de familias muy modestas o de lugares muy apartados en el campo, pero habrían que reconocer que son proporcionalmente pocos y que aún los que logran tener éxito, deben soportar dificultades y tensiones muchas veces superiores a sus fuerzas.

Luis Rivano describe muy bien la situación en que se encuentra esta familia de hombres que han trabajado por generaciones en el Matadero. Capta con exactitud su lenguaje, que tiene en sí mismo mucho de desbordado y excesivo, pero no acierta cuando abandona la descripción y pasa a dar soluciones al conflicto. Al llegar a ese punto se apresura, da una solución melodramática que podrá tener razonable justificación argumental, pero que precipita la obra hacia un campo de soluciones fáciles que disminuye su valor y su eficacia como diagnóstico de una realidad asfixiante.

Los papeles de la obra son muy difíciles de representar con propiedad porque requieren la adopción de movimientos, de dicción y de un estilo que bajo una aparente simplicidad, implican muchas exigencias técnicas. La actuación más convincente es la de María Soledad Gutiérrez en su papel de Teresita. John Knuckey, en cambio, aunque su papel le permite mostrar la rudeza que forma parte de su estilo de actuación, aparece excesivamente atildado, quizás más preocupado de convencer como hombre del que se puede enamorar una mujer elegante como Elena, que de ser el hijo desorientado de un matarife. Jorge Gajardo, como Belisario, el padre, y Oscar Hernández como el resentido David, están muy bien en sus papeles. La voz baja de Sonia Mena otorga el elemento más definidor de su personaje Elena. Tanto su actitud como su caracterización establecen el necesario contraste con el resto de los personajes. Renato Münster, como Carlitos, hace un personaje muy simpático que gana al público con su sencillez, pero que pudo ser valorizado con una actuación menos monocorde en la que incluyera rasgos que dieran indicios de su carácter trágico. Será fácil dejarse llevar por el juego de situaciones humorísticas y por el lenguaje descomedido de "Los Matarifes". Ambas características atraen al público y lo envuelven en un clima de regocijo, pero eso, ojalá no impida captar su sentido de dura tragedia popular que expresa su fatalismo profundamente arraigado en el ser hispanoamericano. ●

«HABLAME DE LAURA» de Egon Wolff

15 DE JUNIO DE 1986

El Teatro de la Universidad Católica estrenó "Háblame de Laura", del dramaturgo chileno Egon Wolff. De este modo presenta en forma paralela tres obras en las dos salas de su teatro. En la Sala 1 se representa "Pueblo del mal amor" de Juan Radrigán; en la Sala 2, "Háblame de Laura", y en funciones matinales los fines de semana la obra de teatro infantil "El fantasma de Avenida España", versión libre del cuento "El fantasma de Canterville", hecha por el dramaturgo José Pineda.

"Háblame de Laura" nos trae el complejo mundo interior de los personajes de Egon Wolff. Retoma y da nueva forma a temas que le han interesado desde sus primeras obras; la dependencia de una madre castradora, la búsqueda de su seguridad material aunque implique una mutilación de la personalidad de sus hijos, el efecto destructor de la presión hacia el éxito. En el desarrollo de estos temas Egon Wolff emplea procedimientos que ya le son característicos:

estructura cíclica de sus obras, formación de climas opresivos, destrucción del equilibrio aparente en que están los personajes al comienzo de la obra. El teatro de Egon Wolff tiene dos vertientes: una social y otra que hurga en los problemas interiores de sus personajes. La más conocida y la que lo ha proyectado hacia muchos países en la línea social; a ella pertenecen las obras de la trilogía integrada por "Los invasores", "Flores de papel" y "La balsa de la Medusa". La presentación de problemas interiores, frustraciones o conflictos de personalidad se inicia con "Mansión de lechuzas" y "Discípulos del miedo", sus primeras obras, y continúa con una larga serie en la que destacan "Parejas de trapo", "Kindergarten", "Espejismos", "Niña madre", "Alamos en la azotea".

La división anterior alude al énfasis dado a estos temas en esas obras, pero no implica exclusión, ambas vertientes se mezclan e interactúan. "Háblame de Laura", aunque se refiere a las frustraciones que produce una relación estéril y opresiva, muestra también aspectos del conflicto social: la incidencia que tiene en los problemas de Alberto su dependencia del dueño de la zapatería en que trabaja. Los juegos en que Alberto imagina incendiado el negocio, violada la hija del dueño u orinado su tarro de basuras son una reacción inconsciente ante el desagrado que le produce su patrón.

"Háblame de Laura" es una obra construida sobre la base de una sucesión de juegos reiterados. Son juegos para matar el tiempo en tardes sin asunto y, a pesar de su aparente diversión, van produciendo un clima de cansancio y tristeza. Son el camino para llegar a la angustiada y opresiva situación real de los personajes. Cata, la madre, y Alberto, el hijo, tienen una insuficiente relación porque no puede responder a las verdaderas expectativas de ninguno de los dos.

□ AGUSTIN LETELIER

En el mundo rutinario de Alberto y Cata, los juegos y la televisión son los únicos escapes. Las imágenes triviales de la televisión los amodorrnan, los juegos los hacen sentirse ingeniosos y entretenidos, pero ambas son ilusiones sin fundamento. La televisión, con sus bellezas estereotipadas, no entrega nada sustantivo y los juegos no pueden suplantar la opresiva realidad del tedio, permiten sólo una evasión transitoria, y la misma imprecisión de los límites entre lo verdadero y lo ilusorio hace más inseguro el ambiente ficticio que se han creado.

Cata es una madre que destruye a su hijo por formarse de él una imagen irreal de triunfador que sólo sirve para establecer con mayor fuerza la realidad de su fracaso. A ella no le importan las preocupaciones o las esperanzas de Alberto, lo que le interesa es la seguridad que debe darle con su trabajo de vendedor de zapatos, aunque para él implique la aceptación de un trato humillante y la pérdida de sus aspiraciones de libertad.

La actuación de Héctor Noguera es sobresaliente; su andar cansado, sus silencios, la forma insuficientemente animada con que realiza sus juegos son parte de la buena construcción de su personaje. La actuación de Gloria Münchmeyer presenta valores contradictorios: se entrega con acierto a los juegos y a las acciones que realiza, pero el personaje tiene un claro error de enfoque, se presenta con ambigüedad y para muchos espectadores no queda claro si es realmente la madre o la esposa. Gloria Münchmeyer no representa a una madre naturalmente mayor que su hijo; confía en que para asumir el rol de madre es suficiente su actitud, pero para proyectar teatralmente a ese personaje habría hecho falta el apoyo de la caracterización.

En "Háblame de Laura" el televisor asume el papel de un personaje. Es el elemento adormecedor con que millones de personas intentan llenar horas vacías y cuyas imágenes triviales se reiteran hasta la saciedad. El director Gerardo Cáceres hizo un video para ser proyectado durante la representación, en él combinó imágenes de archivo, hizo juegos cromáticos, e incorporó tomas especiales y dibujos de Maya Mora. Ese video tiene muy poca relación con el texto de la representación, en cambio distrae, obliga al espectador a buscar una relación que no encontrará.

La escenografía no aporta el clima de desaliño, de cansado desorden y acumulación de elementos inútiles que pide el texto. Es una escenografía onírica e imaginativa pero que no está en consonancia con el clima de la obra.

"Háblame de Laura" permite establecer líneas de contacto con toda la dramaturgia de Egon Wolff. Ausculta la dolorosa realidad de la rutina, de la dependencia, del intento inútil de evasión y de las alteraciones de la personalidad. Su eficiencia dramática llega disminuida porque la dirección permitió una excesiva libertad a elementos de la puesta en escena que debieron tener mayor cohesión. ●

«LA PIEZA QUE FALTA» de Gregory Cohen y Roberto Brodsky

□ AGUSTIN LETELIER

27 DE JULIO DE 1986

Después de un silencio de más de dos años, vuelve el grupo Teniente Bello con "La pieza que falta", obra de Gregory Cohen y Roberto Brodsky.

Entre los años 1980 y 1983, el grupo Teniente Bello encabezó la vanguardia del teatro joven chileno. Durante tres años obtuvo el primer premio en los festivales de teatro de la ACU, Agrupación Cultural Universitaria, y su forma de expresión llegó a ser característica. Se podía hablar de un "estilo Teniente Bello" fácilmente reconocible, pero no tan fácil de entender. Sus presentaciones en sedes universitarias, en centros o institutos culturales, en parroquias, congregaban a muchos jóvenes que se sentían interpretados por esas obras llenas de ideas, con cataratas de diálogos en que se discutían problemas filosóficos o sociales. Lo que más atraía en esos diálogos era la forma valiente, aunque un tanto críptica, de plantear su rechazo a las censuras ideológicas y su disidencia política.

La actuación del grupo Teniente Bello es siempre dislocada, barroca, llena de juegos que acentúan el absurdo y su irreverencia hacia las convenciones teatrales. Muestran, con recargada ironía, los comportamientos ridículos o malévolos de quienes son objeto de sus críticas.

Siempre ha resultado difícil sintetizar o definir lo que quieren decir. El espectador es bombardeado con infinidad de ideas a veces apenas enunciadas y es normal quedar con la impresión de haber asistido a un espectáculo muy interesante, valiente y novedoso, pero cuyos planteamientos quedan algo esfumados.

EL CICLO SE CIERRA

"La pieza que falta" parece completar un ciclo que se inició en 1980 con "Lili yo te quiero" y continuó en 1981 con "Adivina la comedia", probablemente la obra más lograda y más famosa del grupo. En 1982 presentaron "De la manito" y "Estación Los Héroes". En 1983 participaron en un homenaje al surrealismo con la obra "Esperen, no les dolerá... todo lo que tienen que hacer es tumbarse" y ese mismo año estrenaron "Diálogos de Simón Bolívar y Napoleón sobre el poder y la gloria, terciando el general Francisco de Miranda". La mayoría de esas obras fueron creadas por Gregory Cohen en colaboración con Roberto Brodsky o Igor Rosenmann. ¿Por qué después de cuatro años de constantes éxitos y de tener una productividad que les permitió estrenar dos obras por temporada, estuvieron casi tres años sin mostrar sus trabajos al público? La respuesta está en "La pieza que falta". La obra está compuesta por una serie de juegos de actuación que resultan atractivos y parecen disociados del texto. Más que apoyar los parlamentos, la actuación parece querer desorientar, dar un tono risueño a proposiciones que no son en absoluto graciosas. Con juegos de palabras en encadenamientos ilógicos y con actos inesperados mantienen la atención y producen inquietud porque no se sabe hacia dónde se orientan.

La perplejidad por estar ante una situación muy confusa está en el propósito de la obra. Todo emerge de una realidad que se sugiere más dislocada que esta historia. El sentido que todos buscamos sin encontrarlo podría estar en "la pieza que falta", y aunque ella parece llegar en dos oportunidades, bien podría ser que no haya llegado nunca y que está fuera de la obra, en algo que debiera venir después.

Pero dentro del caos algunas cosas se pueden entrever. Hay un Oidor que se siente el símbolo de la censura, puede oír pero no puede reproducir. Por lo que escucha se podría reconstruir el pasado, pero sus recuerdos son discontinuos y no sirven. Hay un Escribidor que debería anotar lo que dice el Oidor, pero como no lo dice no lo puede escribir. Hay un Huasito que se presenta como la pieza que falta, pero después vemos que no lo es. Ninguno de ellos está en el juego verdadero, en el de la vida real. Para entrar a ese juego deberían saber el santo y seña o tener alguno de los símbolos. Quizás lo que buscan está en una guayabera o en un lugar común que, por lo tanto, no sería tan despreciable. Pero el Huasito saca una pistola y todo cambia. Antes, sin el arma, era más simpático, más dialogante más unitario, pero ahora el consentimiento de los demás no le importa nada, ahora tiene la sartén por el mango... claro que la pistola es de utilería y no dispara.

Toda esa historia puede ser una alegoría que se preste para varias interpretaciones, pero, en realidad es un juego inútil y los cansa. La situación ya no está para estos juegos. Sus compañeros de generación se han ido quedando "a la vera del camino" y no tiene sentido seguir jugando. Por eso, cuando llega el Guatón de dos ombligos que cree ser la pieza que falta y viene lleno de ímpetu para seguir la obra, lo miran con excecicismo, le colaboran con desgano y finalmente, lo sacan del juego. Han comprendido que todo es, como el propio "Guatón", fofo, "guata". Toda la historia que han intentado desarrollar, las metáforas, las alegorías son "guata", son inútiles y es mejor terminar, limpiar la sala e irse a buscar la pieza que falta en otra parte.

HISTRIONISMO DE COHEN

Sucede aquí algo parecido a "Fellini 8 1/2". Se intenta hacer una obra que no resulta porque el sistema que se ha empleado en las obras anteriores, y que tuvo mucho éxito, se agotó. En "La pieza que falta", Gregory Cohen y Roberto Brodsky mantienen su lenguaje característico: un bombardeo inmisericorde de ideas y sugerencias, envueltas en juegos escénicos que apenas ocultan su carácter básico de debate ideológico expresado en alegorías. La obra cierra el ciclo anterior del grupo Teniente Bello y sugiere, tanto a los espectadores como a la compañía misma, que se debe iniciar otra etapa. La realidad incomprensible sobrepasa ya todo lo imaginado y se requiere ahora otra forma de expresión o, quizás, otra forma de acción. El problema está en descubrir cuál.

El grupo fue dirigido en esta oportunidad por Erto Pantoja y en el vestuario colaboró Maya Mora. En la actuación destaca notoriamente la personalidad y el histrionismo de Gregory Cohen, pero sus compañeros Roberto Brodsky, Igor Rosenmann y Francisco Zañartu desarrollan sus juegos dentro del estilo característico del grupo Teniente Bello. ●

«LOS BORRACHOS DE LUNA»

de Juan Radrigán

□ AGUSTIN LETELIER

17 DE AGOSTO DE 1986

El nombre de esta segunda obra que estrena este año Juan Radrigán muestra el tono poético que predomina en su producción. Los tres personajes se emborrachan con algunas copas de vino, pero la principal causa es la luna. La luna entra por la ventana del cuarto de Mariá y por algunas rendijas del negocio donde ella vende vino y baila en un pobre escenario para sus clientes. La luna entra y parece cambiar el clima que se ha instalado allí. Es una cosa rara lo que pasa, "ahonda el miedo y la soledad... pero quita el odio". José ha tomado unas cinco o seis cañas de vino mientras intenta arreglar el tocadiscos, necesario para el show de Mariá, el Afuerino toma algo menos y Mariá, contra su costumbre, después de haber revelado la causa de su pesar, también toma lo que sobra en unos vasos. Pero lo que han bebido no parece ser la causa de su embriaguez; lo que pasa es que los tomó la luna, así como a otros los toma el aire. Esta borrachera de luna no es indispensable en el desarrollo de la trama, bastaba con lo que hizo el Afuerino para que aflorara el dolor escondido, pero Radrigán la pone porque le interesa dar ese tono poético.

Pero no es una poesía suave o que se detenga en imágenes en busca de la belleza. Es una poesía que busca elevar el tono del lenguaje para darle dignidad y para mostrar con mayor fuerza la causa del dolor y de la soledad.

Como siempre, los personajes de Radrigán son seres "apaleados" que se encierran en su silencio porque ya no les quedan fuerzas para decir palabras. Usan el poco ánimo que les queda para intentar sobrevivir. Y cuando hablan, más bien ocultan la causa de sus heridas.

Así como el lenguaje, aunque áspero, está impregnado de poesía, el clima de la obra está impregnado de silencio. Nada se mueve, nada produce ruido en el exterior; es como si en la población ya no hubiera nadie, y eso, más la luz de la luna, produce un clima de irrealidad. En el interior también hay silencio. José hace preguntas a Mariá, intenta acercarse a ella, pero Mariá apenas responde. Ya no quiere nada, se siente fuera de la vida, fuera de lo que alguna vez fue el amor y sentirse mujer. Las palabras de José muestran su soledad y su temor.

Los personajes de "Los borrachos de luna" viven en una población marginal, pero no es la marginalidad social su nota distintiva, es la aspereza y la soledad en que han quedado por el dolor que han debido soportar.

Lo que realmente les sucede se nos revela de a poco. Primero nos encontramos con la excesiva aspereza de Mariá. José quiere tocarla para saber si está viva. Mariá no puede ocultar su resentimiento, pero no sabemos a qué se debe. La suponemos herida por la humillación de trabajar casi de prostituta para sobrevivir. Su sequedad y dureza son molestas pero explicables. Radrigán logra crear, en el primer acto, una inquietud por sus dos personajes tan golpeados.

En el segundo acto, muestra la causa. Conducidos por el Afuerino, Mariá y José hacen salir lo que tenían oculto. A José lo roe la injusticia que él le hizo a su mujer, buena, cariñosa, leal y trabajadora, a la que abandonó por una mujer más joven y atractiva que destruyó su vida y lo dejó. Es una historia triste, pero algo trivial. La de Mariá, en cambio, sobrecoge. En su historia hay humillación, rabia y una inmensa injusticia. Injusticia que el dolor inmotivado que le causaron; injusticia hacia su hijo que todos rechazan e injusticia de su hombre, Bernardo, que aún queriéndola, la abandonó por lo que le habían hecho.

Es constante en las obras de Radrigán, urgar en lugares doloridos de nuestra sociedad y lanzar una protesta que no se puede acallar con un gesto de perdón. Pero también es constante su confianza en la posibilidad de reconstruir, aunque sea uniendo las miserias para ayudarse a vivir. Sus personajes han sido despojados de todo, pero les queda pureza, autorrespeto y una gran necesidad de amor que les cuesta expresar porque han quedado secos y ásperos, pero que es el punto desde el cual se podría comenzar a reconstruir. Radrigán estrena esta obra con su teatro El Telón.

Aquí se ve precario, sin el juego teatral de expresiva plasticidad de la puesta en escena de "Pueblo del mal amor". Sólo tres actores, escasos juegos de luz, tablas viejas verdaderas y un vestuario que parece no especialmente buscado. Y se ve mejor, más precario, menos teatral, más Radrigán. Porque el teatro de Juan Radrigán sigue siendo poco teatro. Hay poesía, monólogos, historias intercaladas, conversaciones que casi no integran una acción teatral, muchas observaciones y frases que se captan mejor al leerlas que en la apretada exposición teatral. Un teatro muy poco teatro, pero de pronto... un gran golpe al alma y lo dramático se viene encima. Nos demoramos en un andar lento, muy estático, pero cuando aparece lo que estuvo preparando en medio de entrecortados silencios, duele y tendemos a pensar que eso no puede ser, pero sabemos qué es.

La dirección de Tennyson Ferrada elude efectos teatrales y busca entregar la historia en forma directa y sencilla. Rebeca Garrido está totalmente dentro del tipo que es Mariá, una mujer apaleada y ya casi sin capacidad de reacción, a pesar de la fuerza interior que se le siente. En este papel se alternan semana por medio con Mariela Roi, actriz largamente vinculada al teatro El Telón. A Pepe Herrera le corresponde hacer un personaje un tanto irreal, simbólico, con algo de profeta, de cura o del mismo Salvador. Parece estar cogido por un poder del que se quisiera librar. Tiene mucho de El Milagrero de "El toro por las astas". Su voz poderosa es su principal recurso. Su modo de hablar y desplazarse, sencillo y seguro, es convincente. Sergio Madrid tiene la difícil misión de presentar a un hombre que, aunque está igualmente "machucado" que los demás, tiene menos grandeza. Se le nota recién incorporado a El Telón porque le falta llegar al modo de hablar característico de la marginalidad que muestra Radrigán. Pero está bien, su personaje llega y logra llenar el escenario en el mucho tiempo en que está solo, en larga conversación con Mariá, que no aparece.

En "Los borrachos de luna", Radrigán asesta un nuevo y certero golpe a la conciencia. Es muy directo. El lenguaje poético no es para esfumarse lo verdadero y desgarrador de la historia sino para dar elevación al lenguaje. La puesta en escena es ascética, sin artificios teatrales; muestra una precariedad y falta de recursos que es coherente con el espíritu de las obras de Juan Radrigán. ●

«EL CEPILLO DE DIENTES»

de Jorge Díaz

□ AGUSTIN LETELIER

31 DE AGOSTO DE 1986

En la actual versión de Carla Cristi y Jaime Celedón, dirigidos por Luis Poirot, "El Cepillo de Dientes" muestra la frescura, el ingenio y la fuerza que han convertido esta obra en uno de los clásicos del teatro latinoamericano contemporáneo.

Es difícil ver una versión realmente buena de "El Cepillo de Dientes". Es una obra tan constantemente representada por teatros aficionados, por teatro vocacionales, por estudiantes universitarios, por talleres y academias teatrales, por grupos organizados en colegios e institutos, que las grandes compañías ya no pueden ponerla en sus repertorios. Además, la gran mayoría de los posibles espectadores ya la han leído y eso podría quitarle sorpresa a muchos de sus juegos. La versión de Carla Cristi y Jaime Celedón muestra que esos recelos son injustificados. A pesar de sus veintiséis años, a pesar del desgaste que le producen las continuas representaciones insuficientes de grupos aficionados, nos encontramos con una versión atractiva, ágil y con aspectos novedosos. "El Cepillo de Dientes" vuelve a mostrar el irónico ingenio de sus juegos de lenguaje y la verdad de la situación básica que representa.

"El Cepillo de Dientes" es, sin duda, una obra clásica del teatro latinoamericano contemporáneo. Está en todas las antologías que recogen lo mejor de este teatro; las tesis universitarias que estudian su estructura, su lenguaje y sus relaciones con otras obras contemporáneas son incontables; sería muy difícil llegar a tener siquiera un registro de todas las versiones hechas por compañías de cierta importancia. La virtualidad teatral del texto, la posible sencillez de su montaje, su humor corrosivo y la verdad del problema que presenta son algunas de las causas de sus constantes reposiciones. Y toda esta ya larga y exitosa historia, que convirtió desde el comienzo a Jorge Díaz en uno de los autores más interesantes del actual teatro en lengua hispana, comenzó con la representación que hicieron, hace 26 años, Carla Cristi y Jaime Celedón. Ese solo hecho da razón suficiente para verlos. Pero, además, la actual versión es muy buena. Jorge Díaz escribió "El Cepillo de Dientes" para Carla Cristi y Jaime Celedón, por lo cual el tipo de humor que desarrolla la obra corresponde mucho a lo que ellos pueden representar con mayor naturalidad.

Carla Cristi está aquí en su mejor papel desde su regreso a Chile. Se ve muy femenina y graciosa. A pesar del ritmo desatado que tienen las escenas de discusión violenta y de las cadenas ilógicas de palabras y de frases que fácilmente podrían confundirla, se ve completo dominio de su personaje. El tipo de humor de la obra calza bien con el humor de Jaime Celedón por lo que le siente natural en esos diálogos que saltan de una idea a otra en el dislocado ritmo de las asociaciones mentales libres o en las cadenas de palabras en que un pequeño nexo semántico permite pasar hacia significados contradictorios. El dominio escénico de Celedón le permite solucionar con tranquilidad las dificultades que le produce su reencuentro esporádico con el teatro.

"El Cepillo de Dientes" juega con una situación frecuente: el desencuentro de la pareja. Sus años de casados los han hecho caer en diferentes rutinas cuyo desagrado los carga

de violencias que no pueden ni quieren reprimir. Lo que antes pudieron ser diferencias sin importancia o hasta atraerentes, se han convertido en molestias insoportables que podrían llevar hasta el asesinato. Pero como se quieren a pesar de todo y como son ingeniosos, intentan reencontrarse por medio de juegos que les permiten liberar parte de su agresividad y por la transformación de Ella en Antona, el personaje que podría llenar las aspiraciones sensuales de El. Los juegos parten de una situación de desencuentro, pero el mismo hecho de poder jugarlos muestra que no hay en ellos una incomunicación insuperable. Lo malo es que los juegos, por reiterados, se han ido complicando cada vez más y ya están muy recargados.

La materia para estos juegos es el lenguaje. Toda la obra es una continua serie de juegos de palabras, de asociaciones dislocadas, de quiebres verbales, de acumulaciones de términos, de diálogos en diferentes modalidades de comunicación. Juega con el lenguaje de los avisos de diarios, parodia el lenguaje y el sistema de los concursos de televisión, imita la modalidad de los discursos políticos, el tono sacerdotal en el confesionario, la forma característica del interrogatorio policial y la triste o divertida forma que tienen las cartas del correo sentimental. Jorge Díaz da una central importancia al lenguaje en ésta y en la mayoría de sus obras.

"El Cepillo de Dientes" tiene también carácter de "meta-teatro" o meditación sobre el teatro desde el mismo teatro. Si bien toda la obra está construida sobre la base de quiebres en el discurso, los quiebres que muestran al público la realidad misma de la representación son los más intensos. Primero son dos alusiones humorísticas a la posibilidad de ser mirados por los espectadores, pero ese quiebre llega a ser mayor en el clímax de la obra, cuando debe empezar a desaparecer el decorado y quedar en claro que todo es una acción teatral, en un escenario que se destruye, como se han destruido las relaciones humanas, como se ha destruido el lenguaje, como se ha destruido todo.

Excelente y necesaria reposición de "El Cepillo de Dientes". Al ver la frescura y renovada fuerza que adquiere la obra en esta versión se aprecia mejor la insuficiencia de su lectura o de actuaciones con menor dominio escénico. Por su importancia ya histórica y por su eficacia teatral, esta versión de Carla Cristi y Jaime Celedón podría incorporarse a un sistema de reposiciones constantes porque forma parte de nuestro patrimonio cultural, como los cuadros de Roberto Matta o Juan Francisco González en el Museo de Bellas Artes, como el Museo de Arte Precolombino, como la obra y los lugares de Gabriela Mistral y Pablo Neruda. Podrían constituirse en un atractivo para el visitante que desee ver en Chile algo más que la nieve, las playas o los lagos. Es posible que nuestro encierro y nuestras preocupaciones de otro orden no nos permitan ver con real perspectiva lo que estas manifestaciones de nuestro ser significan en un contexto más amplio, pero cualquier mirada a la recepción que han tenido en el teatro y en la crítica académica internacional obras como "Los Invasores", de Egon Wolff, y "El Cepillo de Dientes", de Jorge Díaz, mostrará con objetividad su importancia. ●

RESEÑAS

□ DAVID VALJALO

"GESTOS". REVISTA DE TEORIA Y PRACTICA DEL TEATRO HISPANICO.

El pasado abril aparece una nueva revista dedicada exclusivamente al teatro. He aquí las señas: su base está en California, específicamente el Departamento de Español y Portugués de la sede de Irvine de la Universidad de California; su editor / director es el profesor Juan Villegas, autor de numerosos estudios sobre literatura en los cuales ha dado preferencia a la poesía y el teatro. Como novelista tiene a su haber "La visita del Presidente o adoraciones fálicas en el Valle de Puelo", y se encuentra pronta a salir su segunda novela que será publicada por una editorial madrileña. Su último libro es "Antología de la nueva poesía femenina chilena".

Vamos ahora a la revista. Este primer número interesa a los estudiosos del teatro chileno tanto por los ensayos teóricos como por el ensayo de Mariña de la Luz Hurtado "El melodrama, género matriz en la dramaturgia chilena contemporánea: constantes y variaciones de su aproximación a la realidad."

Entre los estudios teóricos se destacan tres proyectables al teatro chileno. El de Patrice Pavis, famoso teórico francés, quien examina las relaciones entre el teatro y otras formas artísticas, tales como el cine, la televisión y la radio: "Teatro y los medios de comunicación: especificidad e interferencia". Marco de Marinis, de la Universidad de Bologna, examina algunas de las consecuencias de la teoría de la recepción aplicadas al teatro: "Problemas de semiótica teatral: la relación espectáculo-espectador." Estos dos ensayos abren excelentes perspectivas para analizar aspectos no trabajados en el teatro chileno, o trabajados de modo parcial. Nada hay, que examine, por ejemplo, las consecuencias del auge de la televisión en Chile y sus consecuencias para el teatro, tanto en lo que se refiere a las transformaciones de hábitos o modos de percepción de los espectadores como de los cambios producidos en los textos mismos, en lo ideológico y en lo estructural. Aspectos aún más relevantes hoy día porque varios de los autores y numerosos actores comparten sus actividades profesionales en ambos medios de comunicación.

El ensayo de Fernando de Toro, "Reflexiones en torno a una historia del teatro hispanoamericano", lleva a cabo una síntesis de numerosas teorías semióticas contemporáneas y luego procede a proponer un nuevo modelo de periodización para la historia del teatro hispanoamericano. En su demostración usa en varias ocasiones ejemplos de textos chilenos.

Finalmente, Mariña de la Luz Hurtado demuestra como una serie de motivos y personajes del llamado melodrama se han incorporado como elementos estructurales y temáticos de textos que han sido considerados como textos claves del discurso teatral dominante en el país. Esta investigación es parte de un proyecto más extenso del Ceneca en el cual se le concede una mayor importancia a los discursos teatrales marginales, es decir a textos destinados a sectores sociales no culturalmente dominantes.

Otros de los trabajos incluidos en el sumario de este primer número pertenecen a Alfonso de Toro, Urszula Aszyk, Francisco Ruiz-Ramón, y Matías Montes-Huidobro, quienes escriben sobre "El drama de honor y su sistema; aproximación semiótica a los términos de 'tragedia', 'comedia' y 'tragicomedia'"; "Los intentos de renovación teatral en España ante la reforma teatral en Europa en las primeras décadas del siglo XX"; "Análisis de sociodramaturgia: el espacio en 'La Casa de Bernarda Alba'", y "Convergencias y divergencias en 'Revolución en el infierno'."

Lo anterior corresponde a Ensayos, según la pauta programada por el editor/director. Lo segundo es Reseñas bibliográficas y en esta oportunidad se incluyen las redactadas por Juan Polito, John Philip Gabriele, Yolanda Rosas, Carolyn J. Harris, José Antonio Escarpenter, Ramón Ramírez, Adriana Castillo, Pedro Bravo-Elizondo, Mariña Sobek y Andrea Labinger. Diez comentarios sobre volúmenes que hacen referencia exclusivamente al teatro, como es lógico en una revista especializada.

La tercera división en la pauta es de Documentos. Ocho son los textos incluidos y hacen referencia a España, Guatemala, Argentina, El Salvador, Puerto Rico, México, y al teatro chicano de EE.UU.

El cuarto y último acápite de lo programado corresponde a Texto. "Jenofa Juneal, la roja gitana del monte Jaizkibel", una tragedia en siete cuadros con la firma de Alfonso Sastre y fechada en Hondarríbia el jueves 21 de julio 1982, da término a este volumen de 217 páginas correspondiente al número 1 de esta revista. El segundo número está anunciado para noviembre, ya que "Gestos" será publicado dos veces al año.

Para los interesados he aquí las señas: Juan Villegas, "Gestos", Spanish and Portuguese Department, University of California, Irvine, CA 92717, USA.

Un acápite que ya es un tanto común en revistas de esta naturaleza es la inclusión de un texto inédito de autor contemporáneo. Debido a la dificultad de ediciones de teatro, y su circulación limitada, esto favorece enormemente la difusión de obras teatrales. Así los estudiosos por una parte y los grupos teatrales por otra, disponen de un material de creación reciente. ●

LITERATURA CHILENA

creación y crítica

CON EL PROXIMO EJEMPLAR

CORRESPONDIENTE A

OCTUBRE / DICIEMBRE 1986,

NUMERO 38, CUMPLIMOS

10 AÑOS

Aparece cuatro veces al año

INVIERNO / Enero / Marzo

PRIMAVERA / Abril / Junio

VERANO / Julio / Septiembre

OTOÑO / Octubre / Diciembre

LITERATURA CHILENA, creación y crítica

Director / Editor: Apartado 1232, 28080 Madrid, España

Publicación desde 1977.

Subscripciones en Europa, al apartado en Madrid.

Subscripciones en América:

P.O. Box 3013, Hollywood, CA 90078, USA.

Subscripción anual:

Individuales	2.500 Pts.	US\$ 16.-
Instituciones	3.500 Pts.	US\$ 22.-

CARTA DEL EDITOR

En la preparación de números monográficos solicitamos, en cada oportunidad, la colaboración de personas vinculadas a las materias que tratamos. Es así como para el número de cine contamos con la colaboración de Zuzana Pick (Carleton University, Ottawa) y para el número de Nueva Canción Canto Nuevo, la del compositor e intérprete Patricio Manns y de Eduardo Carrasco, director del Quilapayún, de quien recientemente Ediciones Grillo M ha publicado su primer libro de poemas titulado "Golpes de ventana". Esta actividad desvinculada de su actividad como compositor es paralela a la desarrollada con la nueva canción. Otra novedad respecto a Carrasco es la recepción en nuestra oficina de originales como sonetos con perfecta estructura, los cuales incluiremos en la antología de poesía chilena que está próxima a ir a prensa.

Específicamente refiriéndonos a este número dedicado al teatro y con la ventaja de residir ahora en la misma ciudad, hemos contado con la valiosa ayuda del dramaturgo Jorge Díaz, en calidad de director invitado. Antes de entrar en el sumario propiamente tal y por temor a que se nos quede en el tintero, registramos de inmediato la colaboración especial de Eduardo Guerrero en la preparación de este número, cuando estuvo por estos lados y quien recientemente ha regresado al país a hacerse cargo de su cátedra en la Escuela de Teatro de la Universidad Católica.

Del profesor Juan Villegas (Universidad de California, Irvine) publicamos un estudio teórico relacionado con el discurso teatral con referencia específica al caso de Chile.

El profesor y poeta Naín Nómez se refiere a la situación del teatro a través de los trabajos de investigación hechos por "Ceneca", organismo cuyos trabajos de investigación e indagación en diferentes ámbulos culturales son valiosos. Complementamos el trabajo de Nómez con el catálogo de "Ceneca" en relación con teatro. Para favorecer a los interesados indicamos en cada oportunidad las características de la edición, su cantidad de páginas y el precio de cada publicación.

Juan Andrés Piña en seis apretadas páginas se refiere al quehacer de la crítica teatral en los últimos años y a los problemas a los cuales se encuentra abocado el crítico. Juan Andrés estudió periodismo y pedagogía en la Universidad Católica. Ha sido periodista cultural y crítico de teatro en las revistas "Hoy" y "Apsi" y en Radio Chilena. Actualmente es crítico de la revista "Mensaje".

La maestra de la Escuela Santa María de Iquique (1907) fue actualizada en la década del 70 debido a la Cantata de Luis Advis, con interpretación del conjunto Quilapayún y narración de Héctor Duvauchelle. Ahora llega al teatro debido al trabajo de Sergio Arrau con el título de "Santa María del Salitre". Pedro Bravo-Elizondo (Wichita State University, Kansas) comenta con abundancia de antecedentes históricos esta obra.

Ediciones Michay de Madrid ha publicado de Bravo-Elizondo "Cultura y teatro obreros en Chile (1900-1930)" que refleja la permanente preocupación del profesor y ensayista en estas materias.

Para dejar registrada la labor de un dramaturgo "antiguo", en este caso Germán Luco Cruchaga, solicitamos del escritor Luis Merino Reyes su colaboración, entregándonos una apretada síntesis con nutrido anecdótico de este dramaturgo, felizmente actualizado algunos años atrás y vuelto a representar en su bien lograda obra "La viuda de Ajablaza".

El profesor y ensayista Grinor Rojo (Ohio State University, Columbus) "explica" a Luis Alberto Heiremans, autor "contemporáneo". Grinor Rojo ha dedicado valiosos estudios al teatro chileno. De reciente edición es su libro "Muerte y resurrección del teatro chileno, 1973-1983" (Libros del Meridiano).

En este volumen hemos querido dar a través de diferentes hitos cronológicos un panorama que refleje las diferentes generaciones, lo cual al mismo tiempo determina diversas modalidades. Esta es la razón de los trabajos de Merino Reyes y Rojo al referirse a Luco Cruchaga y Heiremans, respectivamente. Siguiendo con este predicamento María Teresa Salinas, profesora de Estado en Castellano y candidata a Magister en Literatura en el Instituto de Letras de la Universidad Católica, entrevista al joven dramaturgo Ramon Griffero (31 años) quien es además sociólogo y cineasta. Esta entrevista a Griffero, como también el estudio de Bravo-Elizondo sobre Arrau, representan en cierto sentido en este volumen, las nuevas generaciones de dramaturgos.

Como las obras de teatro tienen escasas ediciones, es casi una norma que las revistas especializadas incluyan textos completos con el fin de que el investigador tome de ellas conocimiento a distancia, si es que no ha tenido oportunidad de asistir a representaciones en vivo por razones de residencia. Al mismo tiempo es una manera práctica que los grupos, ya sean profesionales o de aficionados, cuenten de una manera económica con un texto a mano. De Jorge Díaz, de quien está demás dar antecedentes, entregamos la obra en un acto "Muero, luego existo".

El autor joven elegido del cual se publicará un texto ha sido Jaime Miranda. Tuvimos en vista sobre diez obras y una de las razones para haberlo escogido es que no ha sido editado. En cuanto a publicación de obras recientes remitimos a los interesados a la edición de Minnesota Latin American Series/Ceneca en "Teatro chileno de la crisis institucional" que incluye los textos de "El último tren" / "Cuántos años tiene un día" / "Tres Marías y una Rosa" / "Lo crudo, lo cocido y lo podrido" / "Baño a baño" y "Una pena y un cariño" de Gustavo Meza y Teatro Imagen; creación colectiva de Ictus con textos de Vodanovic, Guzmán, di Girolamo y Sharim; David Benavente y Taller de Investigación Teatral; Marco Antonio de la Parra, creación colectiva de Jorge Vega, Jorge Pardo y Guillermo de la Parra; y José Manuel Salcedo y Jaime Vadell, respectivamente. También en las mismas ediciones Minnesota/Ceneca, las obras de Juan Radrigán. Volvamos a Miranda. Junto con la obra, para asistir al lector, entramos a reproducir extractos de los comentarios de prensa de Agustín Letelier, Juan Andrés Piña, Ana María Foxley y Hans Ehrmann que dicen relación con las dos obras presentadas por Miranda. Esto es "Regreso sin causa", cronológicamente su segunda obra, pero que en Santiago se estrenó antes que "Por la razón o la fuerza", en su re-estreno en Santiago. La obra en sí está complementada con los datos del estreno en Venezuela y el re-estreno en Santiago, a cargo de Humberto Duvauchelle, actor y director, respectivamente, en ambas oportunidades.

Como base para un registro y estudio más amplio, Eduardo Guerrero nos da apretados aportes a los antecedentes—por países—de la labor teatral de los chilenos fuera del país. Están por orden alfabético en razón geográfica. Si no hay mayor amplitud en esta abnegada y continuada labor, por lo menos se está dando una visión global amplia y registrándola para el futuro. En el caso específico de Madrid el mismo Eduardo Guerrero amplia en forma específica esta zona geográfica. Lo mismo hace Osvaldo Obregón con referencia a Francia. El profesor y escritor Osvaldo Obregón con numerosos estudios sobre teatro del cual ha hecho su especialidad, entre otras cosas, es autor de un valioso ensayo sobre los espectáculos masivos de los "clásicos universitarios". En este novedoso estudio, aparte de la totalidad de antecedentes sobre dichos clásicos profundiza en lo estrictamente social y su repercusión en sí dentro del ambiente del espectáculo y de la ciudad misma. Este trabajo ha sido publicado en versión francesa.

Damos a continuación antecedentes de cinco grupos, que no han sido escogidos al azar. Por una parte la "Compañía de los Cuatro" y "Teatro del Ángel", ambos con amplia trayectoria en Chile, posteriormente fuera del país y en la actualidad nuevamente con residencia en territorio nacional. En Venezuela y Costa Rica, respectivamente, será difícil que se les olvide ya que sin pecar de patriotismo su labor en esos países fue abnegada e innovadora.

Hemos escogido a "Ictus" por razones similares, entre los grupos antiguos con larga labor continuada dentro del país. De la misma manera, damos los antecedentes del "Teatro Popular El Telón" en representación de los nuevos, numerosos y valiosos grupos que actualmente trabajan en Santiago y provincias. Sabemos el vacío que existe en este volumen al no poderlos referir a todos ellos aunque nos permitimos agregar el grupo "Teatro Familiar", dirigido por ese gran actor que es Rubén Sotoconil, conjunto que destacamos por la originalidad de su labor.

De la misma manera que en este volumen, reconocemos el vacío al no registrar la labor de los grupos teatrales (ya lo hemos dicho, con valiosa labor) tenemos también problema similar con la crítica de las obras presentadas. En nuestro auxilio acude Agustín Letelier, documentado y equívoco crítico. Hemos escogido ocho de sus críticas publicadas en el presente año en El Mercurio. La selección incluye dos autores "contemporáneos".

Nos referimos a Fernando Josséau y Jorge Díaz, ambos con amplia labor. Josséau de vuelta en Chile tras una larga ausencia, estrena constantemente. Por otra parte cabe señalar que "El cepillo de dientes", después de mucho tiempo retorna al escenario con su elenco original formado por Carla Cristi y Jaime Celedón. Para completar la trilogía de autores con amplia labor, del teatro universitario "antiguo" tomamos "Háblame de Laura" de Egon Wolff (Teatro de Ensayo). Algo similar podemos decir también de la presentación de "Los matarifes"

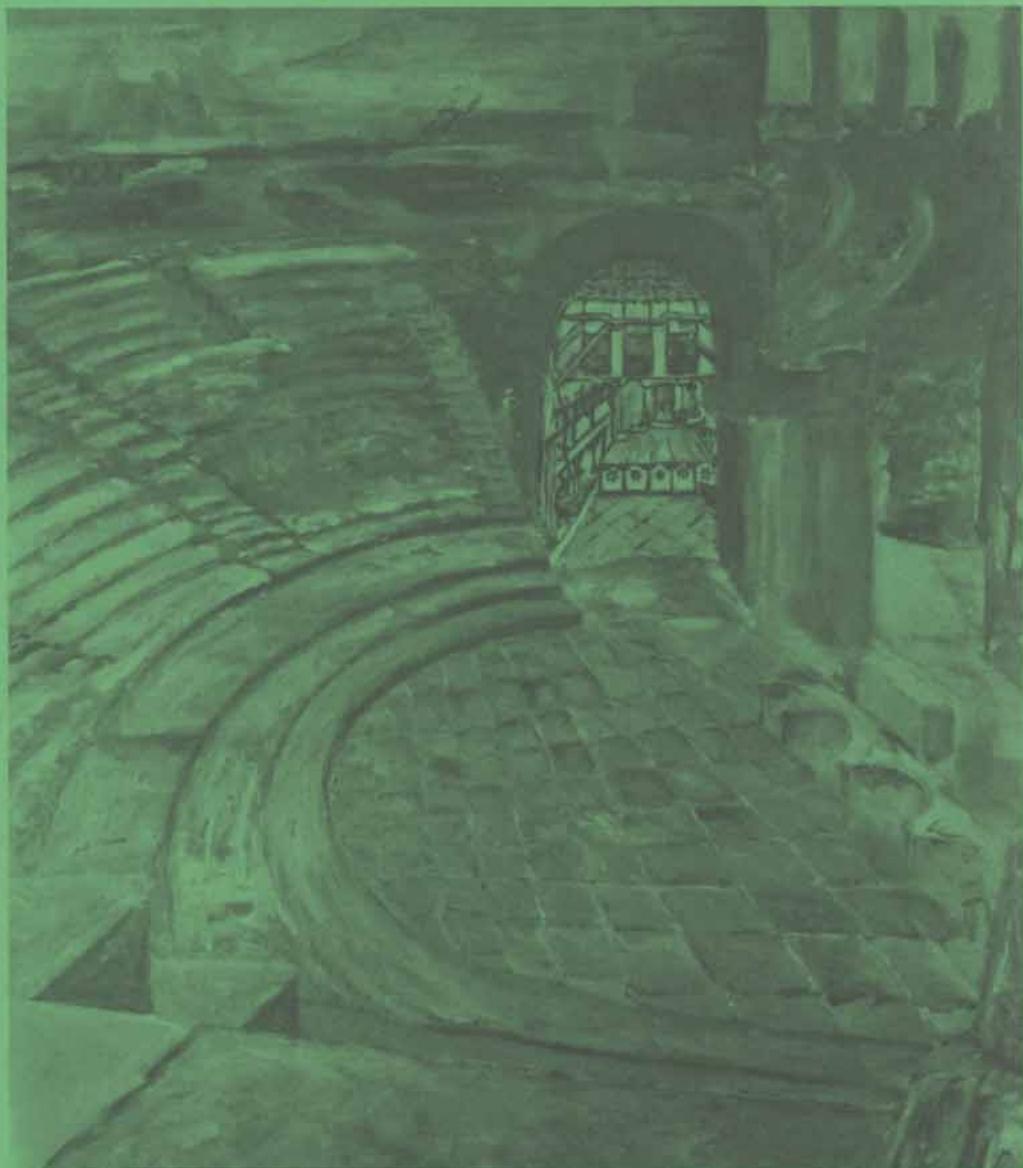
de Luis Rivano aunque es autor un poco posterior, cronológicamente. Capítulo aparte es "Lo que está en el aire" de Carlos Cerda / Ictus. De los grupos nuevos seleccionamos los comentarios de Letelier sobre los elencos El Clavo con "Trilogías"; Teniente Bello, con la obra de Cohen y Brodsky "La pieza que falta" y El Telón con "Borrachos de luna", del fecundo Juan Radrigán.

Por nuestra parte hacemos un comentario sobre la nueva e interesante revista "Gestos" que se publica en California, dirigida y editada por Juan Villegas y como trabajo inicial según la costumbre en estos casos tratándose de un número monográfico, entregamos una breve introducción.

Rosario Vergara

LITERATURA CHILENA

ABRIL / SEPTIEMBRE / PRIMAVERA & VERANO de 1986
AÑO 10 / Nos. 36 & 37 / MADRID / LOS ANGELES



El Corral de Almagro a través de un arco del Teatro Romano de Mérida,
óleo y acrílico de Paz Casanova.

"El teatro es una escuela de llanto y de risa, una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y el sentimiento del hombre."

Federico García Lorca, (Discurso a los actores madrileños, 1935).