



Mesa redonda:

Tragedia y modernidad

M. J. COT - C. CERDA - A. HAKIM

Ramón López: Queremos agradecer a Adel Hakim, profesor –además de dramaturgo, actor y director–, que ha sido invitado a esta Escuela de Teatro de la Universidad Católica a realizar una experiencia muy especial en torno al proyecto académico de montar con alumnos cuatro obras, cuatro tragedias, dos antiguas (**Ifigenia** de Eurípides y **Fedra** de Séneca) y dos contemporáneas (**Agnes** de Catherine Anne y **Suzanne** de Roland Fichet). Este encuentro con textos distantes en el tiempo también nos ha brindado la posibilidad de reencontrarnos al interior de la escuela. Esta presencia abre campos y puertas a temas a veces no tocados y estimula tanto a los alumnos como a los profesores. Quiero entonces invitar a los participantes en esta discusión a que compartan con nosotros sus reflexiones.

UNA MIRADA DESDE LA HISTORIA

María José Cot: Quiero agradecer la invitación a participar de esta conversación sobre lo trágico en el mundo antiguo y en el moderno. Pocos espacios se abren para estos temas en Chile, por lo menos en el área en que yo trabajo: la historia. Por ende, mi aproximación a la tragedia se va a dar desde la perspectiva del estudio de la historia griega.

Dos de los autores de tragedias que se tomaron en esta experiencia son Eurípides, autor griego de siglo V AC, y Séneca, autor romano del siglo I DC. La máxima expresión de la tragedia ocurre en el siglo V y Eurípides es el tercer gran trágico de ese siglo

(antecedido por Esquilo y Sófocles); él redondea aspectos de la tragedia que habían surgido en la Atenas clásica y cierra el período. El surgimiento de la tragedia no fue producto de la generación espontánea, sino que respondió a una realidad política, cultural y económica muy importante, donde Atenas detentaba una fuerza enorme. Cuando hoy en día miramos al mundo antiguo, se dice que de los griegos heredamos la filosofía, la política, etc., pero en realidad, uno de los mayores aportes de la herencia cultural griega es la tragedia.

La tragedia está muy vinculada al modelo político ateniense. Si bien surge bajo la tiranía –que la instrumentaliza para poder legitimarse en el poder a través del vínculo con la divinidad–, se desarrolla en democracia: es la Atenas democrática del siglo V la que impulsa y promueve el género trágico con su fuerza educadora para toda la ciudad.

Pero, ¿por qué la tragedia ya estaba en el sentimiento de los griegos? Durante siglos los griegos se habían sustentado en la religión olímpica tradicional, en las grandes deidades, sobre todo en Zeus, padre de todos los dioses. No obstante, en el siglo V, y una vez superado el estadio localista, la *polis* democrática entra en su pleno desarrollo. La influencia intelectual extranjera amplía los horizontes filosóficos y religiosos. El mundo olímpico deja de responder a todas las necesidades del espíritu del griego del siglo V y aparecen nuevas corrientes: la filosofía presocrática, florece el racionalismo con fuerza, etc., y es en esta Atenas donde surge la necesidad de expresarse como individuo.



El estado griego siempre le había pedido al ciudadano que perteneciera a él como colectivo. Los griegos pertenecían a la *polis*; el griego, designado por Aristóteles como un *zoon politicon*, es un hombre que vive en función de su *polis*. La mayor *areté*, la mayor virtud a la que se podía aspirar, era servirla, así como el peor castigo que se podía sufrir era la *atimia*, la privación de los derechos políticos. Este ciudadano, al que durante siglos la *polis* le había exigido responder como colectivo, de pronto, cuando ésta ya está constituida y es rica y poderosa, empieza a exigirle, en el ámbito espiritual, las mismas libertades que ya poseía en el ámbito político.

Ahora bien, no hay que olvidar que, cuando hablamos del hombre griego, estamos hablando del ciudadano griego que creó la democracia sobre una base económica esclavista, donde no tenían derechos políticos ni las mujeres ni los esclavos ni los extranjeros, etc. Hablamos también de una base ciudadana donde *un hombre es un voto*, lo que significa un gran sentido de individualidad política y un reconocimiento del aporte individual al estado.

Dentro de este esquema, el hombre le pide al estado que le dé la misma libertad espiritual que ya le estaba dando en el ámbito político y, entonces, empieza a despertar al sentido de la individualidad, a través del pensamiento sofisticado. Protágoras dice: *el hombre es la medida de todas las cosas*. Este es el individuo que va a responder cuando sea tocado por el destino. He aquí el origen de la tragedia.

En términos históricos, la tragedia surge de las fiestas religiosas y toma el mito como tema. No obstante, ésta se engrandece cuando el hombre es capaz de percibir por primera vez el dolor de su individualidad, cuando es tocado por el sentido de ser uno y ya no más un colectivo que obra por el bienestar de su *polis*. Ese individuo es tocado por el destino y por los dioses en forma brutal.

Como en todo despertar inicial, el impacto es terrible. La primera impresión es que los dioses lo son y lo pueden todo y el hombre no es ni puede nada. La tragedia representa el sentido trágico del acontecer, de reconocerse como hombre, lo que aparece no sólo

en los autores dramáticos sino también en los historiadores del período, en Heródoto por ejemplo. Así, la tragedia deja de representar temas míticos y pasa a mostrar a un hombre enfrentado en un momento con su propia realidad individual y con la necesidad de resolver ese enfrentamiento. Es esa resolución lo que lo va a transformar en un héroe trágico o en un personaje de la tragedia. Esta diferencia aparece en Sófocles. Edipo se siente tocado y responde a su destino, enfrentándolo y responsabilizándose de él; Yocasta, en cambio, se suicida. La diferencia está en considerar a Edipo como un héroe trágico y a Yocasta como un personaje de tragedia. Porque los tragediógrafos muestran a un hombre que por primera vez es capaz de enfrentar el destino, aun sabiendo que va a perder. Esa lucha, esa responsabilidad, lo transforma en un héroe trágico.

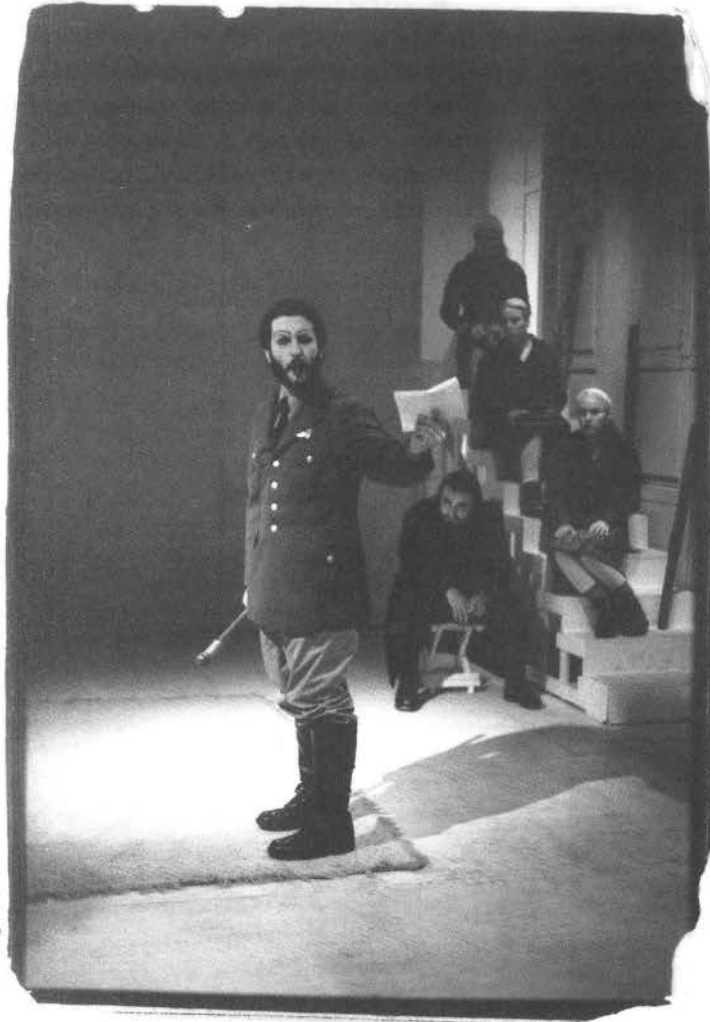
Para terminar con Eurípides, hay que decir que él no fue recepcionado por su época como lo fueron Esquilo o Sófocles, ya que incorporó ciertos cambios temáticos en la tragedia para los cuales sus contemporáneos no parecían estar receptivos todavía. En sus obras, el individuo, siempre enfrentado entre la pasión irracional y la razón, es vencido por lo irracional. Esta solución aterró al público que lo escuchaba y que no estaba preparado para desacralizar el mito, para enfrentar lo grande y lo tremendo que es un ser individual.

El caso de Séneca es distinto. El impacto del siglo I en el mundo romano fue tremendo. El ambiente político en que se desarrolla su tragedia resulta totalmente diferente al griego. Corresponde al fin de la Roma republicana, poseedora de una ética de comportamiento bastante consistente, y al inicio del período de transición hacia el imperio, con emperadores como Tiberio, Calígula, Claudio y Nerón, algunos de los cuales relajan la vida imperial a niveles de censura pública.

Séneca, que provenía de una familia acomodada, se retira en su juventud de este mundo cortesano y lleva una vida ascética, adoptando la filosofía estoica. Debido a sus opiniones es exiliado a la isla de Córcega por Mesalina, esposa de Claudio. Luego, la segunda

esposa de Claudio lo hace volver a Roma para que se encargue de la educación de su hijo Nerón. Aunque transa y vive varios años en la corte, la vida palaciega de ese periodo termina por chocar a Séneca, haciéndolo retomar su origen estoico y retirarse de la corte de Nerón. Finalmente, le avisan que se ha dictado una condena de muerte en su contra y se suicida, como muchos otros autores de la época. En ese periodo tremendamente violento, represivo e inestable, Séneca va a lanzar una alerta moral, desde su

Ifigenia de Eurípides. En la foto: B. Martínez, C. Lagos, C. Rebolledo, D. Schlesinger y M. J. Necochea.



enfoque filosófico, sobre la responsabilidad de los hombres frente a sus actos.

El vínculo entre Eurípides y Séneca está dado no sólo por la forma en que Séneca toma a Eurípides y recrea sus temas (como en el caso de **Fedra** e **Hipólito**), sino también porque ambos tienen una fuerte impronta moral. Para los griegos antes de Eurípides, la divinidad siempre hacía el bien; todos sus designios eran correctos. Sin embargo, ya Sófocles, algo anterior en el tiempo y algo más perspicaz en ciertas materias, se da cuenta de que la divinidad puede ser injusta, a pesar de lo cual vale la pena optar siempre por ella. Eurípides, en cambio, plantea que, si la divinidad hace el mal y no es justa, no es divinidad, y le quita esa categoría de inmediato. Esta idea está preñada de un contenido moral muy fuerte.

Por su parte, Séneca, quien proviene de la filosofía estoica (a diferencia de Eurípides que lo hace de la sofística), vive en un periodo muy convulsionado, de gran corrupción, durante el cual se van a levantar voces que, impelidas por el imperativo moral de explicar a quienes los están escuchando cuál es su concepción de la vida, lo expresan en sus obras literarias.

En Eurípides, la responsabilidad del tragediógrafo es explicarle a un público, que no necesariamente tiene la suerte de ser muy letrado, lo que está pasando en el mundo político y social. Séneca, en cambio, se sitúa frente a una nobleza cultivada a la que quiere tocar porque siente en ella la decadencia. Uno de sus personajes lo dice, creo que es la

Nodriz a Fedra: *¿Por qué los simples ciudadanos gozan de placeres simples, por qué los hombres ordinarios saben moderarse, mientras los reyes y los banqueros no sueñan más que con excesos y perversiones? El poder hace desear lo imposible.* Esta es una crítica frontal al estrato al que Séneca pertenece, una crítica abierta a esa vida cortesana disoluta de la que él también fue parte.

UNA MIRADA DESDE LA FILOSOFÍA

Carlos Cerda: Antes que nada, quiero manifestar mi total acuerdo y entusiasmo por la forma en que María José ha presentado su exposición desde una perspectiva histórico-cultural. Me parece muy enriquecedor el aporte desde dimensiones distintas a las específicamente teatrales, así es que voy a abordar el tema de la tragedia desde la perspectiva de la filosofía.

Mis alumnos saben que, en mis clases de dramaturgia, tratamos de poner un fuerte acento en pensar aquello que hemos llamado teatro y este pensar el teatro tiene su origen en la filosofía, que se manifiesta siempre que intentamos abordar conceptualmente cualquier realidad. Quiero compartir ahora con ustedes la variedad, profundidad y urgencia de los problemas que esta reflexión nos plantea.

En primer lugar, y en consonancia con las aseveraciones de María José, cuando hablamos de tragedia tenemos que entender que esta se entiende mejor al interior de la cultura que le dio origen y sentido. Estamos hablando de la tragedia griega, no del concepto vulgar que habla de tragedia cuando en la carretera hubo quince muertos. Nos referimos a un fenómeno que nace y se desarrolla al interior de una cultura.

En segundo lugar, pienso que nos cuesta entender la cultura griega debido a la interferencia conceptual que supone nuestra larga pertenencia a una cultura de raíz judeocristiana. Habría que explicar aquí el

A G N E S de Catherine Anne

fue estrenada en julio de 1999 por el Taller de Actuación II
en la Sala 6 de la Escuela de Teatro de la Pontificia
Universidad Católica de Chile.

Ficha Técnica

Traducción : Milena Grass y Viviana Espinoza
Dirección : Adel Hakim
en colaboración con : Verónica Duarte
Escenografía : Ramón López y Paul Erlandsen

Reparto

Agnes 12 años : Claudia Urrutia
Agnes Adolescente : Aranzazú Yankovic
Agnes Adulta : María José Necochea
El padre : Braulio Martínez
La madre : Virginia Silva
La abuela : Beatriz Liebe
Francisca : Carolina Araya
Helena : Carolina Rebolledo
Pedro : Gabriel Sepúlveda
Ludovico : Cristián Ortega
Empleado de la lavandería,
joven extranjero : Francisco Alborno
Dueña de la lavandería : Daniela Schlesinger
Ginecólogo : Andrés Kalawski

I F I G E N I A de Eurípides

fue estrenada en julio de 1999 por el Taller de Actuación II
en la Sala 6 de la Escuela de Teatro de la Pontificia
Universidad Católica de Chile.

Ficha Técnica

Dirección : Adel Hakim
en colaboración con : Verónica Duarte
Escenografía : Ramón López y Paul Erlandsen

Reparto

Agamenón : Andrés Kalawski
Anciano : Claudio Lagos
Coro : María José Necochea
Carolina Rebolledo
Daniela Schlesinger
Corifeo : Virginia Silva
Menelao : Braulio Martínez
Mensajero : Christian Ortega
Ifigenia : Carolina Araya
Clitemnestra : Angélica Martínez
Aquiles : Gabriel Sepúlveda

sentido profundo de una frase de Federico Nietzsche, la persona que, a mi juicio, ha pensado con mayor profundidad la tragedia en la cultura griega: *El cristianismo es un platonismo para el pueblo*. Esta afirmación devela la fusión de las categorías, los conceptos y las estructuras de pensamiento de una cultura, la griega clásica, con una tradición cultural judeocristiana que la carga de contenidos que nunca tuvo, al mismo tiempo que la enriquece con elementos nuevos.

En el ámbito de significación de la cultura judeocristiana, la cultura griega tiene un sentido sumamente distinto y muchas veces opuesto al original. Hablábamos hace unos días con María José e Inés Stranger de esa idea casi escatológica de la estructura cristiana de pensamiento: dios = bien, arriba en la cúspide, lo cual no tiene nada que ver con el concepto del bien en Platón. Y el concepto de motor inmóvil con que el cristianismo asocia a la divinidad con el pensamiento aristotélico es totalmente diferente a la idea cristiana y corresponde simplemente al origen del movimiento.

Para Aristóteles, el movimiento es el ser y el primer motor inmóvil es aquello que da origen al ser; es decir, a todo lo que existe, a todo lo que es parte y contribuye al movimiento.

En tercer lugar tenemos que, a esta dificultad cultural para entender lo que era la tragedia, se suma además una dificultad conceptual, porque el concepto trágico se ha entendido de muchas formas y existen varias acepciones filosóficas, no sólo una. Por ejemplo, cuando un pensador tan importante como Miguel de Unamuno se pregunta sobre el sentido trágico de la vida, aborda el tema de la tragedia. Para él, lo trágico es algo muy preciso, muy claro: lo trágico es nuestra finitud y la condición humana es incompatible con la realización de la permanencia, con la inmortalidad.

Nietzsche, en cambio, plantea claramente en **El nacimiento de la tragedia** que lo trágico es la inevitable confrontación del hombre con el sin sentido. Para el filósofo alemán, nada tiene sentido y los griegos lo sabían. En su libro evoca el famoso ejemplo de Selene, que dice que lo mejor que podría haberle ocurrido a un hombre es no haber nacido, pero que si ya nació y anda caminando por ahí, lo mejor que podría

S U Z A N N E de Roland Fichet

fue estrenada en julio de 1999 por el Taller de Actuación II
en la Sala 6 de la Escuela de Teatro de la Pontificia
Universidad Católica de Chile.

Ficha Técnica

Traducción : Milena Grass y Francisca Cervello
Dirección : Adel Hakim
en colaboración con : Verónica Duarte
Escenografía : Ramón López y Paul Erlandsen

Reparto

La última persona : Andrés Kalawski
Suzanne 1961, 1971, 2001 : Carolina Rebolledo
El joven parisino (Max Campère
y Zolar) 1961, 1971, 2001 : Francisco Albornoz
Cura Guillermo, Director,
Psicoanalista, Visitante : Claudio Lagos
Suzanne 1981 : Daniela Schlesinger
Asistente : Christian Ortega
Suzanne 1991 : Angélica Martínez
Max Campère y Zolar 1981, 1991 : Francisco Ossa

F E D R A de Séneca

fue estrenada en julio de 1999 por el Taller de Actuación II
en la Sala 6 de la Escuela de Teatro de la Pontificia
Universidad Católica de Chile.

Ficha Técnica

Traducción del francés : Milena Grass y Marjorie Pinto
Dirección : Adel Hakim
en colaboración con : Verónica Duarte
Escenografía : Ramón López y Paul Erlandsen

Reparto

Hipólito : Francisco Albornoz
Fedra : Beatriz Liebe
La Nodriza : Aranzazú Yankovic
Coro : Claudia Urrutia
Teseo : Francisco Ossa
Mensajero : Christian Ortega

pasarle, en esas condiciones ya deplorables, es morir lo antes posible. Este pensamiento expresa un sentimiento más que una idea o un concepto. La misma intuición de la finitud, del sentimiento trágico de la vida, del sin sentido, precisamente de ese sentido de lo absurdo del que habla Camus en **El mito de Sísifo**, cuando dice que hay un sentimiento diseminado por el mundo, el sentimiento de lo absurdo.

Nos vemos enfrentados entonces a una dificultad conceptual a la vez que histórico-cultural y filosófica, que tenemos que atravesar para llegar a entender qué era la tragedia para los griegos. Por eso manifesté mi completo acuerdo con lo que ha dicho María José, ya que ella expuso muy bien esa diferencia radical entre lo que los griegos entendieron por tragedia y lo trágico.

Pasemos ahora a una segunda idea. Esa misma cultura clásica griega de que estamos hablando determinó y desarrolló los elementos específicos propios – exclusivos, diría yo, para ser más categórico– de la representación trágica, y esto quedó consignado, afortunadamente, en un libro al cual tenemos acceso hoy en día: la **Poética**, de Aristóteles, libro absolutamente capital para entender estas cuestiones. Resulta sumamente interesante que la misma cultura que nos legó toda una existencia intelectual y valórica haya generado, en su seno, los códigos para interpretarla. No tenemos que recurrir a un tercero para entender qué es la tragedia, no tenemos que recurrir a un historiador del romanticismo alemán o francés, podemos entender la tragedia, ese fenómeno tan propio de la cultura griega, porque ya al interior de esa cultura fue interpretado. He aquí la gran virtud que tiene el pensamiento de Aristóteles: nos permite conocer hoy la tragedia como los propios griegos la vieron.

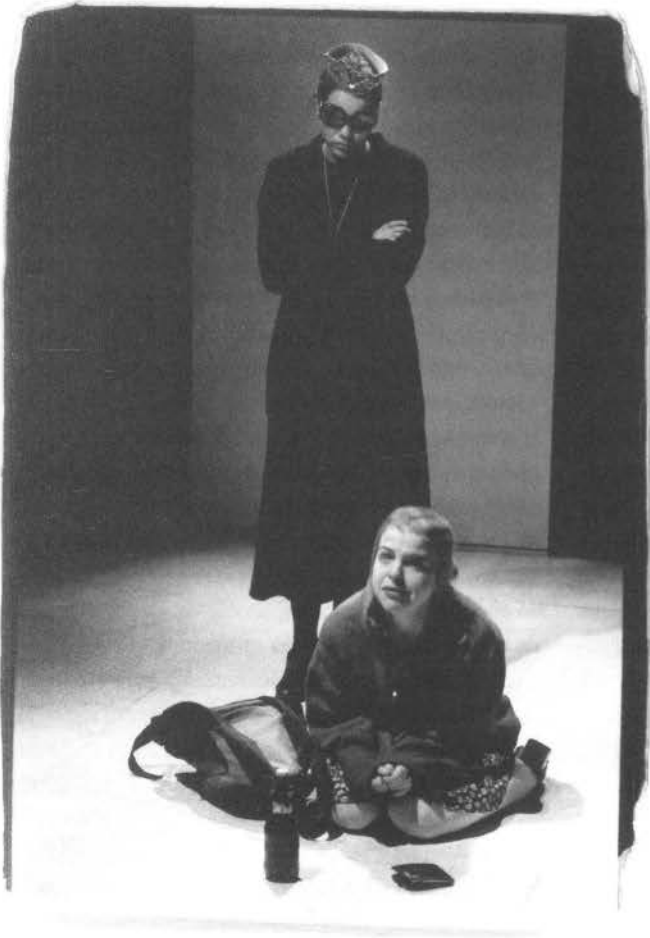
Y nos vemos enfrentados así al desafío de realizar una lectura interesante de la **Poética** desde la propia filosofía de Aristóteles; o sea, ¿cuál es el ser de la tragedia en términos de las famosas cuatro causas aristotélicas: la causa material, la causa eficiente, la causa formal y la causa final? Expliquemos fácilmente estos términos filosóficos tomando el ejemplo de la mesa. Para Aristóteles, una mesa es posible porque

concurren a su ser, a su existencia, cuatro cosas distintas vinculadas a ella: 1) La causa material, de qué está hecha, por supuesto, y cualquier reflexión que me acerque de la madera al árbol, del árbol a la naturaleza, nos puede llevar mucho más lejos de lo que aparentemente encierra este enunciado tan simple; 2) la causa eficiente, simplemente el carpintero que la fabricó, quien hace la cosa, quien ejerce la acción que conduce al ser; 3) la causa formal, el modelo, esa idea de la figura que precede a la realización de la misma; y 4) la causa final, ¿por qué se ha hecho?, para que podamos poner un vaso y papeles y micrófonos sobre ella.

Estas cuatro causas son muy importantes en el caso de la tragedia. En primer lugar, la causa material es el hombre corpóreo, el cuerpo del hombre. En el teatro, la tragedia es una imitación de acciones humanas mediante acciones humanas; así como en el caso de la epopeya, de la lírica, de los poemas homéricos, la acción humana es imitada mediante la palabra. El hecho de que se puedan imitar las acciones humanas mediante otras acciones humanas pone en el tapete el cuerpo, la presencia corpórea del actor, de quien imita y hace posible el arte de la representación. En segundo lugar, la causa eficiente; tal como el carpintero hace la mesa, ¿cuál es la acción de representar? Luego está la causa formal, una forma que es el fin estético y que, en el caso de la tragedia, es la *anagnórisis*. Y también hay una causa final, un fin propio de la polis, digamos por eso que es un fin político: la *catarsis*.

UNA MIRADA DESDE LA ESCENA

Adel Hakim*: Quiero empezar explicando por qué tragedia y modernidad, y no tragedia y contemporaneidad. La contemporaneidad tiene mucho que ver con la actualidad, con lo que vemos todos los días en televisión, mientras que la modernidad es un concepto que se viene utilizando desde fines de la Edad Media hasta nuestros días, por oposición a la época de la tragedia griega, aunque también puede mezclarse con ese período. Por ejemplo, Séneca es para mí un autor muy moderno, a pesar de no ser contemporáneo. A mi modo de ver, la modernidad comienza en el



Agnes de Catherine Anne.
En la foto: B. Liebe y A. Yankovic.

período de Kant—o por lo menos tiene que ver con esa época—, en el cual se cuestiona la lógica aristotélica.

Definir la tragedia es un poco difícil. ¿La definimos como un género literario o la definimos como la permanencia de la identidad humana, de la *finitud humana*, como decía Carlos? Pienso que hay una gran diferencia entre la tragedia antigua o, por lo menos, la tragedia en el sentido antiguo, y la tragedia en el sentido moderno. La primera es más bien una tragedia de *lo lleno*. En ella, el mundo está sumamente estructurado, tanto en términos de la sociedad como de la familia, la religión, la relación con los otros, la pertenencia a ciertos clanes, etc. Con los griegos, nos

encontramos en un mundo lleno; y la tragedia antigua muestra al individuo enfrentado a ese *lleno*. La tragedia moderna, por su parte, es más bien una tragedia del vacío, porque, después de la Segunda Guerra Mundial, nos cuesta mucho encontrarle sentido a las cosas.

Hace dos años, cuando estaba en Beirut, ocurrió algo que me impresionó mucho: unos hombres de 30 a 35 años decían que preferían la época en que estaban en guerra, porque la guerra es una época llena, en la cual sabían cómo se tenían que identificar y se daba una fuerte solidaridad entre las personas. Una vez finalizado el conflicto y establecido un liberalismo salvaje, sólo quedaba el individualismo y las personas se veían ante una enorme falta de sentido. Ambos casos resultan aterradores, porque la guerra cuestiona el sentido mismo de la vida y, cuando ésta acaba, la vida también pierde su sentido.

Vuelvo ahora a mi relación con la tragedia—relación que es muy subjetiva. En ella me interesa personalmente lo que le vamos a comunicar al público. A mi modo de ver, las cuatro obras con que trabajamos son obras eminentemente políticas y las cuatro heroínas femeninas

plantean el problema de la propiedad. Estas cuatro mujeres pertenecen a distintos hombres. Ifigenia y Agnes pertenecen a sus padres y, en cada caso, los hombres así lo manifiestan: el padre de Agnes dice Agnes es mía, me pertenece; Agamenón cree que su hija es de su propiedad y que puede disponer de ella, y que ésta no le pertenece a Clitemnestra, y todos los hombres del clan de Agamenón piensan que él tiene ese derecho. Fedra le pertenece a Teseo y, por eso, Hipólito jamás se plantea la pregunta de si puede o no amarla, porque ella es de su padre y no tiene ninguna autonomía para tomar decisiones, no puede elegir amar a otra persona. La Nodriza se lo dice claramente

cuando ella le manifiesta su amor por Hipólito: *estás loca*. Así es que los sentimientos más profundos de Fedra quedan fuera de toda posibilidad; esa relación íntima la convierte en una persona enferma, una persona loca. Creo que en **Fedra** se narra la locura de alguien enfrentado a un orden social definido en forma muy rígida y estricta; quien siente cosas que están en contra del orden social, es condenado por loco.

Otro aspecto muy interesante de esta obra es que, en una primera etapa, Fedra nunca cuestiona el sistema: lo que ella quiere es cambiar de propietario, le gustaría pertenecer a Hipólito. El libro de Séneca es muy preciso en este sentido, ella le dice a Hipólito *quiero ser tu esclava*; y no estamos haciendo una inferencia, no se trata de una metáfora, esto aparece así en forma textual. Sin embargo, desde del momento en que ve que no tiene la autonomía para cambiar de propietario, Fedra se va a abocar, junto con la Nodriza, a hacer que el sistema explote, que llegue al límite de la monstruosidad. Van a lograr que Teseo destruya a otro que también es de su propiedad, Hipólito, lo cual es muy grave, porque estamos en un sistema patriarcal e Hipólito es el sucesor. Dentro de ese sistema social, Fedra y la Nodriza pasan a ser, en el fondo, terroristas.

Pienso que las obras de Séneca, en general, tienen una enorme fuerza política porque no proponen ninguna catarsis. Por eso, Artaud decía que Séneca representaba el punto máximo del teatro de la crueldad, porque no les ofrecía ninguna posibilidad de salvación ni a los personajes ni al público.

Séneca presenta en forma muy clara la perversión del sistema, mientras que Eurípides dice cosas muy importantes sobre el ámbito político, propone una poética que es, en sí misma, una catarsis y una temática que se resuelve con el milagro, porque Ifigenia acepta el sistema en su totalidad, no lo cuestiona para nada. Incluso Clitemnestra, que podría cuestionarlo, que podría constituirse en una especie de Fedra, tampoco lo hace y plantea una pregunta sumamente grave: *¿por qué matan a mi hija y no a los hijos de Helena?*, con lo cual quiere decir que está en favor del sacrificio de los hijos. Aunque me parece que la obra de Eurípides es muy ambigua en el plano político, de

todas maneras tiene algo muy interesante y que produce cierta catarsis, que hace que el público no recepcione lo que se está planteando y que nunca cuestione el problema de la guerra. Resulta evidente que los griegos le están haciendo la guerra a Troya y finalmente la destruyen. Con Eurípides estamos en un sistema totalmente lleno, mientras que Séneca es mucho más moderno, en el sentido de que le evita ciertas sensaciones al público y no resuelve el problema.

En el caso de **Agnes**, no sé si se trata de una obra contemporánea o moderna, porque produce una catarsis, plantea que, a la larga, Agnes logra salir del problema y la obra se resuelve a través de una pirueta poética con la aparición del fantasma de la abuela y la salvación final. Agnes deja atrás su pasado individualmente, pero eso es mentira porque el 90% de las niñas que viven lo que le tocó vivir a ella entre los 12 y los 16 años, no salen nunca del problema. Desde el punto de vista estadístico, **Agnes** es mentira.

En el caso de **Suzanne**, tampoco hay respuesta. Suzanne también le pertenece a un hombre, a Zolar, al autor, y es una víctima total de su historia y de su pueblo, de las cuales no es capaz de salir. En cierto modo muy sutil, me parece que la obra de Roland Fichet crea una poética, sin dar una respuesta moral o inmoral, como en el caso de **Agnes** y de Eurípides.

Todo esto me lleva a pensar que las cuatro obras son tragedias y que cada una responde dramáticamente de distinta manera; de allí la importancia de trabajar en las cuatro simultáneamente.

DISCUSIÓN

María José Cot: Me parece interesante analizar cómo el personaje de Suzanne fue dividido en tres desde el punto de vista de la narración, con tres actrices y tres momentos en sus vidas, al igual que Agnes, también con tres momentos para contar su historia. Creo que esto es sintomático de la sensación de que, hoy en día, un solo individuo no puede soportar el peso de la tragedia. Y las responsabilidades sociales y el sentimiento de culpa del personaje quedan divididos en tres.

Carlos Cerda: Hace un momento, María José señaló que la tragedia es impensable sin un proceso de personalización; es decir, que la tragedia supone a la persona como fundamento. A la **persona** le ocurre algo, **no** a la polis; los protagonistas son Edipo, Fedra, Hipólito, etc. A partir de esa idea, me llamó muy poderosamente la atención el hecho de que dos de las cuatro obras representadas desarrollaran el mismo proceso de atomización o de complementación de la persona que padece el fenómeno trágico. En **Suzanne** es el mismo personaje, pero por alguna razón, tres actrices la representan; lo mismo ocurre en **Agnes**. Este es un tema recurrente. No es casual que hace un par de años se haya presentado en el teatro de nuestra universidad **Tres mujeres altas** donde también se da esa atomización, esa división.

La sensación de que uno—ese uno que siempre nos pareció tan idéntico al que nos reflejaba el

espejo—, en realidad es muy distinto al reflejo, es algo que ya el psicoanálisis nos enseñó a ver con mucha mayor profundidad. Ese uno no es tal, sino que hay signos contradictorios en él, apetitos diferentes en distintos momentos de la vida. Voy a usar dos palabras maravillosas y con ellas voy a citar a Eliott, quien sostenía que el hombre es *deseo y memoria*. En Freud ya estaba la idea de que el deseo y la memoria no son continuos ni siempre los mismos. En el fondo, es probable que una vida humana no sea más que la progresión, la mutación de esos deseos y el enriquecimiento de esa memoria. Hay que aclarar que la memoria no es mera acumulación de lo que hemos vivido personal o históricamente; la memoria es necesariamente selectiva. Dos personas que han pasado exactamente por la misma experiencia recuerdan cosas distintas. Puede ser que, al interior de una familia, una pareja, por ejemplo, el hombre y la mujer

Agnes de Catherine Anne. En la foto: V. Silva, B. Martínez, C. Urrutia, B. Liebe y C. Araya. Escuela de Teatro UC, 1999.



tras dos años juntos, tengan memorias muy distintas de los mismos acontecimientos.

La idea del deseo cambiante y de la memoria que progresa, y de que la vida del ser humano está en progresión y que es posible representar dicha progresión a partir de la discontinuidad, es lo que vemos reflejado en estas obras. Una Suzanne de 40 años tiene una idea de cómo era la Suzanne de 16, pero nosotros vemos a la Suzanne de 16 y cómo vive lo que le ocurre; y podemos contrastarlo con la forma en que ella misma se percibe cuando ya es mayor. Esto se hace explícito cuando la Suzanne de 16 años le dice a la Suzanne de 40, *yo también estoy dentro de ti*.

La forma en que esto se plantea en la obra es muy importante, porque no establece un orden causal por el cual la Suzanne de 50 años sea como es por lo que vivió la de 16 años. El elemento teatral propio de la representación en que un personaje es realizado por tres actrices en tres momentos distintos de su vida apunta a un hecho esencial, no a una cuestión de orden formal. Porque no hay tal causalidad. La Suzanne de los 50 años **no** estaba determinada por la de 16 años, sino por lo que hizo en el período en que pasó de ser una a ser otra.

Lo anterior es sumamente importante en términos de las proyecciones que esto puede tener para el concepto mismo de representación. Desde luego estaríamos incursionando muy peligrosamente, y además muy gratamente, en un espacio en el cual el concepto mismo de personaje pasa a tener una sustancia cualitativamente distinta. En el caso de **Suzanne**, la bifurcación del personaje, la aniquilación de la persona, del concepto persona-unidad, tiene que ver con el transcurso del tiempo y, sobre todo, con las

Rodrigo Lisboa



Suzanne de Roland Fichet.

En la foto: C. Rebolledo, Escuela de Teatro UC, 1999.

determinaciones que se toman y que modifican el curso de cada vida. Por eso, en parte es cierto que lo que hago a los 16 años va a determinar lo que hago a los 40 años, pero la pregunta que yo me hago es si en verdad es así, si podemos legitimar con certeza esa continuidad.

Adel Hakim: Me gustaría agregar algo al respecto, sobre la relación entre la identificación y el pensamiento. El estilo de teatro que a mí me gusta no puede ser sino político, un teatro que cuestiona, junto con el público, un problema político. En ese contexto, los actores no son nunca los personajes, sino los

transmisores de un discurso, de cierto punto de vista específico al interior de una sociedad.

Si partimos de esta premisa, cualquier actor podría, a fin de cuentas, interpretar cualquier rol, porque si la pieza está bien escrita, si se sostiene, entonces cualquier actor puede defender el punto de vista del personaje sin que tenga que calzar necesariamente con él. Es lo que ocurre con **Suzanne** y **Agnes**, ambas obras están escritas así, no se trata solamente de un aspecto de la puesta en escena. Desde la construcción dramática misma, cualquier actriz, sin importar la edad que tenga, puede defender el punto de vista de los personajes a los 12 años, a los 16 o a los 30.

Se trata de entrar en el punto de vista. La actriz se identifica con ese punto de vista, no con el personaje. Esto no quiere decir que se esté identificando con un punto de vista abstracto, estamos hablando de algo muy carnal y muy emocional, porque cada vez que dice algo lo hace de manera muy emocional. Si llevamos esta idea al límite, estamos hablando de un teatro en el cual no hay psicología.

Por ejemplo, en **Suzanne**, lo que la actriz tiene que hacer, desde sus 20 años, es defender el punto de vista de una niña de 12. Y cuando uno, como espectador, la ve en el escenario, entiende lo que le pasa a una niñita de 12 años en esa situación. No estamos ante una situación realista; si así fuera, la actriz tendría 12 años y el padre tendría que tener 35. En este caso estamos en otra lógica de la representación.

Esta es precisamente la diferencia con el cine y la televisión, lo que hace que el teatro sea absolutamente necesario. Si no tenemos esa relación, el teatro deja de tener sentido porque, desde ese punto de vista, el cine y la televisión lo pueden hacer mucho mejor.

Carlos Cerda: En relación con esta diferencia entre televisión y teatro, en lo que tiene que ver con el arte de la representación y la interpretación, y las modalidades de esta interpretación -si es psicologista o si apunta a la esencia de la representación teatral, que elude esa identificación y apuesta a lo que entendemos por *mimesis*-, quisiera contarles una anécdota sobre el montaje de la adaptación de mi novela **Una casa vacía** realizado por el Taller de Investigación Teatral.

Cuando se estrenó la obra, el actor que hacía el padre de la protagonista era un hombre de 70 años, Roberto Navarrete. El estreno fue el 18 de octubre y

Rodrigo Lisboa



Suzanne de Roland Fichet.
En la foto: F. Albornoz y C. Rebolledo.

esto es importante porque aún no se producía la detención del General Pinochet en Londres, y la obra apostaba de alguna manera a la catarsis de la reconciliación que ocurría cuando el padre, que le había entregado la casa de horror a la hija, se quebraba. Roberto actuaba ese quiebre desde la edad precisa del personaje.

Entonces ocurrió la detención de Pinochet y una cantidad significativa de personas empezaron a concurrir a las embajadas de España e Inglaterra para manifestarse en contra del hecho. Como vivo en los alrededores, llegué incluso a invitar a Raúl Osorio, el director del montaje, para que presenciara estas manifestaciones enfervorizadas y fanáticas que durante un par de semanas fueron realmente impactantes.

El surgimiento de esta violencia coincidió con el agravamiento de Roberto Navarrete, debido al cual tuvimos que reemplazarlo en pocos días. El actor disponible para tomar el papel fue Pablo Macaya, que tiene 30 años. Yo no entendía mucho la proposición de Raúl porque, como todo el mundo, tengo prejuicios. Me costaba imaginar que un actor diez años menor que la actriz que interpretaba a su hija estuviera en escena haciendo el papel de padre. Aun así, seguimos adelante y lo que pasó fue que, sobre el escenario, apareció lo que estábamos viendo en las calles, en la sociedad real. En lugar de hacer un personaje padre anciano, que se quebraba, Pablo mostraba a un hombre incapaz de reconocer que había hecho algo malo al haber negociado con la casa, incapaz de reconocer su error, su pecado o su crimen, o como quieran llamarlo.

Cuando el papel lo hacía Roberto, la gente se emocionaba y decía que algún día habría reconciliación. Con Pablo, en cambio, la catarsis no se producía,

Rodrigo Lisboa



Suzanne de Roland Fichet.
En la foto: C. Rebolledo, Escuela de Teatro UC, 1999.

no surgía ninguna posibilidad de reconciliación, sólo un silencio brutal. Al final, la gente prácticamente no aplaudía y el ambiente era terriblemente tenso: con un hombre como ese, la reconciliación está muy lejos. Tengo la impresión de que el país en el que estamos tiene más que ver con este segundo espíritu. Y en el teatro lo que se quiere representar es una verdad, no un estereotipo.

*Traducción de intervención de Adel Hakim: Milena Grass