

TEATRO

02

Arrepentidos

Nº 114, 1erº Semestre 1998

* *Tango*
Ana María Barón




* *Asesinato en la calle Illionis*
Loeiza de la Maza




TEATRO
Universidad Católica




Teatro La Puerta:
en busca de una poética



Lláname, *
no te arrepentirás
Francisca Verdadi



Los jóvenes de los 90:
Pizarro/Raposo





N° ISSN = 0716-4440
Revista Apuntes N° 114, 1er. Semestre 1998
Fundada en 1960

Publicación de la Escuela de Teatro de la
Pontificia Universidad Católica de Chile
Jaime Guzmán Errázuriz 3300 Fono 686 50 83
Fax: 686 52 49
Santiago-Chile

Director Escuela de Teatro
Ramón López C.

Directora Revista Apuntes
María de la Luz Hurtado M.

Subdirectora
Consuelo Morel M.

Comité Editorial Nacional
María de la Luz Hurtado
Ramón López
Consuelo Morel
Héctor Noguera
Inés M. Stranger
Albino Vega

Comité Editorial Internacional
Catherine Boyle - King's College
Nel Dago - Universidad de Valencia
Oswaldo Pelletieri - Universidad de Buenos Aires

Edición
María de la Luz Hurtado

Secretaría y Ventas
Patricia Hernández

Diseño Gráfico
Vesna Sekulovic

Impresión
Productora Gráfica Andros

Las obras aquí publicadas son propiedad de sus autores.



Editorial

La dramaturgia de autor se está convirtiendo nuevamente en un epicentro magnético de la creación teatral chilena. Con ello se va completando el círculo de recuperación y fusión de oficios que fuera tan explosivamente desbordado en tiempos de la creación colectiva, en los 70, y del teatro visual en los 80.

Ya conocimos la experiencia del autor participando en un colectivo teatral, retroalimentándose con los ejercicios y búsquedas en el escenario. También, al director que realiza la dramaturgia a partir de otro texto-fuente, incluyendo habitualmente las propuestas de los actores. La alimentación recíproca escenario/texto teatral encuentra múltiples modalidades que incluyen, en el trabajo de la palabra, su potencialidad a prueba escénica.

Asistimos actualmente en Chile a un estímulo de la escritura teatral, manifestada en múltiples concursos y talleres. Ellos han visto el retorno del autor puro, aquel que se sienta en soledad frente a sus propios fantasmas a elaborar un texto para ser representado. La ausencia hoy de un discurso aglutinador y unívoco enfrenta a cada cual a sus perplejidades y obsesiones, e impulsa a muchos a la escritura teatral. Buscan en ella la expresión de una subjetividad en tensión, dar forma a un mundo interior que refracta un imaginario latente en estos tiempos. Cargo a sus espaldas, por cierto, todo un bagaje de códigos dramaturgicos, con los cuales dialoga y propone su propia versión o sub-versión.

En el caso de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica, el estímulo y fomento de la escritura dramática entre quienes se preparan para ser actores tiene ya una larga tradición. Pero no se confunden ambas experiencias, sino que se pone al novel actor ante la resistencia de la hoja en blanco: la palabra será su única herramienta expresiva. Ese actor sabe cómo el texto moviliza todo el proceso teatral, cómo se hace acción en el escenario, cómo entra en diálogo con los intérpretes que lo corporizan, centralmente el actor, también el director y el diseñador. Desde esa anticipación de lo escénico, ya experimentado en su propio organismo, escribe. Escribe completa y acabadamente el texto ficcional.

Algunos alumnos descubren una vocación y talento para este oficio. Quizás, le dedicarán en el futuro parte importante de su energía creativa. De aquí que, como culminación de esa experiencia, la Escuela de Teatro organice ya por segunda vez un Festival de Autores Jóvenes, poniendo profesionalmente en escena las mejores obras de una generación. Se completa así parte importante de su proceso: el de su teatralización y confrontación con el público y la crítica.

Con la publicación en Revista Apuntes Nº 114 de los textos de las obras de este II Festival de Autores y la reflexión crítica de éstos y sus montajes, desde distintas voces, se completa aún más la experiencia. Se la vuelve también a su punto cero: al texto, para que se defienda por sí sola, para que motive futuras puestas en escena, explorando su potencial escénico diverso.

Contextualiza este reportaje sobre la creación joven un revelador ensayo sobre el clima cultural que envuelve, en el Chile de los 90, a los creadores teatrales, realizado por dos egresados de nuestra Escuela. Asimismo, exponemos la poética y experiencias de la Cia. La Puerta, ejemplo de los logros de un grupo joven persistente, riguroso e inspirado.

Como tema de reflexión, ofrecemos una síntesis de la investigación sobre ética y creación artística coordinada por la profesora Consuelo Morel, basada en conceptos emanados de la Iglesia Católica. Finalmente, un recuerdo y homenaje a dos grandes y queridos hombres del teatro universitario: Sergio Aguirre y Hugo Miller.

M.L.H.

Índice Apuntes 114

II Festival de Autores Jóvenes

Sin palabras / Francisco Bernardi	3
Llámame, no te arrepentirás: un trabajo en equipo pop / Claudia Echenique	5
Sobre la dramaturgia nuestra y Llámame, no te arrepentirás / Macarena Baeza	7
Potencial espacio para jóvenes autorías dentro del estómago del Teatro UC / Ana María Harcha	11
La dramaturgia o el arte de las palabras / Verónica García-Huidobro	15
Al olor de la flor se le olvida la flor / Lucía de la Maza	17
La experiencia Illionis / Horacio Videla	19
Una escenografía para tres / Paul Erlandsen	21
Texto obra: Llámame, no te arrepentirás / Francisca Bernardi	23
Texto obra: Tango / Ana María Harcha	41
Texto obra: Asesinato en la calle Illionis / Lucía de la Maza	56
Nos hemos acostumbrado a la metáfora / Inés Stranger	73
Muestra de dramaturgia joven o hacia la búsqueda de un lenguaje finisecular / Juan Claudio Burgos	76
Las palabras solas, el doble presente y la cuarta puerta / Andrés Kalowski	78
La dramaturgia: la realidad y la intensidad de su doble / Paulina García	81
Reirse del espejo / Carlos Cerda	84
Indagación social y cultural en el teatro de autores jóvenes / Carmen Foxley	87
Festival de dramaturgia femenina / Carola Oyarzún	92

Investigación

Una mirada desde dentro: los jóvenes de los 90 / Karina Pizarro y Valentina Raposo	95
--	----

Actualidad teatral

Cía. de Teatro La Puerta: Perfil de un colectivo independiente en busca de una poética / Luis Ureta	104
El montaje teatral Pide tres deseos y los cuentos populares maravillosos / Nelson Brodt	112

Tema de reflexión

Ética y creación artística en el teatro / Consuelo Morel	114
--	-----

Memorias

Mi amigo Sergio Aguirre / Fernando González	119
Hugo Miller: un hombre bueno / Paz Yrarrázaval	122

Reseñas

Identidad femenina en el teatro chileno, de Consuelo Morel / Juan Pablo Jiménez	124
---	-----

Cartelera teatral

Cartelera 1er. semestre 1998 / Alberto Vega	126
---	-----



Sin palabras

FRANCISCA BERNARDI

Actriz y autora del II Festival de Autores Jóvenes
Escuela Teatro U.C.

Retratar en un pequeño artículo mis sensaciones de la desorbitante experiencia de ver mi primera obra dramática montada me parece casi imposible, ya que todo lo que pueda decir de dicha creación, si es que se la puede llamar así, lo desconozco.

Nunca, durante todos los años de estudios que precedieron a este nacimiento dramático, me imaginé que sería capaz de darle vida a mis palabras en el papel. Me parecía una tarea demasiado vertiginosa, para la cual no estaba preparada, o al menos así lo creía.

La presión de tener que hacerlo me llevó, después de mucha aflicción, a descubrir la libertad total frente al computador. La velocidad con que apretaba las teclas se iba intensificando cada vez más, la falta de conciencia en el momento de crear los personajes y las situaciones me facilitarón el proceso de sacar a luz todas mis ideas; de lo que significaban las relaciones básicas en el diario vivir.

El material nació de mis manos, no de mi cabeza. Aprendí a eliminar al vigilante que tenemos durante la escritura, las percepciones fluyeron.

La particularidad, para mí, de este texto, es que mi búsqueda partió desde la forma para luego acercarse al fondo. Al comenzar a escribir, yo no pretendía contar mi opinión de la vida a través de los textos, sino que simplemente retratar una situación cotidiana y sacarla de contexto. Fue así como partí copiando textualmente un aviso del diario en que hombres y mujeres ofrecían sus servicios sexuales. La manera en que expresaban sus capacidades me pareció extremadamente poética, invitaban al cliente a conocer el bien

y el mal, la pureza y la maldad, todo en una noche, en una experiencia inolvidable. ¿Quiénes eran estos tipos que manejaban tan bien el arte del amor? Sin duda, personas que buscaban una forma más de ganarse la vida, como tú o como yo.

Luego, tomé una escena que había escrito hace una cantidad considerable de tiempo y convertí a sus protagonistas en el masajista erótico del periódico y, a la mujer, en su cliente.

La base de la historia estaba lista, el relleno vino solo. Nació de la mezcla de personalidades que conforman la mía, todos los personajes fueron yo en algún momento determinado. No podría explicar más de lo que ustedes mismos pueden ver en el texto, no podría hacer un análisis de mis propias palabras.

Lo que con el tiempo puedo rescatar son los temas que innatamente salieron de quien sabe dónde. Obviamente, temas universales, como la soledad, el abandono, el desamor, el renacer, el volver a morir o el destino como fuerza inevitable, entre otros.

La forma de presentar estos motivos esenciales fue a modo de imposibilitadores de la felicidad, de la tranquilidad emocional, como por ejemplo: el alcoholismo, la orfandad, el trabajo exagerado, la pobreza, etc.

Conceptos que están, sin duda, dando vueltas en nuestras cabezas desde tiempos inmemoriales. Un borracho está en cualquier parte y, más aun, puede ser cualquiera de nosotros; una persona pobre no es ninguna novedad para nadie, al contrario; la orfandad es una de las tantas posibilidades en que se puede



Mario Soto y Macarena Baeza en *Llámame, no te arrepentirás*, de Francisca Bernardi. II Festival de Autores Jóvenes, Escuela de Teatro U.C., 1998. Dirección: Claudia Echenique.

desarrollar la niñez: el trabajo que no produce el dinero suficiente es un mal que afecta a gran parte de la ciudad, y para qué hablar de la prostitución.

Sin duda, temas formales que han estado siempre y que, quizás, no se acabarán nunca.

Al releer el texto *Llámame, no...*, me doy cuenta que son, de modo demasiado evidente, los primeros pasos dentro de la escritura teatral. El realismo con que se expresan sus personajes, la dirección absolutamente consciente que toman las escenas en pos de contar la historia, el orden lineal con que se presentan los hechos, la poca libertad para transgredir el tiempo y el espacio cotidiano, me hacen pensar en una escritura bastante limitada. Creo que es el momento de probar nuevas formas de expresión, de hacer una integración total de todos los medios comunicativos con que nos enfrentamos diariamente. No creo en la estructura tradicional como única forma de concebir la dramaturgia, es necesario correr con los tiempos, mezclarse, revolverse con lo que nos rodea.

Mi experiencia me lleva a pensar que el trabajo

de escribir se termina en el escenario, que el director es el que hace la segunda tarea, el que finiquita la obra. La investigación práctica es fundamental para que todos los que trabajan en el montaje comprendan el texto.

En el teatro, la poesía, la narrativa, los cuentos, etc. no sirven. Lo que sirve es la dramaturgia. Y eso sólo se aprende en la práctica, no existe manual alguno que te diga cómo hacerlo. Es uno el que tiene que buscar la forma de sentirse cómodo con el trabajo, de saber lo que quiere. Los miles de escritos teatrales que podamos leer sólo son un referente de cómo otros adoptaron una forma de realizar su objetivo, y nuestra misión no es reproducirlas, sino entenderlas, interpretarlas y tomarlas como punto de partida para una nueva escalada, que responda a nuestras necesidades.

En resumen, puedo decir que lo que el espectador presencia de mi obra no es más que un resumen de mi percepción de mundo. Es la síntesis total de yo y mis circunstancias, es un acto de total exhibicionismo.



“Llárame, no te arrepentirás:” Un trabajo en equipo pop

CLAUDIA ECHENIQUE

Directora teatral y profesora Escuela Teatro UC

Llárame, no te arrepentirás de Francisca Bernardi me hizo un clic tipo *móntame, no te arrepentirás*. Me gustó el formato y el lenguaje que utilizaba. La idea de relato fraccionado, contado por diferentes personajes conformando una realidad y una historia común que encuentra su sede final en el espectador, era muy atractiva desde la lectura.

El texto nos propone una historia clásica en donde el amor se encuentra con la muerte. Lo particular, a mi juicio, está dado por la búsqueda estilística de la autora donde privilegia el cliché y el lugar común en el lenguaje para presentarnos personajes tipos: el masajista, la madre, la niña, etc. Los personajes responden a diferentes estereotipos que encontramos en nuestra realidad nacional y que son fácilmente identificables. Esto inevitablemente nos conduce al humor. El efecto distanciador que produce el personaje tipo favorece a la comedia, ya que la risa, como dice Bergson, se dirige al intelecto y no a la emoción.

La obra está fundamentada en un mito en el cual todos quisiéramos creer: el mito de que el amor puede redimirnos y de que los deseos, si son deseados con ardor, son suficientes para cambiar las realidades. La obra recoge esta idea potencial pero la traiciona, llevándonos del humor al horror, de la fortuna de haber encontrado el amor a la desdicha de haberlo tocado. Los personajes de esta obra responden al dicho con las puras ganas no basta y de buenas intenciones está plagado el camino al infierno. La comedia se transforma en tragedia y la novela rosa en crónica roja.

La estructura de la obra está basada en una

secuencia de cuadros rápidos cuyo lenguaje cinematográfico por corte presenta una temática contingente y reconocible: el alcoholismo y la violencia intrafamiliar, la imposibilidad de salir del círculo de la pobreza, la necesidad de afecto y de pertenencia, las máscaras que ocultan nuestra verdadera identidad y los personajes insertos en oficios que los determinan, conforman un mundo cuyo humor negro encontramos a diario en nuestro país.

EL ESCENARIO MANDA

Si bien en el texto la construcción de los personajes no estaba resuelta totalmente en términos de objetivos y de coherencia de acción, éstos estaban bien perfilados desde su quehacer profesional: la maestra, la alumna, la locutora, el masajista, la liceana. Sus características generales eran claras y había material suficiente para que los actores pusieran en marcha su trabajo creativo.

A medida que fuimos trabajando sobre el escenario quedaba más claro en qué se debía profundizar y cuáles eran las escenas que mejor funcionaban. El personaje de la niña, que actuaba como un testigo presencial, aislada en su mundo interior, pero que era afectada directamente por todo lo que sucedía a su alrededor, era uno de los más claros.

El montaje de la obra de Francisca en el contexto del Festival de Autores Jóvenes fue una experiencia entretenida y muy amable.

Los ensayos debían realizarse contra el tiempo,

lo cual le imprimió a la puesta en escena una urgencia que cohesionó todos los impulsos en una misma dirección. Los problemas debían ser resueltos sobre la marcha y en la práctica, sin detenerse más allá de lo estrictamente necesario en cada cosa. Nuestra intención fue rescatar el lenguaje melodramático y el humor negro del texto para hacerlo tomar cuerpo en personajes humanos que se movilizaran por sentimientos y necesidades reales y no sólo producto del estereotipo que representaban.

La presencia de la autora en los ensayos fue muy constructiva y necesaria para todos. Francisca comprendía que esta participación era parte de su aprendizaje como dramaturga y era su responsabilidad resolver aquellos problemas de texto que el escenario arrojaba de regreso. Siempre estaba dispuesta a contestar las preguntas de los actores y aclaraba su punto de vista o complementaba las indicaciones de dirección. Modificó, eliminó y reescribió escenas que no funcionaban o que detenían o no hacían progresar la acción. En una obra estructurada en base a cuadros, la modificación de una pieza del rompecabezas puede alterar toda la secuencia. En varias oportunidades esto ocurrió y hubo momentos en que nadie sabía qué venía

después (ni de qué antes) y los pegoteos con goma y los recortes de texto volaban por la sala (no olvido la cara de desesperación de la Kerry recordándome que era la tercera vez que se había aprendido la secuencia y que ya no se acordaba qué venía... yo tampoco). Lo bueno es que, finalmente, Francisca ordenaba el cuento con tanta paciencia como perseverancia y logramos que la acción fuese progresiva y que los personajes actuaran coherentemente en la sucesión de los cuadros.

La definición del estilo pop se produjo en conjunto con los diseñadores y la productora, quienes, recogiendo y complementando nuestras proposiciones, las llevaron a la práctica. El plástico como base unitaria en el vestuario y los settings tipo años sesenta junto a los electrodomésticos ayudaron a conformar un mundo visual que apoyaba la actuación extravagante y situaba la obra en un mundo construido por el recuerdo fraccionado más que por una unidad estilística y temporal.

Otro de los aspectos positivos del trabajo fue la buena recepción que tuvo la obra. El público, conformado en su mayoría por jóvenes, fue un buen feedback para los actores. Lo lamentable fue el escaso número de funciones que tuvimos. La cosa se terminó justo cuando lo estábamos pasando tan bien y todo estaba encontrando su ajuste y movimiento interior.

Creo que el casting de la obra fue sin duda uno de los aciertos del trabajo: Kerry Keller, Macarena Baeza, Soledad Yáñez, Luis Dubó, Mario Soto y Cristián Soto fueron grandes aliados y un tremendo aporte al montaje desde todo punto de vista. Su generosidad y preocupación hicieron que se realizara un verdadero trabajo en equipo. El teatro lo hacen las personas. Y, más allá de los resultados artísticos de las experiencias, que sin duda es lo que moviliza a las personas a la creación, lo que uno se lleva para la casa es el recuerdo del proceso y de la calidad humana de los compañeros de trabajo. Y, como no me salgo del género un poco cliché, cursi, melodramático y pop de la obra, aprovecho para mandar un saludo a todo ese grupo de personas con los cuales hicimos posible una fracción de realidad. ¡Chiquillos, fue un placer!

Lláname, no te arrepentirás
fue estrenada en la Sala Eugenio Dittborn
del Teatro de la Universidad Católica, Santiago,
el 28 de mayo de 1998, en el marco del
II Festival de Autores Jóvenes
de la Escuela de Teatro UC.

Ficha Técnica

Autora : Francisca Bernardi
Dirección : Claudia Echeitque
Escenografía : Paul Erlandsen

Reparto

Doña Ernestina Ufias : Kerry Keller
Elena Méndez Ufias : Macarena Baeza
Andrés, Eduardo : Luis Dubó
Niña : Soledad Yáñez
Locutor : Mario Soto
Profesora : Cristián Soto



Sobre la dramaturgia nuestra y "Llámanme, no te arrepentirás"

MACARENA BAEZA DE LA FUENTE
Actriz y profesora Escuela de Teatro UC

LA PALABRA EN EL TEATRO

La relación esencial en el teatro entre la palabra y el gesto, entre la música y la imagen, fue cuestionada durante las décadas pasadas. Pero en nuestros tiempos ha comenzado un resurgir de la palabra dentro del teatro. Hemos conocido el trabajo de los dramaturgos franceses contemporáneos¹, que vuelven a permitirle a la palabra ser el centro y eje de la acción teatral. Vimos recientemente a sus actores permitiéndose que sea la palabra, libre de toda retórica visual, la que permita al espectador ver y vivir su propia imagen evocada en el texto².

Pero dicha palabra no puede (ni debe) ser cualquiera. Es aquella palabra exacta, esencial, precisa, mínima y máxima a la vez, evocadora de mundos, de imágenes dramáticas vivas y cambiantes, la palabra única, liberada de toda retórica inútil.

Es imposible no pensar en la palabra como uno de los elementos matrices del teatro de todos los tiempos. No debemos olvidar que, en un tiempo pasado y bastante largo, teatro y poesía eran una sola cosa, y los hoy llamados dramaturgos eran poetas,

especificándose el apelativo dramáticos a quienes escribían para la puesta en escena. Pero a un Lope de Vega se lo recuerda tanto desde el teatro como desde la poesía. En dichos momentos, el teatro no se entendía como algo desligado del texto, ni tampoco de las demás artes, ya que en el espectáculo teatral confluían elementos provenientes de los diversos lenguajes artísticos: la música (instrumental y cantada), el baile y la gestualidad; la poesía encarnada en el texto.

Hoy en Chile, siento que hemos llegado a un teatro rico en parafernalia y recursos, pero no necesariamente en profundidad y contenidos. Tengo la impresión de que gran parte de nuestro teatro nacional es forma sin contenido claro, siendo más importante el resultado final, no importando en absoluto el proceso que puede estar viviendo una compañía, especialmente aquellas que se inician en la búsqueda de su lenguaje teatral propio. El texto es ocultado bajo recursos de las más variadas índoles, porque no se confía en el valor que tiene por sí mismo.

A mi juicio esto ocurre porque no confiamos en el poder evocador que tiene la palabra dicha honestamente por un actor hacia un público. Aquellas palabras que, por sí solas, pueden construir un mundo infinito y riquísimo en sensorialidad para cada uno de los espectadores que asiste a una función.

El afán de innovar que ha pesado sobre nosotros como una herencia de todo el siglo XX nos ha obligado a los artistas a estar presionados siempre a inventarlo todo. Pero, ¿podemos inventarlo todo cada vez? ¿El genial Shakespeare lo creyó así? ¿Lope de Vega, Esqui-

1. Diálogo de autores franceses con el cono sur. Organizado por el Instituto Chileno-Francés de Cultura y la Escuela de Teatro U.C. realizado en 1997. Revista Apuntes dedica al encuentro varias páginas de su número especial 113.

2. Montaje de la obra de Jean-Luc Lagarce *Estaba en mi casa y esperaba que viniera la lluvia*, presentada a principios de este año en el Teatro Universidad Católica.

lo, Sófocles tal vez? Ellos siempre armaron y rearmaron las historias antiguas de sus pueblos. ¿Y alguien puede dudar de su genio?

Digo todo esto pues me parece crucial la existencia de festivales de dramaturgia en que se privilegie realmente el montaje de autores nuevos y no consagrados, pues es la única manera lógica y posible de desarrollar la nueva dramaturgia, permitiéndoles a actores y directores trabajar sobre textos de autor y, desde allí, nuevamente generar propuestas teatrales.

UNA GENERACIÓN DE AUTORES

Desde los inicios de la democracia en nuestro país ha venido verificándose el nacimiento de una nueva generación de autores teatrales jóvenes, de la cual las tres autoras-actrices de este II Festival de Autores Jóvenes forman parte. Lucía de la Maza, Anita Harcha y Francisca Bernardi pertenecen a la sección más joven de un grupo que abarca autores entre los 20 y 40 años. Junto a ellas podemos ubicar a otros autores de más trayectoria como Benjamin Galemiri y Fernando Villalobos, cuyos textos han sido montados en varias ocasiones y, en el caso de Galemiri, incluso fuera de nuestro país. Pero lo interesante es que la generación a la cual pertenecen las tres autoras es aún más nueva y tiene características diferentes a la de aquellos que ya han superado los treinta años.

Si asumimos que los temas siempre son los mismos que rondan en la cabeza de los hombres, por que los seres humanos somos ontológicamente lo mismo desde épocas remotas y en todos los lugares del mundo, si creemos que los temores esenciales del ser humano, su necesidad de búsqueda espiritual siempre ha existido, si consideramos todo esto, ¿cuál vendría a ser el aporte de las nuevas generaciones de dramaturgos al teatro chileno?

Si bien la pregunta es enorme, y no es mi interés desentrañar aquí todos los misterios que depara, me aventuro a señalar un lugar común: es la forma como están trabajados y desarrollados estos temas, pensando que las utopías del hombre de hoy han sido las que han variado (si es que aún podemos hablar de utopías

en nuestro mundo contemporáneo).

Una de las constantes en las obras de las nuevas generaciones es la permanente y casi fastidiosa presencia de la ironía, ironía que no les pertenece sino que es una herencia que el postmodernismo nos ha obligado a asumir, ironía que no nos permite creernos de verdad el cuento ese del dolor y la impotencia humana de vernos superados. Otro elemento recurrente son las permanentes citas de personajes pertenecientes a otras realidades: música popular, cine, televisión especialmente. Los medios de comunicación (sobre todo la televisión y la radio) están presentes en todos los relatos. El cuarto poder (como se llama una película protagonizada por John Travolta y Dustin Hoffman, que se exhibió en los cines el año pasado) es la prensa, que se nos introduce aunque no la invitemos en nuestra vida cotidiana, la que permite convertir en ídolos o villanos a cualquier ser humano que tenga la buena o mala suerte de caer en sus manos. La televisión penetra y al parecer ha penetrado en las nuevas generaciones más de lo que esperábamos, porque los diálogos que el público de hoy soporta en un escenario deben ser breves, ágiles e idealmente estar acompañados por una imagen que ilustre lo dicho. Para la generación del video-clip, ya no bastan las canciones con su música y letra: la imagen también debe ser ofrecida digerida para que no queden dudas de qué es lo que el creador quiso expresar y qué es lo que el público unánimemente debe entender.

Hay, entonces, en la dramaturgia nuestra dos sentimientos opuestos de los que surgen las preguntas ¿confiamos en la palabra, o mejor no tanto?

Los franceses puede que estén resolviendo este problema, pero para nosotros es aún una pregunta abierta que está presente de manera implícita en los textos de Anita, Lucía y Francisca. A ratos permiten que la acción se detenga y el personaje pueda reflexionar, relacionarse con otros, ser él mismo, pero de pronto se advierte la necesidad casi imperiosa de ser efectista, de producir un dramatismo instantáneo y se recurre al cliché de la frase ya hecha o a la imagen desgarrada y conocida del dolor, del abandono. Pero nunca tanto dolor ni abandono.

El público quiere ser constantemente sorprendido y, como en una buena película policial, no saber nunca quién fue el asesino. ¿Cómo se entretenían entonces los griegos, quienes iban al teatro sabiendo siempre el final de la historia, la cual era contada una y otra vez por todos los poetas?

Gran misterio para nosotros en nuestro culto a la novedad.

Quizás sea bueno de que los teatristas volvamos a sumergirnos, como antaño, en las profundidades del ser humano, indagando en sus pérdidas y alegrías, en sus vicios y virtudes, tratando de permitir a la humanidad y a nosotros mismos recuperar lo nada de espiritual que tenemos, botando a la basura todo lo externo, frívolo y por ende poco esencial que tiene gran parte de nuestro teatro.

Que seamos capaces no de producir una o unas obras, sino de proponernos un camino en el teatro, en que cada obra forme parte de la gran obra completa.

del proyecto de vida en relación con este arte que profesamos y del cual siempre debemos estar aprendiendo.

Creo que las obras de esta generación de autores que se inicia no se acaban de resolver entre seguir el camino trazado por sus maestros: Griffero, Castro y otros, y entre romper con ellos para plantear su propio teatro. Pero creo que están en ello y eso es lo que finalmente importa.

ELENA MÉNDEZ ULLOA

Haber participado como actriz en esta nueva muestra de dramaturgia en la obra **Llámame, no te arrepentirás** me permitió volver incesantemente a estas preguntas. ¿Qué de esencial pudo tener la historia -al borde del cliché- de esta mujer famosa en su radio, frente a su público que la idolatra, confiando en ella como una verdadera conocedora de los secretos

Luis Dubó y Macarena Baeza en *Llámame, no te arrepentirás*, de Francisca Bernardi.
 Il Festival de Autores Jóvenes, Escuela de Teatro U.C., 1998. Dirección: Claudia Echenique.



de los corazones ajenos, sin conocer el suyo propio ni siquiera superficialmente?

Y me respondo una y otra vez que en eso no está el meollo del asunto, sino en el retrato de ser humano desprotegido —como estamos todos frente a las amenazas cotidianas— en el temor de no ser amado lo suficiente, de no ser admirado lo suficiente, de no ser aceptado lo suficiente. Además de toda nuestra histo-

Soledad Yáñez, como Karla, en *Llámame, no te arrepentirás*, de Francisca Bernardi. II Festival de Autores Jóvenes, Escuela de Teatro U.C., 1998.



ria de brutalidad oculta, no asumida, en que se sumen a diario mujeres y niños de todas partes.

Cuando entendí esto, el personaje se abrió a nuevas posibilidades en las cuales el texto, a veces, no se atrevía a ingresar, porque es mucho más fácil y limpio tamizar el sufrimiento desde el distanciamiento irónico que sumergirse en él.

La Elena Méndez Ulloa sugería un mundo más rico que lo que la puesta en escena pudo mostrar. Y eso lo advertimos cuando, después de estrenada la obra, nos dimos cuenta del shock emotivo que había ocasionado en parte del público que se identificó con la catástrofe doméstica de Elena, porque constituía parte de su propia historia cotidiana. Elena no busca su salvación, se entrega sin pelea a la muerte: ¡vale la pena defenderse de ella!

Karla, la niña, presagia una nueva actitud frente a la vida, no quiere aceptar el fracaso de su generación anterior. Intenta al menos construirse una nueva vida, crear una nueva familia a partir de su soledad. Aun así lo hace con abuela que no es su abuela, un padre-presos y el recuerdo de una madre-muerta que tampoco es madre. Pero hay en Karla la intención de construir algo, de apartarse del modelo que la sociedad había elegido para ella.

Finalmente, y para terminar, quiero rescatar dos cosas.

La primera es que, siendo yo una actriz que trabaja —y lo seguirá haciendo— en la investigación y el montaje de textos y temas del Teatro Antiguo, el encuentro con un texto de la nueva dramaturgia fue desde todo punto de vista provechoso, porque me permite abrir nuevos horizontes en torno a mi investigación sobre el teatro —que es uno solo desde épocas remotas— y su público hoy en día.

En segundo lugar, el trabajo de compañía que se generó en el mes y medio de montaje de **Llámame, no te arrepentirás** fue uno de los más ricos por la calidad humana y artística de todos quienes participaron en él, lo cual hizo que poder construir esta pequeña mirada al mundo desde la Elena Méndez Ulloa tuviese todo el apoyo de un grupo humano maravilloso e inolvidable.



Potencial espacio para jóvenes autoras dentro del estómago del Teatro U.C.

ANA MARÍA HARCHA

Actriz y autora del II Festival de Autores Jóvenes
Escuela Teatro U.C.

A mis 22 años, con mi primera obra, tengo la oportunidad, el financiamiento (de montaje, actores, director) y la sala para ver una puesta en escena de un texto propio.

Estoy en una situación privilegiada.

Creo que con un festival de jóvenes dramaturgos lo que se logra producir no es sólo una enriquecedora experiencia para el autor, va mucho más allá. La producción de estos espacios se convierte en una necesaria y valiosa experiencia, en este caso particular, para el Teatro de la U.C (poco acostumbrado a arriesgarse con el montaje de textos que no pertenezcan a un estándar tradicional) y para el contexto socio-cultural. Esta acción es importante no porque los textos que se presenten pretendan colgarse un cartel que diga soy una obra maestra, sino porque el reconocimiento, en la práctica, de que existen jóvenes dramaturgos nacionales que están comenzando a trabajar, a desarrollar un punto de vista personal desde la construcción formal de sus textos, a plantear desde ahí una propuesta que pueda transformarse en montaje, y que por sobre todo tienen la necesidad de exponer temas que los involucran y que involucran al contexto social contemporáneo, se convierte en un aporte vital y punto clave para el desarrollo de la dramaturgia chilena.

Volvamos a la situación privilegiada:

Entre el 4 y el 7 de junio de 1998, en la sala Eugenio Dittborn, del Teatro de la U.C, se estrena y presenta **Tango**, de Ana María Harcha, dirigida por Verónica García-Huidobro, más la asistencia de dirección de Valentina Raposo, con las actuaciones de

Mariana Loyola, Luna del Canto, Tito Bustamante y la voz grabada de Braulio Martínez.

Esa es la historia oficial, la que salió más y menos explicitada en los diarios, en la radio, en el afiche y en la cartelera.

Esa es la historia breve. Los datos objetivos, por lo tanto incompletos.

No tengo una historia de lo que significó la escritura de **Tango** y su posterior montaje. Sí tengo fragmentos que integraron el proceso, que he incorporado como aprendizaje y que han ayudado a profundizar intuiciones que me permiten crecer en la construcción de un punto de vista frente al trabajo del texto.

Tango la terminé de escribir por primera vez en agosto de 1996. La olvidé y la volví a reeditar desde agosto a octubre de 1997. Esa fue la segunda vez que la terminé. Hubo una tercera vez en que terminé el texto luego de las primeras reuniones, lecturas y conversaciones con el equipo de trabajo. Al oír el texto, al sólo hecho de oírlo, por un lado hubo fragmentos de él que me parecieron vacíos y que decidí omitir y, por otro, hubo ciertas sugerencias de parte del grupo sobre un par de textos de la obra que les resultaban gratuitamente formales. En algunos casos estuve de acuerdo con ellos y en otros no, por lo tanto se mantuvieron como a mí me parecían.

Hasta ahí llegó mi labor como dramaturga.

Me comí las uñas.

Sabía que el crecimiento o desnutrición del texto estaba ya en otras manos.

En el caso de **Tango**, el texto poseía un escaso número de acotaciones de montaje; me parecía innecesario y limitante para mí y para quienes se enfrenta-

ran al texto dirigir, desde la escritura, lo que se iba a montar, cómo debía decirse, verse, etc.

Directora, asistente y elenco comenzaron a

Fue una pelea.

Una pelea fue lo primero que apareció. Un ejercicio atrasado, de herirse, improvisado. Un insultarse sin razón, sin más razón que el placer de insultarse.

Eran dos mujeres.

¡Quiénes!

Ni idea. Me callo. Lo sé a medias, pero me callo. No tendría gracia.

Luego de los insultos cayeron más insultos, menos fragmentados, más largos, menos directos, todos insultos que salían a la luz mediante juegos. Juegos de adultos, inventados.

Las que pelean son dos hermanas, que juegan y pelean, juegan y pelean, pelean, pelean.

La competencia podría ser un tema.

¿Por qué no se van?

¿Por qué no se abrazan y se piden perdón?

Algo parece indicar que hay un secreto, un error, una omisión disfrazada de jueguitos de poder, que son lo que sostiene a estas dos.

No sé por qué pero comienza a construirse un mundo con ciertas reglas, con ciertos temas, sin premeditación intelectual, en donde hay cosas que caben y otras que simplemente no caben.

Un tercero arma un triángulo. Las fuerzas opuestas alteran su funcionamiento, se cruzan las tensiones, se desequilibra el orden. El vértice tres reordena.

Así cabe un Cartero que es raptado, un cuchillo, una disección vacuna, un Cartero que es más que eso, una toma del poder, una verdad que amenaza con salir, un... no voy a seguir.

No quiero explicar **Tango**, hay cosas que podría explicar al detalle, otras que no logro comprender aún. No es mi tarea develar el texto. Mi

visión podría volverse limitada, narcisa, demasiado clara, yo ya jugué con él, ahora le toca a otros.

Tango es lo que es.

Cada uno puede encontrar algo, nada.

La verdad oficial nos invade:

Un whooper de Burger King es una hamburguesa con queso

Chile es una república democrática

El porcentaje de cesantía es de un 7,5 %

Los productos diet no engordan

La ley establece la igualdad de derechos para todos

Los abusos (sexuales, sociales, laborales...) son actos penados por la ley

Etc.

Lo cierto es que dudo. Dudo de demasiadas afirmaciones que construyen este desnutrido país.

Hay algo ilegítimo (no oficial) dando vueltas en el aire. En cada mesa de once, en cada conferencia de prensa. Subterráneo. Hay una verdad oculta. Que no es única, pero es otra. Que no se asume y daña. Me molesta no oírlo, no verlo. Me molesta.

Una vez más una competencia.

Como en una cacería, depredador y presa son necesarios. Si sólo existiera uno de los dos el asunto se acaba. El punto es que siga existiendo la oposición. Conformarme con una versión me da sueño, me mata.

He seguido escribiendo ininterrumpidamente desde esta primera obra. He quebrado mi primer encuentro formal con la dramaturgia. Probablemente nunca vuelva a escribir como en **Tango**. No sé si para bien o para mal. Si sé que su estructura, hoy, me limita.

Busco, no encuentro. Busco, encuentro. Esa acción impredecible me carga de sentido.

trabajar y, no por falta de ganas pero sí de coordinación de horarios, pude participar sólo a veces desde la sala de ensayo de lo que sería el montaje; fue hacia el final del período de la puesta que comencé a asistir a los ensayos regularmente.

Ver cómo el texto se salía del papel, dejaba de pertenecer a un terreno intelectual, necesitaba e involucraba a otras personas aparte de mí misma, fue realmente importante.

Por un lado, la profunda emoción y satisfacción personal. Por otro, darse cuenta que lo que se había escrito no eran treinta y tantas páginas de palabras herméticas que sólo entendía yo, sino que se abrían desde mi perspectiva para expresar ciertos temas y eso provocaba resonancia, acción y reflexión en el medio que se hizo partícipe de este acto.

Que a algunos les haya gustado y a otros no, no es mi problema. De hecho, creo que de eso se trata el trabajo teatral, de exponer algún criterio formal y temático y provocar debate. Pero un debate que no llene las bocas o las revistas de análisis teatral como ésta o las críticas de los diarios, un debate que se haga acción. **Creo que el solo acto de ver a otros poniendo en escena, tomándose espacios, debiera ser suficiente incentivo para ponerse a trabajar. Y si más encima lo que ves no te gusta: por respeto a ti mismo, niégame, pero no en teorías, basta de hablar de teatro, muéstrame cómo lo haces, la guerra comenzará y podría llegar a ser delirantemente nutritiva.**

Trabajar con la Vero como directora no fue un azar. Yo conocía su forma de enfrentarse a un texto y me parecía que se conectaba con mi propuesta. Al parecer ella creyó lo mismo con respecto a **Tango** desde su posición de directora. No quiero ser pedante, pero el proceso que se generó en las cinco semanas de montaje de la obra, entre los actores, la directora, la asistencia de dirección de la Valentina y yo como autora, fue de una fluidez, honestidad, estimulación y

crecimiento tan concentrada que, salvo por algunos detalles mínimos, permitió la creación de una frecuencia de lenguaje teatral en donde cada parte del grupo pudo investigar y profundizar libremente sus materiales personales, sin alterar de forma arbitraria este punto de vista que habíamos logrado cuajar. Creo que en esas cinco semanas se estableció un nivel muy profesional (dentro de este grupo que no era una compañía) que se reflejó en el montaje final.

Tango fue estrenada en la Sala Eugenio Dittborn del Teatro de la Universidad Católica, Santiago, el 4 de junio de 1996, en el marco del II Festival de Dramaturgia Joven de la Escuela de Teatro UC.

Ficha Técnica

Autora : Ana Mara Harcha
 Dirección : Verónica García Huidobro
 Asistente de dirección : Valentina Raposo

Reparto

Wilma : Mariana Loyola
 Diletta : Lina del Canto
 Cantero : Tito Bustamante
 Locutor de radio : Braulio Martínez

¡Traidores!, hubo algunos de los textos que yo dejé incluidos en la obra que no volví a escuchar. Creadores vivos y activos, hubo muchos textos de los que yo dejé que ustedes enriquecieron profundamente. Me gustó llevar el nombre de la autora de la obra, entregándole al equipo de trabajo un material del cual no se hicieron cargo como meros ilustradores.

Con el montaje yo quedé llenita, me abrió la perspectiva acerca de lo que yo había escrito, me nutrió de imágenes, me mostró un camino para develar temas y posibilidades de puesta del mismo texto (de hecho, a nivel de acotación, incluí en el texto que se publica en esta Revista algunas imágenes-palabras robadas del montaje).

Puedo decir que, con el montaje, la obra se terminó de escribir por cuarta vez. Y creo que se puede seguir reescribiendo infinitas veces más con cada puesta en escena que se haga de ella.

Lo cierto es que, gracias a la experiencia del festival, he incorporado en carne propia la convicción de que un texto dramático no se termina de hacer en el papel, se termina en una de las tantas alternativas de montaje que se llegan a concretar.

Creo que el asunto del rol del dramaturgo y de la dramaturgia misma pierde absoluto sentido si pretende entregarse como un producto terminado, listo para la puesta en escena, lea y monte la receta. Rechazo absolutamente esa postura, venga de donde venga (dramaturgos, directores, actores). Si quiero ver un texto mío de una única forma, no lo voy a dirigir desde la escritura, para eso lo dirijo yo y después lo escondo en mi closet.

La integración junto a Francisca y Lucía de este Segundo Festival de Autores Jóvenes cargó de sentido una acción a la que había dedicado tantas horas de dedos sobre las teclas del computador, una acción que en muchas de esas horas llegué a considerar un trabajo inútil y estúpido, porque, ¿a quién le importa que se escriba dramaturgia?, ¿para qué sirve?, ¿quién gana con darle espacio de montaje a un dramaturgo? Chile avanza por muchos lados pero retrocede por otros, el teatro evoluciona a destiempo porque las instancias que se generan para montajes no se arriesgan a

trabajar, premiar, instalar formatos más renovadores de puesta en escena. **Creo que la dramaturgia chilena joven está generando una transformación que corre peligro de desaparecer sin ser nunca vista, si no se genera ya una avalancha de espacios que acojan y expongan estas nuevas autorías que emergen que en sus diferentes opciones formales dan cuenta de una realidad contemporánea que es vital que quede grabada en la memoria cultural del país.**

Hace un rato hablé de la situación privilegiada que era formar parte del festival, con toda la producción del montaje y el espacio para ver mi texto de pie. Es un privilegio innegable. Conozco un buen número de jóvenes autores que tienen que hacer mil y una cartas, contactos, trámites, etc. para lograr ver sus textos montados. Conozco otro buen número que tiene que limitarse a guardar sus textos en el escritorio.

Participar en el festival fue algo más que bonito y rico, fue vital. Reconozco y agradezco el esfuerzo del Teatro de la U.C. por ceder el tiempo, el espacio y los recursos, pero también pido que no pasen otros tres años para realizar la tercera versión. No es sano para el teatro en general, para ustedes como institución, para los autores ni para el medio social que es espectador del desarrollo cultural.

CREO QUE ES IMPERATIVO Y URGENTE QUE LAS BEBIDAS GASEOSAS, LA FUNDACION DE DAMAS DE DAMASCO OSCURO, LAS ESCUELAS Y ACADEMIAS DE TEATRO, EL GOBIERNO, LA UNIVERSIDAD Y TODO EL QUE PUEDA SE TRANSFORME EN RENOVADAS INSTITUCIONES QUE PROMUEVAN ECONOMICA Y FISICAMENTE LA PUESTA EN ESCENA DE LAS VOCES QUE EMERGEN A FIN DE SIGLO.

EL APOORTE AL CONTEXTO SOCIAL Y ARTISTICO DE ESTAS NUEVAS GENERACIONES NO DEBE PASAR INADVERTIDO.

¡CUAC!



La dramaturgia o el arte de las palabras

VERÓNICA GARCÍA-HUIDOBRO
Actriz, pedagoga y directora teatral

Voy : Al Encuentro,
al silencio,
al retorno del Encuentro;
al vacío,
a la vuelta de mi cara.
Al fondo,
de la esquina:

Las Palabras. (Luna Del Canto)

La verdad es que para mí, teatro y dramaturgia son conceptos que mantienen una relación absolutamente simbiótica. Disociar **escritura y puesta en escena** me resulta tan difícil como hablar de un antiguo amor, pero sin duda, el secreto alquímico de la dramaturgia está en el uso de la palabra, dueña del poder absoluto como agente narrativo de la realidad.

Aun cuando en un sentido general, el **drama** (del griego acción) es el género literario compuesto para el teatro (aunque el texto no sea representado), mi historia ha sido apreciar este arte en relación a la puesta en escena. Siendo aún más explícita yo diría: desde, hacia, para y por la concreción escénica de una proposición textual.

Ya sea como actriz, directora o pedagoga, el ángulo fascinante es interactuar en presente, **en vivo y en directo**, con la presencia de **otro/a creador/a** que te obliga (en el mejor de los sentidos), a valorar la diferencia de su dramaturgia y la dimensión de **ser dramaturgo/a**.

Sostengo con fe que es ese **intercambio** el inagotable, el que puede potenciar el acto teatral hasta

el infinito, cualquiera sea su norte: la generación de un metatexto, la relectura escénica de un texto, el montaje fiel de una proposición textual, la elaboración conjunta de una propuesta integral u otra de sus múltiples opciones de juego.

La **dramaturgia** ha sido para mí sinónimo de oportunidades para plasmar en el escenario las opciones teatrales que he desarrollado, siempre buscando, desde la postura de lo artístico, la irrupción de un mirar que aún no esté integrado a lo cultural: desde la propuesta experimental y de investigación escénico-textual como **directora**, desde la búsqueda de un nuevo lenguaje para decir como **actriz**, y desde el dramaturgismo que permite vinculaciones para narrar de otra manera el hecho teatral como **pedagoga**.

Significativamente, dos grandes oportunidades de intercambio y desafío fueron los Festivales de Dramaturgos Jóvenes organizados por la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile, en los que fui invitada a participar como directora independiente.

En **1993**, con la obra **Matando el siglo**, de Jimmy Daccarrett y enmarcados por la Sala 1 del Teatro de la U.C., dimos rienda suelta a nuestra imaginación para poner en escena un thriller expresionista ambientado en el año nuevo del fin de siglo, crítico y desilusionado, pero con momentos mágicos inolvidables donde se apreciaban ambos soportes, texto y escena, en toda su dimensión.

En **1998**, con la obra **Tango**, de Ana María Harcha, enmarcadas en la Sala 2 del mismo teatro e

insertas en el contexto postmoderno, cuyas características principales son la ausencia de modelos establecidos para representar la realidad, resaltar la diferencia y utilizar la memoria como un cúmulo de material que está a disposición del fenómeno creativo, pusimos en escena una versión conceptual de un texto que hablaba de la legitimidad de dos hijas asesinas frente a su padre, metafóricamente encarnado en un cartero.

Luna del Canto, Tito Bustamante y Mariana Loyola en *Tango*, de Ana María Harcha. II Festival de Autores Jóvenes, Escuela de Teatro U.C., 1998. Dirección: Verónica García-Huidobro.



Marianela Huidobro

Ser sintética en situaciones como ésta, en donde uno quisiera resaltar los aportes irremplazables de cada una de las personas involucradas en la concreción de cada montaje, es verdaderamente imposible.

Sin embargo, espero que valgan estas palabras y mi sincero agradecimiento por su creatividad, dedicación y profesionalismo, a estos dos dramaturgos jóvenes que desafiaron mi tarea como directora al margen del trabajo que realizo, desde 1993, junto a mi compañía **La Balanza: teatro y educación**.

La concreción de este espacio personal de investigación y difusión artística me ha permitido indagar en otra modalidad de este arte de las palabras: el **dramaturgismo** (del concepto alemán *dramaturg*). Según Patrice Pavis, con este término designamos *la nueva figura del consejero literario y teatral vinculado a una compañía, a un director o a un responsable de la preparación de un espectáculo... actividad teórica y práctica que precede y determina la puesta en escena de una obra... La actividad de un dramaturgista se concreta en la realización escénica. Por ello, obligatoriamente forma equipo con el director y su trabajo...*

Esta nueva vinculación profesional ha reorientado mis visiones acerca de la puesta en escena, redefiniéndola radicalmente como la proyección creadora del espectador.

Teniendo siempre como norte la capacidad crítica de un dramaturgista, ha sido muy enriquecedor codificar y reescribir visiones de mundo en conjunto, para iniciar la búsqueda de una verdad escénica subjetiva e indagar en espacios ocultos que permitan mostrar un paralelismo social y una mirada radiográfica de la realidad.

En definitiva, cualquiera sea la forma en que me he relacionado con el **arte de escribir obras**, he tenido que asumir, más tarde o más temprano, la opción y el privilegio de que estoy traduciendo a alguien, de que estoy demandándole al que escribió que me cuente su **íntimo secreto** para convertirme, mediante la puesta en escena, en directora, en puente, en facilitadora, en intérprete de la necesidad trascendente de otro/a creador/a que también quiere decir algo, o bien, que también tiene **algo que decir**.



Al olor de la flor se le olvida la flor

LUCIA DE LA MAZA

Actriz y autora del II Festival de Autores Jóvenes
Escuela Teatro U.C.

El pavimento enfria las noches de la calle Illionis,
la luna se deja caer febril sobre las pozas.

Corre el sudor.

Y la sangre.

Huele a muerte.

La amenaza latente de una nostalgia se hace real.

La historia es cómplice de un crimen.

La historia se va a escribir.

Que no quepa ninguna duda:
este caso será un octo público.

A veces camino por la vida y me pregunto,
señores, ¿tengo que hacerlo?, ¿no es esa misión de los
monos?

Hablar de **Asesinato en la calle Illionis** me
pone en problemas. Ella habla mejor de ella misma.

Este policial no es más que un capricho que ya
satisface. Hace tiempo que me obsesionaba la idea de
escribir una obra a partir del humor negro y de la cita
libre. Citarlo todo es una libertad desaprovechada casi
siempre y es la mejor venganza del dramaturgo. Todo
nació de una intriga básica: un principal sospechoso de
un asesinato con amnesia parcial, cuya inocencia o
culpabilidad sería declarada a partir de un tratamiento
psiquiátrico.

Ante **Asesinato en la calle Illionis** me siento
como el olor de la flor que se olvida de la flor: no puedo
explicar nada, no tengo nada más que decir porque ya,
en el texto, está todo dicho, y es eso: no sirven los
análisis, no hay más teoría que la que ya todos sabe-

mos. Me demoro veinte segundos en explicarla: en
esta obra todos quieren ser y finalmente son héroes,
a pesar de sus errores, de sus crímenes. Incluso la
autora. Enfermos de amnesia parcial, todos los perso-
najes reiteran sus objetivos sin que nadie les pregunte.
Parecen estar en varios lugares a la vez, van y vuelven
según se necesite para contar la historia.

Alguien me dijo que era perverso.

Carne, sangre, balas, cuchillo, muertos, vivos,
asesino, fantasmas, impunidad, injusticia, humillación,
corrupción. ¡Pero cómo, si nos enseñaron a no burlar-
nos de esos temas tan serios! Perdón, yo no me burlo,
yo estoy acusando, yo estoy haciendo que nos pre-
guntemos de dónde viene nuestro goce con el drama
ajeno que es signo de nuestra época, una especie de
masoquismo a distancia, la TV sabe alimentar bien ese
deseo.

El amor ya no nos puede salvar.

Creímos que éramos buenos, pero nos damos
cuenta que la maldad es seductora y aceptamos, al
menos, verla en otros. No nos molesta, la pasamos
bien, pero cuando llegamos a casa no podemos dejar
de buscar a la vecina en la ventana del frente, o de
espiar al mismo ser que está a nuestro lado. Las ganas
de matar las borramos con ver o saber que afuera se
comete el crimen.

Me siento perpleja, ambigua. En estos tiempos ha
muerto todo lo **absoluto**, menos la muerte. ¿Podré
creer en ella? La vida me parece una gran sopa salada
de verduras y fideos. Nunca estoy dispuesta a perma-
necer adentro.

El director tomó la obra y la pintó en el escenario. No es lo más cómodo dirigir con el autor al lado. Un proceso lento, de sacrificio y de transacciones. Y vimos **Asesinato en la calle Illionis** hecha carne. Vimos un crimen, un juicio, un veredicto, una verdad. Y un romance de los más inevitables.

¿Qué queda finalmente de mí misma? ¿Dónde estoy yo? ¿Dónde está esa persona que pasó cuatro meses con sus noches haciendo hablar a unos personajes amorfos! ¿Por qué terminó amándolos de esa manera! Ese amor es ingrato pero no me importa

demasiado. Yo sigo sola, otra vez, como antes. Otra vez al olor de la flor se le olvidó la flor.

Asesinato en la calle Illionis es una obra abierta de brazos. Nunca he tenido mucho que decir, ella sabe más el porqué de su existencia que yo misma. Si hay alguna duda, pregúntele a ella.

Cuidado, cerrad las puertas (pero no las ventanas), una savia nueva está redefiniendo el teatro de hoy y busca incesantemente tierra fértil para echar raíces, aunque sepamos bien que, cuando salga la primera flor, al olor de la flor se le olvidará la flor.





La experiencia Illionis

HORACIO VIDELA
Director y actor

Trabajar en el II Festival de Autores Jóvenes se transformó rápidamente en una experiencia muy gratificante, tanto por la magnitud del evento como por el texto de *Lucía de la Maza*. En esta época nuestra, tan llena de violencia y psicosis, tratar el tema de la historia de amor entre un presunto homicida (que padece amnesia) y su psiquiatra me resultó muy atractivo.

La obra de *Lucía de la Maza* está construida, haciendo honor a la verdad, sobre la base de un acercamiento más de dibujo animado o de narrativa de historietas. Sus personajes hablan de un modo plano, carente de perspectiva, pero esto no significa un error sino claramente una opción de lenguaje. Esta opción de juego lingüístico, de habla como los *Simpsons*, a mí no me interesó en lo absoluto, ya que en mi visión, el teatro tiene que ver con la intensidad de la vida de los personajes, con la interpretación del actor mezclada con un determinado mundo escénico, un clima, un cierto idioma donde los personajes se desenvuelven y no juegos sobre el lenguaje hablado. La vida de la obra, de su historia, de sus pulsiones, es a mi entender tanto más rica que una revisión sobre el habla o sobre una construcción verbal de la estructura del texto.

Desde una primera lectura, me aproximé a un mundo gringo, plagado de atmósferas de oficina pública, de corrupción, de intereses creados, de personajes demasiado alienados en su propio rollo o demasiado frágiles para resistir el mundo de la obra. Tuve siempre

**Asesinato en la calle Illionis, de Lucía de la Maza.
II Festival de Autores Jóvenes, Escuela de Teatro
U.C., 1998. Dirección: Horacio Videla.**

la obsesión de darle a la obra una atmósfera enrarecida, que el espectador fuera armando los trozos del puzzle como Joan el criminal va armando los trozos de los recuerdos que él recuerda o no. Todo depende de si creemos que padece amnesia o no. La ambigüedad fue uno de los principales criterios de puesta en escena, junto al clima bluesero dado por los músicos, a la penumbra de la iluminación y a una aproximación actoral muy cercana a la actuación de cine: quieta, detenida, contenida y precisa. Los actores trabajaron en una esfera muy restringida, mi opción fue reducir la interpretación a lo esencial y de una manera gringa seca, no tan sentimental como nuestro continente. Una inspiración de la puesta en escena fue el pintor hiperrealista Hopper, sus cuadros de un solo trazo, la sensación de los conjuntos de ropa de una sola pieza, la nostalgia y el abandono que plagan su obra.

Todo mi trabajo como director de la pieza se centró en darle peso, en hacer a los personajes más

Macarena Minguiter



Claudio Rodríguez y Carla Lobos en *Asesinato en la calle Illionis*, de Lucía de la Maza. II Festival de Autores Jóvenes, Escuela de Teatro U.C., 1998. Dirección: Horacio Videla.

Asesinato en la calle Illionis fue estrenada en la Sala Eugenio Díazborn del Teatro de la Universidad Católica, Santiago, el 11 de junio de 1998, en el marco del II Festival de Autores Jóvenes de la Escuela de Teatro UC.

Ficha Técnica

Autora : Lucía de la Maza
Dirección : Horacio Videla
Músicos : Juan Pablo y Francisco Bosco

Reparto

Joan Washington : Claudio Rodríguez
 Betty Rivas : Anaya Forch
 Peter Vilches y Sami Botito : Carla Lobos
 Abogado : Agustín Moya
 Madre de Joan y Zoila Cerda del Campo : Naldy Hernández
 Betty Rivas y Maribel Llano Cerda : Carolina Gimeno
 Nash Pointer Brooks : Arturo Rossal
 Comisario : Sergio Piña
 Periodista : Alex Mareñas
 Juez : Mario Montielles
 Alumnos de Actuación de las Escuelas de Teatro P.U.C. y Arcis

corpóreos, más de carne y hueso, más sensibles en su interioridad y en darle a la obra verdad y realidad. No me refiero al realismo, ya que creo que es un estilo que no existe, sino más bien verdad. En el juego planteado en el gran jurado, en las fotos del crimen o de la madre, esto no quiere decir dejar fuera el humor sino solamente replantear el nivel de representación y cambiar el concepto *fngr* por el de *interpretor*. En darle a la puesta en escena un marco referencial sólido, definir como director a qué estamos jugando junto al público y cómo. Por ejemplo, cuando el personaje de Betty canta realmente, es una escena que vira la interpretación desde lo actoral al mundo de los shows de televisión, la escena se transforma en un número de *Sábados Gigantes* de manera consciente. Así, la obra se va construyendo con retazos de estilo, organizándose como un collage donde el todo es un relieve de distintos ingredientes, los cuales en su totalidad nos dan el criterio de puesta en escena.



Una escenografía para tres

PAUL ERLANDSEN
Escenógrafo

Desde el primer momento, el hecho de realizar el diseño escenográfico del II Festival de Autores jóvenes se presentó atractivo; son tres las obras que se muestran, de tres mujeres jóvenes como autoras.

Mi objetivo en este proyecto fue crear una imagen compacta del Festival, hacer un solo trabajo, un tríptico en el cual estuvieran las tres obras, con un soporte único. Tenía que encontrar una mecánica que sirviera para todas y que, con algunas pequeñas modificaciones y cambios, hiciera variar el espacio y sobre todo la atmósfera, para poder conservar el carácter que cada obra contiene.

Una vez leídas y analizadas, tuve las primeras reuniones con los directores y autoras, para así poder empezar a diseñar.

Evidentemente, cada obra tiene su carácter propio y una línea determinada; así, en la primera obra titulada **Llámame, no te arrepentirás**, de Francisca Bernardi y dirigida por Claudia Echenique, era necesario tener cinco espacios y seguir una línea estética kitch, de materiales sintéticos, plásticos, de colores fuertes etc. La segunda obra, **Tango**, de Ana María Harcha y dirigida por Verónica García Huidobro, sería más bien despojada de utensilios y en un solo espacio. Por último la tercera obra, **Asesinato en la calle Illionis**, de Lucía de la Maza y dirigida por Horacio Videla, con una atmósfera tipo cine negro americano, en Chicago, con cuatro o cinco espacios.

La propuesta consiste en varios módulos contenedores que albergan los diferentes espacios que cada una de las obras necesita. Estos tienen que ser bastante

dúctiles, teniendo en cuenta factores como el tiempo de montaje entre obra y obra, posicionamiento en el escenario, etc. Son cajas que se conforman sólo con su base y las aristas de éstas. Al tener que adaptarse para las diferentes obras, determiné las alturas de las bases, sus perímetros de planta, las alturas y los ángulos de inclinación de los laterales de cada módulo, quedando finalmente cuatro de éstos, todos diferentes, uno de los cuales tiene dos pisos. Estos se distribuyen en el escenario para formar la planta de cada obra y cada uno se ambienta con sus necesidades y estética, llegando a las escenografías definitivas.

Este proyecto funcionaría siempre y cuando a todos los directores y autoras les atrajera la idea. Al hablar con ellos y venderles la propuesta, aceptaron y se adaptaron fácilmente. En ese momento se empezó a trabajar muy estrechamente y en conjunto con ellos y el resto del equipo de actores, técnicos y administrativos.

El trabajo fue paralelo a las tres obras, lógicamente con prioridad para el primer estreno **Llámame, no te arrepentirás**. Se ensayó en salas de la Escuela de Teatro y al mismo tiempo se construyó y prefabricó la escenografía, hasta poder entrar en la sala definitiva, que fue una semana antes del estreno. En esta escenografía están los cuatro módulos, uno de los cuales, el de dos pisos, está en la parte superior del locutorio de la radio y en el inferior, el living de Doña Ernestina. En los otros están el baño, casa de Eduardo y sala de clase. Se utilizaron en cada base de los módulos pisos de linóleo, cortinas de plástico y utilería

Paul Erlandsen



Arriba: *Tango*, de Ana María Harcha.
Abajo: *Lláname, no te arrepentirás*,
de Francisca Bernardi.
Derecha: *Asesinato en la calle Illionis*,
de Lucía de la Maza.
Escenografía: Paul Erlandsen.



Paul Erlandsen

de los años 60. En la casa de Eduardo se construyó un sofá en forma de labio de felpa rojo. Todo esto junto a la iluminación y el vestuario produjo la atmósfera kitch. El tiempo de montaje fue muy limitado, se trabajó modificando y cambiando hasta última hora, que es cuando se vio el resultado final.

Una vez estrenada la primera obra, el trabajo se abocó a *Tango*. El tiempo era menor y la tensión mayor. La escenografía es bien despojada de elementos, simbolista y minimalista. Todo ocurre en un solo espacio, la cocina, y sólo se usan dos módulos, generando entre ellos el espacio escénico y, al fondo, el umbral de la entrada. Estos se trabajan a nivel de textura, uno de madera y el otro de acero, simbolizan-

do las personalidades diferentes de cada una de las hermanas. El gran problema a solucionar eran unos cuchillos de cocina (60 más o menos) que cuelgan del cielo y descienden todos al mismo tiempo en un momento dado, problema técnico que estuvo listo el último día, motivo por el cual no se pudo ensayar este efecto y se estrenó directamente.



Paul Erlandsen

Falta la última obra, *Asesinato en la calle Illionis*. Aquí nuevamente se tuvieron que armar todos los módulos, ordenados linealmente a lo largo de todo el escenario, para generar una secuencia de espacios uno al lado del otro, así como eran las escenas. Los módulos, bien transparentes y delimitados por ventanas, persianas y barrotes, con los muebles y utilería justa y necesaria producían una atmósfera austera; tenemos una cárcel, una jefatura de policía, un departamento y la oficina del periodista, y existe un cambio en el que aparece la sala del juicio, donde intervienen muchos actores.

Finalmente se llegó al término del Festival y las conclusiones son de su globalidad. Escenográficamente no puedo referirme a una sola obra, sino a estas tres en una, ya que así fue concebida. Se cubrieron los requerimientos de cada uno de los proyectos, en los cuales participaron muchas personas, cada una con sus responsabilidades y, todos trabajando en equipo, conseguimos un buen resultado. El trabajo empezó meses antes del primer estreno, se fue haciendo sobre la marcha y se terminó para la última función. El teatro es así, vivo. Supongo que necesitamos esta energía y tensión para desarrollarnos plenamente.

Llárame, no te arrepentirás

DE FRANCISCA BERNARDI RUIZ

Personajes

Elena Méndez Ulloa

Eduardo (Andrei)

Doña Ernestina Ulloa viuda de Méndez (Madre de Elena)

Karla

Locutor de radio

Profesora

Radioescuchas

La obra sucede un catorce de febrero en una radio.

El locutor y Ernestina hacen el relato en presente.

El relato de Karla sucede un veinte de marzo en el colegio, también en presente. Ambos simultáneos.

La acción en que aparece Elena y Eduardo siempre es pasado.

EN LA RADIO (En el presente).

Locutor de radio: Para ti, Elena, todo lo que viene a continuación es un homenaje a tu trabajo y entrega, a tu simpatía y preocupación. En este día tan especial no podemos dejar de recordarte y alabarte... Un año, un año ha pasado desde tu sensible fallecimiento, desde que abandonaste este mundo y hoy catorce de febrero queremos que tú, sólo tú seas nuestro símbolo del amor y de la pureza, queremos que tú seas el estandarte de nuestra radio.

(Canción, se escucha durante este diálogo). "Quiero aprender de memoria con mi boca tu cuerpo, muchacha de abril, y recorrer tus entrañas en busca del hijo que no ha de venir..."

ELENA Y EDUARDO

Elena: Te amo como a nadie. Amo tus besos...

Eduardo: Somos el uno para el otro... por fin nos encontramos, ahora nada podrá separarnos.

Elena: Juntos, para toda la vida...

Eduardo: Es primera vez que el destino se comporta conmigo.

Elena: Mi amado Eduardo, hay con quienes nunca se comporta...

(Canción). "Quiero sentir con mis labios tu cuerpo de niña y hundirme a vivir, nada me importa la gente que opina y se mete, no comprenderé..."

EN LA RADIO (En el presente).

Locutor de radio: Por fin conoceremos la verdadera historia de nuestra locutora estrella Elena Méndez Ulloa, sabremos qué fue lo que realmente sucedió, cómo fue que pasó a mejor vida y cuál fue el inmenso legado que nos dejó.

Para esto tenemos una invitada muy importante con nosotros ¡La madre de Elena, de nuestro nuevo símbolo del amor! Ella podrá contarnos

detalles y aclararnos dudas. Buenas tardes, doña Ernestina, para nosotros es un honor contar con su honorable presencia.

Ernestina: Para mí también es un honor estar en los mismos estudios en que mi hija conquistó el corazón de tantos radioescuchas. Ella era una persona muy quitadita de bulla, muy humilde... cualidades que yo le inculqué a lo largo de su vida, yo a ella la crié prácticamente sola, no ve que mi marido que en paz descanse falleció cuando mi Elenita era muy niña, ¿me comprende?...

Locutor de radio: Los detalles doña Ernestina los dejaremos para más tarde por ahora sólo límitese al saludo.

Ernestina: Buenas tardes, entonces.

KARLA EN EL COLEGIO: LA COMPOSICION

(En el presente).

Profesora: La composición que haremos hoy día se llamará "La familia". Deben describir cómo es su familia, es decir los integrantes de ella, cómo son y qué hacen. Tienen hasta que toquen la campana para el recreo.

Karla: Querida profesora, de mi papito no puedo decir mucho, sólo que es viudo, o sea que mi mamá se murió, por lo menos eso es lo que dice él, en verdad es como si fuera viudo dos veces porque después yo tuve otra mamá que se llamaba Elena que también se murió.

ELENA EN LA RADIO (En el pasado).

Elena: Terrible historia la que me acaba de contar, ¿qué quiere que le diga?, realmente el suyo es de esos casos que no tienen solución, en la vida siempre hay heridas que no se sanan y creo que la suya es una de esas, bueno, amiga, sólo le puedo decir que nunca pero nunca pierda la fe, si es que le sirve de algo.

Radioescucha uno: ...No, no, no, no, no, señorita, si yo no vuelvo a sufrir más, no ve que ya aprendí lo que hay que hacer, primero se busca alguien que te guste, después te acercas y después te vas a la cama, así de fácil, pero después nada de enamorarse no ve que así después se sufre...

Elena: Sí, tiene razón...¿o no?

Radioescucha dos: ...Sí es lo único que importa, lo único que hay que hacer es encontrar a alguien que cuide de nuestro cuerpo, es lo único que importa...

Elena: Quizá sí, quizá es lo único que importa.

Elena: (A público). Soy Elena, siempre, siempre estoy escuchando, escucho abortos, escucho gritos, escucho risas, escucho llantos, escucho mentiras, escucho lloriqueos, escucho traiciones, escucho peleas, sí, peleas, porque no siempre llaman de a uno, a veces llaman de a dos o incluso de a tres o hasta de a cuatro, cuando llamaron de a cuatro me asusté, sí, me asusté y mucho, no sabía qué hacer, entonces colgué, sí, colgué cuando estábamos en el aire, sentí como que toda la gente se daba cuenta que me había asustado, sentí como si la puerta de mi baño hubiera quedado abierta en medio de la calle, como si mi ducha diera a la vereda, absolutamente todos sabían lo que me pasaba, sabían exactamente lo que yo estaba sintiendo en ese momento, sí, eso fue lo que sentí cuando colgué. ¿Se imagina usted lo que es tener a ciertos de personas contando sus cosas, sus problemas, sus ideas...? Y uno como si nada le pasara tener que estar escuchando y más encima dando consejos, sí, consejos porque uno también tiene que conversar y, ¿quién le pregunta a uno cómo está?, nadie le pregunta a una cómo está porque ya nadie quiere escuchar, ¿cree usted que es muy lindo tener que estar pagando para que la escuchen a una?, si usted cree que no es muy lindo créame que yo lo tuve que hacer, sí, lo tuve que hacer.

(Se escuchan avisos económicos en la radio).

Andrei: Soy Andrei, si quieres tener un buen momento búscame, si necesitas algo búscame, lo que tú quieras búscame. Uno uno uno seis nueve uno dos seis nueve.

Rodolfo: Mi nombre es Rodolfo, soy especialista en masajes de relajación y eróticos. Tres uno tres seis seis seis.

Marina: Soy Marina, linda conejita, sólo para gente decidida, te espero en mi acogedor nidito de amor. Dos dos dos dos dos dos dos.

Andrei: Soy Andrei, nuevamente estoy aquí, llámame

no te arrepentirás, conocerás lo nuevo, lo atrevido, lo aterrador y lo romántico. Uno uno uno seis nueve uno dos seis nueve.

(Elena, al escuchar los avisos, llama por teléfono).

Andrei: Diga.

Elena: Llamo por el aviso del diario, quería preguntar, sí, quería saber si usted me podría decir...

Andrei: Diez mil el masaje...

Elena: ¿Para cuándo puede ser, sí, para cuándo, porque para que usted sepa yo no tengo todo el horario del mundo, yo trabajo, sí...

Andrei: Para cuando usted me diga.

Elena: ¿Puede ser para hoy a las cinco?

Andrei: Para hoy a las cinco, ¿su nombre?

Elena: Elena.

MADRE EN EL ESTUDIO DE RADIO

(En el presente).

Ernestina: ¿Cómo le iba a decir a mi hija que no se puede esperar al hombre perfecto?, que enamorarse no es ninguna gracia, no se puede, no se puede confiar en nadie ni menos en un hombre, ¿me comprende?, a medida que pasa el tiempo cuando una se va poniendo mayor va aprendiendo cómo tratarlos, cómo vivir con ellos sin sufrir, cómo hacer que a una la quieran para siempre, ¿me comprende?, ella no sabía nada de hombres y sufría y sufría y tampoco nunca quiso escucharme, se hacía la sorda es que definitivamente nos llevábamos mal, no nos podíamos ni ver, pero igual nos queríamos, a veces se sentaba conmigo a ver la tele y no hablábamos ninguna palabra pero nos hacíamos cariño, ¿me comprende?, si ella nunca se pudo separar de mí, ella no estaba preparada para salir sola al mundo.

Locutor: Ella no estaba preparada para salir sola al mundo.

KARLA EN EL COLEGIO (En el presente).

Karla: La primera vez que yo vi a mi mamita Elena fue un día en la tarde, no sé por qué pero yo al tiro me fijé en ella, era tan bonita, era clienta de mi papá, tocó como no sé cuanto rato el timbre y mi papito ni se movía estaba como nervioso, ese día no había

tomado nada, yo sé porque las botellas que él toma estaban igual que ayer. Me había dicho que cuando llegara ella yo me tenía que ir al tiro para la pieza. Mi casa era el living y la pieza, nada más.

EDUARDO LA PRIMERA VISITA (En el pasado).

Elena: Vengo por el aviso de la radio.

Karla: ¡Papito, te buscan!

Eduardo: Buenos días, yo soy Andrei.

Elena: Buenos días, yo soy Elena. Es usted más flaco de lo que parecía.

Eduardo: Es usted más gordita de lo que parecía.

Elena: Es usted más viejo de lo que parecía.

Eduardo: Es usted más joven de lo que parecía.

Elena: Estoy nerviosa, tengo susto de estar aquí.

Eduardo: Relájese, esto no es tan terrible como usted cree, aquí el trabajo y el logro de lo deseado depende de los dos, no crea que yo lo hago todo, usted también tiene que poner de su parte.

Elena: Es que eso es lo que yo no sé, sí, eso, creo que yo no sé poner de mi parte.

Eduardo: Es usted más débil de lo que parecía.

Elena: No vine para acá para escuchar ese tipo de cosas.

Eduardo: Lo sé, vino para acá para escuchar todo lo contrario, está bien, vamos a empezar con las cosas bonitas, ¿está lista?

Elena: No entiendo...

Eduardo: Usted vino aquí para escuchar cosas agradables y para sentirse bien, ¿o me equivoco?

Elena: No.

Eduardo: Entonces vamos a comenzar, ¿está lista?

Elena: Sí.

Eduardo: ¿Me puedo sentar aquí?

Elena: Claro.

Eduardo: Es usted muy atractiva.

Elena: Gracias, sí, gracias.

Eduardo: ¿Le parecería un cigarrillo?

Elena: Sí, si usted invita.

Eduardo: Por favor trátame de tú.

Elena: Claro.

Eduardo: Tu olor, tu olor me recuerda muchas cosas, es tan sensual, ¿te lo habían dicho?

Elena: Sí, muchas veces. Tu olor también es sensual.

¿te lo hablan dicho?

Eduardo: Sí, pero escucharlo de ti es como si me lo dijeran por primera vez.

Elena: Gracias, sí, gracias.

Eduardo: ¿Sabes? Cuando hablas es como si te conociera desde siempre, dices cosas tan interesantes, es como si supieras perfectamente lo que yo quiero oír.

Elena: ¿Tú crees?

Eduardo: Cuéntame preciosa, ¿qué es lo que haces de tu vida?

Elena: Bueno, soy estrella de Hollywood pero ahora estoy de vacaciones, ¿y tú?

Eduardo: Yo, yo, yo tengo una empresa de exportaciones, trabajamos directamente con la Comunidad Europea.

Elena: ¿Qué interesante!

Eduardo: ¿Tú crees en vidas pasadas?

Elena: A veces sí y a veces no, depende de mi estado de ánimo, sí, de mi estado de ánimo, lo que pasa es que soy muy temperamental.

Eduardo: Eres temperamental, me fascinan las mujeres así, son más excitantes. Lo de vidas pasadas yo te lo preguntaba porque a veces me parece que te conozco desde siempre, es demasiada la afinidad que tengo contigo.

Elena: ¿Qué coincidencia!, sí, qué coincidencia, fíjate que yo tengo la misma impresión, es como si nos conociéramos desde hace mucho tiempo.

Eduardo: Nuestra conversación es tan fluida como si no tuviéramos nada que ocultarnos.

Elena: Tienes razón.

Eduardo: Eres magnífica, tu voz, tu olor, tu rostro, tu cuerpo. Tu cuerpo es perfecto pero se ve tenso, ¿qué te parece si te hago un masaje para relajarlo?

Elena: Llevamos tanto tiempo conversando que creo que se me pasó la hora, ¿qué le parece si lo dejamos para otro día?

Eduardo: De acuerdo, además yo necesitaba hacerle el alcance de que ya llevamos más de veintiséis minutos y que si pasábamos la media hora la tarifa iba a aumentar.

Elena: Venía con la plata justa, sí, justa, así que dejémoslo hasta aquí, sí, hasta aquí. Muchas gracias

por todo, fue un placer.

Eduardo: Gracias a usted. Si alguna de sus amigas también se siente sola y débil como usted, ya sabe que aquí está Andrei para escucharlas, hablarles, halagarlas, masajearlas y mejor aún...

Niñita: ¡Papito teléfono!

Elena: Hasta luego.

MAMA DE ELENA EN EL ESTUDIO

(En el presente).

Mamá: Ese fue mi gran problema, yo nunca pude enseñarle a mi Elenita qué habla que hacer cuando una estaba con un hombre, yo no le alcancé a decir que no se metiera con un borracho, ¿me comprende?, porque yo sé lo que es eso, hay tantas cosas que no pude decirle.

Locutor: Ella no pudo enseñarle.

Mamá: Cuando llegó por primera vez a la casa yo inmediatamente me di cuenta que era un buen hombre, ¿me comprende?, se notaba que era un joven trabajador, de buena clase pero también se le notaba que tenía un problema, más sabe el diablo por viejo que por diablo, se le dibujaba en la cara que era bueno...que era bueno... para el trago.

Locutor: Era bueno para el trago.

PRIMERA VISITA DEL GASFITER

(En el pasado).

Ernestina: ¿Es usted el caballero que viene a arreglar el trono?, qué bueno que llegó porque ya no podemos ni tirar la cadena.

Eduardo: Sí señora, soy yo.

Ernestina: Llegó a la hora perfecta no ve que si llegaba un poquito más tarde me hubiera interrumpido la comedia, la última del horario de las tres, yo no me la pierdo, me siento tan identificada con la protagonista... ¿se sirve un cafecito?

Eduardo: Si no le molesta, acepto.

Ernestina: Yaya a buscarlo usted, mire que yo ya no me puedo ni mover, ¿me comprende?, la espalda se me está convirtiendo en una roca que, parece, voy a tener que cargar toda mi vida, ¿me comprende? La cocina está ahí al lado de esa puerta, apenas entre va a encontrar todo lo necesario para el

cafecito. Si está un poco desordenado es porque a mi hija le ha dado por dejar todo tirado. ¡Ay, si la conociera!, salió igualita a su padre que en paz descansa.

Eduardo: Aquí están los cafés, señora.

Ernestina: Gracias joven, es usted muy amable... mmm... le quedó un poco desabrido pero no se preocupe si yo estoy acostumbrada a tomar café desabrido, me hago el café malo para darme cuenta que estoy tomando porque si me queda rico podría tomarme unas veinte tazas al día porque como no tengo nada que hacer porque no me puedo mover me quedo todo el día con mi radio y mi tele, se podría decir que ellos son mis mejores amigos y el café mi mejor amante, no puedo hacer nada sin él.

Eduardo: No es muy agradable estar solo todo el día.

Ernestina: Por supuesto que no, pero no estoy sola todo el día, como a las siete llega mi hija... ella no habla y si lo hace es para pelear pero de todas formas me acompaña, cada una en lo suyo pero juntas, bajo el mismo techo, ella llega muy cansada no ve que trabaja todo el día, ella es animadora de radio, tiene un programa romántico, se llama "Silueta del corazón".

Eduardo: Lo he escuchado.

Ernestina: ¡Sabe!, disculpe por lo que le voy a decir... no se moleste pero... siento un olor raro, un olor conocido en usted, dígame usted... usted por casualidad... usted... si no le parezco indiscreta usted... no tiene la obligación de contarme pero usted... usted... me cuesta hacerle la pregunta porque se me puede enojar, pero usted... usted alguna vez... usted por esas cosas de la vida... usted... ¿no será bueno para él... ¿me comprende?... para el trago, perdone la indiscreción pero lo que pasa es que estar con usted es casi lo mismo que estar con mi marido que en paz descansa, lo digo por el aroma que repentinamente sentí en usted.

Eduardo: Sí.

Ernestina: ¿Se molestó?

Eduardo: No.

Ernestina: Supongo que no quiere hablar de eso.

Eduardo: (A público). ¡Esta vieja cree que la cuestión es llegar y preguntar!, como si fuera tan fácil... ¿qué creen que se siente si desde chico ves que tu papi pasa borracho todo el día y que tu mami le pide por favor que deje de tomar y que tu papi se enoja cuando ella le dice eso, entonces empieza a perseguirnos y mi mami grita porque mientras él la persigue le va tirando todo lo que encuentra a su paso...?

Ernestina: Yo sé mucho de eso... que la familia, que las puertas golpeadas, que los gritos, que las peleas.

Eduardo: (A público). ¡Que se calle!, que por favor que se calle la vieja.

Karla: (Voz en off). Si yo lo quiero, lo quiero mucho pero cuando no está convertido, cuando está me da miedo, se pone como si fuera un león, le cambia la voz, le cambian los ojos, la cara, las manos, me grita, siento como que me fuera a... se enoja, yo le pregunto qué hice, por qué está enojado y él sólo grita, me reta, los dedos como que se le agrandan, me los pone fuerte en mi piel, me pega, me dice que me porté mal, que siempre me porto mal.

Ernestina: Si yo apenas lo vi supe que usted era un hombre trabajador, pero como todo hombre que trabaja, tiene su defecto... su gran defecto...

Karla: (Voz en off). Hay veces que me arranco... me escondo debajo de mi cama y desaparezco, siento cómo él me llama, cómo grita mi nombre con toda su fuerza, pero yo no me muevo, no hago ningún ruido, hasta dejo de respirar... y en mi mente rezo todo el rato.

Ernestina: Aunque yo entiendo que sin el trago la vida se les hace más aburrida...

Eduardo: Señora, estoy muy agradado con la conversación pero no tengo tiempo para seguir conversando. Me puede decir cuál es el problema por el que me mandó llamar.

Ernestina: El problema es que no me puedo mover y no tengo a nadie con quien conversar.

Eduardo: El problema del baño es...

Ernestina: No sé...

Eduardo: Entonces dígame dónde está el baño para ir a ver si tiene algún desperfecto.

Ernestina: Pase por esa puerta y la primera puerta

que encuentre a mano derecha es, fíjese en la manilla porque está rota, mi hija la forzó tanto para que yo no entrara al baño, para que yo no la molestara, decía fíjese...

(A público). ¡Qué lástima! Tan buen mozo el joven pero tan bueno para el trago, se nota que es serio, que no es un cualquiera, pero nada es perfecto... ¡Ay, si mi hija lo conociera!

Eduardo: Señora, su baño está en bastante buen estado, las cañerías están como nuevas, el flexit reluciente... ¿qué es lo que quiere que arregle?

Ernestina: ¡Ay joven!, qué lástima que lo hice venir por las puras... Tome, páguese.

Eduardo: No se preocupe señora, si yo no hice nada así que no tiene por qué pagarme. Cualquier problema que tenga me puede volver a llamar, estoy para servirle.

ELENA CON SU MAMA (En el pasado).

Elena: Mamita, ¿cómo está?

Ernestina: Aquí como siempre, sola y aburrida, no ve que no me puedo ni mover.

Elena: Perdón por el atraso pero tuve que trabajar mucho, sí, trabajar.

Ernestina: Usted debería dejar de trabajar un poco, no ve que cada vez me hace más falta para las labores del hogar porque para que usted sepa no se hacen solas, ¿me comprende?

Elena: Sí mamá.

Ernestina: Además como a usted le está yendo tan bien no le dirían nada si dice que tiene que ir a ayudar a su madre que tiene las piernas enfermas la pobre y que no se puede ni parar, no ve que no me puedo ni parar, ¿me comprende?

Elena: Sí mamá.

Ernestina: ¿Por qué no aprovecha que va para allá y me prepara la comida, no ve que lo que me dejó hecho ya me lo comí hace rato y lo que sobró se lo di a la perra de la vecina, ¿no se ha dado cuenta lo flaca que está?

Elena: (A parte). Sí mamá, eso es lo único que digo cuando estoy con ella, sí mamá, llevo más de veinte años viviendo aquí y sólo conoce las palabras "sí" y "mamá".

Ernestina: ¿Por qué será que lo único que me dice es "sí mamá"? ¿Que no sabrá decir nada más? Sí mamá, sí mamá, sí mamá, ¿por qué cuando vivía su padre hablaba tanto?, ¿por qué cuando está en la radio dice tantas cosas? A veces dice palabras que ni yo las entiendo, ¿de dónde sacará tanta imaginación?, ¿por qué no me contará nada? Rara me salió la cabra, ¿me tendrá miedo?

Mijita, hace cuanto rato le pedí que me preparara la comida, no ve que ya me estoy sintiendo mal de nuevo.

Elena: Sí mamá.

Ernestina: Elena...

Elena: Sí mamá.

Ernestina: Tanto sí mamá, algún día esta niñita me va a salir con una grande.

Elena: Sí mamá, ya va la comida.

Ernestina: Gracias mijita, ¿por qué no se sienta aquí conmigo y me acompaña mientras yo como? Sabe que hoy vino un gáster de lo más apuesto, era joven, simpático, debiste conocerlo, se veía de tan buena clase, tenía como unos treintaicinco, sí, yo creo que sí, que iba para los treintaiséis, ¿qué mejor?, además que es trabajador, eso también se le nota.

Elena: (A público). No me importa quién haya venido, no me importa si era apuesto, no me importa si era trabajador, sólo puedo pensar en Andrei, cuando aparece en mi mente algo me pasa, siento una especie de electricidad que me acorta la respiración, que no me deja pensar en nada más, es una sensación de fantasía, sí, de fantasía, creo que estos son los llamados síntomas del amor, sí, síntomas del amor... sí mamá, sí mamá, sí mamá...

EDUARDO EN SU CASA (En el pasado).

Karla: Papito, ¿quieres que te traiga algo?

Eduardo: No mi chiquitita, vaya a estudiar y déjeme tranquilo.

Karla: Papito, tengo que contarte una cosa que me pasó hoy día.

Eduardo: No mi chiquitita, no ve que estoy durmiendo, vaya a estudiar.

Karla: Ya estudié papito. Papito, hoy día llamó mucha gente por teléfono.

Eduardo: Chiquitita le he dicho mil veces que cuando yo estoy durmiendo diga que no estoy.

Karla: Papito, ¿podrías ayudarme en las tareas?, tengo que aprenderme la tabla del siete...

Eduardo: Estoy cansado y mañana tengo que trabajar. Chiquitita, no sabía que ya estaba aprendiéndose las tablas.

Karla: Hace mucho tiempo papito. Papito, por favor no tomes más.

Eduardo: Siempre que me pide eso tengo que contestarle lo mismo, no puedo mi amor, no puedo... así que por favor no me lo vuelva a pedir.

KARLA LLAMA A SU MAMITA *(En el pasado).*

Karla: Mamita, mamita querida, por qué te fuiste, quién te llevó, dónde te escondieron, dónde estás. Mamita, si es verdad que estás muerta te pido por favor que te acerques a mi papito y le digas que deje de tomar, que le hace mal, que no puede estar así. Mamita, cuando él está borracho me da miedo, a veces se convierte como en otra persona, parece que fuera un monstruo, me grita, me persigue, yo me escondo debajo de mi cama y no hago ningún ruido, trato de no respirar, me da miedo que deje sus manos marcadas en mi cuerpo, yo tengo heridas que me ha hecho que no se me han borrado nunca.

Mamita, cada semana que pasa está más borracho, a veces lo escucho decir tu nombre, lo escucho retarte, a veces pelea contigo, yo el otro día le dije que se callara, que tú no estabas, que no podías escucharnos, y él me dijo que tú sí estabas con nosotros, que tú sabías todo lo que nosotros hacemos, que tú nos cuidas, que tú nos proteges. Mamita, si estás con nosotros por qué no le dices que deje el trago, por qué no le dices nada, por qué no haces algo para que tengamos un poco más de plata, por qué no le dices que me ayude a aprenderme las tablas, por qué no le recuerdas cómo se cocina, porque hay días en que yo tengo mucha hambre y no hay nada para comer.

Te digo la verdad mamita, yo a veces creo que no estás muerta porque si no nos ayudarías. Aunque si no estás muerta por qué no vuelves.

MAMA EN EL ESTUDIO *(En el presente).*

Ernestina: Siempre tuve un presentimiento extraño, ¿me comprende?, como si supiera que algo iba a pasar, pero no le hice caso, ¿me comprende?, ¿quién le hace caso a sus presentimientos?, es que él era muy apuesto, era igualito a mi marido que en paz descanse, figúrese que hasta tenían el mismo olor.

Locutor: Tenían el mismo olor.

KARLA EN EL COLEGIO *(En el presente).*

Karla: Mi papito empezó a trabajar afuera de la casa, casi no lo vela y tampoco hablaba con él, yo sólo quería que apareciera mi mamita Elena para que él se pusiera simpático de nuevo. Ella era tan linda.

SEGUNDA VISITA *(En el pasado).*

Elena: Soy yo de nuevo.

Eduardo: Es usted, pase.

Elena: Vengo por el masaje que me quedó debiendo, sí, debiendo, porque me lo quedó debiendo, ¿verdad?

Eduardo: Si usted lo dice...

Elena: Yo lo digo porque usted lo dijo la vez que nos vimos y creí, sí, creí que a lo mejor usted estaba esperando que yo volviera porque a lo mejor había creído que... o sea, yo pensé que como lo de la otra vez había terminado tan rápido, usted había creído... como yo también había creído que no había terminado, entonces como yo creí eso, decidí pasar a verlo, además que estaba por acá cerca, entonces como usted vive por acá yo pensé que a lo mejor... o sea quise pasar a ver si usted había creído lo mismo que yo porque...

Eduardo: No me explique más, usted vino por el masaje. ¿está lista para empezar?

Elena: Sí.

Eduardo: Sáquese la blusa.

Elena: ¿Cómo? ¿Y las cosas bonitas?

Eduardo: Si usted prefiere las cosas bonitas antes que...

Elena: Sí, prefiero.

Eduardo: Entonces empecemos. ¿está lista?

Elena: Sí.

Eduardo: Qué bueno que estés de nuevo por acá, desde un principio supe que iba a volver a verte, un encuentro entre dos personas tan parecidas no puede ser una sola vez en la vida, tiene que repetirse, es algo así como una ley.

Elena: Yo también supe que nos íbamos a volver a ver. Necesitaba descansar, relajarme, no estoy durmiendo bien y eso me tiene muy tensa, las sesiones de fotos, las dietas, los comerciales, tú sabes.

Eduardo: Entiendo, yo también he estado muy estresado esta semana.

Elena: No hay nada peor que el estrés.

Eduardo: ¿Sabes? Viniste al lugar preciso, ¿quieres que te haga un masaje? Los hago muy bien, es un don natural que tengo, no lo desaproveches porque te vas a arrepentir.

Elena: En realidad me vendría bastante bien.

Eduardo: Desabróchate la parte de arriba de tu vestido.

Elena: ¿Tú crees que es necesario?

Eduardo: ¡No irás a querer que te lo haga sobre un género que llevas puesto...!

Elena: No es un género, es la única blusa que tengo, en realidad es la única blusa que tengo en este momento porque en la pieza del hotel en que estoy alojando tengo por lo menos veinte más.

Eduardo: Desabróchate la blusa...

Elena: ¿Estás seguro de que es necesario?

Eduardo: No te preocupes, si es por vergüenza, ya he visto todo e incluso más de lo que te voy a ver.

Ahora vamos a comenzar. ¿Lo quieres con canción o sin canción?

Elena: ¿Qué?

Eduardo: Pregunto si lo quieres con canción o sin canción.

Elena: No entiendo.

Eduardo: No pretenderás que te haga un masaje sin antes preguntarte si lo quieres con canción o sin canción, sinceramente te digo, cuando empieces a escuchar mi voz entonando, no te vas a arrepentir, te lo digo porque estoy seguro que así va ser.

Elena: Si tú lo dices, bueno, sí, bueno, comienza cantando y ahí vemos lo que pasa.

Eduardo: ¿Estás lista?... Quiero aprender de memoria

con mis manos tu cuerpo, muchacha de abril... más abajo... y recorrer tus entrañas en busca del hijo que no ha de venir... da vuelta la cabeza... quiero sentir con mis manos tu cuerpo de niña y hundirme a vivir, nada me importa la gente... ponte de espaldas... que opina y se mete... separa las piernas... no comprenderé... cómo olvidar que te quiero... dóbla las rodillas... que sonrío y muero al verte pasar... la cabeza para atrás...

Elena: Hasta aquí, no puedo más.

Eduardo: Pero si todavía ni siquiera hemos empezado.

Elena: Tengo miedo, en realidad no sé por qué vine, no sé por qué llamé, no sé por qué volví, no sé por qué ya no puedo más, no sé, no sé...

Eduardo: Son diez mil.

Elena: No puedo más.

Eduardo: Son diez mil.

Elena: Convénceme para que me quede.

Eduardo: Yo no la obligo a nada.

Elena: Sí, me convenció.

Eduardo: Entonces empezemos.

Elena: ¿A estas alturas me está diciendo que empezemos? Yo mejor le diría que terminemos, sí, que terminemos de tratar de empezar.

Eduardo: Entonces, ¿conversemos?

Elena: ¿Y por qué no tomamos una copita?

Eduardo: No tomo, señorita.

Elena: Pensé que con un poco de alcohol las cosas se me podían hacer más fáciles.

Eduardo: No tomo, señorita.

Elena: Pero si yo le estoy diciendo esto es porque es mejor para los dos, para que lo pasemos mejor, sí, mejor, si yo le digo esto es por algo, si yo le digo esto es porque no puedo hacerlo de otra forma, porque nunca he podido hacerlo de otra forma, porque si no estoy borracha cuando estoy con un hombre las cosas no me resultan, sí, no...

Eduardo: Señorita cálmese por favor, si yo lo estaba haciendo lo mejor que podía, lo más suave que podía, estaba cantando lo más entonado que podía, había elegido la canción más bonita que podía.

Elena: No quiero que usted trace de hacerme sentir bien, me da pena la gente que quiere hacerme

sentir bien, que me respeta, realmente me da pena, no sabe con quién se está metiendo.

Eduardo: ¿Usted cree que yo atiendo a cualquier clienta que llega y me toca el timbre? Si lo cree está muy equivocada, yo no me meto con cualquier persona, aunque haya puesto un aviso en el diario.

Elena: Le dije que no me quisiera, que no tratara de hacerme sentir bien, si sigue así no vuelvo más. Hasta luego.

Eduardo: Hasta luego. Son diez mil.

KARLA EN EL COLEGIO (En el presente).

Karla: A mi papá le brillaban los ojitos cuando veía a mi mamita Elena, yo nunca lo había visto tan bueno, se convertía en otra persona, cuando ella se iba él seguía igual de simpático, hasta que se acostaba, eso a mí me encantaba porque me hacía cariño todo el rato hasta que me quedaba dormida.

PRIMERA CONVERSACION DE EDUARDO CON ELENA EN LA RADIO (En el pasado).

Elena: Aquí estamos de nuevo mis queridos radioescuchas. ¿Cuáles serán las fantásticas y alucinantes historias que conoceremos hoy? ¿Quiénes serán los que llamarán para darle un poquito de calor a su alma, para hacerle un pequeño cariflito a su corazón? Aquí vamos con la primera llamada. ¡Alé! Servicio del corazón, ¿cuál es su nombre?

Eduardo: Eduardo.

Elena: Cuéntenos, Eduardo, ¿cuál es su problema? ¿Qué es lo que lo aqueja?

Eduardo: Creo que por fin conocí a la mujer que siempre había querido conocer.

Elena: ¡Qué bonito, Eduardo! Pero ese no es un problema.

Eduardo: Es distinta a como yo la había imaginado. Es más gordita de lo que yo creía, es más joven de lo que yo creía.

Elena: No siempre la gente es como uno espera. Eduardo, lo que me cuenta es muy lindo pero todavía no me dice cuál es el problema.

Eduardo: Es bella, encantadora, simpática. Así como usted.

Elena: Gracias, Eduardo, pero ¿cuál es el problema?

Eduardo: Ella llegó a mí sin que yo la llamara, no podía

parar de felicitarle por mi suerte, no podía parar de mirarla, no podía...

Elena: ¿Cuál es el problema?

Eduardo: Fue todo tan lindo...

Elena: ¿Cuál es el problema?

Eduardo: Me buscó sin conocerme, a lo mejor mi amor por ella era tan grande que sin que yo me diera cuenta la llamó.

Elena: Bonita metáfora, Eduardo, es usted muy romántico, sí, muy romántico, pero ahora dígame de una vez por todas, ¿cuál es el problema?

Eduardo: El problema es que no pude hablarle, que no pude decirle lo que quería decirle, que no pude...

Elena: ¿Qué quería decirle?

Eduardo: Que quería volver a verla.

Elena: Dígaselo ahora por la radio, sí, por la radio, ¿cómo sabe si ella lo está escuchando en este momento?

Eduardo: Te estoy esperando, te necesito, quiero que vuelvas igual que como llegaste.

Elena: Confie en el destino.

Eduardo: Es primera vez que el destino se comporta conmigo.

Elena: Mi querido radioescucha, hay con quienes el destino nunca se comporta.

Singular historia, singular personaje. Ahora vamos con nuestra próxima llamada. ¡Alé! "Silueta del corazón". ¿Cuál es el problema?

Radioescucha: Lo que pasa es que mi hermana está comprometida, entonces, el otro día yo fui con ella a la casa de mi mamá, que vive con mi papá, y yo entré a la casa primero que mi hermana y vi a mi mamá acostándose con el novio de mi hermana, entonces yo le pregunté qué estaba haciendo y ella me dijo que había encontrado al hombre de su vida, entonces yo le dije que no podía ser y ella me dijo que sí, que también tenía derecho a enamorarse y que si se lo decía a mi papá le iba a destrozar tanto el corazón que el pobre viejo se podía morir, entonces yo me fui rápido de la casa de mi mamá para que mi hermana no alcanzara a entrar y no viera todo esto, y ahora le cuento a ella y ella no me cree.

(A público).

Elena: ¿Qué se supone que tengo que decir? ¿Tengo que tener la respuesta? ¿Tengo que saberlo todo? ¿Tengo que escuchar todo el día? ¿Tengo que tener paciencia para los problemas de todos? ¿Y quién me escucha a mí?

MAMA EN LA RADIO (En el presente).

Ernestina: No me pregunte por qué sabía lo que sabía de la vida de ese muchacho, la primera vez que lo vi ya sabía todo de él, como si los hombres se fueran repitiendo en las distintas generaciones, ¿me comprende?, como si el padre de mi Elena hubiera nacido de nuevo, ¿me comprende por qué digo que lo conozco?

Locutor: Sí, señora, comprendo por qué dice que lo conoce, él era igualito a su difunto marido.

SEGUNDA VISITA DEL GASFITER

(En el pasado).

Eduardo: Aquí estoy nuevamente, señora Ernestina.

Ernestina: ¿Qué gusto de verlo!, fijese que lo mandé a llamar de nuevo nada más que para que me venga a revisar el trono, yo no le he notado nada malo pero me da pavor que se descomponga porque...

Eduardo: Vamos a revisarlo.

Ernestina: Pero antes... ¿no quisiera tomarse un cafecito conmigo?

Eduardo: Si usted invita.

Ernestina: Hágame el favor de ir a buscarlo usted, mire la cocina está por...

Eduardo: Lo sé. Hágame usted el favor de no molestarse en explicarme.

Ernestina: Pero si yo sólo quería que para usted fuera más fácil ir a buscarlo, yo de ninguna manera quise que usted se sintiera...

Eduardo: En ningún caso ofendido, voy a buscar el café.

Ernestina: Usted fijese que se ve un joven tan trabajador, mire, si cuando lo veo preparar el café me lo imagino a usted en su casa, ay, su esposa deberá sentirse orgullosa con alguien como usted, porque fijese que hombres así casi no existen... ¿Dije algo malo?

Eduardo: Por supuesto que no, por lo que yo entendi usted me estaba halagando.

Ernestina: Sin afán de molestarlo me gustaría hacerle notar que cuando yo le mencioné lo del hombre trabajador que usted parecía ser, se le pusieron los ojos de un color distinto, es como si brillara tristeza, ¿me comprende?

Eduardo: Habrá sido imaginación suya, señora.

Ernestina: Más sabe el diablo por viejo que por diablo.

Eduardo: Soy viudo.

Ernestina: ¿Qué lástima!

Eduardo: Pero ahora estoy enamorado de una mujer maravillosa, aunque todavía no hay nada concreto.

Ernestina: ¿Ella le corresponde?

Eduardo: Creo que sí.

Ernestina: Insista, algo me dice que debe insistir, créame lo que le digo, no ve que yo soy muy bruja, ¿me comprende?

Eduardo: Estoy muy agradado con la conversación, pero se me está haciendo tarde. ¿Sería tan amable por favor de dejarme revisar el baño?

Madre: ¿Quiere que le diga la verdad? En realidad no tiene nada, si yo sólo lo llamé para que viniera a conversar un rato conmigo, no ve que usted me recuerda a alguien, además, como usted se habrá dado cuenta yo no tengo con quién conversar, no ve que mi hija no está nunca en la casa, ni siquiera se le ve el pelo por acá, yo sé que ella en el fondo me quiere, ¿qué hija no quiere a su madre?, ¿me comprende!, pero a pesar del cariño hay un sentimiento que se llama odio que también existe y que también ella lo siente por mí, ¿me comprende?, ¿qué hija no odia a su madre?

Eduardo: ¿Y cuántas hijas no odian a su padre!

Ernestina: Sinceramente, yo creo que ninguna, ¿me comprende?

Eduardo: Le vuelvo a decir que estoy muy agradado con la conversación pero se me está haciendo tarde. Hasta luego y muchas gracias por el café.

Ernestina: Páguese.

Eduardo: No se preocupe señora, no hice nada así que no tiene por qué pagarme. Cualquier problema que tenga me puede volver a llamar. Estoy para servirle.

(Se va. Al salir se cruza con Elena que viene entrando. Ella no lo ve).

Eduardo: ¡Qué!, la hija de la vieja es Elena, la vieja me dijo que su hija trabajaba en la radio, con la que hablé ayer por teléfono es... o sea que Elena es esa Elena y esa Elena es mi princesita... o sea que esta es la casa de... o sea que ya sé donde vive... o sea que Elena es la que llega tarde a la casa, a la que no se le ve ni el pelo... o sea que la Elena de la vieja es la misma que la mía... o sea que Elena es Elena...

ELENA CON SU MAMA (En el pasado).

Elena: Perdón por el atraso.

Ernestina: Mijita, es bien rara usted... ¿Será posible que nunca haya tenido un pololo?

Elena: Sí mamá.

Ernestina: Usted mijita... ¿No quiere que yo le consiga a alguien?

Elena: No mamá.

Ernestina: Que tenga una que aguantar que la traten así, una sólo quiere ayudar y nada, es como si yo fuera un mueble para ti.

Elena: Estoy enamorada mamá.

Ernestina: ¿Qué?

Elena: Estoy enamorada de un hombre, por eso no me interesa conocer a nadie.

Ernestina: ¿Le corresponde?

Elena: Creo que sí.

Ernestina: Insiste hija, algo me dice que debes insistir, y créeme porque tú sabes que yo soy muy bruja. Ay mijita, yo no pierdo las esperanzas de que usted se case, ¿me comprende?

Elena: Mamá, ¿usted cree que es bueno enamorarse?

Ernestina: No sé mijita, no sé.

Elena: (A público).

Algo le dice que debo insistir

Quizá confesarle mi amor

Sí, confesarle mi amor

Sí, puede ser el inicio de mi nueva vida

Sí, por fin podré casarme

¿Y si no me quiere?

Algo me dice que debo ir

Mi mamá me dice que debo insistir

Confesarle mi amor, sí, confesarle mi amor

MAMA EN LA RADIO (En el presente).

Ernestina: No me pregunte por qué yo sabía lo que sabía de la vida de ese muchacho, sabía todo de él, es como si los hombres se fueran repitiendo en las distintas generaciones, es como si el padre de mi hija hubiera nacido de nuevo, ¿me comprende por qué digo que lo conocía!, porque los hombres son todos una misma cosa, como si todos fueran la misma persona, ¿me comprende!

Locutor: Todos los hombres son una misma cosa.

CASA DE EDUARDO, ELENA Y KARLA

(En el pasado).

Karla: Señora, es usted, la bonita, sabe que mi papá no está en la casa, pero yo creo que vuelve luego, lo que pasa es que él salió a trabajar.

Elena: Me voy entonces.

Karla: ¿Está apurada?

Elena: Sí, en realidad yo pasé porque venía pasando por aquí, si no jamás se me hubiera ocurrido pasar, sí mijita, jamás, porque uno no tiene todo el tiempo del mundo.

Karla: Si yo sólo le quiero pedir un favor chiquitito... ¿Me puede enseñar la tabla del siete? Mañana tengo prueba.

Elena: Si te hacen prueba es porque te deberías saber la tabla.

Karla: Esos días, cuando pasaban la materia, yo no podía salir de mi casa.

Elena: ¿Estabas enferma?

Karla: Mi papito cuando sale deja la puerta cerrada con llave para que a mí no me pase nada, pero esa vez no llegó como en dos días y por más que gritaba, nadie venía, y por más que llamaba por teléfono, nadie me creía, porque tenía que llamar a cualquier número, porque tampoco conocía a nadie a quien llamar, entonces como no podía salir, no pude ir al colegio.

Elena: Muéstrame tu cuaderno, sí, te voy a ayudar, no me mires con esa cara. Empecemos del principio, siete por siete...

Karla: ¿Tú tienes hijos?

Elena: No. Siete por siete...

Karla: ¿Por qué no?

Elena: No tengo a nadie con quien tenerlos. Siete por siete...

Karla: Tú no tienes hijos y yo no tengo mamá.

Elena: ¿Y tú mamá?

Karla: Mi papá dice que se murió, yo me hago la que le creo, pero en verdad no le creo porque a mí, mi mamita me dejó, yo estoy segura de eso, en verdad es como si mi mamita no existiera: no está muerta ni tampoco está viva.

Elena: Dime preciosa, ¿tu papá nunca ha tenido otra mujer?

Karla: Sí, pero sólo eran de él, ninguna era mía.

Elena: ¿Siete por siete...?

Karla: Cuarenta y nueve.

Elena: Yo estoy segura de que tú te sabes las tablas, no necesitas que te las enseñe.

Karla: En verdad las aprendí sola, todo lo aprendo sola, pero a veces no estoy segura de que aprendí bien, entonces necesito a alguien que me ayude, es que en verdad cuando uno aprende antes como que dan ganas de que se olvide para que así venga otro y te lo enseñe.

Elena: A veces puede ser tan bueno aprender antes, sí, bueno, yo todavía no sé nada de muchas cosas, es como si todos conocieran el secreto menos yo.

Karla: ¿El secreto de qué?

Elena: De cómo aprender las tablas de multiplicar, siete por ocho...

KARLA EN EL COLEGIO *(En el presente).*

Karla: Yo sólo quería que ella se quedara para siempre con nosotros, quería que fuera mi mamá, quería que me ayudara en las tareas, que me enseñara las tablas, quería que mi papá nos quisiera...

SEGUNDA LLAMADA DE EDUARDO

A LA RADIO *(En el pasado).*

Elena: Mis queridos radioescuchas, soy yo nuevamente, ¿qué tal? ¿Cómo estuvo ese fin de semana? ¿Descansaron? Sí, ¿descansaron?, porque afortunadamente algunos tienen el privilegio de descansar, lástima que cada vez menos, sí, la gente ya no tiene tiempo para distraerse, la mayoría está hasta el cuello con obligaciones que son cada vez más tediosas, ¿o no?, señoras y señores auditores. Pero

basta de tanta cháchara y vamos a lo nuestro, aquí estamos con nuestro primer llamado. Alé, servicio del corazón, ¿quién habla?

Eduardo: Soy yo.

Elena: ¿Quién es yo?

Eduardo: Eduardo.

Elena: ¿Lo conozco?

Eduardo: ...se podría decir que sí...

Elena: Por lo visto no es la primera vez que llama.

Eduardo: No.

Elena: Recuérdeme quien es usted.

Eduardo: Yo llamé el otro día para decir que había encontrado a la mujer de mi vida pero que no tenía cómo decirsele...

Elena: No siga, ya lo recordé, ¿qué es lo que pasa ahora?

Eduardo: Creo que de verdad me enamoré, definitivamente me enamoré.

Elena: Bueno, pero ¿se lo dijo?

Eduardo: Me gustaría hacerlo ahora con usted.

Elena: Su voz me recuerda a alguien. ¿Me dijo que se me quería declarar?

Eduardo: Sí, quiero decirle que la amo.

Elena: ¡A mí!

Eduardo: A la mujer de quien me enamoré.

Elena: Y usted quiere que yo haga como que soy esa mujer, si comprendo bien usted quiere que yo haga una especie de simulación, ¿es eso?

Eduardo: Si usted lo dice.

Elena: Me gustó el juego, empecemos, ¿está listo?

Eduardo: Sí.

Elena: Comienzo, Eduardo ¿tienes algo que decirme?

Eduardo: Sí, yo quería decirte que...

Elena: ¿Qué?

Eduardo: Que cuando te vi supe que eras tú, que eras tú la mujer de mi vida.

Elena: Peroón, Eduardo, pero lo que acaba de decir es un poco cursi, si cursi, trate de innovar, trate de sorprenderme.

Eduardo: Continúo: ¿qué quieres que te diga?, en realidad no sé como se hace esto, es la primera vez que lo hago.

Elena: Tampoco, tiene que mostrar un poco más de seguridad.

Eduardo: Estoy enamorado de ti.

Elena: ¿Qué!

Eduardo: Como lo oyes.

Elena: Ahí la embarró de nuevo, no se le puede decir a una mujer ni menos a mí... como lo oyes... si la señorita le pregunta ¿qué?, usted le repite lo que acaba de decir o sea, Estoy enamorado de ti.

Eduardo: Estoy enamorado de ti.

Elena: ¿Qué!

Eduardo: Estoy enamorado de ti.

Elena: Ahora la señorita sólo lo mira, usted espera unos segundos, sí, sólo unos segundos no más y después la besa.

Eduardo: ¿Y si ella me corre la cara!

Elena: Mire, si la señorita lo miró por más de diez segundos, si lo miró directo a los ojos significa que ella no se va a correr, se lo aseguro.

Eduardo: ¿Te quiero!... ¿Y si le digo "te quiero" en vez de "estoy enamorado de ti"?

Elena: Sí, su voz me recuerda a alguien... su voz...

Eduardo: ¿A quién?

Elena: Si pregunto, ¿me va a responder?

Eduardo: Te quiero... ¿le volvió a recordar a alguien?

Elena: Sí.

Eduardo: Cuando te vi la primera vez me divertí tanto, me reí tanto, me gustaste tanto... pero no te busqué porque algo me hizo estar seguro de que ibas a volver.

Elena: ¿Usted es empresario?

Eduardo: Sí, creo.

Elena: ¿Trabaja en exportaciones?

Eduardo: Sí, creo, ...ella es estrella... estaba seguro que iba a volver a verte.

Elena: Ehhhh.

Eduardo: ¿Cómo suena eso?

Elena: Usted va a volver a verla, no se preocupe.

Eduardo: ¿Cuándo?

Elena: Mañana.

Eduardo: ¿Usted cree que ella se podría enamorar de mí?

Elena: Estoy segura de que sí.

Eduardo: ¿Se le han declarado alguna vez?

Elena: Como usted acaba de hacerlo... no... sólo usted.

Eduardo: Adiós, Elena, nos vemos. (Cuelga).

Elena: Adiós, Eduardo... ¡qué gente!, Dios mío, qué gente. Esta canción es para ti, Eduardo. "Quiero aprender de memoria".

JURAMENTO DE EDUARDO (En el pasado).

Eduardo: Juro ante mi mismo que la conquistaré, que le daré todo lo que tenga para darle, que se quedará conmigo, juro que si ella viene a mí no seguiré destruyéndome, juro que si logro que ella me quiera cambiaré, juro que por primera vez no conquistaré a una mujer con mentiras, juro que seré limpio, juro que me conocerá tal cual soy, juro que nunca me verá borracho porque no la dejaré que me vea morir, juro que por ella cambiaré.

KARLA EN EL COLEGIO (En el presente).

Karla: Mi papito se pasaba casi todo el día mirando el techo, me hablaba de una mujer, de que se estaba enamorando, yo hace rato que lo sabía y también sabía quién era, lo que pasa es que él creía que yo no me daba cuenta de nada, era porque me hacía la less pero eso sólo yo lo sabía.

TERCERA VISITA (En el pasado).

Elena: Soy yo nuevamente.

Eduardo: Es usted, pase.

Elena: Iba pasando por aquí entonces se me ocurrió pasar a saludarlo, porque como estaba tan cerca me pareció un poco raro pasar de largo, ...o sea sentí como un cargo de conciencia al estar tan cerca y no pasar, sobre todo por su pequeña niñita, como pasaba por aquí pensé que lo más correcto era venir a preguntar, cómo le había ido a su pequeña niñita en la prueba... porque como le digo...

Eduardo: Le agradezco tan amable gesto pero lamentablemente ella ahora no está, no ve que es horario de clases, es un día de semana en la mañana, la mayoría de las escuelas van a esta hora, ¿no cree?

Elena: Sí, claro, bueno, entonces como ella no está yo mejor me voy, porque...

Eduardo: ¿Qué es lo que estaba haciendo usted por acá el día que le vino a enseñar las tablas?

Elena: Ehhh, bueno, yo venía pasando por acá entonces se me ocurrió que... que podía pasar a saludarlo...

Eduardo: Hagamos como que ese día es hoy.

Elena: Hoy no tengo diez mil pesos.

Eduardo: Hoy no cobraré diez mil pesos. ¡Está lista!

Elena: ¿Para qué?

Eduardo: Para empezar a imaginar que hoy es el día que vino.

Elena: Sí, estoy lista.

Eduardo: ¿Cómo estás preciosa? ¡Qué gusto tenerte por acá!

Elena: Ah, ya empezamos.

Eduardo: Usted dijo que estaba lista.

Elena: Sí.

Eduardo: Entonces continúa, ¿cómo estás preciosa? ¡Qué gusto tenerte por acá!

Elena: Bien gracias, tanto tiempo sin vernos.

Eduardo: Pero tan poco sin hablar, hablamos ayer, ¿me has echado mucho de menos?

Elena: Tanto como eso no, pero sí me he acordado de tí un par de veces. ¿Y tú?

Eduardo: Sí, más de alguna vez me he acordado de tí, hoy estás más hermosa que nunca, no puedo parar de mirarte.

Elena: Por favor, esas cosas hacen que me ponga colorada.

Eduardo: Yo pensé que estabas acostumbrada a esas cosas.

Elena: ¿Por qué? ¿Crees que existen muchos hombres que me lo dicen?

Eduardo: No es eso precisamente, pero como eres tan hermosa pensé que te lo estaban diciendo constantemente los hombres que te rodean.

Elena: Para decirte la verdad, a mí no me rodean los hombres.

Eduardo: Qué raro, ¿no eres estrella de Hollywood?

Elena: Tienes razón, ya casi lo había olvidado.

Eduardo: Siempre pensé que las estrellas estaban rodeadas.

Elena: Te equivocas, a veces las estrellas están solas. Tú no debes entender esas cosas, un hombre con una presencia como la tuya debe estar acostumbrado a que las mujeres lo acosen.

Eduardo: Te equivocas, los hombres como nosotros siempre estamos solos.

Elena: Qué raro...

Eduardo: ¿Qué raro que estemos solos?

Elena: Qué raro llamar a alguien que no conoces para no estar sola.

Eduardo: ¿Qué raro llamar a la radio? ¿Llamar a un masajista?

Elena: Tenías que decirlo.

Eduardo: Hay cosas que no se dicen pero uno siempre las sabe... y como los dos lo sabemos...

Elena: Si estamos diciendo las cosas que no se dicen pero uno siempre las sabe... yo no soy estrella de Hollywood.

Eduardo: Lo sé. Yo no soy empresario.

Elena: Lo sé.

Eduardo: No me llamo Andrei.

Elena: Lo sé.

Eduardo: Soy un borracho.

Elena: Lo sé.

Eduardo: ¿Y no te importa?

Elena: Sí, me importa muchísimo, sí, muchísimo, mi padre que en paz descansa también era alcohólico y yo conozco lo que eso significa.

Eduardo: Ya sabía que tu padre era un borracho.

Elena: ¡¡Qué!!

Eduardo: Sé que tu padre murió, que tu madre vive sola, que su baño nunca ha tenido un problema, tiene la cerámica perfecta y el flexit reluciente, pero aún así siempre llama a un gasfiter.

Elena: ¿Tú eres el joven y apuesto plomero?

Eduardo: Sí.

Elena: ¿Y mi madre sabe que nosotros, o sea que tú y yo... o sea, que yo llamé a un masajista?

Eduardo: No.

Elena: No se lo digas nunca, sí, nunca.

Eduardo: Pero yo te quiero seguir viendo.

Elena: Yo no, mi madre jamás se puede enterar que yo llamé a un masajista, lo siento, pero lo nuestro termina aquí y ahora.

Eduardo: Pero, ¿por qué llamaste? ¿Por qué viniste?

Elena: Quizá te lo hubiera dicho si hubiéramos tenido tiempo, pero la verdad no se entrega tan rápido y en nuestro caso no se va a entregar nunca porque

no nos vamos a ver más.

Eduardo: Es bueno confesar verdades. Aunque después te la rompan, aunque después le tiren tomates.

Elena: Creo que todavía no me puedo limpiar de los tomates de la vez que me la rompieron. Adiós, Eduardo, fue un placer.

Eduardo: Adiós, Elena.

Elena: Hoy no tengo diez mil.

Eduardo: Hoy no son diez mil.

Elena: Gracias.

Eduardo: De nada, es sólo una atención.

KARLA EN EL COLEGIO *(En el presente).*

Karla: Yo a veces me ponía a escuchar detrás de mi puerta y a veces escuchaba que peleaban. Pero mi papá peleaba sin odio, se le notaba en la voz, entonces yo me ponía a imaginar que eran mis papás.

ELENA MANDA MENSAJE A EDUARDO POR LA RADIO *(En el pasado).*

Elena: Queridos auditores, hace unos pocos minutos me llegó una carta sin remitente, me pide que por favor la lea, que ella no se atreve a llamar. Leeré la carta, sí, la leeré y con mucho gusto, entiendo que no te atrevas a llamar y a dar la voz, es difícil enfrentar el mundo tan drásticamente, sobre todo cuando te han demostrado que el mundo tiene garras de cuchillos recién afilados, pero ya basta de cháchara, amiga anónima, aquí voy:

"Esta carta es para ti, no voy a decir mi nombre, si la escuchas y me reconoces significa que hay algo entre nosotros.

Quiero aprender de memoria... estas letras que hablan de mi boca y de tu cuerpo... muchacho de abril, ¿te has fijado que es abril, igual que en la canción?... Perdóname por lo de el otro día, no me importa que mi madre sepa... ahora quiero gritarle al mundo que te amo, que no me importa que seas un borracho porque juntos vamos a salir de eso... dices que quieres recorrer mis entrañas... en busca del hijo que no ha de venir... ¿es verdad o sólo parte de la canción?... ¿cuerpo de niña?... partiste mi

cuerpo de niña con tu canto y nos hundimos a vivir... perdóname, mi amado masajista... te espero...

Si no se te olvidaron las palabras y lo otro... contéstame.

Amiga anónima."

¡Qué carta Dios mío, qué carta!, en realidad se nota que nuestra amiga anónima está realmente enamorada, sí, enamorada. Escucho un llamado, ¿será él? Escuchemos la siguiente canción y luego les contesto.

EDUARDO LLAMA A LA RADIO *(En el pasado).*

Eduardo: Elena, no se me olvidó ni lo otro ni las palabras.

Elena: Estamos en el aire, Eduardo, podría controlar su modo.

Eduardo: No, no tengo por qué seguir controlándome, quiero verte, es decir quiero ver a la persona que escribió la carta.

Elena: No se preocupe, la verá pero contrólese, a las cinco de la tarde en Los Claveles trece cincuenta y siete, ahí estará ella esperándolo.

ELENA REFLEXIONA SOLA A PUBLICO

(En el pasado).

Elena: Por fin, ¿qué es esto? Nunca, nunca alguien me había buscado así. ¿Qué pasa?, ¿me querrá?, ¿qué voy a decir cuando llegue?, ¿qué voy a hacer?, ¿con qué ropa voy?, ¿me arreglo? No, mejor voy de forma sencilla pero bonita, eso sí, no puedo dejar de ir bonita. ¿Para qué me habrá buscado? ¿Querrá algo serio? A lo mejor sólo quiere pasarlo bien, divertirse, ¿llego puntual o me atraso unos minutos? Si llego puntual, a lo mejor cree que estoy demasiado interesada, voy a llegar cuatro minutos tarde pero sólo cuatro, no se me vaya a aburrir.

EDUARDO REFLEXIONA SOLO A PUBLICO

(En el pasado).

Eduardo: ¿Qué hice? No es nada malo, está bien, yo le gusto, no estoy pisando sobre arena movediza, pero, ¿y si ahora no le gusto? ¿Será bueno seguir los consejos de su mamá! ¿Será bueno jugármela por

entero?

KARLA EN EL COLEGIO *(En el presente).*

Karla: Cada día que pasaba mi mamita Elena se iba convirtiendo en mi verdadera mamá, yo la adoraba, hasta llegó a ser apoderada de mi curso, iba a las reuniones y todo, mi papito nunca había ido a una.

**EN CASA DE ELENA, LOS CLAVELES
TRECE CINCUENTA Y SIETE** *(En el pasado).*

Eduardo: Aquí estoy.

Elena: Perdón por no abrirte la puerta.

Eduardo: No es nada, sólo esperé unos minutos.

Elena: Hoy no tengo diez mil pesos.

Eduardo: Hoy no cobraré diez mil pesos. Hoy no cobraré nada.

Elena: Así que escuchó el mensaje que le mandé por la radio.

Eduardo: Sí... tratémosos de tú.

Elena: ¡Como en tu casa?

Eduardo: Pero de verdad.

Elena: La verdad... ¡siempre supiste que la de la radio era la misma que iba a tu casa y era la hija de la señora que te llamaba para arreglar el baño que estaba en perfecto estado!

Eduardo: Un día te vi entrando a tu casa, me asusté un poco así que preferí escapar, pensarlo y después decírtelo.

Elena: Mi madre no puede saber que eres masajista.

Eduardo: No se lo digamos, para ella yo siempre seré el gasfiter que le venía a hacer compañía, que era bueno para el trago, que se parecía a su difunto marido y que se enamoró de su hija.

Elena: Ahí viene, sí, ahí viene.

Ernestina: Joven, ¿qué hace por aquí? Yo no lo mandé llamar.

Eduardo: ¿Cómo que no? A mí me dieron el recado claramente, a las cinco en Los Claveles trece cincuenta y siete.

Ernestina: ¡Bah! qué raro, pero puede quedarse, ¿se sirve un cafecito?

Eduardo: Si usted invita.

Madre: Ella es mi hija; Elena; recuerda que más de

alguna vez se la mencioné.

Eduardo: Imposible olvidarlo.

Elena: A mí también: mi madre me ha hablado mucho de usted.

Eduardo: ¿Voy a preparar el café?

Elena y Ernestina: Por favor. *(Sale Eduardo).*

Elena: Madre, él es el hombre de mi vida, sólo con mirarlo ya lo amo.

Ernestina: Viva el cielo y la Virgen santísima. O sea que yo no tuve que hacer nada para que mi hija se enamorara.

Elena: Por fin podemos decir que somos de los preferidos del destino.

Eduardo: *(Trayendo el café).* Señora, le pido la mano de su hija.

Elena: *(A él).* Me caso con el masajista.

Eduardo: Fuiste mi única cliente.

Madre: Te casas con el joven y apuesto gasfiter.

Eduardo: Mi hija encontró una madre y una abuela.

Madre: ¿Una nieta?

Eduardo: Se llama Karla, tiene siete.

Madre: ¡Por fin una nieta y qué bueno que esté crecilita porque yo me estoy poniendo cada día más vieja!. ¿me comprende?

KARLA EN EL COLEGIO *(En el presente).*

Karla: A mí me gustaba cuando mi mamita Elena me retaba, siempre estaba preocupada de que yo hiciera las tareas, de que me vistiera bonita, a veces nos comprábamos la misma ropa, incluso se preocupaba de la hora que yo tenía que llegar, yo le contaba todo lo que hacía.

MAMA EN EL ESTUDIO *(En el presente).*

Ernestina: Ellos nunca se dieron cuenta que yo ya sabía que él era un masajista, que yo ya sabía que no me querían decir, ¿cuántas veces no escuché a mi hija hablándole por teléfono, cuantas veces no descolgué el mango de mi teléfono para escucharlos?, y como no soy nada de tonta le reconocí la voz, más sabe el diablo por viejo que por diablo... eso sí que nunca me atreví a decirle nada a ninguno de los dos, quizá si se hubieran demorado más yo habría intervenido, ¿me comprende?, pero no fue

necesario, claro que nunca les dije la verdad, mi Elenita murió creyendo que yo nunca lo supe, era como un presentimiento, ¿sabe?, yo sigo insistiendo que ese joven era mi marido que en paz descanse que volvió para llevarse a mi hija, siempre la quiso tener con él.

Locutor: Siempre la quiso tener con él.

EDUARDO CON ELENA *(En el pasado).*

Elena: ¡Júrame que nunca me vas a engañar!

Eduardo: Tontita, sabes que te amo.

Elena: Si me engañas dime en seguida, no quiero hacer el ridículo.

Eduardo: Pero si yo jamás te engañaría, linda, porque te amo.

Elena: Sé que tarde o temprano va a pasar. Lo sé. Cuando el amor se acabe quiero saberlo a tiempo.

Eduardo: ¡Pero si te he dicho mil veces que esto es para siempre!

Elena: Nada es para siempre, ni siquiera el amor.

MAMA EN EL ESTUDIO *(En el presente).*

Ernestina: Por supuesto que me los traje a vivir conmigo, casi ni me metía en su relación, pasaba todo el día con mi nieta y si no conversando con las vecinas del frente. Pero observaba mucho, muchísimo. Eduardito era bueno para el trago, adoraba a mi Elena pero muchas veces no llegaba. Lo bueno era que no le levantaba la mano como a veces mi marido, que en paz descanse, lo hacía. Todos los hombres hacen lo mismo tarde o temprano. No le levantaba la mano por lo menos cuando yo lo viera, aunque detrás de la puerta una no tiene cómo saber lo que sucede en la vida íntima de la pareja... Yo siempre supe que él era el hombre de su vida, desde que lo vi llegar.

EDUARDO CON ELENA *(En el pasado).*

Eduardo: ¡Prepárame la comida que voy a salir!

Elena: Eduardo, hace más de dos noches que no duermes acá.

Eduardo: No reclames.

Elena: No puedo seguir aguantando, sí, no puedo.

Eduardo: Entonces cállate y haz lo que te digo.

MAMA EN EL ESTUDIO *(En el presente).*

Ernestina: Y así fue. Un día se acabó el amor. Porque el amor es de a dos, ¿me comprende?

KARLA EN EL COLEGIO *(En el presente).*

Karla: Fue un jueves. Llovía en toda la ciudad y cuando mi papito levantó la mano por primera vez, también comenzó a llover en el corazón de mi mamita Elena.

EDUARDO CON ELENA *(En el pasado).*

Eduardo: *(Borracho).* Ya no te necesito, ¿para quién te vistas tan bonita?, ¿para tus compañeros de trabajo? ¡A quién le andas moviendo el culo ahora?, no me mires con esa cara estúpida, puta, ¿por qué llora? ¡Le duele mucho lo que le digo? *(Le pega).* ¿Por qué lloras?, tú ya sabías que yo era un borracho, ¡ya! ¡Prepárame la comida!, ¡muévete! *(Le pega).*

KARLA EN EL COLEGIO *(En el presente).*

Karla: Yo lo vi todo, mi abuelita Ernestina me tapaba los ojos y me abrazaba pero yo igual podía ver entre sus dedos, a mí él nunca me pegó tan fuerte, no paraba nunca de pegarle a mi mamita Elena, ella no decía nada, sólo lloraba, tampoco trataba de defenderse, yo pensaba que de repente podía salir corriendo pero no lo hizo, a lo mejor no se quería salvar, de repente dejó de moverse y mi papito se tiró encima de ella llorando, mi abuelita Ernestina gritaba "¡la mataste, imbécil, mataste a mi hija!". Gritó como media hora, yo sólo miraba, esa noche me quedé parada en la puerta mirando para fuera, no me podía mover, no podía escuchar nada, mi mamita Elena también se había ido, la llamé pero no volvió.

¡MAMITA ELENA, MAMITA ELENA!

EDUARDO PIDE PERDON *(En el pasado).*

Eduardo: Perdóname, mi amor, no sabía lo que hacía, te amo y te amaré siempre, a veces el alcohol como que lo ciega a uno, no sé por qué lo hice si yo te quería, lo que pasa es que el alcohol a veces lo ciega a uno...

KARLA EN EL COLEGIO *(En el presente).*

Karla: Nunca más he visto a mi papito, ese día se lo llevaron y mi abuelita Ernestina no me deja verlo. Ella me cuida y se preocupa de verme a dejar todos los días a clases, también me peina y a veces me reta, yo la dejo que haga lo que quiera porque me está educando y yo la quiero mucho. Ella es mi única familia. Listo, señorita, terminé la composición, justo antes del toque de la campana. ¿Puedo ir ahora a recreo?

Ernestina: Anda, mi niña, anda.

LOCUTOR EN LA RADIO *(En el presente).*

Locutor: Bueno, queridos auditores, hasta aquí nuestra edición especial del programa de hoy catorce

de febrero, en el día de los enamorados. Para ti, Elena, todo lo que acabas de oír, desde quizá de qué rincón del más allá, fue un homenaje a tu trabajo y entrega, a tu simpatía y preocupación. Un año, un año ha pasado desde tu sensible fallecimiento, desde que abandonaste este mundo y hoy catorce de febrero queremos que tú, sólo tú seas el símbolo de nuestra radio y del amor.

(Canción en off).

"Quiero aprender de memoria con mi boca tu cuerpo muchacha de abril y recorrer tus entrañas en busca del hijo que no ha de venir..."

Quiero sentir con mis labios tu cuerpo de niña y hundirme a vivir, nada me importa la gente que opina y se mete no comprenderá..." ■

Luis Dubó y Macarena Baeza en *Llámame, no te arrepentirás*, de Francisca Bernardi, 1998.



Tango

ANA MARÍA HARCHA C.

Personajes

Wilma 25 ó 35 ó x años

Diletta 24 ó 34 ó x años

Cartero 40 ó 25 ó x años

Voz del locutor de la radio

PIROPOS

En la cocina / vacío / madera metal / aflodas

Wilma: Idiota. ¡Vuelve a encender la radio ahora mismo!

Quiero seguir bailando.

Vuelve a encender la radio.

Diletta: Tanguina.

Tanguera.

Tangota.

Tontona.

Ridícula.

Wilma: Imbécil.

Diletta: Fea.

Wilma: Flaca guatona.

Diletta: Gorda.

Wilma: Narigona.

Diletta: Cabeza de zanahoria.

Wilma: Plana.

Diletta: Pechugona patas cortas.

Wilma: Cachetona.

Diletta: Enana.

Wilma: Fea.

Diletta: Fea.

Wilma: Peladora.

Diletta: Sapa.

Wilma: Envidiosa.

Diletta: Ñurda.

Wilma: Tiesa.

Diletta: Patética.

Wilma: Ambiciosa.

Diletta: Chueca.

Wilma: Huesítica.

Diletta: Celuítica.

Wilma: Frígida.

Diletta: Flácida adipósica insaciable.

Wilma: Boluda.

Diletta: Inútil.

Wilma: Mentirosa.

Diletta: Torpe.

Wilma: Puta.

Diletta: Perna.

Wilma: Vendida.

Diletta: Incoherente.

Wilma: Abusiva.

Diletta: Ingenua.

Wilma: Explotadora.

Diletta: Sumisa.

Wilma: Dictadora.

Diletta: Maldita.

Wilma: Perra.

Diletta: Odiosa.

Wilma: Penosa.

Diletta: Deficiente.

Wilma: Trastornada.

Diletta: Incapaz.

Wilma: Tonta.

- Diletta:** Tarada.
- Wilma:** Aburrida.
- Diletta:** Necia.
- Wilma:** Estúpida.
- Diletta:** Terca.
- Wilma:** Vanidosa.
- Diletta:** Peculante.
- Wilma:** Terca.
- Diletta:** Gallina.
- Wilma:** Hija de la gran puta.
- Diletta:** Alto. Los secretos no.
- Wilma:** Me aburrí.
- Diletta:** Bueno.
- Wilma:** Voy a prender la radio y a estrangularte si la apagas.
- Diletta:** Como cuando niñas.
- Wilma:** Sí, como cuando niñas.
- Locutor:** "Para los problemas de reumatismo, nerviosismo, stress lo más efectivo completamente natural".
- Diletta:** ¿Por qué la apagas?
- Wilma:** Porque sí.
- Diletta:** ¿No vas a estrangularme?
- Wilma:** No. Si ya no lo hice antes ahora menos.
- Diletta:** En el fondo me quieres.
- Wilma:** Sí. Claro que no te fies demasiado.
¿Qué ves?
- Diletta:** Nada. La ventana está vacía.
Nadie nada nadie nada nadie nadie nadie.
Al otro lado de la ventana como siempre nadie.
- Wilma:** ¡Ni siquiera es domingo!
- Diletta:** Domingo, lunes, miércoles, da lo mismo.
- Wilma:** Nadie, nada, nadie, nada, nadie.
¿Por qué no cierras tu boquita, caramelo?
- Diletta:** Yo no empecé, fuiste tú.
- Wilma:** Es cierto es cierto.
Todo lo que dijiste es cierto.
- Diletta:** Exagerada, no eres ni tan ñurda ni tan patética.
- Wilma:** No. Pero sí: soy gorda, enana y cabeza de zanahoria.
- Diletta:** Bueno eso sí.
Pero no es para tanto.
- ¿Silencio? Escucha, la campanilla del afilador de cuchillos.
¡Mi tijera está mala!
- Wilma:** Quieta.
Yo la afilé ayer.
- Diletta:** Traición.
- Wilma:** Astucia pelirroja.
- Diletta:** "Astucia pelirroja", ten cuidado baby no le vaya a ocurrir algo a alguien.
- Wilma:** ¡A quién?
- Diletta:** Al minino.
- Wilma:** Creí que había problemas con el lechero.
En cuanto a Fellini, mi adorado felino, no te atrevas.
Ojo con ojo se paga.
- Diletta:** ¡Silencio zanahorita!
- Wilma:** ¡Zanahoria tu abuela!
- Diletta:** Es la misma que la tuya.
- Wilma:** Sabes bien que no. ¿Necesitas que te lo recuerde?
- Diletta:** No. No es necesario.
- Wilma:** Soy un angelito que se le escapó a San Pedro por las puertas del cielo.
- Diletta:** Te mintieron.
- Wilma:** Soy una cosita rica.
- Diletta:** Te mintieron.
- Wilma:** Soy un amor.
- Diletta:** Te mintieron.
- Wilma:** No todos piensan lo mismo que tú.
- Diletta:** Me das risa.
- Wilma:** Me das pena.
¿Te han dicho algo así simplemente por caminar por la calle?
- Diletta:** Mil veces.
Basta con pasar caminando por afuera de una construcción que te grita para que tu ego engorde.
Basta con pasar por afuera de la misma construcción toda en silencio para que tu ego adelgace.
Porque pasar y que no te digan nada es grave.
- Wilma:** No es tan grave como que se rían.
- Diletta:** ¿Quiénes?
- Wilma:** Los niños, por ejemplo. El futuro de la humanidad. Los niños.

Los niños son los más crueles de todos.

Diletta: ¿Qué te dijeron?

Wilma: Te vas a burlar.

Diletta: ¿Qué te dijeron?

Wilma: Te vas a reír. No te diré.

Diletta: Cuéntame.

Wilma: Es esta chasca colorina, es este pelo, les causa gracia risa.

¡Cabeza de fósforo!

Mi cara se vuelve roja como una sandía, mi sangre hierve y no los puedo golpear. Al fin y al cabo son el futuro de la humanidad. Con esas semillas de humanidad el único destino es el fin.

Diletta: Me das risa.

Wilma: A mí no. Me gusta este pelo, este color. Es exótico. No sólo yo lo creo. Lo creía. En el colegio estaba más flaca, mi pelo caía libre y suelto cual Venus de Boticelli. Me distinguía, eso lo recordarás. Un compañero me acompañaba a veces al baño.

Y otro compañero también. Y otro. Y otro.

Me da tanta risa acordarme.

Diletta: Parece que la pasaban bien.

¿Dónde estará el afilador?

La tijera cada vez corta menos.

Wilma: Sí. A veces, otra no. Dependía.

Diletta: ¿De qué?

Wilma: De todo. ¿Y el lechero? La leche pasa cada vez más a destiempo.

(Diletta y Wilma al mismo tiempo).

Diletta: Afilador de mala muerte.

Wilma: Lechero de mala muerte

Wilma y Diletta: ¡Timbre!

Diletta: Anda tú.

Wilma: No. Tú.

Diletta: Tú, te digo.

Wilma: No. Tú.

Diletta: Es tu lechero.

Wilma: Es tu afilador.

Diletta: No. Tú.

¿MATRIMONIO?

Cartero: Buenas.

Wilma: Buenas.

Cartero: ¿El señor Tenorio?

Wilma: ¿Qué?

Cartero: ¡Vive aquí Don Gregorio Tenorio!

Wilma: Sí.

Cartero: Hasta luego.

Wilma: Adiós.

Diletta: ¿Boletas?

Wilma: No, no, no.

"Pedro Vivar se complace en comunicar el enlace de su querida hija Mariana..."

Diletta: ¡Bien!

Wilma: Cartero estúpido.

Diletta: Voy a ir.

Wilma: Yo también.

Diletta: Quiero ir sola.

Wilma: Yo tengo el parte. No conoces al novio.

Diletta: Ni a la novia. Tal vez invite al cartero. Yo tengo las tijeras.

Wilma: No te lo doy.

Diletta: Si no me lo das lo pico en mil pedazos.

Wilma: Inténtalo.

Diletta: Dámelo.

Wilma: No.

Diletta: Dámelo.

Wilma: No.

Diletta: Dámelo.

Wilma: Atrípame.

Diletta: Lo haré.

Wilma: No me alcanzarás. Corre corre más.

Diletta: Lo haré.

Wilma: No me alcanzas.

Diletta: A ti sí te alcanzo gato de pacotilla, te vas a parecer a un chanchito con el pelo corto.

Wilma: ¡No! El pelo de Fellini no lo tocas. Podemos ir juntas.

Diletta: Sí. Ve en paz Fellini.
Juntas.

Wilma: Pero no revueltas.

Diletta: O muy revueltas.

Wilma: ¿Cómo?

Diletta: Como tú de hombre y yo de mujer.

Wilma: ¿Por qué yo de hombre? Soy más baja.

Diletta: Cual Pablo y Betty Mármol.

Wilma: ¿Y cómo nos vestimos cuchil- cuchil?

Diletta: Está bien. Empecemos.

¡Matrimonio!

Wilma: ¿Quieres casarte conmigo?

Diletta: ¡Sí!

"El matrimonio es un contrato solemne por el cual un hombre y una mujer se unen actual e indisolublemente y por toda la vida, con el fin de vivir juntos, de procrear y de auxiliarse mutuamente. Excluyendo a las personas ya casadas, a los impúberes, a los impotentes perpetua e incurablemente, a los que no pueden expresar su voluntad claramente y a los dementes".

Wilma: ¿Y si mejor no?

Diletta: Estúpido.

Wilma: ¿Si quieres tú haces de hombre?

Diletta: ¡Ni muerta! ¡De hombre ni muerta! Mejor vamos las dos pero de mujeres de verdad.

Wilma: Eso no es muy creativo, eso es lo que somos.

Diletta: Seamos más mujeres que las otras.

Diletta: Vamos como una pareja.

Wilma: ¿Una pareja de mujeres que se gustan?

Diletta: Que se tocan.

Wilma: Que se besan. Que se miran misteriosamente.

Diletta: Que se dicen secretitos.

Wilma: ¿Y todos van a creer!

Diletta: Que se toman de las manos.

Wilma: ¿Y todos van a creer!

Diletta: Que comen con la misma cuchara.

Wilma: Y todos van a creer, y para que crean más tú te vistes de hombre.

Diletta: ¡No! Yo no me visto de hombre.

Wilma: Pero que se nota que es mujer, así como travestí.

Diletta: ¿Yo no hago de hombre y se acabó! Y no voy contigo a ninguna fiesta. ¡Voy sola!

Wilma: ¿Yo también!

Diletta: ¿Como si alguna vez hubieras ido con alguien!

Wilma: ¡Mira quién habla! Si no fuera por mi adorada madre muerta que tenía piedad de sobra y te dejó...

Diletta: ¡Wilma! Los secretos no.

El parte es mío.

Wilma: Es mío.

Diletta: ¡No, mío!

Wilma: ¡Mío!

Diletta: ¡Mío!

Wilma: Mío mío mío.

Diletta: ¡No es tuyo! Es mío.

Wilma: ¡Me pertenece!

Wilma y

Diletta: ¡Se rompió!

Diletta: ¡Estúpida!

Wilma: ¡Idiota!

Diletta: ¿Y ahora cómo voy a entrar a la fiesta?

Wilma: De ninguna forma, la invitación sólo era a la iglesia, no a la recepción.

Wilma y Diletta: ¡Qué asco!

Diletta: Qué ordinarioz.

Wilma: Qué falta de diplomacia.

Diletta: ¡Timbre!

YO EXIJO, TU EXIGES, TODOS EXIGIMOS

Cartero: La carta era...

Wilma: La carta. Diga una mascota. ¿Diga una mascota!

Cartero: Gato.

Wilma: Muy bien, pase.

Cartero: La carta que...

Diletta: Asiento.

Cartero: La carta que...

Diletta: ¿Qué carta? Usted no trajo ninguna carta.

Cartero: Hace un rato...

Diletta: Eso que usted trajo hace un rato no era una carta, era otra cosa. ¿Quiere leer o comer? Leer, comer, leer, comer. Tome lea.

Cartero: Sólo quiero...

Diletta: ¡Comer! Tome coma.

Cartero: (A público). Mujeres, a juzgar por la revista, la comida y el gato esto es más bien peligroso para mí. Objetivo número uno: irme.

Diletta: ¡Le gusta!

Cartero: La verdad es que sólo quiero la carta.

Wilma: Come.

Cartero: No.

Diletta: Déjalo, es una mierda. La carta es nuestra.

Cartero: Quiero la carta.

Wilma: Tú quieres la carta. ¿Sabes lo que yo quiero?

Quiero no teñirme el pelo, no usar crema, no hacer dieta, no fumar, no tomar, no comer hamburguesas, no ayudar a que el mundo explote, no perder la fe, no quedarme aquí para siempre.

Wilma y Diletta: ¿Crees que basta sólo con querer?

Cartero: (A público).

Marco Antonio Sanhueza.

R.U.T. _____.

Cartero soltero (anteriormente vago).

Servicio militar no realizado.

Hombre que gusta de las mujeres casi sin excepción, alergia a los gatos, amor a los canarios, reparto todo tipo de cartas (a veces todo tipo de cosas), gana un sueldo grosero pero sueldo, los destinatarios problemáticos son un mal necesario, combaten la rutina.

(A ellas): Debo llevarme la carta que por error les dejé y nada más.

Wilma: Sepa que no era una carta.

Diletta: Sepa que era algo peor aún.

Wilma: Sepa que la abrimos.

Diletta: Sepa que no sabemos dónde está.

Wilma: Sepa que vamos a ir donde invitaban.

Cartero: Sepan que puedo quedar cesante.

Quiero la carta abierta o cerrada, pero la quiero ya.

Diletta: Era un parte de matrimonio.

Cartero: ¡Cresta!

Wilma: ¿Quiere bailar?

Cartero: No. Quiero el sobre.

Diletta: Baile.

¡Baile! Yo lo busco, mientras, baile.

DE COSTILLA A MUJER

Wilma: Usted baila muy bien.

Parte de matrimonio, ¿lo quiere?

Cartero: Sí, debo entregarlo.

Wilma: ¿Quiere matrimonio?

Cartero: No.

Diletta: Yo también quiero bailar.

Wilma: Excelente.

Ballemos los tres.

Cartero: ¿De a tres?

Wilma: Usted al medio, yo adelante.

Diletta: Y yo atrás.

Wilma: Quiere matrimonio.

Cartero: No.

Wilma: ¿Qué es matrimonio?

Cartero: Casarse, quererse.

Wilma: ¿Qué más?

Cartero: No sé, una fiesta.

(Se acaba el tango).

(A público).

"La Lucy me dijo una vez:

Marco, ¿vos te casaríais conmigo?

No sé le dije yo. Te quiero re harto pero casarse es más peludo.

Marco, ¿vos te casaríais conmigo?

No sé le dije yo, es como construir la vida para adelante juntos.

Marco, ¿vos te casaríais conmigo?

No sé le dije yo, nadie me ha dado tanto calor y pasión como tu. Eris rica.

Marco, ¿vos te casaríais conmigo?

No sé le dije yo, soy tan bonita Lucy.

Marco, ¿vos te casaríais conmigo?

Y entonces yo le iba a responder y ella dice: Yo no."

Locutor: "Biopotensor, soluciona naturalmente el problema de la inapetencia sexual, la solución de su mal en...".

Diletta: Wilma apaga esa radio.

Wilma: Bien.

Diletta: Usted tiene una gran espalda.

Cartero: Señora no me haga cosquillas.

Diletta: ¡Le da cosquilla?

Cartero: Las uñas largas me dan cosquilla.

Diletta: Mis uñas.

Cartero: Es que parecen afiladas como garras, como cuchillos.

Diletta: ¿Cree que sería peligroso que le hiciera cosquillas con un cuchillo?

Cartero: Sería amenazante.

Diletta: Justamente eso es lo que estoy haciendo, ¡Al suelo!

Cartero: ¿Qué?

Diletta: Al suelo honeyrabbit.

Wilma: Obedece si no quieres ver esta hoja de acero inoxidable atravesando tu tórax.

Diletta: Siempre quise ser cirujano.

Cartero: No estoy enfermo.

Diletta: Siempre quise ser cirujano.

Wilma: Claro que por tradición familiar no te alcanzó más que para cocinera.

Cartero: El cuchillo está frío.

Diletta: Ya sé.
Músculo occipital.

Cartero: ¿Qué?

Diletta: Lenguaje médico.
No fui cirujano pero fui autodidacta. He estudiado sola.

Wilma: Hemos estudiado las dos. Claro que yo quería ser veterinaria.

Cartero: No necesito una operación.

Wilma: Hemos complementado nuestros conocimientos.

Diletta: Mi músculo favorito: esternocleidomastoideo.

Wilma: En el animal vacuno: huachalomo.

Diletta: Trapecio y romboide.

Wilma: En el animal vacuno lomo vetado y filete.

Cartero: El cuchillo está frío.

Diletta: Dorsal mayor.

Wilma: En el animal vacuno lomo liso.

Cartero: Espero que tenga buen pulso.

Diletta: El mejor.
Glúteo medio.

Wilma: En el animal vacuno punta picana.

Diletta: Glúteo mayor.

Wilma: En el animal vacuno ganso o punta de ganso.
¡Diletta no te propases!

Diletta: Tienes razón.
Tiene todas las costillas en su sitio.

Wilma: Le tiene que faltar una.

Diletta: No le falta.

Wilma: Teoría comprobada: no salimos de su espalda.

Diletta: Voy a cocinar un filete roast beef con tu espalda.

Wilma: Y yo lo voy a alifiar con curry, pimienta negra, sal y una pizca de estragón.

Cartero: El cuchillo está frío.
Me esperan 128 cartas una bicicleta y trece ramos de flores.

Diletta: Olvidelo.

Wilma: Si a usted que es un hombre no le falta una costilla significa que no hay mujer salida del hombre. Significa que usted no merece una hembra por derecho propio. Significa que da lo mismo pues como hombre existe como tal sin necesitar un complemento significa que yo como mujer existo como tal sin necesitar un complemento ni deberle un favor.
¿Comprende?

Cartero: No. Sólo quiero el parte.

Wilma: ¿Cree que basta sólo con querer?

Cartero: Por favor.

Wilma: Párese.

Cartero: Haré lo que quiera.

Diletta: Reacciona bajo presión. Bestia.

Wilma: Las bestias son para comerlas.

Diletta: Examina su brazo derecho.

Wilma: Examina su brazo izquierdo.

Diletta: Con un corte aquí carne para wantán.

Wilma: Con un corte aquí carne para chapsul.

Cartero: ¿Qué es esto? ¿De qué habla?
(A público).
"No Negro, qué sé yo de dónde sacó esa historia la Lucy...
No compadre te lo juro. No me peguís, oye si tu hermanita no es ninguna santa tampoco. Ay. Puta pero si ella quería. Déjame, no me peguís. Te juro que quería. Ay. Una puta eso es lo que es tu hermana ¡una puta!"
(A ellas).
¡Tengo triquinosis!

Diletta: Síntoma de pánico. Inventar una enfermedad terrible en la musculatura.

Luego seguir como si no pasara nada. No me engañas. Yo sé lo que estoy haciendo.

Wilma: Está muy flaco.

Diletta: Estará duro.

Wilma: A la plancha se ablandará.

Diletta: ¿Tiene novia?

Cartero: Ahora no.

Diletta: Será fácil.

Cartero: Tranquilidad.

Yo las puedo invitar a las dos a un restorán si quieren pero ante todo tranquilidad.

Wilma: ¿Crees que podrás con las dos?

Cartero: Yo no sé.

(A público).

"Negro y ¿hay minas?... ¿De a dos o más?... Claro que me las puedo, no me las voy poder yo..."

(A ellas).

Cómo no me las voy a poder. Las llevo a las dos, claro que hoy es un día de trabajo. Para otra vez será.

Diletta: Si de tu espalda no ha salido una mujer sólo sirves para bistec.

Cartero: Yo no sé nada de esas costillas.

Quiero la carta.

Diletta: Tienes una espalda apetitosa. ¿Te gustan mis calzones machito?

Cartero: Déjeme irme.

Wilma: Bestia y cobarde.

Cartero: Libéreme.

Wilma: ¿Qué crees que haremos contigo?

Cartero: No sé.

Diletta: ¿Qué crees que haremos los tres?

Cartero: No sé. De cualquier forma son ustedes siempre las que deciden. Libéreme.

Wilma: No.

Cartero: Deje el cuchillo.

Diletta: No.

Cartero: Deje el cuchillo.

Wilma: No.

Cartero: Suéntenme.

Diletta: No.

Cartero: Por favor.

Wilma: No.

POLLAS

Cartero: De cualquier forma son ustedes siempre las que deciden.

(A público).

"Una mujer en una parada de micros. Viene de una cacha. Un hombre que la mira. Ella quiere más. Hoy quiere más. La micro no viene. El hombre es un scout. Somos scouts. Ella lo mira, lo invita y listo."

Diletta: Repita eso.

Cartero: Ustedes son siempre las que deciden.

Diletta: ¿Usted realmente cree que nosotras decidimos?

Cartero: Suelten los cuchillos.

Diletta: No.

Cartero: ¿Lo ve? Usted decide.

Wilma: Diletta, demasiado diálogo con la víctima se sale del programa.

Diletta: Tienes razón. Trata de engañarnos.

Cartero: No.

Apúnteme con el cuchillo cuánto quiera. Mejor para mí.

Así me gustan las mujeres, fuertes, decididas, autónomas.

Apúnteme con el cuchillo por favor.

Wilma: ¿Cree que yo soy fuerte?

Cartero: Claro. Hace horas que le pido que deje ese cuchillo y no lo hace. Me rindo.

Hagan conmigo lo que quieran.

Wilma: Tal vez nos sea tan malo quebrar el programa.

Diletta: Espere, es muy sospechoso que se entregue tan fácil.

Cartero: Los hombres somos scouts. Siempre estamos dispuestos a seguirlos. Parecerá que nos resistimos que somos rudos pero si ella es una mujer atrayente ahí estaremos adorándolas incondicionalmente. Me da lo mismo si me cocinan o no. Si he de pasar mis últimas horas aquí soy afortunado. Morir en tus manos no podría provocarme mayor placer. Cuánto me gustaría gozar de más tiempo para conocerlas mejor.

Wilma: ¿Quiere conocernos?

Cartero: Claro. Pero en vista de que sólo quieren

eliminar me OK, háganlo pero ¡ya! La angustia de esperar me desespera.

Diletta: ¿Esperar qué?

Cartero: Que me frian.

Wilma: Esperemos un rato más.

Diletta: No, más tarde me puedo arrepentir. Salirnos de la norma sólo nos llevará al caos.

Wilma: Esperemos.

Diletta: No sé.

Cartero: Bueno ¿y? Aquí está mi pecho.

Diletta: ¿Usted realmente cree que nosotras decidimos?

Cartero: Siempre o al menos el 80 por ciento de las veces.

Diletta: Bien, lo dejaré tranquilo por un rato.

Cartero: No soporto la incertidumbre. Ahora me sueltan o me clavan los puñales.

¿Quién va a ser la primera?

Wilma: Yo no.

Diletta: Yo tampoco. Está bien. Como yo decido lo dejaremos tranquilo. Podemos seguir hablando. Considérese privilegiado.

Cartero: Por supuesto.

Diletta: ¿Usted realmente cree que nosotras decidimos?

Cartero: La prueba.

(A público).

"Salvado. Casi no me escapo. Aparte de scouts los elegidos poseemos un poder de improvisación discursiva en ciertos casos sorprendente."

(A ellos).

Todo está en descubrir nuestros puntos de interés. Si se encontrara conmigo en una fiesta, ¿qué haría!

Diletta: Soy gata vieja. Conozco todos los trucos. Tienes razón, al menos el ochenta por ciento de las veces decidimos. Me acerco tranquilamente y le pido que encienda mi cigarro. Si yo le gusto me comentará sobre el cigarrillo que fumo, o sobre lo malo que es fumar, o sobre el último congreso de ecología.

Wilma: Es el minuto en que ella se apropiará de lo último que se ha dicho para buscar cuál es el punto

de vista de él sobre el tema. Recursos más eficientes: El daño del tabaco. Las mujeres destacadas a nivel artístico o político y fumadoras empedernidas, etc.

Diletta: Da lo mismo el tema que enganche, se profundizará sobre eso y yo trataré de ser original en mis comentarios y preguntas. La idea es plantear cierto conflicto, coqueto, en donde mi inteligencia y encanto salga a la luz.

Wilma: Luego ella desaparecerá diez minutos para hacerse la interesante. No se puede dar todo de una vez. Luego ella regresa.

Diletta: Toco mi pelo.

Wilma: Abre comillas: Así demuestra que se preocupa de su apariencia. Cierre comillas.

Diletta: Lo miro todo el tiempo a la boca.

Wilma: Abre comillas: Así insinúa que quiere besarlo. Hay deseo. Punto.

Cartero: También podría tirarle el humo de cigarro en la cara.

Wilma: Eso es vulgar.

Diletta: Toco su brazo, o le doy una leve palmadita.

Wilma: Gesto de confianza.

Diletta: Converso también con otros hombres.

Wilma: Así demuestra que él no es el único en la tierra, por lo tanto si él se va ella puede quedarse con cualquier otro. Así le hace sentir que si no reacciona a tiempo la perderá.

Diletta: Al momento de despedirme lo beso suavemente en la mejilla.

Wilma: Si él detiene el momento todo está perfecto. Es el instante en que él pedirá el teléfono.

Diletta: Saco una tarjeta y no le pido la suya. Si quiere algo que él me llame.

Wilma: Ella no lo va a perseguir. Cierre comillas y punto final.

Cartero: Ustedes lo han dicho todo. Ustedes deciden.

Diletta: Todo eso en el hipotético caso de que se gusten porque si no es así todo cambia.

Wilma: Que por lo demás sucede casi siempre.

Diletta: Puede ser. Siempre que el objeto en cuestión posea un mínimo grado de sensibilidad.

Cartero: Nunca dejamos de sentir.

Wilma: Sentir no se limita simplemente al tacto.

Cartero: Eso lo sé yo más que nadie.

Wilma: ¿Por qué?

Cartero: Simplemente por como soy.

Wilma: ¿Cómo es usted?

Diletta: Defínase.

Cartero: ¿Cómo me definiría usted?

Diletta: Yo diría que es activo práctico optimista.

Wilma: Yo diría que es independiente vividor indomable.

Diletta: Yo diría que es emprendedor.

Wilma: Impulsivo.

Cartero: No, soy mucho más sencillo que todo eso. Tal vez proyecto a veces otra imagen pero es simplemente por defenderme. En realidad soy un ser solitario, independiente pero muy sensible, en realidad todo lo que pasa me afecta mucho. No tolero la superficialidad. Pienso mucho. Creo que soy un humanista.

Wilma: Creo que usted y yo tenemos mucho de qué hablar.

Cartero: Yo también.

Diletta: Propongo que nos sentemos a comer.

Cartero: De mí, no.

Diletta: Tranquilo. Quiero cocinar. Cocinar me inspira. ¿Quiere comer? Ojalá que sí, ojalá haya algo, ir a comprar nos quitaría mucho tiempo. ¿Hay algo? ¿Quiere comer? Va a quedar rico. ¿Hay algo?

Wilma: Dígame que sí. Ella no puede evitar que su espíritu de servilismo le salga por la piel. Dígame que sí.

Diletta: Nuestra madre era una mujer muy amable.

Wilma: La de ella, claro, más que amable servil.

Diletta: También era tu madre.

Wilma: Tan sólo en cierto sentido.

Cartero: Siempre es así. Sólo son madres en cierto sentido, no nos olvidemos que también son amigas, son mujeres.

Wilma: Dígame que sí. Que si quiere comer.

Cartero: ¡Basta! Ya no quiero comer ni cocinar, quiero irme.

TESTIGO

Diletta: ¿Usted miente!

Wilma: ¡Sí, usted miente, confíese!

Cartero: No merezco lo que me hacen, ¿qué se han creído? He sido lo más noble y justo que he podido. He respetado las leyes, he sido un ciudadano respetado por la ley. Jamás la he violado. A la ley. Salvo una vez que me proclamé homosexual para no hacer el servicio militar.

Wilma y Diletta: ¿Es homosexual?

Cartero: No. Lo tuve que hacer por necesidad.

Diletta: Necesidad de qué. No es tan terrible hacer el servicio militar, orden, rigor, disciplina. Creo que a cualquier ciudadano le sería útil.

Cartero: Orden, rigor, disciplina y hombres.

Wilma: ¿Qué?

Cartero: Eso, hombres. Sólo hombres. ¿Usted cree que alguien como yo podría vivir meses encerrado sólo con hombres?

Wilma: Cómo me gustaría hacer el servicio militar, vivir meses encerrada sólo con hombres.

Cartero: Usted es mujer, le tocarían sólo mujeres.

Diletta: ¿Y qué le iban a hacer esos hombres, mariquita?

Cartero: Nada. Justamente eso. Nada o todo. Convertirme en maricón perdonando la expresión, por ejemplo. Y yo vivo por las mujeres. Por ejemplo y siendo honesto, usted me gusta.

Diletta: ¿Qué macho! Directo al grano.

Cartero: Siendo honesto creo que soy un hiperpotenciado. Siendo honesto.

Diletta: Siendo honesta su hiperseguridad es sólo un síntoma de su incapacidad.

Cartero: Si quiere lo demuestro.

Diletta: Conmigo no te atreverías. Más bien dicho no creo que tu organismo esté capacitado para resistirme.

Cartero: Siendo honesto, creo que sí.

Diletta: Nadie puede conmigo.

Wilma: Ni conmigo.

Cartero: Si me acerco.

Diletta: ¿Qué?

Cartero: ¿Cómo se siente?

Diletta: Igual.

Cartero: Si tomo su mano.

Diletta: ¿Qué?

Cartero: ¿Cómo se siente?

Diletta: Igual.

Cartero: ¿Por qué tiembla?

Diletta: No tiemblo.

Cartero: ¿Está tensa?

Diletta: No estoy tensa.

Wilma: Oiga.

Cartero: Si la toco.

Diletta: No me pasa nada.

Wilma: Oiga, déjela.

Cartero: Si le hablo al oído.

Diletta: Nada.

Wilma: Oiga, dijo que jamás. Oiga usted dijo que jamás la había violado. ¡Dijo que jamás la había violado!

¿VIOLADO?

Cartero: (A público).

“Él 16.

Ella como 14 ó 15.

típica fiesta de liceo a pura bebida por un lado y con ene clandestino por el otro.

Rock y lentos.

La inspectora del liceo una vieja medio ciega y medio sorda.

Las puertas del internado medio abiertas.

Él, un bacán... sí... bacán me habrían dicho si se hubiera usado la palabra.

La Lucy mina, mina y rica.

¿Marco tai seguro?

Yo quería que se quedara callada, su boca era blandita.

¿Marco tai seguro?

El blandito de su boca se metía a mi boca y pensaba en cuando supieran los otros, yo y la Lucy.

¿Marco tai seguro?

Paré que yo no la escuchaba ra mucho.

¿Marco tai seguro? Porque yo no estoy na tan segura.

¿Seguro? No tengo idea, no podía pensar en nada pero parecía que tenía la pirula más dura que nunca.

¿Marco tai seguro? Marco a mí me dijeron que no se hacía así no más.

Sentía que me llenaba de sangre por dentro.

Marco, la Betty me dijo que no era tan rico, que dolía.

La sangre se me subía a la cabeza y yo como que no le escuchaba nada.

Marco a mí me está doliendo.

Y como que las caderas se me llenaban de electricidad.

¿Marco me duele Marco!

Me volvía cada vez más como un toro, como un toro descontrolado...

¿Marco me duele Marco!

...¡Como un toro descontrolado que la iba a atravesar hasta al cuello gritando!...

¿Marco no quiero Marco!"

(A ellas).

Claro, a la ley nunca la he violado.

Wilma: Ah.

Cartero: ¿Y si le beso la frente?

Wilma: Déjela.

Diletta: No me pasa nada.

Cartero: ¡Nada!

Diletta: Nada.

Cartero: ¡Usted miente!

Diletta: No, no me pasa nada.

Cartero: Soy un hiperpotenciado.

Diletta: No me pasa nada.

Cartero: Te va a gustar, ¿qué le pasa?

Diletta: Nada.

Cartero: ¡Usted miente! Le van a pasar cosas y deja demostrárselo. ¿Qué le pasa?

Diletta: Nada.

Wilma: ¡Mejor será que baile conmigo!

Cartero: ¡Se atreve!

Wilma: ¡Mejor será que baile conmigo!

Diletta: No me pasa nada. ¿Por qué no baila?

Cartero: Bueno. Dios provee y a caballo regalado no se le miran los dientes, y a mí me gusta probarlo todo. Bueno.

TANGO: "SI TE BESO, SI TE BESO..."

Cartero: Tiene un lindo pelo.

Wilma: ¿Colorín?

Cartero: Sí, rojo como la pasión.

Diletta: ¿Yo también quiero bailar!

Bailan. Tango. Disonancias. A un lado y otro).

Cartero: (A Diletta).

Su hermana tiene un lindo pelo.

Diletta: No es mi hermana.

Cartero: (A Wilma).

Me gustan sus labios.

(A Diletta).

Su hermana baila muy bien.

Diletta: No es mi hermana.

Cartero: (A Wilma). ¿Le doy un beso?

Wilma: Sí.

Le da un beso. Wilma en trance).

Diletta: ¿Por qué lo hizo?!

Cartero: ¿Le doy un beso?

Diletta: Bueno ya.

Le da un beso. Diletta en trance. El. Ellas).

REPETICION/ DECLARACION/ ITERACION

Cartero: Siempre lo mismo.

(A público).

"Nunca te habla visto tan bonita.

Desde que te vi supe que eras especial.

Pienso todo el día en ti.

Tus ojos son como luces.

Tus dientes como perlas.

Tu color se me quedó pegado.

Tus besos mi compañía.

Tus manos las mías.

Sin ti ya no vale la pena vivir.

¿Ves esa hermosa flor? No se compara a ti.

¿Ves este corazón? Está latiendo por ti.

¿Ves esta boca? Sólo te habla a ti.

Te quiero mucho corazoncito.

Te quiero mucho caramelo.

¿Oyes estas palabras? Ahora te las doy a ti como antes se las di a Mimi. Y como se las daré a mil".

Wilma: ¿Y cómo son mis ojos?

Cartero: Lindos.

Wilma: Los heredé de mi madre.

Diletta: ¿Y cómo mi boca?

Cartero: Firme, pero dura.

Diletta: La heredé de nuestro padre.

Wilma: ¿Y cómo mis manos?

Cartero: Blanditas.

Wilma: Las heredé de mi madre.

Diletta: ¿Y cómo las mías?

Cartero: Calientes, pero ásperas.

Diletta: Las heredé de mi madre.

Wilma: ¿Y cómo mi frente?

Cartero: Amplia linda, parecida a la de su hermana.

Wilma: Imposible, yo heredé la frente de mi madre y ella la de la suya. La raza no se compra.

Diletta: ¿Wilma ata esa lengua!

Wilma: Las manos de ella son ásperas, las mías blandas, no podía ser de otra forma.

Cartero: A pesar de las diferencias yo diría que se parecen por oposición.

Wilma: La costumbre de vivir tanto tiempo juntas.

Cartero: Puede ser. Aunque con los hermanos tarde o temprano se resaltan los parecidos.

Wilma: En este caso ha sido más bien tarde y hay ciertos rasgos que jamás se igualarán.

Diletta: Desde niñas creían que éramos gemelas.

Wilma: Ridículo, la diferencia salta a la vista.

Diletta: ¿Usted diría que nos parecemos?

Cartero: Sí.

Diletta: ¿Oíste eso Wilma? Es mejor que cierres el baúl de los recuerdos y no lo abras más.

Wilma: No. Ya me cansé, toda mi vida he estado con el candado a medio abrir y ya no lo soporto más.

Cartero: Este es un problema en el que no tengo nada que ver así que adiós.

Wilma: Espere.

ULTIMATUM

Cartero: ¿Qué?

Wilma: Sea el juez.

Cartero: ¿De qué?

Diletta: No le haga caso.

Wilma: Escúcheme.

Usted será el juez, su pago una de nosotras. Usted concursa, su pago una de nosotras. La que usted elija.

Diletta: Esto no tiene nada que ver con él.

Wilma: Sí tiene que ver. Él es la oportunidad de terminar con todo. Quiero destruirlo todo. Quedarme con él o vacía, pero cambiarlo todo.

Diletta: Si sigues hablando una palabra más todo se romperá.

Wilma: Tus amenazas ya no me asustan. Ya no soy una niña.

Diletta: Si lo eres. Vas a destruirlo todo como cuando pisoteaste mis tortas de aserrín.

Wilma: Era el precio que tenías que pagar por quebrar mi muñeca de porcelana, por robar los ahorros de mi alcancía.

Diletta: Vas a destruirlo todo como cuando apretaste el cuello de mi conejo.

Wilma: Era el precio que tenías que pagar por irrumpir en mis juegos. ¡Usted elija!

Cartero: ¿Perdón?

Wilma: Adivine cuál es la verdadera.

Cartero: Me gustaría quedarme con las dos.

Diletta: No la oiga, está enloqueciendo. Es una de sus crisis, ya pasará. Sáqueme de aquí.

Wilma: Si me hubieras pedido eso antes, feliz te echaba a patadas.

Diletta: No te atreverías nunca. Me voy por propia voluntad. Sáqueme de aquí.

Cartero: ¿Y qué hago con usted?

Diletta: Da lo mismo. Sáqueme.

Wilma: Puede convertirla en su criada, no le va a costar mucho acostumbrarse.

Cartero: No necesito una empleada, necesito una mujer.

Wilma: Entonces lléveme a mí. Porque Diletta si quieres te vas, pero él es mío.

Cartero: No, yo soy mío.

Wilma: Diletta los planes han cambiado. Admite que esta vez nos salió el tiro por la culata. Esta vez no quiero ser un monstruo. Esta vez me enamoré. Es como si ángeles rosados volaran por mi cabeza.

Diletta: Yo también me enamoré. Vuelvo a tener sangre en las venas, en las mejillas. Quiero que me saque de aquí now.

Cartero: Están confundidas no puedo llevarlas conmigo.

Diletta: No tienes que llevarnos, con que me lleves a mí es suficiente.

Cartero: Quiero una mujer que no tenga miedo a quererme.

Diletta: Soy la indicada.

Wilma: Dijo que quería que lo quisieran, no que lo atendieran.

Diletta: Wilma cállate. Mejor no hablar de ciertas cosas.
Wilma: Diletta puedes irte puedes morir me da igual, pero él se queda conmigo.

Cartero: Alto. Yo no he dicho que las quiera.

Diletta: ¿Y el beso?

Cartero: Soy un hombre y usted es una mujer, es simple.

Diletta: Traidor.

Cartero: Eso no significa que no los haya disfrutado.

Wilma: ¿Por un minuto me quisiste?

Cartero: Sí.

Wilma: Lo sabía. Este será nuestro hogar de aquí en adelante.

Cartero: No puedo quedarme.

Wilma: Creo que me he enamorado de usted.

Diletta: Y yo sí puedo irme. Creo que me he enamorado de usted.

Wilma: Siempre copiándome.

Siempre siguiéndome.

Siempre mi sombra.

Siempre esos ojos negros que se filtraban por el marco de la puerta.

Siempre observando, siempre acechando, siempre carcelera.

Diletta: ¿Querías que me quedara sentada mirando cómo te hacías notar?

Querías que me quedara entre las ollas oliendo a alifios sin reclamar mi lugar.

Querías que me convirtiera en tu cenicienta.

Querías que no me dieran el espacio que merecía.
¡Quiero salir de aquí! ¡Usted sáqueme!

Cartero: No puedo.

Wilma: ¿Y qué hará? Elija. Yo te amo. Te elijo te exijo que elijas.

Cartero: Eso es problema mío.

Wilma: ¿Crees que después de lo que has hecho puedes lavarte las manos?

Cartero: No he hecho nada.

Diletta: Nos ha enamorado.

Wilma: Más que eso. Me ha despertado, me ha dado el valor de enfrentarte.

Diletta: Nos ha enamorado.

Cartero: Eso no es mi asunto.

Wilma: ¿Me quieres a mí?

Cartero: No sé, tal vez.

Diletta: ¿Y a mí?

Cartero: No sé, tal vez.

Wilma: Responde algo concreto.

Cartero: No puedo. Ustedes pueden amarme si quieren, que yo siempre me dejaré querer. Pero en este caso a mí no me ha ocurrido así.

Wilma: Maldito.

Cartero: No les hago más daño que el necesario.

Diletta: Sácame de aquí, seré tu esclava tu amante lo que quieras pero sácame de aquí.

Cartero: No puedo.

Wilma: Quédate conmigo. Tendrás esta casa, esta cocina, este cuchillo, todo para ti.

Sin Diletta tendremos mucho más espacio.

Diletta: No puedes ofrecerle lo que también me pertenece.

Wilma: No tienes derecho. Todo esto es mío. Él es mío. Si tiene que elegir a una histérica preferirá a una rica que a una pobre. Es ley de selección natural.

Diletta: Desde niña haciendo notar las diferencias.

Wilma: Me dolías. Me dolía admitir que ese ser flaco,

débil, moreno que eras tuviera mi sangre. Me dolías. Me dolía ir de tu mano a los cumpleaños, seguida de esa sombra de la sirvienta siempre atrás protegiéndote.

Diletta: Alguien tenía que hacerlo.

Aprendí a querer tus hermosos rizos colorines.

Aprendí a querer a esa niña pecosa y rabiosa.

Aprendí a querer tu delicadeza de princesa.

Wilma: Mentira. Me odias. ¿Crees que me engañas?

¿Crees que ahora me harás sentir tu falso amor, tu

falsa preocupación? Me envenenaste de mentiras.

Aprendiste a leer y te convertiste en mi verdugo.

Aprendiste a hacerme creer que todos me mentan.

Aprendiste a hacerme creer que estaba sola.

Aprendiste a hacerme creer que eras la mejor.

Diletta: Aprendí a equilibrar la balanza.

Aprendí a quererme.

Aprendí que hasta mi madre te quería más que a mí.

Aprendí a hacerte pagar.

Aprendí que mi madre fue como una madre para ti.

Wilma: No. No fue mi madre, fue lo que era, mi empleada, con suerte mi nana.

Nunca he tenido madre. Que una mujer me haya parido no significa nada.

Que otra mujer me haya criado no significa nada.

Diletta: Lo tenías a él.

Wilma: Las dos lo teníamos.

Diletta: Lo tenías.

¿Cómo llamarle papá a ese señor que con sus atenciones trataba de corregir un error?

Que me daba un chocolate y me pedía perdón por haberme creado.

Que me enviaba a tu colegio y sólo se acordaba de despedirse de ti.

Que me regalaba una caricia con la misma importancia que acariciaba al gato.

Que corría hacia ti como un niño y se detenía severo ante mí.

Wilma: Maldita y pequeña resentida. Me hiciste pagar a mí.

Diletta: Aprendí a estar contigo incluso a quererte.

Wilma: Eso no se aprende, se siente. Sentía tu odio, lo sentía en la piel.

Lo sentía cada vez que entraba en la cocina y estabas tú pelando una cebolla, ayudando a tu mamá. Lo sentí cuando te reías y ayudaste a cocinar mi gallina.

Amiga contra el enemigo.

Enemiga contra la vida.

Me estorbabas. Me sobrabas.

Diletta: Si tú no hubieras existido todo habría sido mío.

Wilma: Ingenua. Todo habría sido igual. Jamás te habrían mirado con los ojos que me miraban.

Diletta: No te arrepientas después de haber hablado tanto.

Wilma: No tengo de qué arrepentirme.

Diletta: Si conocieras toda tu historia te arrepentirías.

Wilma: Déjate de indirectas.

Diletta: La curiosidad mató al gato.

Wilma: Habla sanguijuela de alcantarilla.

Diletta: La curiosidad mató al gato.

Wilma: Habla ratona gansosa.

Diletta: Usted es testigo. Ella lo pidió.

Noche del 25 de junio...

Wilma: Muere mi padre.

Diletta: Matas a tu padre.

Wilma: Éstás totalmente loca.

Diletta: Muere por intoxicación.

Wilma: ¿Qué tiene que ver todo esto?

Diletta: Que eso es falso. Muere por comer veneno para ratón en un chocolate.

Wilma: Qué sentido tiene inventar todo esto.

Diletta: En un chocolate que le habías regalado tú.

Wilma: Imposible nunca me han gustado los chocolates.

Diletta: Era mi regalo y me lo pediste.

Podrías haberte negado a recibirlo.

Podrías haber dejado que yo lo comiera.

Podrías no haber querido tenerlo todo.

Me daba más pena matar una mosca que poner veneno para ratón en ese chocolate.

Wilma: ¡Estás loca! Lo intoxicaste.

Diletta: No. Mi objetivo eras tú. Pero olvidé que querías el chocolate sólo por capricho y que no lo comerías. Y tú se lo diste a él. Tú lo mataste. He agregado un nuevo recuerdo a tu memoria, he ordenado tu pasado, deberías agradecerme, deberías odiarme, pero antes de que lo hagas me iré con él.

Cartero: Qué buena historia.

Diletta: No es historia.

Wilma: ¡Asquerosa! En dos minutos me has convertido en criminal, in a murder. ¡Ahora asúmelo!

Diletta: Lo matamos las dos. Como siempre las dos. No podrás escapar de mí.

Wilma: Regla número uno. Nunca jugar sin conocer las reglas del juego. Ahora voy a jugar contigo. Regla universal: Ojo con ojo se paga. Ayúdeme.

Diletta: Suelta ese cuchillo Wilma.

Cartero: ¿Ve que asusta?

Wilma: Esternocleidomastoideo. ¿Qué tal si parto descuartizándote por ahí?

Cartero: ¡Hace mucho tiempo que juegan a esto!

Diletta: No es un juego. Síqueme de aquí.

Cartero: No. Si después la va a liberar, como conmigo. Es otra historia pero es el mismo juego.

Diletta: No es historia ni juego, es lo que es.

Wilma: Siéntelo en tu pulmón.

Diletta: ¡Voy a estrangular a tu gato!

Wilma: Ya no te creo y a él lo amo.

Diletta: Suéltalo Wilma.

Wilma: Luego de que la atraviere nos iremos juntos.

Cartero: Deje de jugar.

Wilma: No estoy jugando darling.

Cartero: (A público).

"Esto es más bien peligroso para mí."

Diletta: No me toques con eso.

Wilma: Siéntelo. ¿Te da cosquilla? A ti my darling te daba cosquilla.

Cartero: (A público).

"Esto es más bien peligroso para mí."

Mi papito me decía bien claro que me cuidara, mi papito no se cuidó. ¿Por qué me iba a cuidar yo?"

Diletta: Wilma, no me obligues.

Wilma: ¡Te da cosquilla! Ríete, llora. Me da igual.

Diletta: Puedes matarme, tu recuerdo no lo podrás matar.

Wilma: Quiero que pagues.

Locutor: "Una hermana desesperada nos llama para informarnos y pedirnos nuestra ayuda en la búsqueda de su única hermana, una mujer de x años que se extravió el día de ayer desde su propio domicilio...".

Diletta: Puedes quedarte con el cartero.

Wilma: Ya me quedé con él.

Locutor: "De pelo colorin, baja, contextura mediana, aparentemente sin sus facultades mentales perturbadas. Responde al nombre de Wilma. Viste...".

Cartero: No creo que esa sea una buena idea.

Wilma: Ahora decido yo.

Cartero: Por qué no se tranquilizan.

Diletta: Dame eso. Esa actitud heroica no te servirá cuando te vengán a buscar.

Wilma: Te tengo en mis manos. Lo único que me gustaba de ti era tu cuello, es lo primero que voy a cortar.

Diletta: Regla número uno: No hablar tanto antes de atacar.

Wilma: ¡Cállate! Eso será lo último que escuche salir de tu boca.

Diletta: Tienes razón.
 Conste que no lo dije yo. Conste que tú me arrastraste a esto.
 Conste que te entierro este cuchillo simplemente porque si no lo hacía, tú lo habrías hecho primero en mí. Conste que esto sí que no estaba planificado, al menos no por ahora. Conste que el destino nos ha sorprendido, incluso a mí. Muere querida hermanita, desáñgrate sin gritar, sin mirarme, sin dolerme.

Cartero: ¿Qué hizo? Dígame que eso que chorrea es sangre artificial, que eso que chorrea es una bolsa que tenía bajo la ropa, que es otra broma más.

Locutor: "Viste medias violetas. Su nombre es Wilma Andrade Raiger. Cualquier información comunicarla a Diletta Andrade Sepúlveda. Hermana desesperada."

Cartero: ¿Qué hizo?

Diletta: Regla número dos: No ser estúpido. Si es posible atacar por la espalda no dudar en hacerlo. Si lo haces de frente, no perder tiempo, no darle tiempo al enemigo de preparar una respuesta, de preparar un ataque, de preparar tu muerte. Nunca pudiste comprender una estrategia. Te moriste. Te maté. No era tan difícil. No me persigas en sueños. No me hagas sentir que te necesitaba. No hagas que tu propia ausencia me obligue a recordarte.
 Te gané. Te maté.

Cartero: No entiendo. ¿Está muerta? Todo esto es mentira. No entiendo. ¡Llame al 911, llame una ambulancia, a la Cruz Roja, a alguien!

Diletta: No.

Cartero: No entiendo.

Diletta: Si no entiendes es mejor que no hables.

Cartero: ¿Por qué lo hizo?

Diletta: No lo entenderías. Déjame sola.

Locutor: "También pueden llamar al 8675940. Hermana desesperada agradecerá cualquier ayuda. Quédese en nuestra sintonía, que hoy 31 de agosto tenemos una gran sorpresa para...".

Cartero: (A público).

Necesito hacer una declaración.

Marco Antonio Sanhueza,

R.U.T. _____ - _____

Cartero soltero.

Servicio militar no realizado.

Reparto todo tipo de cartas, a veces todo tipo de cosas.

Los destinatarios problemáticos son un mal necesario, combaten la rutina.

Fui testigo de un crimen a sangre fría. Tengo miedo. Necesito que me juren protección. Necesito otro trabajo. Necesito poder dormir.

Locutor: "Y ahora un deleite, un placer, una eterna pasión: los clásicos del tango...".

Sobre su cuello. El del cartero o el de todos (as).
 La cacería es tarea cotidiana. Un cuchillo. Miles.)

Diletta: ¡Timbre! ■

Asesinato en la calle Illionis

DE LUCÍA DE LA MAZA

Personajes

Joan Washington
Betty Ribas
Peter Viches
Abogado
Madre de Joan
Maribel Llano Cerda
Nash Pointer Brooks
Comisario
Juez
Periodista
Zoila Cerda

Joan es un hombre delgado y de aspecto sencillo.

Betty es una prestigiosa psiquiatra, delgada, nerviosa y eficiente.

Peter es de aspecto juvenil a pesar de sus años, muy cortés y amable.

La obra transcurre en algún lugar donde la verdad es cualquier cosa y donde la justicia es cosa de chiste. Son cuatro los espacios utilizados:

- la comisaría
- la celda de Joan, de paredes grises y limpias
- la corte donde se lleva a cabo el juicio
- el departamento de Joan, claramente lugar de un hombre solo.

Cada vez que hay fotografías, se proyectan en todo el escenario y en colores.

PRIMER ACTO

En la penumbra.

Joan: Qué bella eres, Maribel, Maribela. Rosa entre las rosas, lucero entre los astros. Ahora estás sola, lo sé. Estás dando pasos lentos sobre el alfombrado de este quinto piso y con calma nerviosa te desplomas, caes sentada encima del cojín que aún no has entibiado con el calor de tus nalgas bajo la falda de lana negra. No puedes dejar de leer este papel, esta carta que dejé bajo tu puerta luego de verte desde mi ventana salir esta mañana. Si, no te dejo, día y noche, sin cesar, te sigo. Si, fui yo, yo mismo el que antenoche llamó por teléfono a las tres de la mañana, es que no sabes la enorme tentación que resulta marcar dos tres tres y sentir tu voz trasnochada, enronquecida por el sueño y

por tu belleza. Maribel, ya es la quinta carta que te envío, y esta vez sonrías, ¿la esperabas? Eres mía y eso tú lo sabes. Yo sé que esa luz del velador la dejas encendida para que yo pueda adorar tu silueta y ver cómo transformas ese vestido en desnudez, y cómo la cubres con la camisa de seda. Después de terminarla, dejarás la carta sobre la mesita de centro, bajo el macetero donde guardas las otras cuatro, y masajearás rítmicamente tus pies con las manos y en tu baño de tina cantarás en francés una de Aznavour como a mí me gusta, porque Maribella eres mía, y eso tú lo sabes.

A público.

Periodista: (Aparecen fotografías del periódico). Se publica en páginas centrales del matutino, el caso del asesinato de la calle Illionis, un tal Samuel Bolívar, hecho cubitos en su departamento. Si desea tener las espeluznantes fotografías, por favor solicitarlas al número que se encuentra en la esquina inferior de su pantalla. En caso de no quedar conforme le garantizamos la devolución de su dinero sin hacerle preguntas. Nuestras operadoras esperan para atenderlo. Si las líneas están ocupadas, vuelva a llamar.

En la comisaría.

Comisario: Siete de noviembre: Ha sido detenido en calidad de principal implicado un joven llamado Joan Washington cuya identidad fue descubierta gracias a la brillante labor de nuestros peritos en materia de huellas digitales. Se solicita la presencia urgente de un siquiatra pues el detenido acusa amnesia.

Abogado: Soy abogado, deseo ocuparme de la defensa del sospechoso. Llamo a considerar la magnitud del conflicto estacionado en él y por consiguiente pido al Señor Comisario me autorice para establecer contacto personal con mi cliente para así iniciar su defensa para el juicio al que tiene derecho por ley.

Comisario: ¡Autorización concedida!

En la celda.

Abogado: ¡Gravísimo! ¡Gravísimo! Esto no es un juego, viejo. Hay sangre de por medio, hay un muerto y un sospechoso, jese eres tú! Escucha viejo: "Huellas digitales en el arma blanca asesina, cinco cartas escritas a máquina, mismo papel, misma cinta"... ¿Tú las escribiste, no? ..."cuatro de ellas bajo un macetero de la mesita de centro, la otra en la mano del sospechoso". ¡Estás perdido, viejo! ¡Si al menos te acordaras de algún detalle, defensa propia, qué se yo, algo que atenúe los cargos! ¡Pero nada! Viejo, si ni siquiera te acuerdas de mí. ¡Dios mío! (Señora Fletcher... usted sabría qué hacer). ¡Es como para declararse incompetente...! ¡O no lo crees así!

En la comisaría.

Betty: Betty Ribas Gumucio. Pero Ribas con be larga. Betty también es con be larga. En el currículum está anotado. ¿Cómo dijo? Ah, sí, sí. Estudios completos. Está todo en el currículum. Inglés y francés, pero está en el currículum. No, no sé hablar alemán, pero algo entiendo. Un postgrado y un magister en el extranjero, pero está anotado en el currículum. Dactilografía y redacción, pero no soy secretaria, señor, usted lo puede ver en el currículum. Cinco años de Psiquiatría Clínica, Varias prácticas, como dice en el currículum. No, no es lo mismo, señor, pero en el currículum están ambas descritas. No, señor, va a ser la primera vez, pero he tenido casos parecidos, como puede ver en el currículum. No traje otra copia, pero si quiere la traigo el martes. Bueno, mejor el lunes. No, soy soltera, pero tengo novio. No, no me siento discriminada. Está bien. ¿Puedo esperar en ese sillón? Bueno, esperaré de pie.

Comisario: Efectivamente, doctora. Él dice no recordar nada. Menos recuerda entonces lo ocurrido el día siete de noviembre. Simplemente fue encontrado junto a la víctima con pérdida de conoci-

miento. No posee coartada que lo libere de los cargos. Pero por ley debemos atenernos a este tipo de procedimientos, es por eso que contamos con usted. Las pruebas son contundentes, las huellas en el arma homicida son idénticas a las del sospechoso, cosa que nos lleva a pensar que esas huellas podrían pertenecer al sospechoso. Es un cuchillo cocinero, de esos tallandeses de punta cuadrada. ¡Tan buenos que salen! Es que son de un material más duro que el acero.

En la celda.

Betty: Mi nombre es Betty Ribas. Quiero que me considere una amiga... Quiero decir con esto que vengo a hacerle compañía, para que usted pueda hablar con alguien, que una persona lo escuche sin juzgarlo. Me dijo el comisario que usted perdió la memoria...

Joan: Ahá.

Betty: ¿Su nombre es Joan Washington?

Joan: Ahá.

Betty: ¿Usted me comprende lo que le hablo?

Joan: Perfectamente, señorita, no necesita hablar tan lento. *(Recién se asoma Joan que siempre estuvo en la penumbra).*

En la comisaría.

Betty: Señor comisario, dos puntos. Este es el primer informe que llega a sus manos y con él le cuento que el paciente efectivamente dice no recordar nada. Habla con monosílabos y pronuncia frases completas sólo para responder mis preguntas. Es como un perro maltratado que se niega a recibir ayuda. Escarba en su propio silencio, sosteniendo el peso de sus recuerdos indescifrados. Se ahoga, sin quererlo, en el océano de esas tinieblas que su conciencia no alcanza a revelar. Solicito formalmente se me informe de las pesquisas realizadas en este caso para un mejor proceder.

(Simultáneamente al texto siguiente abogado entra al departamento de Joan. Al ver la máquina de escribir la toma y se la lleva).

Comisario: Tal cual, doctora. Tras allanar el depto del sospechoso nos pudimos enterar de algunas particularidades que tal vez le sean útiles en la confección de su informe, doctora. El sospechoso vive solo en un quinto piso frente al edificio de la víctima, en la misma calle Illionis. ¿Sugiere usted aislamiento neurosomático voluntario? Tiene en su poder elementos extraños como una colección de flores plásticas de los más variados tamaños. ¿Sugiere usted desviación narcisoide?, un sinnúmero de libros y revistas de astronomía meticulosamente ordenados por tamaño y un telescopio de alta precisión. ¿Sugiere usted obsesión esquizoide voyerista?, además de variadas y ostentosas herramientas colgadas en una muralla que corresponden a la rama de uso que podríamos llamar plomería. ¿Sugiere usted psicopatología mortífera? y, por último, numerosos elepés de música francesa apilados en dos torres a un costado del depto y un gran equipo de sonido de innumerables funciones. ¿Sugiere usted limitrofesquizoidehistericoidismo patológico?

Betty: La verdad, no puedo sugerir ninguna psicopatología antes de analizar el comportamiento del paciente por un cierto período de tiempo. ¿Cabe la posibilidad de que yo inspeccione personalmente el depto?

Comisario: Lo siento, doctora, no es posible. Pero si yo puedo serle útil en algo, no dude en llamarme. Tiene una semana de plazo para encontrar indicios que nos ayuden. Comprenda bien, necesitamos INFORMACION. Si no lo logra, el sospechoso será juzgado en el estado en que se encuentra.

Betty: ¿No es justo, si es recuperable, él tiene derecho a declarar en su defensa!

Comisario: Lo siento, doctora. Es la ley.

En la celda.

Joan: No la comprendo, si pudiera...

Betty: Que si no le atrae la idea de espiar a su compañero de celda.

Joan: ¿Para qué?

Betty: No sé, a lo mejor le gusta ver cómo se lava los dientes.

Joan: Para nada.

Betty: Si tuviera una ventana, ¿no le gustaría mirar a los otros presos?

Joan: No sé...

Betty: ¿Le gusta mirar el cielo?

Joan: Mmm...

Betty: De noche, digo.

Joan: Sí, soy algo romántico, pero desde aquí apenas veo el yeso de este techo.

Betty: ¿Parlez vous français?

Joan: ¿Cómo dijo?

Betty: ¿Est-ce que vous avez compris ce que je viens de dire? ¿Parlez vous français, ou á moins, aimez vous écouter chansons en français?

Joan: ¿Podría modular, por favor? No le puedo entender nada.

Betty: ¿Conoce a Gilbert Bécaud, Charles Aznavour, Guy Béart, Jaques Brel, Edith Piaf?

Joan: No sé, es que borré un buen trozo de mi memoria, a lo mejor yo conocía a los señores.

Betty: ¿Es usted alérgico a algo?

Joan: No sabría decirle.

Betty: ¿Le gustaría que le trajera un ramo de flores de verdad?

Joan: Sería muy amable, no recibo visitas y apreciaría cualquier muestra de cariño.

Betty: ¿No prefiere que le traiga flores plásticas?

Joan: Como usted quiera.

En la comisaría.

Betty: ¡Me rindo! No saco nada con interrogarlo si padece amnesia, cualquier cosa que le pregunte puede ser o no, porque él no se acuerda. Usted quiere resultados a corto plazo y no es posible, ya le dije que la recuperación es lenta. No, señor comisario, no puedo seguir sacándole información a la fuerza. Por lo que he visto, puedo descartar alguna de las patologías sugeridas por el señor Comisario. No muestra rasgos voyeristas ni narcisistas. Sin embargo, ésta no es la mejor vía de

ingreso a su inconsciente. A menos que cambie de estrategia, después de todo, soy psiquiatra, estudié y me titulé en una prestigiosa universidad, hice un postgrado y un magister, lo que quiere decir que estoy preparada para enfrentar un sinnúmero de situaciones, y soy capaz de superar las desventuras de mi oficio. Señor comisario, ¿me permite tomarme la libertad para alargar el plazo de estudio y así cambiar de estrategia?

Comisario: ¡Solicítelo por escrito!

Betty: Señor comisario, dos puntos. A continuación le hago llegar el segundo informe del proceso aplicado al paciente Joan Washington, dos puntos. El diagnóstico es amnesia parcial producto probablemente de un shock, punto. Probablemente también la vaya recobrando a medida de que los interrogatorios asignados a mi persona deriven en una terapia de recuperación de la memoria por un sistema de asociación libre que hará aparecer las claves que activen sus recuerdos, punto. Solicito formalmente se me den los plazos necesarios para proceder de la manera recién descrita, punto. Por su comprensión, muchas gracias.

Comisario: ¿Cuánto plazo solicita?

Betty: Considerando el apuro, trabajaré intensamente para estar lista en dos meses.

Comisario: ¡Imposible!

Betty: ¡Pero no se puede...! Está bien, un mes.

Comisario: ¡Solicitud aceptada!

En la celda.

Abogado: Lo logré, viejo. Vendí la máquina de escribir. Traje unas fotos que encontré sobre una mesa. (Joan al verlas grita). ¡Cállate, que las van a confiscar! Es tu madre.

Joan: Mi mamá... ¿Y vive?

Abogado: No, murió en un asalto. Le dio un ataque, por el susto después de que le dispararon en el páncreas, pero hace años ya. Viejo, no puedo entenderlo. ¿Sabes que no encuentro la forma de sacarte de ésta? Es que pienso en las series y no hay caso, yo no soy detective. Piensa, por ejemplo, la

Reportera del Crimen era escritora y yo siempre creía que era detective. Tus huellas por todos lados, las cartas...

Joan: Cualquiera pudo escribirlas.

Abogado: ¡Pero si era tu máquina! En estos días todo el mundo usa computador, menos tú, que eres un... un anticuado. Un poeta anticuado. No lo puedo creer. ¡Tú no eras malo! La sociedad te ha corrompido, viejo, tú eras bueno. En verano tú sostenías la manguera para que el resto se refrescara, en otoño recogías las hojas para devolvérselas a los árboles, en invierno prestabas tu paraguas a los vagabundos y en primavera... bueno, en primavera no salías para no molestar a nadie con tus alergias. ¡Por eso las flores plásticas, no! Ahora las vi en el depto, ¡son geniales! Tú eras bueno, y ahora te dedicas a mandar cartas...

Joan: Pudieron inculparme, no sé, a lo mejor alguien entró en el depto y...

Abogado: ¡Tienes razón! (Ahora sólo falta encontrar un buen móvil para encontrar al verdadero asesino. Y es en esos recuerdos esfumados en que está la clave.) Pero a ver, partamos del principio... ¿Te acuerdas de algo? ¿Puedes contarme lo que recuerdes del pasado? A lo mejor puedas darme una pista...

Joan: A ver... hay imágenes que lentamente se vuelven palabras... además con estas fotos... Sí, estoy seguro, yo nací un siete de marzo de mil novecientos y tanto, después de una dificultosa cesárea, a los siete meses de gestación. Mi madre, una mujer de carácter fuerte y poco dócil, vio en mí a un rival, pues yo era el favorito de mi padre, y en cuanto éste falleció, se encargó de detestarme y de crear-me una inseguridad que me asegura la incapacidad de realizar un acto de violencia tal.

Abogado: ¿Y eso? ¿Recuperaste la memoria?

Joan: No, o sea sí, así ha sucedido, de a poco, con la ayuda de la psiquiatra de pronto se iluminan zonas en blanco y ¡zaz!, recuerdo.

Abogado: Algo es algo.

Joan: La analista está optimista. Asegura que voy a

progresar y podrá usted probar mi inocencia.

Abogado: ¡Es cierto! El testimonio de la doctora, respaldado por sus prestigiosos conocimientos en la materia, serán una prueba a tu favor. Viejo, eres un genio...

Joan: Díselo a ella. Ella es la heroína de esta historia.

Madre: Eres un degenerado. ¡Por tu culpa, por tu culpa!

Joan: Yo no pedí venir al mundo, señora.

Madre: ¡Nueve, nueve meses pateándome el estómago!

Joan: Siete, sólo siete meses, señora.

Madre: ¡Ah! El perla se dio el lujo de nacer antes... Si no fuera por ti habría sido la primera dama de la República. ¿Cuál es el afán de arruinarme la vida?

Joan: Váyase, señora.

Madre: Una, que tiene que levantarse por veinte años a las cinco y media, para tenerles el pan fresco y la leche tibia, una...

Joan: Váyase, dije.

Madre: Una que debe aguantar como tuyas las porquerías ajenas...

Joan: ¡Váyase! ¡Y no vuelva!

Madre: ¡Hombres! ¡Son todos unos malagradecidos!

Joan: Recuérdeme no saludarla para el Día de la Madre.

A público.

Periodista: Después de las incriminatorias fotografías tomadas por nuestro periodista estrella a Maribel Llano Cerda y a Nash Pointer Brooks, la pareja vedna a la de Samuel Bolívar, la víctima de la calle Illionis, el juez declara prohibición de informar.

En la celda.

Comisario: ¡Detenido Joan! ¡Al rincón!

Peter: No me empuje, por favor, que tengo pies y puedo caminar. No me tome tan fuerte, ¡no ve que me va a quebrar el brazo! ¡Usted cree que soy un animal o algo así! ¡Negrero! ¡Abusivo! ¡Voy a quejarme! ¡No por estar preso me voy a quedar

callado! ¡Eso es lo que ustedes quieren, que no hable, pero para que sepan yo voy a salir de aquí, aunque me declaren la perpetua! Perdón, no me he presentado. Soy Peter Vilches, encantado de conocerlo, compañero. ¿Su nombre? Lo lógico es que cuando alguien llega a un lugar, es él mismo quien debe saludar primero, y es deber de quien ya está en dicho lugar, de responder educadamente al saludo con un apretón de manos.

Joan: Perdón. Me llamo Joan Washington. Es un gusto conocerle.

Peter: Ah, qué agradable es ser bien recibido, sea en un palacio o en una celda. ¡No es cierto? Bonita vista, con espacio de sobra, un catre digno, buena compañía y la paz suficiente para descansar. ¿Para qué quiero más? ¿Es usted el de la calle Illionis?

Joan: Creo que sí. No sé bien, porque perdí la memoria y la recupero de a poco.

Peter: Así que perdió la memoria...

Joan: Sólo estoy seguro de una cosa. El resto es un inmenso blanco, una nube desesperante que no quiere dejarme recordar. Sólo puedo acordarme, es cierto, de una cosa. De mi madre muerta.

Peter: Ahá.

Joan: El resto es un inmenso blanco, una nube desesperante que no quiere dejarme recordar.

Peter: ...Yo a ti te conozco. ¿Podemos tratarnos de tú, no?

Joan: Claro.

Peter: Decía que te conozco...

Joan: Imposible. Te recordaría.

Peter: Estoy seguro de haberte visto bastante.

Joan: No creo.

Peter: ¿Treinta años?

Joan: Ahá.

Peter: ¿Madre fallecida?

Joan: Ahá.

Peter: ¿Eres de Illionis Street?

Joan: Eeeh...

Peter: ¿Piso quinto?

Joan: mmm...

Peter: ¿Tercera ventana de izquierda a derecha?

Joan: ¡Ahá! ¡Sí, soy yo, vivo efectivamente en un edificio! Aunque no podría asegurar...

Peter: ¿Te conozco! ¿Eres el del telescopio!... ¿Plomero, dijiste!

Joan: No dije nada.

Peter: ¡Sí! Te he visto, eres el del 2255, tu telescopio de vez en cuando se topa con mis binoculares que... ¡Claro, el plomero! Porque eres plomero, eso te lo cuento por si no te acordaras...

Joan: ¡Soy plomero!

Peter: Y apuesto que de los caros, con ese tremendo telescopio...

Joan: ¡Es cierto, puedo recordar algo! ¡Sí, soy plomero! Arreglo cañerías, estufas... soy experto en trabajos altamente comunes.

Peter: Qué gusto encontrarse con un colega...

Joan: ¡Tú también eres plomero!

Peter: No tengo esa suerte, pero también soy adicto a mis binoculares, es que con esto del libre mercado se construye tanto edificio... Tarde o temprano uno cae en el jueguito, ya sea como espectador o como protagonista. ¿Eres aficionado?

Joan: Lo siento, yo soy un profesional.

Peter: ¿Con un telescopio de alta precisión?

Joan: Con buenas herramientas.

Peter: ¡Y con sueldo de plomero!

Joan: Trabajo desnudo. Me pagan el triple. Pero no siempre. Es muy peligroso. Las señoras viudas son las peores, te mandan a arreglar el excusado y te esperan en la tina embarradas de espuma. Pero yo no les sigo el juego, no ves que es así como empiezan los problemas...

Peter: ¿Y eso también lo acabas de recordar?

Joan: Así de a poco van apareciendo claves que me conducen a mis recuerdos. Pero lo que debo recordar, la coartada que por el momento mi abogado no encuentra, no aparece, simplemente no aparece, como si el presente inmediato lo hubiera almacenado en un cajón y enterrado en un desierto sin un mapa. Si tan sólo apareciera esa clave que me haga recordar y me ayude a probar mi inocencia...

Peter: Cómo lo siento... Lo que es a mí, no me sirvió de nada la conciencia. Recuerdo hasta la temperatura de mi frente al momento de disparar. Mi abuela siempre me dijo que las armas las carga el diablo. Eso yo le dije al comisario, pero no sirvió de nada. Igual me dieron la perpetua. Moriré de viejo viendo estas mismas paredes grises. Pero bueno... no me quejo. Se nace solo, se vive, se mata y se estará solo también el día de nuestra muerte.

Joan: ¿Mataste?

Peter: Pero una vez, no más.

Joan: ¿Y qué se siente?

Peter: ¿Al matar?

Joan: Sí. Porque algo debes haber sentido... Miedo, goce, pena, alegría...

Peter: Placer, inmenso placer de librar al mundo de un ser que ya nada podría contribuirle. La humanidad nunca aprecia esa clase de gestos.

Joan: Podría llamarse un acto de limpieza...

Peter: Sí, lo has descrito bien. Es una forma de borrar de la superficie terrestre a un espécimen digno de eliminarse.

Joan: Pero si es un ser indefenso no es justo, porque no se puede defender...

Peter: ¿Y en la selva quién le reprocha algo al león? Le disparé en el páncreas. No se habría muerto si no hubiera sido tan vieja. No, no era vieja. Tenía sesenta. Era enferma de los nervios. Sí, murió del susto. No me sirvió de mucho, no tenía plata, me agarraron y para peor se murió. El juicio duró un año entero en que anduve deambulando en prisiones mugrientas y heladas, y ¿para qué, si igual me iban a dar la perpetua? Pero bueno... no me quejo. Aquí adentro es más seguro que el mundo de allá afuera. (Audio out).

Joan: Mi madre también murió a los sesenta.

Peter: ¿Era una vieja de mierda?

Joan: Ella era un ogro.

Peter: Comprendo.

Joan: Lo cierto es que siempre quise ser yo el que le quitara la vida.

Peter: ¿Y no fue así?

Joan: No. Un maldito se me adelantó.

Peter: O una maldita...

Joan: Sólo un hombre pudo cometer acto tan necesario para la humanidad.

En la comisaria.

Zoila entra a la fuerza para hablar con el Comisario que está al teléfono.

Zoila: ¡Zoila Cerda, ese es mi nombre! ¡Y ni usted ni nadie en este mundo va a impedir que yo haga justicia!

Comisario: Lo siento, señora, debe usted atenerse a las normas que rigen nuestra institución. No puede, repito, ¡no puede usted ingresar a la oficina privada del comisario sin antes haber hecho una solicitud por escrito! Sea lo que fuere, usted no puede ingresar a zonas restringidas atrayendo focos de delincuencia, terrorismo y comportamientos impropios para con nuestra institución.

Zoila: Es un asunto de extrema urgencia, relacionado con el caso del asesinato de la calle Ilionis.

Comisario: Sea lo que fuere, repito, no puede ingresar, así que si gusta puede hablar con el recepcionista de turno, el cual estará gozoso de facilitarle a usted un formulario que deberá llenar con sus datos pertinentes. Entonces, y con todo gusto, será atendida por mi persona. Si me permite...

Zoila: ¡Voy a quejarme con su superior! ¡Darle problemas a una dama como yo! ¡Voy a quejarme!

Comisario: Ja, ja... Entonces va a tener que hablar con Dios, porque yo soy el jefe aquí.

Zoila: ¡Usted no sabe con quién está hablando! ¡Yo tengo contactos...!

Comisario: Ehh... Y en vista de que tengo a una dama tan distinguida frente a mí solicitándome un poco de mi valioso tiempo, haré una excepción. Comisario Angel del Bien Machuca Cienfuegos, para servirle.

Zoila: Lo hubiera dicho antes, nos habríamos ahorrado tanto mal rato... Zoila Cerda del Campo, para servirle a usted.

Comisario: ¿En qué la puedo ayudar, señora Zoila?

Zoila: Quiero que me permita intervenir en el proceso acontecido en este caso, creo que seré de gran relevancia en la aclaración del mismo.

Comisario: ¿Sabe usted algo que no sabemos nosotros?

Zoila: Yo tengo un puesto de artículos de decoración en Bleik con Illionis, a escasas dos cuadras del epicentro de la tragedia. Ese señor Joan Washington, o por qué no decirlo, Señor Sospechoso, es mi cliente, lo conozco bien y le aseguro por mi papito fallecido hace un sinnúmero de años que él es el asesino.

Comisario: ¡Oooh...! ¿Tiene usted pruebas?

Zoila: ¡Necesito intervenir en ese juicio! Con premeditación y alevosía la prensa se ha empeñado en fustigar a mi hija Maribel Llano Cerda y a mi yerno Nash Pointer Brooks con fotografías que insisten en inculparlos, mi inocente hija, su tan buenmozo marido....

Comisario: ¿Tiene usted pruebas?

Zoila: Mmmh... La verdad es que... no... no tengo pruebas... pero...

Comisario: Entonces puede usted retirarse. Sólo puede intervenir si posee pruebas o encuentra un hecho que pueda contribuir en la búsqueda de un culpable.

Zoila: ¿Cómo? ¡Yo le dije que es de extrema urgencia que yo intervenga en ese juicio!

Comisario: Mire señora: un juicio es cosa seria, y si usted desea colaborar, bienvenida, pero para eso debe aportar con pruebas o testimonios, participar de un juicio no es una cosa que se hace por capricho o por querer llamar la atención, así que por favor, retírese.

Zoila: No quería recurrir a esto, pero ya que usted ha puesto problemas... Y supongo que a la señora Machuca no le gustaría ver estas fotos en que lo vemos tan bien acompañado... *(Le extiende sobre la mesa unas fotos).*

Mi instinto maternal me llama a defender el pellejo de mi hija Maribel Llano Cerda y mi yerno Nash Pointer Brooks a quienes la prensa sensacionalista

se empeña en inculpar. Debo salvarlos, entienda. Y si es necesario, seré YO la que haga justicia.

Comisario: Eh... Creo que lo voy a consultar con mi almohada.

A público.

Periodista: A pesar de la prohibición de informar dictada por el señor juez del caso de la calle Illionis, los matutinos se han empeñado en mostrar fotos incriminatorias de la pareja del 605. Al parecer Maribel Llano Cerda y Nash Pointer Brooks mantenían cierta amistad con el occiso y con la hermana gemela del occiso.

Abogado: ¡Lo tengo! ¡Maribel Llano Cerda y Maribel, a la que le escribiste las cartas, son la misma persona! Joan estaba enamorado de Maribel, la verdadera... Pero... ¿Qué razones tendría Joan para estar en el 505 con un desconocido?

(Señora Fletcher, Señora Fletcher.... casi lo tengo, deme un empujoncito, le juro que le mando el argumento de esta historia para una de sus novelas, ¡ayúdeme!)

En la celda.

Betty: ¿Y qué más?

Joan: Nada más.

Betty: Es usted bien tímido.

Joan: Es que... usted me pone nervioso.

Betty: ¿Podría explicar mejor ese sentimiento?

Joan: ¡Sentimiento! Sí... supongo que sí, que es un sentimiento, porque yo lo siento aquí dentro, ¿sabe?

Betty: ¿Me tiene usted miedo?

Joan: Ahá.

Betty: ¿Es a mí o a todas las mujeres en general?

Joan: No tengo cómo averiguarlo, a menos que pueda salir de aquí y ver la luz del sol.

Betty: Usted no es malo. Usted es tímido, usted es inseguro. Pero usted es sociable cuando está en confianza. Usted es un ser lleno de cualidades como solidaridad, dulzura, amistad, amor...

Joan: ¿Lo cree usted? Amor... ¿Qué palabra ésa!

Betty: Hábleme de esa palabra.

Joan: El amor es todo y nada a la vez.

Betty: Bella metáfora.

Joan: A veces me nacen, en momentos como estos, frases como ésas. ¿Sabía usted que tiene un nombre muy bonito?

Betty: ¿Usted encuentra?

Joan: Betty... Bettybella, coraza del océano, bandado de violines, murmullo de estrellas...

Betty: Por favor... no siga.

Joan: Betty... Bettyrosa, capullo dormido, corriente de polen, miel de mi boca...

Betty: Insisto en que no siga... por favor.

Joan: Lo siento mucho si la apené.

Betty contando a público.

Betty: Yo no sé lo que me pasa. Desde hace un tiempo no duermo bien. Me desvelo. No tengo hambre y evito las multitudes. Cuando estoy en mi casa me encierro en el escritorio. Trazo líneas, dibujo pelotitas. Amontono recados en mi grabadora sin responderlos mientras el cartero tira cuentas por debajo de mi puerta. Y pienso... irremediablemente no paro de pensar...

En la celda.

Abogado: Te veo bien, viejo. No sé, como que ahora sonríes más, algo tiene que haberte cambiado el asunto éste. Han vuelto los colores a tu cara. Parece que aquí te han tratado bien. ¿Me estás escuchando? Mira. Lo del arma homicida se arregla de a poco. El cuchillo tiene las iniciales M.L.C., son de la niña del piso de arriba. Que tus huellas están en él, están, pero al menos hay una oportunidad de encontrar por ahí algo que nos ayude. Es uno tailandés de punta cuadrada. De esos que cortan todo.

Joan: ¿Y quién es ella?

Abogado: Se llama Maribel, trabaja en una importadora.

Joan: Maribel, Maribella...

Abogado: Es bien linda. Podría ser perfectamente la mujer implicada por causa de un marido celoso que vio en ti a un rival y que encontró como modo de venganza inculparte; o bien puede ser la joven celosa de tu amor que al ver desviada tu mirada hacia otro lado, decidiera inculparte; o bien la perversa vecina que encubre el misterio de la... Podría ser. También podría no ser. (La Señora Fletcher le haría un encerrón y con el Comisario escondido detrás de la jaula de los leones le haría confesar su crimen). ¿El nombre Maribel te suena familiar?

Joan: Maribel, Maribella, rosa entre las rosas, lucero entre los astros...

Abogado: ¿Y eso?

Joan: No sé, lo acabo de inventar. La verdad es que ese nombre me gusta mucho. Pero no, no la conozco.

Madre: ¡Hijos! ¡La maldición de las mujeres! Los tienes y después, te cobran sentimientos, te arrastran a la tumba después de sacarle el jugo a una.

Joan: ¡Váyase! ¿No ve que estoy ocupado?

Madre: Ocupado en pensar obscenidades, en imaginar mujeres desnudas con las presas al aire, en inventarles canciones imaginando que las tienes frente a ti.

Joan: No, señora, se equivoca. No tengo tiempo para imaginarme mujeres.

Madre: ¿Y esa, la flacuchenta desteñida que te viene a ver a cada rato? A esa no la imaginas, porque quizá qué cosas le haces cuando los dejo solos en el living.

Joan: ¡Este no es un living, es una celda, y usted está muerta, así que váyase!

Madre: ¡Claro! ¡Porque viene la flacuchenta desteñida, por eso! ¡Mujeres de la vida es lo que quieres!

Joan: ¡No venga a insultarme a la doctora, señora! Ella es más respetable que usted y todas las viejas de su familia.

Madre: ¡Después te vas a arrepentir de las cosas que me dices, desconsiderado!

Joan: ¡Váyase por la rechucha vieja chasumadre!

Madre: ¡Ni muerta voy a dejar de ser tu madre!

En la comisaría.

Betty: Perdóneme, señor Comisario. ¿Se me corrió el rimel? Es que ando un poco triste. ¿sabe? Vengo a dejarle el informe correspondiente al día de ayer. No tuve tiempo de traérselo más temprano. Es que se me acabó la cinta de mi máquina y tuve que ir donde una amiga. Pero ella no es la amiga que se fue con mi novio, es otra. Sí, me dejó mi novio. Me la he pasado llorando, por eso que quedó un poco borroso, si no entiende sólo pregúnteme. Pero no se preocupe por mí, esto va a pasar. Dicen que el tiempo lo cura todo, ¿no? Estoy segura que en menos de un mes ya va a haber recordado los acontecimientos y yo podré dormir tranquila. Bueno, todos podremos dormir mejor. ¿No tiene un espejo que me preste? Es que ni dormí anoche, porque me quedé hasta tarde tratando de redactar el informe, y hoy no tuve tiempo para arreglarme. Recordó a su madre, es un avance, créalo. ¿Será necesario? ¿Ahora mismo? No se preocupe, que tengo todo el día, pero discúlpeme si de repente se me corta la voz o no distingo bien las letras, es que estoy un poco triste, ¿sabe?

Comisario: ¡Adelante!

Betty: Quinto informe, dos puntos. Han pasado veinte días de trabajo y el paciente ha demostrado gran sociabilidad, cortesía y un progresivo aumento de las pulsaciones del corazón cada vez que lo fuerzo a situarse en el presente. Ha expresado verbal y físicamente el rechazo que le produce la figura de la madre, fallecida hace un tiempo, punto. No observo incompetencia ni retrasos severos, por lo que afirmo que no posee sus facultades mentales alteradas más que lo normal de un paciente sometido a tal presión. Es más, no deja de sorprender su elocuencia y grado de compromiso para con mi labor.

En la celda.

Betty: Dicen que queda poco.

Joan: ¿No dijeron cuánto?

Betty: ¿Qué puede importarle?

Joan: En realidad.

Betty: ¿Puedo acercarme? Necesito tomarle el pulso.

Joan: ¿Es necesario?

Betty: Muy necesario. Tengo que observar los efectos que le producen en el pulso el hablar de ciertos temas.

Joan: Mi pulso no va a decirle nada.

Betty: Eso yo lo sé. Son ellos los que quieren datos.

Joan: Puras estadísticas.

Betty: Aunque no lo crea, algo se puede decir de las estadísticas. ¿Puedo ver sus reflejos?

Joan: Si usted quiere... No. No se acerque. Yo lo haré.

Betty: ¿Puede dejarme hacer mi trabajo? No para esto estudié seis años, hice un postgrado y un magister, no para que un don nadie, que quién sabe si es un psicópata o no, me diga qué es lo que me sirve para mi trabajo. ¿Quién se cree? ¿Cree que es el único que tiene problemas?

Joan: ¡Perdóneme, no lo hice para molestarla! La verdad es que desde hace un par de días ando nervioso, cada vez que va a venir camino de un lado a otro de la celda, conteniendo la respiración y restregándome las rodillas de vez en cuando y lo único que quisiera es que a las once de la mañana nadie aparezca tras esos barrotes...

Betty: ¿Hombres! Seres insensibles, egoístas, incapaces de valorar los momentos...

Joan: ¿Perdón?

Betty: ¿Hace cuánto no besa a una mujer?

Joan: Me niego a emitir declaraciones.

Betty: ¿Ha besado alguna vez a una mujer que no fuera su madre?

Joan: Me niego a emitir declaraciones. La verdad es que no recuerdo. Lo que sí sé es que mi madre nunca me besó.

Betty: ¿Ni en la frente, antes de ir a la escuela?

Joan: Una vez me besó, creo. Pensaba que era mi hermanita, yo estaba durmiendo en su cama...

Betty: ¿Qué sintió?

Joan: Apenas se fue a acostar me quedé caminando de un lado a otro de mi habitación, conteniendo la respiración y restregándome las rodillas de vez en

cuando y lo único que quería era que a las siete de la mañana no viniera a despertarme.

Betty: ¿Qué hizo ella al darse cuenta del error?

Joan: Nunca supo que se había equivocado. Muchas veces, tiempo después quise contarle. Pero nunca tuve el valor...

Betty: (Llora). Lo siento. Estoy un poco triste, ¿sabe? Ayer me dejó mi novio. Perdóneme. Pero no se preocupe por mí, esto va a pasar. Dicen que el tiempo lo cura todo, ¿no? Estoy segura que en menos de un mes ya voy a estar bien.

Joan: Lo siento mucho... si quiere puede tomarme el pulso. Tómeme el tiempo y yo le digo cuántas veces... ¿Cómo se ven los reflejos? ¿Quiere que le siga hablando de mi madre?

Betty: Esto nunca se debe hacer. Una profesional no puede involucrar su vida con la de un paciente.

Joan: Si quiere se va a descansar y yo no le digo a nadie.

Betty: Qué tonta, ¿no? Creer por tanto tiempo en un hombre.

Joan: ¿Quiere un poquito de agua?

Betty: Definitivamente: el hombre y la mujer no son animales de la misma especie. ¿Quiere que me vaya?

Joan: Si quiere se queda, a mí no me importa que se quede un rato. ¿Se siente mejor?

Betty: Sí, gracias. Parece que van a tener que buscar a otro analista.

Joan: ¿Por qué?

Betty: Porque hay leyes que no se pueden romper y yo ya lo he hecho.

Joan: ¿Y va a dejar que esta tropa de ineptos lleven a cabo un juicio sin que el principal sospechoso pueda defenderse con su propio testimonio? ¡Para eso tiene que quedarse, usted es la única capaz de ayudarme! Después de todo, estudió con honores, lo que quiere decir que está preparada para enfrentar un sinnúmero de situaciones, y es capaz de superar las desventuras de su oficio. Mujeres como usted son las que este mundo necesita. Es una gran mujer, Betty. ¿Nunca se tiene que dar por vencida!

Betty: (Llora). ¡Nadie nunca me dijo algo tan lindo...!

Comisario.

Abogado: Señor Comisario, dos puntos. Aquí está la lista de testigos que solicito para que den testimonio en el juicio de mi cliente. Ruego a usted considerarlos para la elección oficial de declarantes. Punto.

Comisario: Muy estimada doctora. El tiempo se acaba y los plazos se cumplen. Lamentablemente, repito, muy lamentablemente, por orden del juez, me veo en la obligación de pedirle que dé por terminado su trabajo. El tratamiento asignado a nuestro sospechoso, lamentablemente, muy lamentablemente, no ha dado frutos y es hora de que sea juzgado. No es que yo dude de su profesionalidad, doctora, pero lo cierto es que su misión no nos ha sido de gran ayuda. Ahora comprendo que es un error darle tanta libertad de acción a nuestros empleados, sobre todo a los que no pertenecen a esta institución. A partir del lunes puede retirar su cheque de honorarios en nuestras oficinas.

En la celda.

Betty: Ah... esta vez vengo a despedirme, Joan.

Joan: ¿Se acabó la terapia?

Betty: Sí, Joan. El comisario ya no me necesita.

Joan: ¿A él también le hace terapia?

Betty: No, Joan. Él fue quien me contrató. No le he servido de mucho. Los plazos se han cumplido y a mí no me queda más que irme.

Joan: Es cierto, todo ha sido tan rápido...

Betty: Fue un placer... (Se empieza a ir).

Joan: Sé que el destino nos volverá a juntar, tarde o temprano.

Betty: Sabe que uno no puede crear lazos con sus pacientes, y sin embargo...

Joan: Sin embargo sé que no ha servido de nada conversar.

Betty: No volveré a tomar pacientes, nunca más.

Joan: La terapia fue un fracaso...

Betty: Debo decir que mi objetivo con usted era algo más frío.

Joan: ¿Ah, sí?

Betty: Sólo iba a ser un medio para sacarle información para poder culparlo.

Joan: ¿Y eso fue lo que hizo todo el tiempo?

Betty: No. Hice lo que pude por revertir esa situación. Le digo esto porque no quiero dejarlo con la sensación de que fui una traidora.

Joan: No se preocupe, yo no la juzgo.

Betty: Es que nunca he hecho nada inteligente en mi vida y pensé que ésta vez sí estaba haciendo las cosas bien.

Joan: Qué curioso, a mí me pasó lo mismo. ¿Pero es absurdo, no? Es una mujer libre y con futuro y yo estoy destinado a morir inculpaado de un crimen que no cometí, o a lo mejor sí, quién sabe.

Betty: Joan... Quería decirte que... ¿Puedo tratarte de tú?

Joan: Por supuesto... ¿Qué me querías decir?

Betty: Que te agradezco mucho todo lo que hiciste por mí.

Joan: Yo no hice nada. Fuiste tú la que me ayudaste a salir de esta soledad de cuatro paredes grises. Quisiera que fueras tú quien llene mis recuerdos blancos.

Betty: No es posible, Joan.

Joan: El amor siempre es imposible. (Se besan).

Betty: Joan...

Joan: Calla, no abras la boca si no es para reunirlos con la mía, no dejes que este minuto se disuelva entre aquellos oscuros que llenan mi soledad. No me obligues a vivir para siempre si ahora mismo tu aliento me hace desfallecer. Eres una flor de monte, un capullo cristalino que se asoma a la mañana. Deja de hablarme de mí si lo que yo quiero es entrar en tus ojos, absorber tus dolores y volverlos humo...

Betty: Por favor...

Joan: No abras la boca si no es para decir que me amas, que me amas tanto como yo a ti. Que ya no puedes vivir sin mí como yo no puedo soportar que te

vayas, Betty, Bettybella...

Betty: No sigas, por favor, que me quitas fuerzas para irme.

Joan: ¡Vete de una vez, entonces!

Betty: Yo pensé que a lo mejor podrías...

Joan: ¿Pensaste que esta vez, en vez de hacer de soplona con el Comisario, en vez de ser un vehículo de suposiciones y pistas falsas, en vez de ser una más de las que se dejan manipular, pensaste que esta vez sí harías algo por tu propia cuenta, esta vez ayudarías a un ser humano a superar sus traumas burlando a las leyes y que con caricias y besos demostrarías al mundo que es inocente...? ¿Y creíste que así ibas a ser reconocida por tu inteligencia y por tu inmersa entrega, casi misericordiosa piedad incondicional con un hombre al que inevitablemente le está destinada la silla eléctrica? ¿Pues entonces sí! Si hiciste algo inteligente, si lo quieres saber. Y puedes irte tranquila a tu casa, recostarte en tu cama de agua y dormir plácidamente porque sí, si contribuiste a salvar a un alma de las garras de la corrupción. Ahora vete y déjame solo con lo que me espera.

Betty: Eres cruel, Joan. Eres simplemente un hombre más. (Sale).

Joan: El amor es extraño. Es tóxico. Nos hace herir a quien más amamos.

A público.

Periodista: Se le ve ajeno al drama que vive. Su rostro dibuja la infelicidad. De día se le ha visto llorar gracias a las fotografías tomadas por nuestro camarógrafo estrella, y de noche sólo silencio. Su cuerpo postrado en el catre hostil y maloliente parece un cadáver más que un ser humano, un manojo de piel y huesos que nos lleva a preguntarnos hasta qué punto la verdad es necesaria.

Peter: Me han sacado de esas cuatro paredes grises. ¿Para qué?, les he preguntado y ellos me han dicho...

Ellos: Hoy harás tu mejor defensa, Peter. Tu pena será reducida en cuanto bien hagas la misión que te

encomendaremos.

Peter: ¿Seré obligado a realizar trabajos forzosos? ¿Acarrearé rocas de granito de un lado a otro sólo para satisfacer los ojos de un cruel capataz?

Ellos: No, Peter. Hoy vas a actuar.

Peter: ¿Actuaré para el cruel capataz? ¿O seré objeto de burlas para con mis compañeros de presidio?

Ellos: "No, Peter. No hagas más preguntas que por mucho preguntar puedes quedarte sin pan ni pedazo. Toma estas líneas y estúdialas. Tienes un día para prepararte. Y que no se te olvide que de esto depende tu libertad".

Peter: Ahora estudio mis líneas. Lo que no comprendo es el porqué...

SEGUNDO ACTO

En la corte.

Juez: Buenos días, señores y señoras, cuando son las diez A.M. en punto del día de hoy, a dos meses de ocurrido este crimen, doy por comenzado el juicio solicitado por la defensa del señor implicado en el caso del asesinato de calle Illionis el pasado noviembre. El Estado contra Joan Washington. (Todos se sientan). A continuación leeré la carta de constancia del siniestro escrita por el médico forense: En consideración dos puntos. Siendo viernes ocho de noviembre del año en curso mil novecientos y tanto siendo las nueve veintitrés mayúscula a eme del día, se deja constancia coma en este escrito el hallazgo del cuerpo sin vida punto y coma de un varón de edad aproximada en veinticinco años de contextura mediana, cabello castaño cuyos huellas digitales corresponden a Samuel Bolívar punto aparte. El cuerpo se presenta en tres fragmentos separados unos de otros descritas en detalle en el informe adjunto del mayúscula Instituto mayúscula Médico mayúscula Legal dos puntos: el primera consistente en una masa de músculo y estructura ósea indistinguible perteneciente a la extremidad inferior derecha, punto y coma, la segunda a la zona torácica y abdominal, con magulladuras

múltiples y contusiones distribuidas en forma de espiral en espalda y zona pectoral coma, cuya cobertura epidérmica desprendida denota un desmembramiento después de fallecido, punto y coma, y una tercera parte consistente en cráneo y sustancias cerebrales a la vista. El occiso fue encontrado en el depto 505 del 2230 de la calle Illionis del cual era arrendatario. Una llamada anónima pudo detallar con precisión la acción del asesino y dar cuenta del hecho punto Mayúscula se abre la investigación.

Comisario: Señor juez, en este preciso instante me llegan noticias de que las pruebas no están disponibles.

Juez: Entonces, vamos a dar paso enseguida a la reconstitu...

Abogado: ¡Momento, señor Juez! ¡Pido la palabra!

Juez: Concedida.

Abogado: Solicito me dé permiso para llamar al estrado a un grupo de testigos que nos puede dar testimonios concretos para resolver el caso.

Juez: Mire, joven. Para realizar una solicitud de tales magnitudes usted debió proceder con anterioridad a la realización de este juicio.

Abogado: Así lo hice, señor Juez: el señor Comisario podrá corroborarlo.

Comisario: Efectivamente, señor Juez. El señor Abogado me hizo llegar una lista de testigos para que testificaran. Sin embargo no me pareció conveniente por prestarse a sensacionalismos subjetivos.

Juez: Me parece una buena determinación.

Abogado: ¡Pero cómo puede ser posible! ¡En ninguna corte del mundo se ha visto que...!

Juez: Si insiste en provocar desorden lo voy a detener por desacato.

Abogado: ¡Señor Juez! ¡Repito que en ningún lugar del universo se permite semejante espectáculo...! (Comisario lo soca después del gesto del Juez). ¡Suélteme! ¡Lávese las manos antes de toc...! ¡No, No! ¡Es inocente! ¡Señores periodistas, tomen nota! ¡La historia se encargará de juzgarlos...! (Desaparece).

Juez: ¡Por favor, señores...! ¡Estamos en la Casa de la

Ley, en el Templo de la Justicia...! ¡Atengámonos a los procedimientos...! Bien, bien. En vista de que desde la captura del sospechoso hasta hoy han acontecido una serie de hechos que más que resolver, han retrasado este proceso, llamo de inmediato a reconstitución del crimen.

Todos: ¡Reconstitución del crimen! ¡Comienza la reconstitución!

Peter: Represento a Samuel Bolívar. Y voy a presentarles las circunstancias que precedieron a mi asesinato.

Juez: ¿Quién hizo el libreto?

Comisario: ¡Yo, señor Juez!

Juez: ¡Muy buena síntesis, lo felicito!

Comisario: ¡Agradecido!

Peter: Es el día siete de noviembre y cansado de trabajar, recojo las cartas que han desfilado bajo mi puerta. ¡Oh! Este manuscrito se parece a las otras cuatro que me ha dejado alguien, probablemente es el mismo hombre que me espía desde su departamento, ubicado frente al mío.

Comisario: ¡Sonido de timbre! (Suena un timbre).

Peter: ¡Oh! Debe ser alguien que me viene a visitar, ¡qué bueno! Así podré cenar acompañado.

Comisario: ¡Señora Zoila Cerda, al escenario!

Zoila: Yo soy Maribel... ¡Qué emoción, voy a representar a mi propia hija!

Abogado: ¿Su hija? ¡Usted es la madre de Maribel Llano!

Juez: ¡La reconstitución debe continuar! ¡Y al primero que interrumpa lo voy a detener por desacato!

Zoila: Soy su amable y bella vecina Maribel, que vengo a visitarlo como siempre. Esta vez traje kuchen de manzanas, con mi cuchillo cortaré un trozo para que usted lo pruebe. Traje además un hermoso ramo de flores naturales para que decore su departamento, vecino.

Peter: Muchas gracias, vecina Maribel. ¿Puede prestarme su cuchillo, por favor?

Zoila: Úselo con toda confianza.

Peter: ¿No se queda a cenar?

Zoila: ¡No, no puedo! Es tarde ya y debo volver a mi hogar

para descansar y así mañana iniciar mi jornada de trabajo. Hasta luego, vecino.

Peter: Hasta luego.

Comisario: ¡Que salga Zoila Cerda y suene nuevamente el timbre! (Suena el timbre). ¡Señor Joan Washington, al escenario!

Joan: No. Me niego a cooperar.

Juez: Si no lo hace lo voy a detener por desacato.

Joan: ¡Está bien, voy en seguida! (Entrando). ¡Te voy a matar con la primera arma que encuentre, porque estabas con mi amada, a la que le escribo cartas, la que observo con mi telescopio cada día, ¡Si no es mía no será de nadie! ¡Este cuchillo estará bien porque corta de todo! ¡Toma, toma, toma! ¡A ver si ahora vas a andar trayendo a mi amada a tu departamento!

Comisario: ¡Con verdad, con verdad!

Peter: ¡Oh, muero!

Comisario: ¡Señor Joan Washington, recoja el manuscrito número cinco! ¡Que entre la señora Zoila!

Zoila: ¡Dios mío, un asesinato!

Comisario: ¡Ahora, Peter Vilches, acérquele las flores!

Peter: ¡No puedo, he muerto!

Comisario: ¡Es una convención, hágalo no más!

Joan: ¡Oh, qué alergia más grande, me desmayo!

Comisario: ¡Que llame, que llame!

Zoila: ¡Policía, vengan rápido, ha ocurrido un asesinato!

Comisario: ¡Que entre la policía!

Juez: Usted es la policía, señor Comisario.

Comisario: ¡Cierto! ¡Oh! He llegado rápidamente y gracias a mi talento y astucia descubriré qué ha sucedido en este departamento.

(Fanfarria de la orquesta y todos aplauden, el Comisario y Zoila hacen reverencias).

Juez: ¡Excelente interpretación! Nos queda clarísimo lo que aconteció. Ese siete de noviembre, la víctima murió en manos del sospechoso. No nos cabe duda alguna.

Betty: ¡Momento, señor Juez!

Todos: ¡Pero si no es la señorita Betty Ribas, la psiquiatra!

Betty: Acabo de presenciar una representación absurda, propagandística y poco rigurosa de los acontecimientos llevados a cabo el día siete de noviembre. Quisiera dar a conocer la versión de los hechos que yo misma he juntado pieza por pieza para probar la inocencia de mi paciente, más detallada y seria que esta burla que acabamos de ver, y probaré que Joan Washington es inocente.

Juez: Tiene cinco minutos para dar esa versión, doctora.

Betty: El día siete de noviembre, Joan Washington se despertó a las seis y media como es su costumbre. Como era sábado, se quedó hasta tarde en cama, después de leer los matutinos escuchando las canciones de Charles Aznavour y de haberse preparado un desayuno contundente con huevos revueltos y café. Como a cada segundo, pensó en su vecina de enfrente, una joven de larga cabellera rubia que, cómplice del juego de los innumerables voyeristas de ese barrio de edificios, gozaba dejándose admirar por aquellos telescopios y binoculares que enfocaban su departamento. Como decía, Joan pensó en ella, y preso de sus fantasías decidió mandarle una carta de amor, la quinta, porque ya había mandado cuatro anteriormente y no habían sido respondidas, por eso, esta vez sería algo más atrevido en sus palabras, y si era necesario, iría a dejarla personalmente.

Joan: (Escribiendo). Qué bella eres, Maribel, Maribella. Rosa entre las rosas, lucero entre los astros. Ahora estás sola, lo sé. Estás dando pasos lentos sobre el alfombrado de este quinto piso, te acercas al sillón gris y con calma nerviosa te desplomas, caes sentada encima del cojín que aún no has entibiado con el calor de tus nalgas bajo la falda de lana negra. Maribel, ya es la quinta carta que te envío, y esta vez sonríes, ¿la esperabas?

Betty: Al mismo tiempo, en el departamento superior, una joven celosa reprochaba a su marido, ¿su nombre? Maribel Llano, la misma a la que más de una vez confundieron con su vecina del 505, la misma a la que confundió el sospechoso Joan Washington cuando tímidamente se había hecho pasar por el cartero, para

averiguar el nombre de la joven de larga cabellera rubia que lo tenía completamente enamorado. Joan, convencido del éxito de su misión, y tras averiguar todos sus datos, llamó cada noche, sorprendiéndose de esa voz ronca que atendió el teléfono. ¿De quién era esa voz, se preguntaron ustedes?

Peter: (Vestido de mujer). Mi nombre es Samy Botito. Puede ser que crean que Samy es nombre de hombre. De Samuel, digo. A todos los Samueles les han dicho Samy alguna vez en su vida. Samy Botito no es mi nombre natural. Digo que mi mamá no me inscribió en el Registro Civil con ese nombre. Pero eso forma parte del olvidado pasado. Soy altamente conocida en los cerrados círculos del Show Business Capitalino, Show Bussiness. Este es un negocio relativamente prohibido pero de gran rentabilidad. Erróneamente se le llama Show Business a cualquier espectáculo tipo topless en los clubes que abundan en toda la ciudad. Pero preguntense, hombres de terno y corbata, preguntenselo jóvenes de pelo largo... ¿No es clara la diferencia? Decía que soy Samy Borito, tengo veintitrés y soy Piscis, de los pescaditos. ...He llegado a mi departamento. (Marca teléfono y suena el teléfono en el depto. de Maribel).

Peter: ¡Disculpe, se encontrará Nash?

Maribel: No, acaba de salir. ¿Quién lo busca?

Peter: La vecina de abajo. Es que necesito pedirle un favor...

Maribel: Como le dije, él no está, pero si yo puedo servirle...

Peter: No, gracias, volveré a llamar.

Nash: (Entrando). ¿Quién era?

Maribel: Era la vecina...

Nash: ¡Oh, sí! Eh... ¿Dijo algo?

Maribel: No, nada. ¡Basura, eres basura! ¡Descarado! ¡Me engañas con la vecina y le permites que te llame! ¡Cochino!

Nash: Mi amor, no se ponga así, es mentira...

Maribel: ¿Para qué te busca, entonces? ¡Dime...!

Nash: No puedo...

Maribel: (Llore). ¡Basura, eso es lo que eres!

(Nash va al departamento de Samy).

Nash: Hola, cómo estás, Samy.

Peter: Bien, gracias. ¿Trajiste el cuchillo?

Nash: Sí, aquí está. Te ruego que no flames a la casa, sino Maribel lo va a descubrir todo...

Peter: Lo siento, Nash. Te llamé porque me conseguí la cabaña, aquí están las llaves. De verdad amas a tu princesita, ¿no?

Nash: Gracias, ¿cuánto te debo?

Peter: Después, si te gustó, me pagas. Si es mujer, le va a encantar.

Nash: Quiero que sea especial, son diez años de casados. Te doy de nuevo las gracias por hacerme los contactos.

Peter: Es que yo tengo muchas amistades...

Nash: ¿Para qué querías el cuchillo?

Peter: Es que tengo que arreglar el calefón y no tengo herramientas.

Nash: ¿Y no has pensado llamar a un plomero? Hay uno que vive en el edificio de al frente. Lo voy a llamar. ¡Aló! ¿Con el plomero?

Joan: Sí, con él habla.

Nash: Mire, tengo un problema acá en el 2230 de Illionis, depto 505, con un calefón. ¿Puede venir, por favor?

Joan: ¿Servicio completo?

Nash: No, sólo es el calefón.

Joan: Voy en seguida. *(Cuelga)*. ¡Es el depto. de mi Maribel...! A lo mejor ahora...

Maribel: *(Entrando)*. ¡Descarado!

Nash: ¡Pero Maribel, qué haces aquí...!

Maribel: ¡Eres un descarado!

Betty: *Entonces Maribel, en un ataque feroz de celos, al lanzarse sobre Samy, se queda con la larga cabellera rubia entre sus manos, dándose cuenta de que era un hombre.*

Maribel: *(Agarra a Samy del pelo y al sacarle la peluca ve que es hombre)*. ¡Un hombre! ¡Un travesti! ¡Me has engañado con un travesti! ¡Eres basura, definitivamente! ¡Cómo pude creer que me amabas, todos estos años! ¡Dios mío! ¡No lo puedo resistir! *(Agarra un cuchillo y descuartiza a Samy Botito)*.

Nash: ¡Basta, mi amor! ¡Basta! ¡No sigas! ¡Lo vas a matar!

Betty: *Dejaron entonces ese cuerpo sangrante y huyeron. Fue cuando Joan Washington, plomero de profesión, entró en el departamento.*

(Salen, Samy yace muerta. Entra Joan con su equipo de plomería, descubre que es la mujer que ama y que está muerta. Toma el cuchillo; se desmaya con la carta que trajo para ella en la mano).

Betty: *Es cierto. Samuel Boívar, la víctima del caso de la calle Illionis, era un travestido, un hombre cuyas desviaciones sexuales y su afán por el exhibicionismo llevó a transformarse en un profesional del Show Business. Y Joan, impresionado por tal verdad, tan distinta a la de sus fantasías, no pudo soportar el shock emocional y su memoria se escapó.*

(Entra la policía y enseguida Nash).

Nash: ¡Gracias a Dios llegaron! ¡Fue terrible, terrible!

Comisario: ¡Hay que hacer algo, no podemos enfrentar un caso de esta magnitud! ¡Traiga ropa de hombre de su casa! Vamos a ahorrarnos trabajo, sudor y polémicas. *(Lo topan con una sábana)*.

Juez: Bueno, ya hemos oído bastante. Llamo a considerar que esta versión de los hechos está basada en simples suposiciones hechas por una psiquiatra que nada pudo hacer para contribuir en el recobro de la memoria de Joan Washington ya que notoriamente se ha involucrado sentimentalmente con su paciente demostrando su falta de ética profesional. Es hora de que el jurado se concentre para dar su veredicto. Ellos sabrán cuál de estas dos versiones es la real.

A público.

Periodista: Nos encontramos frente a tribunales a la espera de la sentencia para Joan Washington, acusado de ser el autor del brutal asesinato a un travestido de un cabaret de segunda. Tenemos con nosotros al conmovido abogado defensor que nos dará su veredicto.

Abogado: ¡Es inocente!

Periodista: ¡Si lo sentencian irá a la silla eléctrica!

Abogado: ¡Lamentablemente!

Periodista: Eso es todo por el momento, desde aquí, frente a tribunales a la espera de un próximo boletín.

En la corte.

Juez: ¡El jurado ya tiene su veredicto! ¿Cuál es?

Jurado: ¡Culpable!

Público: ¿Sentencia?

Juez: Después de meditarlo mucho he llegado a la resolución siguiente: el sospechoso será condenado a... ¡La pena capital!

Jurado: ¡Oh!

Juez: A cumplirse en el plazo de una semana. ¡Se cierra el caso!

En la celda. (Se vuelve a penumbra).

Joan: Esta es la última noche que paso entre estas cuatro paredes grises. Y parto, a encontrarme con mi madre. Mi muerte va a ser historia. Mi vida... mentiras. A pesar de todo estoy contento. Samuel Bolívar, o más bien dicho, Samy Botito, ha muerto, y de ese placer nadie me pudo librar. Sí, fue simple. Sí, yo lo hice, con premeditación y alevosía... Las cartas, el cuchillo... Sí, nunca perdí la memoria y nadie puede negar que hice perfectamente mi papel. A pesar de que no fue perfecto, logré lo que quería. Es claro que soy un profesional... ¿pero quién no lo es en algún aspecto de su vida? A cada uno lo que le corresponde, eso es justicia. ¿no? ...alguien tenía que hacerlo, y después de todo... en la selva, ¿quién le reprocha algo al león? ■

Sergio Piña, Carolina Gimeno y Amaya Forch en *Asesinato en la calle Ilionis*, de Lucía de la Maza, 1998.





Nos hemos acostumbrado a la metáfora

INÉS MARGARITA STRANGER
Dramaturga, profesora Escuela de Teatro
Pontificia Universidad Católica

Creo que el primer prejuicio que hay que vencer a la hora de promover la dramaturgia chilena es esa costumbre colonial, ingeniosa por cierto, que hemos adquirido y desarrollado durante siglos, de no hablar nunca de nuestros problemas de frente. El lenguaje de la calle nos parece poco artístico, un mendigo nos resulta demasiado naturalista y un conflicto de corrupción, impudicamente latinoamericano.

En países como Chile nos hemos acostumbrado a una doble metáfora. La metáfora artística, **Ricardo III**, metáfora de la ambición y de la búsqueda de poder y el traslado de esa metáfora a las equivalencias locales: si llevamos a escena **Ricardo III**, nos resulta evidente que hacemos una obra política que, con toda claridad, estará hablando de la dictadura.

Pero cuando se escribe desde Chile y se pone la mirada en nuestros problemas, nos damos cuenta esseguida de que no es necesario hacer este traslado y que podemos poner todos nuestros esfuerzos en crear sólo una metáfora, la artística, para hablar de nosotros mismos sin vergüenza y sin tantos metalenguajes.

Pero, ¿qué ocurre? Los problemas parecen pequeños, la historia de una locutora de radio que fue asesinada por su marido no tiene el alcance universal que nosotros vemos en las obras extranjeras.

La primera batalla, entonces, que hay que ganar a la hora de enseñar dramaturgia, es la de convencer a los muchachos y muchachas interesados en escribir de que todo conflicto humano es legítimo. Que el desafío está en tratarlo con la profundidad y la dignidad

que se merece la vida de toda persona que sufre y que el lenguaje logra ser muy expresivo cuando está enraizado en una corriente de memoria que da a las palabras cotidianas el peso de los recuerdos personales y colectivos.

Desarrollar la dramaturgia chilena supone tener los ojos abiertos a la dramaticidad que el país nos ofrece para desentrañarla y develarla con un lenguaje personal que surge, al mismo tiempo, lleno de historias colectivas.

Pero aquí topamos con una nueva dificultad. ¿Cómo acceder a una dramaticidad verdadera y profunda cuando en los tiempos que corren los dramas y conflictos se encuentran banalizados, encapsulados, transformados en espectáculo de la morbosidad de los medios de comunicación que nos bombardean día a día con una gran cantidad de información, noticias, hechos, acontecimientos cuya descripción objetiva no nos da ninguna luz sobre el ser humano?

Los espacios públicos en los que un estudiante interesado en escribir teatro puede acceder directamente a la realidad del ser humano y sus conflictos esenciales son cada día más reducidos. Los espacios de interacción social donde se plantea la pregunta del sentido son francamente pobres, no me refiero sólo al sentido trascendente de la vida humana, sino más humildemente al sentido de trabajar, de criar a los hijos, de vivir la vida cotidiana con alguna dirección. Cuando un estudiante comienza a escribir, se ve constreñido temáticamente a la dramaticidad de su propia vida que, felizmente, le ofrece sólo problemas

con los padres, con la polola, con un posible embarazo.

Vivimos un momento en que se habla poco, se reflexiona poco, se critica muy poco. Hay un conformismo básico con la vida que llevamos, aceptamos formas crueles de tratamiento social en la salud, la educación, la previsión; no hay conciencia ciudadana para protegernos contra los productos que consumimos, no hay conciencia sobre ningún derecho. Nos hemos acostumbrado a vivir en un país que supone que todo hay que pagarlo, que nada es gratis. Un país en que la felicidad hay que ganarla con un gran esfuerzo. No se puede acceder a nada por el sólo hecho de ser chileno. Cualquier lucha por un derecho elemental ha sido tildada de política, desprestigiada y reducida de este modo. No hay rebeldía porque no hay dignidad. Los jóvenes de hoy no tienen noción de sus derechos. Están acostumbrados a ser tratados con sospecha, a tener que mostrar el carnet de identidad si van por la calle de noche, a elegir y comprar un CD sin jamás poder abrirlo ni sacarle las cadenas con los que los amarran. Están acostumbrados. Ni siquiera se sienten ofendidos. No esperan nada.

Es evidente, entonces, que a la hora de escribir y de vencer la etapa de mirarse sólo a sí mismos, su mirada sobre la realidad del país esté cargada de escepticismo. Es una mirada irónica, que integra la vulgaridad con la que los medios de comunicación relatan los conflictos de las personas.

Las tres autoras presentadas en el II Festival de Autores Jóvenes, Francisca Bernardi (**Llámame, no te arrepentirás**), Ana María Harcha (**Tango**) y Lucía de la Maza (**Asesinato en la calle Illionis**) han indagado sobre la vida de personajes menores, casi marginales, algo patéticos, personajes que no tienen reflexión, que dicen de sí mismos cosas convenciona-



Francisca Imboden, Lia Florín y Carmen Gloria Salazar en *Por unos ojos negros*, de Macarena Baeza. Dirección: Alejandro Bloomfeld. I Festival de Autores Jóvenes, Escuela de Teatro Universidad Católica, 1993.

les, que no saben comprender lo que les ocurre sin recurrir a las frases hechas, a los clichés que les ofrecen los medios de comunicación. Las tres autoras han logrado narrar la vida de estos personajes pequeños pero de dolores inmensos de manera desafectada, tal como se viven inmensos dramas en las grandes ciudades, sin tener ni siquiera el tiempo de reflexionar sobre ellos, de asimilarlos, de darles silencio u oración.

Podríamos decir que estas tres autoras jóvenes han escrito obras de diagnóstico, obras en que se expresa en forma y estilo la manera de vivir la dramaticidad que existe hoy, al menos en Santiago. La exponen sensiblemente, la expresan del mismo modo que un sueño expresa la reflexión inconsciente que hacemos de nuestra vida consciente. Las tres obras contienen importantes claves para comprender la dramaticidad del país y, al mismo tiempo, la falta de reflexión que existe sobre ella; contienen un pensamiento que va más allá, me atrevería a decirlo, que la voluntad de las autoras mismas. Sé, por ejemplo, que no les gustaría que les dijera que sus obras reproducen modos de dominación del hombre sobre la mujer. Modernas muchachas de menos de 25 años, no quieren ser consideradas feministas. Sin embargo, está claro que las víctimas de las tres obras son las mujeres que han sucumbido a la



Paulo Meza y Valentina Raposo en *Matando el siglo*, de Jimmy Daccarett. Dirección: Verónica García-Huidobro. I Festival de Autores Jóvenes, Escuela de Teatro Universidad Católica, 1993.

seducción del amor y que han realizado en su nombre absurdos sacrificios: una sicóloga penalista que se enamora del asesino, dos solteronas que seducen a un cartero y una locutora de radio asesinada por su marido alcohólico, son sólo una forma escéptica y distanciada de plantear los viejos dolores.

Desde una reflexión más técnica, podríamos caracterizar esta dramaturgia como una sucesión de escenas de distinto tipo: algunas son narrativas, en otras existe un diálogo dramático a través del cual se construye ficción y acción dramática, en otras escenas, los personajes hacen una representación irónica de sí mismos. Esta dramaturgia se vincula al testimonio, donde la principal actividad del personaje es la de legitimar su lugar en el escenario o al interior de la historia.

No se establecen coordenadas de ficción. No se organiza la acción en un espacio y tiempo dramático o ficcional, sino que éste siempre está definiéndose: una frase define la acción en la cárcel, en la frase siguiente la acción se traslada a la oficina del comisario. Esa es la teatralidad que proponen estas obras, no se pueden imaginar sino en el escenario, ya que no intentan representar la vida sino narran un episodio de ella según un punto de vista.

En este sentido, creo que la propuesta drama-

túrgica de estos tres textos fue comprendida sólo por la dirección de Verónica García Huidobro. En los otros dos casos, los directores estructuraron los montajes de las obras forzando los textos a definiciones espaciales y temporales que no eran necesarias y que hacían que la acción se empobreciera.

Me parece que hace falta aún mucho debate con los directores para desentrañar lo que los textos de dramaturgia joven están proponiendo, ya que la estructura y construcción de estas obras con-

tienen gran parte del pensamiento dramático de los jóvenes, mucho más que las ideas de los personajes o las ideas que se debaten directamente en las escenas. Falta, por ejemplo, que las puestas distingan entre las escenas narrativas y las de interacción dramática —eje esencial de construcción dramática que establece una sospecha sobre el soporte de representación del teatro— o estudiar con mayor profundidad las referencias a la televisión y al cómic, ya que los enlaces narrativos de las escenas son frecuentemente más visuales que lógicos, estructura de narración audiovisual que ha invadido la enseñanza y la narrativa contemporánea.

En fin, creo que hay que estudiar más y mejor estos textos, su estructura y su lenguaje, porque son textos que se escriben más desde la perplejidad y no tienen una voluntad expresiva del autor —estas muchachas tienen terror a los discursos monolíticos que parecen vender las ideas—. Confiar en ellos, sin sospecha, sin compararlos con otros textos de dramaturgia universal, buscando al interior de ellos las claves que pueden darnos sobre sí mismos y sobre la realidad del país que nos develan. Creo, sin duda, que nos darán respuestas acerca de lo que los jóvenes pueden aportar a la discusión sobre nuestros problemas esenciales.



Muestra de dramaturgia joven e hacia la búsqueda de un lenguaje finisecular

JUAN CLAUDIO BURGOS D.
Dramaturgo

UNO. EL REFLEJO O LA PALABRA: UN TEATRO DE TEXTO

Hablo del teatro como gesto, de la palabra como movimiento en escena, despojada del movimiento físico del actor, del guiño del decorado; escribo sobre el texto como fundamento de la puesta en escena, sobre el cuerpo despojado del actor con sólo el impulso de la palabra en escena, nada más eso; un teatro de palabras, fabricado con la línea fina de la palabra, de la que se puede sacar algo representable, como también de la que no; un teatro a lo García Lorca, un texto a lo el público, con tramas paralelas, sin tramas paralelas, con evolución, sin línea de acción clara; hablo sólo de una hilera de palabras asomando, dichas por el actor, sólo con eso, sólo con la palabra, con el mundo que Heidegger dice lo único propio del hombre, lo que no se le puede arrancar al hombre, porque lo único que nos dejaron, que tenemos es la lengua, todo lo demás nos lo quitaron, dicen y repiten los pueblos que son minoría, porque cuando muere la palabra muere una forma distinta de interpretar el mundo; por eso el lenguaje, ya efímero, ya muerto, ya perdido en el aire luego de dicho; por eso hablo aquí de un teatro para ciegos, que no se vea, que sólo se escuche, que se ame como propio, que no dé cuenta de lo que no se puede tener, o de lo que ya se tiene y se ignora, que no me hable de la historia, de la filosofía, de la política, de la ciencia, que sólo me hable a mí que lo escucho, no que lo veo, porque la vista falla, y sólo me queda oído; por eso hablo aquí de lo que muy pocas veces se comenta,

de lo que está detrás de los decorados, de aquello que no es motivo de crítica, y que permanece pese a la mala iluminación, a la ubicación maldita que me tocó en este teatro, de eso es de lo que voy a escribir, sobre los textos de Ana María, Francisca y Lucía, no puedo, no quiero escribir sobre otro asunto, porque aquí en mi escritorio, ya no me acuerdo del color de los trajes de los personajes, y sólo me quedan las ideas, lo que dijeron en escena, las páginas que voy leyendo, mientras escribo esta glosa sobre su dramaturgia.

DOS. UN TEXTO DE LA MEMORIA O LA DRAMATURGIA DE LA RECONSTRUCCIÓN O LA MIMESIS FRACTURADA

En los tres textos hay una visión distinta, una visión que tiene mucho que decir del modo particular de edificar la estructura dramática; una misma situación, la de una muerte, la de un asesinato, construida con lenguajes, con estilos, con textura verbal distinta, la situación en un crimen, en *Ilionis*, en el espacio imaginario de *Tango*, en un barrio urbano en *Llárame...*; ahora podría describir, hablar de la estructura, decir que la historia se construye a retazos, que las escenas son fisuras de la memoria, que se unen, que hay un juego interesante del tiempo dramático en las tres, que hay niveles de representación distintos, porque el tiempo es distinto, que se quiebra toda unidad y que pese a ello se encuentra otra clase de unidad, no clásica, no clara, a la que podría llamar atmósfera, o niebla, o pulso, o aura, etcétera; un hábito

que por el momento no me interesa describir porque de claro no necesita explicación; me encanta destacar la distinta visión de un mismo hecho, a decir de Foucault, la memoria de la historia; el hecho concreto, real o no, eso lo saben sólo las escritoras y al fin de cuentas poco importa si fue real o sólo ficción si ya es verdad en el papel, si el asunto huele a unidad, si es posible otorgarle la categoría de verosimilitud que alegaba Aristóteles; vuelvo al hecho, al suceso, llamémoslo aquello sobre lo cual tratan de explicar, de contar de narrar los textos y que es simplemente un crimen –el de un travesti, el de una mujer joven, el de una estrella del micrófono–; si todo lo que cuenta es hablar de la estructura, del modo como las palabras del escritor giran en torno a un hecho puntual, digo que hay una fragmentación, un contar a medias la historia, un proceso fracturado, una narración alterada, un daño en la línea de acción, un chirrido extraño en los encadenamientos de las escenas, elementos que no se vuelven en contra del trabajo de escritura sobre el papel, sobre la escena, sino que por el contrario le otorgan una fuerza de extraña seducción; digo además que todo texto es una reconstrucción de un hecho, desde la memoria subjetiva y arbitraria de un autor, con sus ojos alterados sobre el papel, con su mano vacilante tomando el lápiz, pendiente abajo con todo lo que escribe; a pesar de todo, el trabajo de **Illionis, Tango y Llámame...**, no habla desde las estructuras clásicas de construcción –no las desprestigio, la tradición es respetable en la medida que soporta y satisface un determinado pensamiento artístico, que ya al parecer no cuenta, o mejor, no tiene mucho que contar, a fines de siglo, donde las estructuras, se cuestionan, donde lo mercantil corroe los espacios de culto, y penetra peligrosamente lo que algunos llaman alma, otros inteligencia, y algunos simplemente biología del hombre; el hecho del crimen se recrea a partir de una descomposición de la narrativa clásica, en **Illionis, Tango y Llámame...**, entro, cuando leo, cuando me siento en la butaca, a un recuerdo, a la memoria fracturada de un suceso, a decir de un teórico, al valor de un texto que “no consiste tan solo en una fiel transcripción de un hecho probable”, sino en una

partida diferente de contar los sucesos, de trasponer lo real a lo ficticio, de hilvanar los sucesos, todo lo cual me habla de lo que no me habla la construcción tradicional, no porque sea inválido su estilo “decimonónico”, muy por el contrario, sino sólo por asuntos de sentido, de ideación, que no funcionan en el modo tradicional y que sí dan resultado en la escritura de **Illionis, Tango y Llámame...**, en unas más que en otras; puedo hablar de los estilos de escritura que cada uno de los trabajos refiere, decir que **Illionis** contiene elementos de sátira, de sátira urbana, que **Llámame** es algo parecido al melodrama tradicional de principios de siglo, pero en un contexto contemporáneo, o que **Tango** despegó a un estilo de thriller, de drama de “quién es aquí el asesino”, pero no, ese maridaje con uno y otro modo de hacer teatro, de ser más o menos parecido a uno u otro “paradigma”, me parece que no es la intención de las autoras, ni de quien hoy se dedica a la escritura –en verdad nunca ha habido tal intención en autor alguno–, las categorías, asunto que no me interesa, es delicia de críticos, de teóricos, a quien escribe de verdad el que su trabajo encaje en uno que otro estilo no, no le interesa, en verdad de eso no, no voy a decir una palabra, baste decir que cada uno de los textos de las autoras, destripan a Aristóteles –sí, es cierto, unas más que otras–, la línea de acción o la construcción encadenada de las situaciones dramáticas; niegan tres veces su concepto de mimesis, juegan con sus conceptos, los disfrazan, los vuelven materia de risa, porque su sentido es otro –el de cada texto–, un sentido que parece ser el de toda la dramaturgia que despide este siglo.

TRES. UN TEATRO NO REFERENCIAL, O LA NEGACIÓN DEL TEATRO DOCUMENTO, O EL TEATRO AUTÓNOMO

Si escardo lo que se ha escrito, en lo leído, en lo de los más jóvenes, en los que pertenecen a una u otra generación, herederos de de la Parra, de Galemiri, hasta los seguidores fervorosos de Jorge Díaz incluso, todos, con uno que otro texto, trabajan una escritura

que remite a otro asunto que no es el texto: hay siquiatria, hay historia social, hay referencias bíblicas, melodramas sociales, etcétera, etcétera, hay una escritura que refiere un mundo que tiene poco o nada que decir del texto, dice desdiciendo la palabra, se la unce al yugo de la historia de la indole que sea; ahora la nueva dramaturgia, la que se intenta escribir en lo mostrado en el encuentro de dramaturgia, busca despegar de la anécdota, unos trabajos más que otros. **Tango**, el texto por excelencia, que renuncia a la situación, a la historia, donde la historia es mínima, donde los personajes casi no tienen carácter—carácter en el sentido tradicional, carácter referido a lo que vemos, a los recuerdos de percepción, etcétera, etcétera—, que niega a todo lo que a la dramaturgia no le interesa, a lo que han propuesto las novelas, desde un tiempo que no conozco hasta las novelas de la nueva narrativa, a un arte referencial caduco, a los textos bien escritos en general y a otras especies de la misma indole, no, no; interesa aquí lo que nos habla de las palabras, no de la historia que está en medio de las

palabras, el texto que desborda, la estructura verbal que no sostiene, que deja escapar las palabras, que las desconstruye, que las quiebra, que las daña, para que nos digan, no lo que ya se conoce, otros asuntos, distintos, que abran una dimensión que nos aterre por lo desconocida, etcétera, etcétera; un texto que nos hable de otro sentido; la dramaturgia que nos proponen las autoras, y por la que me inclino, es la que desdice los discursos, las teorías, los conceptos históricos, sociales, religiosos, porque se quedan en la pureza de la palabra, en el goce de escribir por el sólo ejercicio de ver cómo una frase se vuelve energía en el escenario, nada más que eso; no me interesa contar la anécdota de cada uno de los trabajos, son la memoria fracturada de una situación real o imaginada, ese asunto no interesa; lo que sí, el tratamiento del estilo, distinto, diverso, donde lo que interesa no es dar cuenta de una idea, una teoría sobre la historia, simplemente trabajar con el lenguaje como artesanías, con las manos, amasando las escenas, en el texto, convirtiéndolo en hipertexto, en profundidad, en orifi-



Las palabras solas, el doble presente y la cuarta puerta

ANDRÉS KALAWSKI
Alumno Escuela de Teatro UC

Si yo les pidiera en esta página que cerraran los ojos, ¿cómo podría pedirles que los volvieran a abrir?

La dramaturgia es una pequeña traición. Una reflexión sobre el miedo. Un intento por escapar del tiempo efímero de lo teatral. Por otra parte, el hecho teatral se centra en la concurrencia de un actor y un espectador en un punto del espacio y el tiempo que transcurre.

La dramaturgia es una ficción enorme, un arte potencial en tanto son objetos, palabras posiblemente

útiles para la escena si los lectores profesionales (actores, diseñadores, directores) las utilizan como plataforma y provocan en ella dramaturgo/a esa especie de placer perverso de ver al director no haciendo lo que uno le pide y a los actores cambiando textos por los cuales uno hubiera vendido a la madre para que se respetaran.

Por eso, la idea de una muestra de dramaturgia es una especie de sinsentido. Por supuesto, un sinsentido agradable como casi todos, un elogiado esfuerzo por

cio por donde uno puede escuchar un sentido que va más allá de lo que la palabra refiere; en *Illionis, Tango y Llámame...* el texto es algo más que mera anécdota, historia, referencia, cita, es juego, pero juego en el sentido artístico, es fabricación gozosa de un espacio a partir del lenguaje, el texto no intenta construir otra cosa que una reflexión sobre el texto mismo; si es verdad, en unos más que en otros, en *Tango* es destacable, el manejo, el empleo de la censura, del quiebre, de la voluntad profunda de otorgarle valor al lenguaje, de proponerlo como material, como objeto de creación y no como mera referencia, como simple espejo de otra cosa que se trata de referir, sino en una escena autónoma; y vuelvo a Heidegger cuando señalo que no se hace otra cosa que hablar del hombre, de su morada que es la palabra, donde no hay otro sentido que el sentido que se encuentra en ella y por ella, trabajo difícil eso de erradicar el referente de las palabras, creaciones subsidiarias porque nombran, porque refieren constantemente un mundo ajeno.

Mariana Virgiov



Tito Bustamante y Luna del Canto en *Tango*, de Ana María Harcha.

parte de la institución que lo organiza para difundir a los nuevos autores (tengo que quedar bien. Tomen en cuenta que todavía estoy en la escuela).

Es, entonces, esta muestra un lugar que está entre una feria tecnológica sobre pigmentos destinada a pintores y una lectura pública de obras literarias incompletas. Una especie de ornitorrinco cultural.

Entonces, ¿cuál es el provecho artístico, más allá del goce estético, que podría reportarnos una muestra de dramaturgia? (¿Conocen algo más desagradable que las preguntas retóricas, incluida ésta?).

Podemos plantearnos problemas, creamos problemas.

El primer problema es: ¿por qué los teóricos teatrales hablan como los naturalistas del siglo XIX?

El segundo problema es cómo acercarnos a una obra dramática.

Algunas veces creo que toda obra de arte contiene una visión de mundo y un universo coheren-

te. Otras veces no.

Pero las veces que lo creo, pienso cómo abordar una obra dramática para dejar ver ese universo. Porque, en el contexto de una muestra de dramaturgia, es ese universo el central, a diferencia de una obra montada por una compañía en donde el centro es el objeto final significado entre todos. Por una extraña vez, la escena debe convertirse en un vehículo y un soporte para la obra dramática y no al revés.

Es necesario que tanto el director como los actores y diseñadores desaparezcan. No, la falta de punto de vista sería un error. Algo así como una traducción literal no intencionada de un juego de palabras en otro idioma.

Es necesario que el director, los actores y los diseñadores se vuelvan transparentes. Como un lente óptico, el director y los actores deben abrir el texto como hacen los cirujanos (es decir, tratando de que sobrevivan a la operación) e iluminario. Los diseña-

CUATRO. UNA PUESTA O EL TRABAJO SUBSIDIARIO

La dirección relegada, no, no, no, en ningún caso; la personalidad, el sello propio de cada autor de escena es evidente: la puesta sostenía al texto, más bien dicho lo acogía, lo escuchaba, y lo dejaba respirar en escena; lo mantenía latiendo; lo más significativo, el impulso distintivo de cada energía, como si la energía de cada autora respirara de un modo propio en cada puesta; el trabajo de dirección supeditado al trabajo del texto, donde el deseo del texto se transforme en representación, en imagen, donde la palabra toma corporalidad, se transforma en texto visual, se ancla en un tiempo en un lugar, en determinadas coordenadas físicas; significativo el trabajo con los códigos en **Tango**, cómo el texto, el modo de escribir, la escritura, la estructura de cada frase dicta un modo de representación particular, dibuja en el escenario líneas de movimiento en las que el actor encaja como un engranaje; destacable la escritura escénica que dibuja un arco en que el deseo, la energía contenida en el texto, completa su ciclo, se reencuentra con su forma;

significativo es ver cómo el texto sin decirlo explícitamente va dictando un modo de hacer teatro, una poética de la puesta en escena distinta, como si a partir de cada texto se crearan de un modo instantáneo reglas particulares de representación; desde una reproducción casi criollista, con el añadido de toques cercanos a lo kitsch en **Llámame...**, pasando por un **Illionis** en tono de sátira urbana, en donde se juega con recursos teatrales dentro de la misma puesta, un trabajo que respeta el **sentido de tipo** que tiene cada situación, cada personaje, una desenfadada utilización del recurso teatral como objeto con valor propio en escena, hasta el trabajo casi experimental de **Tango** donde se busca un lenguaje escénico que no disuene con el texto, donde se dibujan líneas de personaje que no puedan calibrarse de otro modo más que como se ve en el montaje; estos tres ejemplos tomados casi al azar basten para marcar la tendencia que se ha venido dando en los últimos trabajos de autor, donde la puesta sirve al texto, contextualiza en el piso negro de la escena, la visión, la intuición, la fuerza centrífuga que mueve a todo dramaturgo a sumergirse en el acto de escribir.

res deben proporcionar el soporte físico para que el tiempo de la obra transcurra. Estas obras en particular tienen la característica de situar la acción en el espacio mediante el lenguaje. Es por eso que la labor del diseñador es posibilitar el tiempo.

(Pausa.)

En la obra de Francisca Bernardi ocurren dos relatos en presente en dos tiempos distintos.

Si yo me paro aquí, puedo decir que es un ingenioso truco de la dramaturga para estructurar coherentemente la pieza. Pero si me traslado, puedo apostar a la visión de mundo. Es decir, la dramaturga acaba de aplastar la concepción cotidiana del tiempo para crear dos líneas paralelas que se juntan y tratar de poner eso en escena. Así también ocurre con la escasez del diálogo en la obra de Lucía de la Maza, en

donde los personajes monologan casi siempre, quebrando nuestra sensación normal de la comunicación como una interacción.

Y en cuanto al público, en la obra de Anita Harcha debemos resolver el universo cerrado que crea en la convención de soledad de los personajes, que quiebra para hacer apartes episódicos. Una cuarta puerta.

Estos tres mundos distintos, algunos días creo que determinan éticas distintas. Estéticas irreconciliables.

Nuestro deber, como artesanos y espectadores profesionales, sería dar a luz esos mundos imposibles mediante la escena.

No sé cómo se hace.

Eso es lo que más me gusta.



La dramaturgia: la realidad y la intensidad de su doble

PAULINA GARCÍA

Actriz y directora

Profesora de actuación del Depto. de Teatro Universidad de Chile

¿Qué buscamos en la dramaturgia, que las instancias dirigidas a incentivar y desarrollar esta esfera del teatro se han multiplicado? Basta revisar lo que ha ocurrido durante los noventa para ver cómo los montajes de textos nacionales han dado un salto cualitativo, reflejado en una escritura teatral minuciosamente buscada, que ha entrado por todas las puertas que decidieron abrirse, que no fueron pocas.

El Festival de Autores Jóvenes de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica es uno de estos espacios que está en la búsqueda de la nueva dramaturgia local y, con ese horizonte, abrió este invierno la segunda versión de un evento iniciado hace dos años. En esta ocasión se seleccionaron tres textos de autoras —todas pertenecientes a esa Escuela— que fueron montados en toda su extensión. No hubo sinopsis o adaptaciones que exigieran cortes en mérito al tiempo de duración de los montajes. Cada obra tuvo un mes de ensayos bajo la dirección de directores también egresados de dicha Escuela, y actores de gran categoría, como Tito Bustamante, Marés González, Claudio Rodríguez, entre otros. La escenografía estuvo a cargo de Paul Erlandsen, quien diseñó para los tres montajes una estructura modular sin muros que cada director ajustó según sus necesidades estéticas y espaciales.

Todo texto escrito da cuenta de su tiempo, escribe Inés M. Stranger en el programa del evento, y la dramaturgia sin duda no puede escaparse, ni a ésta, ni a la inquietante propuesta artaudiana, donde no sólo se le toma el pulso a una sociedad, sino también se le

obliga a convertirse en el doble del teatro ya que nunca —como se ha dicho— se es más verdadero y perfecto que en la escena.

En esta oportunidad vimos los clásicos elementos que conforman la dramaturgia contemporánea: el fragmento, el medio desligado del fin, el climax sin desenlace, las frases hechas que estructuran el cotidiano y la cotidianeidad aprisionante, los juegos eternizados, perversos e inconducentes, el estilo como estructura, la farsa revisitada. Los vicios del lobo exhibidos —aunque éste pierda el pelo— intentan en su desenfreno dar cuenta del momento que vivimos. En ese esfuerzo, se encuentra una forma y un contenido intercambiándose el lugar, sin ritmo ni transición. El texto, más cruel que nunca. Porque esta vez la dramaturgia se ha saltado la realidad o ha extraviado su sentido, prescindiendo de elementos fundamentales del devenir de una sociedad y constitutivos de su historia. De allí que surge la inquietud por saber desde qué lugar hablan las mujeres postmodernas, qué están señalando con sus narraciones barrocas en el verbo y en la imagen. Con personajes sobrecargados y tramas exuberantes. ¿Cuál es la realidad que visualizan y a cuál aspiran estas jóvenes autoras?

Por un lado están los personajes cliché en la sordidez y en la soledad de **Lláname, no te arrepentirás**, de Francisca Bernardi, dirigida por Claudia Echenique, en donde una Elena desesperadamente complicada se enreda con un masajista alcohólico y culposo que —como se espera— no se hace cargo de una hija que resulta ser brillante en términos emocionales.

Completa el cuadro una madre que lo odiosa no le quita lo zorra.

Todos ellos se relacionan desde la manida soledad envueltos por una formalidad kitch tanto en el planteamiento espacial como en el de vestuario. El punto de vista teatral se ciñe a las apuestas que hace el texto como lo son el cliché, el recoveco, el barroco, estilo que se vuelve estructural, entregando una realidad que, suponemos, intenta ser reflejo de algún ámbito de la sociedad local, apareciendo este concepto como una posibilidad, dados los múltiples referentes que se tienen de estas situaciones en nuestra sociedad. Pero el resultado más se parece a un mix entre serie familiar gringa y una teleserie venezolana, en donde la cursilería es parte de una cultura, real y no estéril, como deja entrever el texto.

Si revisamos el siguiente montaje, **Tango**, escrita por Ana María Harcha y dirigida por Verónica García-Huidobro, nos topamos con dos mujeres que para apalea la soledad en que viven se han estructurado la vida de acuerdo a los diferentes juegos que se inventan, y que tienen la cualidad de variar según la ocasión. Esta fatídica vez, ya que es la última, se incluye un cartero absolutamente único en su especie, siendo ésta la posible razón para retenerlo como víctima de sus travesuras. A poco andar la escena demuestra que el cartero también se las trae y que no se anda con chicas y es quien, además de darle sabor a la vida de estas sievekingnionas hermanas, le aporta el elemento distanciador tanto a la dramaturgia como a la propuesta escénica. Y, aunque la historia en sí adolece de buenas razones para explicar el devenir de los acontecimientos, es éste el montaje que más riesgos corre en tanto estructura dramática y puesta en escena. En efecto, se las juegan dramaturga y directora por un lenguaje combinado entre el absurdo y el distanciamiento, manteniendo al espectador atento y alerta a los avatares de la escena. Además de apostar a una compleji-

dad de ideas vertidas en la obra, no nuevas por cierto, pero expuestas de manera creativa tanto en el texto como en la actuación, resultó ser el relato más arriesgado de todos.

Por último, el texto que cierra esta pequeña muestra de dramaturgia, **Asesinato en la calle Illionis** de Lucía de la Maza, dirigida por Horacio Videla, transcurre en un lugar del mundo del cómic, es decir, la autora nos deja muy en claro que toda coincidencia con nuestra realidad no es más que una insólita coincidencia. La historia responde a la estructura y forma de una película sobre juicios a homicidas en los que nunca falta la heroína que descubre que el asesino es bueno y que está perdidamente enamorada de él, y apuesta el pellejo demostrando la inocencia. El rol de la heroína lo ocupa una joven egresada de siquiatria que cree en las personas, un comisario que le pone



obstáculos, por otro lado está el siempre enigmático asesino atribulado por los dolores existenciales, su descarrilado y tejano abogado, un periodista que es como el compañero de oficina de Clark Kent, los testigos que son los enemigos, etc. En suma, una gama bastante variada de personajes que, estructurados alrededor del misterio del asesinato, transforman el texto en una suerte de farsa a las películas americanas dedicadas al tema de los juicios y a los cuales nuestra sociedad telespectadora está bastante acostumbrada, por no decir saturada.

Sin duda que el elemento en que se afirma una historia así es el humor y la dirección supo sacarle punta a este factor, convirtiendo aquello que en sí es tedioso en algo que gozó de cierta teatralidad, como lo fueron todas esas escenas de la cárcel, el juicio en sí y las situaciones entre el comisario y la siquiata.

Todas las autoras han recurrido, de alguna manera, a temas que le son propios a la ciudad caótica que produce el fin de siglo, como la atomización de realidades que conviven paralelamente sin molestarse ni eliminarse, la soledad, entonces, que en medio de la compañía se vuelve un fin en sí mismo. Estos contenidos nunca son potenciados por la emoción en ninguno de los tres textos, creando un efecto de distancia sobre la distancia.

Según las escritoras, el teatro parece querer doblar una realidad que se ha vuelto más influyente que la real. El teatro, de acuerdo a lo visto en este encuentro de autores nuevos, ha puesto en la mira lo que la televisión produce, quiere ser un remake de ese espacio, que transforma la verdadera realidad en algo irreal, en tanto que la realidad se presenta carente de atractivos para ser registrada a través del espacio escénico, generando un *doble* irreconocible o que no tiene la voluntad de reconocerse. No queda claro la opinión que ellas quieren formular con esta rendición de cuentas, o si la hay no tiene suficiente voz aún para ser audible.

Las oportunidades para que escritores jóvenes puedan mostrar lo que están produciendo son definitivamente pocas. Si a esto le agregamos que sus obras son montadas en su totalidad con actores profesionales y producidas para ser exhibidas con cierto nivel, tenemos como resultado que la experiencia es extraordinaria y se agradece. Sobre todo porque el visualizar un primer texto permite reflexionar tempranamente para qué se está escribiendo y no dejarse seducir por este ánimo hiperproductivo al que obligan los tiempos que corren.

Al parecer, la búsqueda de nuevos textos está siempre tensionada por una esencial necesidad que tiene el ser humano de reconstituir su identidad en tanto individuo que colectiva y, definitivamente, como sociedad, esta cuenta no está saldada.

Arriba: Mario Soto y Macarena Baeza.
Abajo: Kerry Keller, Luis Dubó y Soledad Yáñez en *Líamame, no te arrepentirás*, de Francisca Bernardi.



Macarena Baeza



Reirse del espejo

CARLOS CERDA

Dramaturgo y novelista

Profesor Escuela de Teatro Pontificia Universidad Católica

Uno de los aspectos a destacar, en un comentario más conceptual de las obras estrenadas en el Segundo Festival de Autores Jóvenes, es una condición que las tres piezas comparten: su común referencia a los reflejos culturales de la realidad (la radio, la música popular, el cine) y la crítica a las deformaciones que éstos producen en nuestra visión de mundo y en nuestra propia experiencia vital.

Esta crítica, además —y esto también es común a las tres propuestas—, se aborda frecuentando los bordes de lo irrisorio, del humor de trazo grueso, de la carcajada que aniquila. Por eso, pienso que se trata de un ejercicio dramático mediante el cual las tres autoras han decidido reirse del espejo.

LOS QUE ESTÁN SOLOS SIN QUERERLO

En un hermoso y conmovedor texto con que Francisca Bernardi presenta en el programa su pieza **Llámame, no te arrepentirás**, se plantea con nitidez el motivo que orienta su indagación (el devastador problema de la soledad involuntaria), al mismo tiempo que señala a la radio como uno —sólo uno entre tantos otros— de los paliativos mentirosos de esa radical soledad.

En una historia no exenta de sordidez y que culminará con un hecho de sangre, la obra aborda no sólo una relación amorosa estimulada por los clichés de la sensiblería radiofónica, sino también ciertos espacios en que transcurre la cotidianeidad: espacios más cerrados que íntimos, en los que un padre y su

pequeña hija y una locutora con su madre anciana apenas encuentran esos sutiles rituales que nos sirven más para eludirnos que para comunicarnos.

Sorprende en esta obra un extraño sentido de la inevitabilidad de lo peor, una convicción de los personajes acerca de la eterna repetición del mismo mal o de una idéntica decepción.

Ernestina dice de su yerno: *No me pregunte por qué yo sabía lo que sabía de la vida de ese muchacho. Sabía todo de él, es como si los hombres se fueran repitiendo en las distintas generaciones, es como si el padre de mi hijo hubiera nacido de nuevo.*

Elena le advierte a Eduardo acerca de la infidelidad: *Sé que tarde o temprano va a pasar. Lo sé. Cuando el amor se acabe quiero saberlo primero.*

Este dejo trágico enmarca la obra desde la primera escena. Lo peor no sólo es inevitable; ya ha ocurrido. Y la pieza es su mera recordación, la repetición que acentúa la inevitabilidad de la desgracia y la eterna repetición de lo mismo. Pero hay algo más: esta condena a repetir al infinito los gestos del desamor y la indiferencia está ritualizada por los códigos del lenguaje radial, por la reproducción de una sensibilidad que encuentra en la reiteración de la desgracia un motivo de dudoso lirismo y de mentirosa estimulación de una sensibilidad autocompasiva. La radio no es distinta del bolero o del tango, mal que mal, ha sido siempre el medio normal de transmisión de sus mensajes. La conciencia de un encadenamiento a la inamovible piedra del dolor y la ritualización de éste mediante el lenguaje de uno de los espejos (en este caso, la

radio) que refleja y deforma esta condena es el asunto central de **Llámame, no te arrepentirás**. El modo oscila entre la ironía crítica y la imitación más o menos fiel del lenguaje radial, abordado sabiamente como tema literario en las novelas **La tía Julia y el escribidor**, de Mario Vargas Llosa y en **Boquitas pintadas**, de Manuel Puig.

EL DESEO ARDIENTE DE UNA COSA

Tango, la obra de Ana María Harcha, es desde el instante inicial un rito, una ceremonia de destrucción de un mundo cerrado, asfixiante, que dos hermanas han elegido para vivir una suerte de maridaje que excluye al hombre. Juegos de travestismo y transgresión, juegos crueles para poner de manifiesto un odio y unos deseos, una cercanía y unos abismos que sólo pueden expresarse bajo ese enmascaramiento.

Pocas veces nos encontramos con un texto dramático de tan rica elaboración verbal, con tanto juego lúdico, con tanta sensualidad y con un grado tan alto de reflexión, escaso sobre todo en el tratamiento de la temática a que la obra está referida. Aquí no hay nada parecido siquiera a un feminismo programático, ingenuo y manifiestamente demagógico que ha hecho naufragar más de una creación literaria. En **Tango**, las hermanas —medio hermanas, en verdad— no conforman un gremio asociado genéricamente en una campaña de destrucción de la masculinidad, como se ha visto tanto en la literatura feminista de nuestros días. Por el contrario, expresan la gama riquísima de conflictos que puede darse al interior de una comunidad determinada por el género. Aquí aparecen los conflictos que resultan de la filiación, que es desigual, y de unas relaciones de propiedad, poder y cultura paralelamente diferenciadas y desiguales. Esta compleja urdimbre de conflictos sabiamente matizados está dominada por el deseo ardiente de una cosa y esta cosa no es otra que esa irrefrenable voluntad de ser —voluntad de poder, la llamó Nietzsche—, voluntad que impone y defiende las libertades y derechos adquiridos, es decir, históricamente conquistados y siempre en procesos dinámicos que conducen a su ensanchamiento o a su

Mariana Minguzzi



Amaya Forch y Claudio Rodríguez en *Asesinato en la calle Illionis*, de Lucía de la Maza.

restricción. Libertades que se relacionan con los asuntos propios del género, en el marco de sistemas productivos determinados, bajo relaciones de propiedad específicas, con demandas también específicas frente al poder político y a las otras instancias de dominación, frente a los cambiantes requerimientos o posibilidades que derivan de la condición cultural, etc. Evito citar varios textos notables en que estas cuestiones están claramente presentes, sobre todo porque la obra está publicada en este número de la revista.

Tango es una fuente muy rica a la que debieran volver nuestros teatristas, proponiendo nuevas puestas en escena que hagan patente los múltiples méritos y las variadas lecturas posibles de la obra.

LA HISTORIA ES CÓMPlice DE UN CRIMEN

La historia es cómplice de un crimen, sostiene Lucía de la Maza en el texto con que presenta **Asesinato en la calle Illionis** en el programa del festival. Y efectivamente, un crimen es el pretexto para reírse una vez más del espejo, ahora identificado con el lenguaje del thriller y con los dudosos encantamientos que nos seducen y nos mienten desde las pantallas del cine o la T.V.

Kerry Keller y Luis Dubó en *Liámame, no te arrepentirás*, de Francisca Bernardi.



Maconera Minguera

Lucía de la Maza tiene no sólo una estupenda capacidad para llevar a feliz término su empresa imitativa. Lo hace además con variados recursos, de modo tal que aquí no sólo funciona adecuadamente una parodia del thriller, sino que ésta se complementa con divertidísimas ocurrencias como la representación escénica del taping, de lo que resulta esa mezcla irrisoria, ese híbrido lamentable en que ha naufragado la codiciosa voluntad de verlo todo al mismo tiempo, o la más patética conclusión de que en realidad no hay nada que ver.

Como señala Inés Stranger en el programa del festival, estas obras están escritas desde la perplejidad.

Sólo un inmenso bombardeo de conductas extravagantes y delictivas nos conmueven cada día a través de los noticieros: Mató a su esposa e hijos. Era culpable y fue declarado inocente. Son hechos, datos, casos que nos llegan a la sala familiar sobre los cuales nadie da una explicación.

Diría que los tres textos dramáticos que presentamos en este festival recogen ese sentimiento de impotencia que uno enfrenta después de recibir el impacto de una noticia de este tipo. Una narración. Así ocurrieron las cosas, el mundo está así.

Junto con recoger ese sentimiento de impotencia, pienso que los tres textos de alguna forma tienden a relacionarse con el entorno —el mismo entorno que se agrava sin dar explicaciones, como dice Inés— de manera oblicua, indirecta, evitando que el espejo (valga una vez más la imagen usada por Stendhal) refleje el paisaje y proponiendo en cambio que refleje algunos de los otros espejos que ya tienen el paisaje en su luna. Esta forma indirecta de abordar lo real desde su reflejo en los múltiples y contradictorios retratos del mundo es tal vez la forma más actual, menos ingenua y al mismo tiempo menos pretenciosa de hacerlo. Mal que mal, vivimos una época que algún filósofo ha llamado *la época de la imagen del mundo*. Ya sabemos que eso que está ahí, junto con ser lo que es, es ante todo una imagen de eso que es. Está bien que nuestras autoras hayan decidido dirigir la vista hacia la imagen y que nos inviten a reinos del espejo.



Indagación social y cultural en el teatro de autores jóvenes

CARMEN FOXLEY
Crítica literaria

He quedado gratamente estimulada con las obras presentadas en el II Festival de Autores Jóvenes de la Universidad Católica de Chile. Interesante me ha parecido el desplazamiento de la acción escénica desde la gestualidad física de los personajes a una gestualidad oral que apela no sólo a los ojos del espectador sino a su mente y oído, de cuya participación se espera la percepción de la acción subjetiva o cultural que se realiza por el hecho de decir lo que se dice en tal situación.

Si hubiera bastado la comprensión directa de lo dicho y la disposición secuencial de unas acciones que tienen como referente directo la realidad, habríamos estado presenciando un teatro realista. Si se hubiera esperado del espectador captar la iluminación, los trajes, los objetos o las imágenes emblemáticas de los hechos, habríamos estado llamados a una recepción visual o sensorial, como lo explica Juan Andrés Piña al referirse al teatro de los años ochenta en Chile¹. Sin embargo, en esta ocasión la expectativa que se abre es otra. Estamos presenciando un teatro en el que la mente y la imaginación deben seguir el hilo conductor de lo dicho y sus presupuestos, debe estar atento al ritmo y a la progresión verbal, a la alternancia de los diálogos, a las apelaciones intercaladas dirigidas al público, sin dejar pasar el sentido que pudiera tener la disposición fragmentaria de las escenas en un escenario horizontal ni el vaivén asociativo entre uno y otro

modo de interpretar el pasado desde el presente.

En efecto, en **Llámame, no te arrepentirás** es importante percibir la espacialización del tiempo inscrita en esas escenas fragmentadas, porque concreta la fragilidad de la experiencia y las alteraciones que opera la memoria en el mirar retrospectivo. En **El asesinato en la calle Illionis** las escenas operan más bien por oposición y aluden a la absoluta disociación social y cultural de los tiempos, no sólo en nuestro medio. Pienso que en la intervención modificadora en el nombre del título resuena humorísticamente una referencia a la cultura norteamericana, que contribuye a indeterminar y desdibujar todo localismo. En **Tango**, la otra obra representada, la actividad del receptor es apelada más bien desde el vertiginoso ritmo asociativo de los parlamentos y por la intervención de pequeñas escenas dentro de la escena básica. En ellas se simulan situaciones convencionales y estereotipadas para reforzar la atmósfera grotesca de esas vidas. Es importante estar atento, también, a la función significativa de las apelaciones al público y a la irrupción de extraños, como la del desprevenido cartero que asume por azar el rol de testigo de una escalofriante situación que sobreviene en su presencia, o a la intervención de la voz de un locutor radial que desliza en contrapunto la banalidad del mundo exterior.

Es interesante, por último, percibir cómo la acción ya no queda reclusa y protegida en el interior del escenario teatral. Ha sido liberada al ámbito del espectador, quien participa con su memoria, su imaginación y ciertos conocimientos, en la reconstitución

1. Juan Andrés Piña, **20 Años del teatro chileno, 1976-1996**, Red Internacional del Libro, Santiago, 1998.



Mazana Fotografía

Naldy Hernández y Claudio Rodríguez en *Asesinato en la calle Illoniz*, de Lucía de la Maza.

de la función significativa de gestos y modos de comportamiento social. Se transforma en el participante activo de una indagación en la que se siente involucrado cultural e históricamente.

Me parece que ese es el valor experimental de este teatro. La interlocución dramática involucra de tal modo al espectador que éste se lleva a casa una pregunta y un problema relativo a las condiciones sociales e históricas que subyacen en las conductas afectivas conflictivas o desquiciadas y en las que, a

pesar de grotescas, de la liviandad del tono y del escepticismo de la mirada, instan al cuestionamiento reflexivo, a superar la condición de caso clínico a la que la sociedad está reducida. Porque esa parece ser la autoimagen de una sociedad perpleja y alterada, o bien, los efectos de una situación alienante y represiva que el espectador está llamado a explorar y evaluar. Y, más aún, pareciera que la expectativa es que el carácter efímero del espectáculo pudiera suplirse en el futuro y la continuidad de la reflexión. Y esto porque el teatro joven no hace afirmaciones ni se refiere a verdades universales, no imita realidades ni despliega sugerencias fantasiosas o poéticas. Es un teatro indagatorio e intensamente interpelador. En eso reside, me parece, su interés dramático.

Lláname, no te arrepentirás es la obra de Francisca Bernardi dirigida por Claudia Echenique, con la que se abre el festival.

En la primera escena se rinde homenaje a Elena, antigua animadora radial de una emisión de consultas sentimentales. Se pretende consagrarla símbolo del amor; sin embargo su madre, Ernestina, la transforma en víctima de un melodrama sin salida, proyección deformadora de su pasado personal. Se pasa entonces a la derecha del escenario en el que vemos a Karla, la hija de Eduardo, ahora convicto por el asesinato fortuito de su esposa Elena, quien relata como tarea escolar su historia familiar idealizada desde el presente, tiempo de carencia y de pérdida para la niña. Se produce entonces un ágil vaivén entre el presente y pasado a fin de que el espectador pueda evaluar el tiempo histórico desde diversas perspectivas, las que se infieren de la gestualidad y el aliento simulador que proviene de la palabra de cada uno, relativizadas siempre por aquéllas que diversos personajes dirigen al público a fin de liberar una versión diferente y reprimida. Son apartes secretos donde se expresa la carga emocional y las reacciones personales que derivan de los hechos vividos, cosa que parece estar impedida o inhibida en la interlocución social complaciente y fingida, sin duda desfigurada por las palabras de canciones sensibleras o el código del melodrama que

se infiltra calladamente en la intimidad.

Elena y Eduardo, la pareja del amor fracasado, no pueden, no quieren o no saben comunicar su dolor y desamparo. Pareciera que el solo uso de la palabra social, convencional y directa, los obligara a adoptar poses, roles y realizar pantomimas impersonales o estereotipadas, tras las cuales ocultan o simulan olvidar la propia intimidad. Y que todo intercambio comunicativo se transformara en una ficción o se diera casualmente desde el anonimato, porque la sociedad hace oídos sordos a esa interioridad conflictiva, la oculta o la reprime. Pareciera haber un freno fatal e insoslayable suspendido sobre la sociedad, una barrera que inhibe toda posibilidad de generoso y libre despliegue de lo humano.

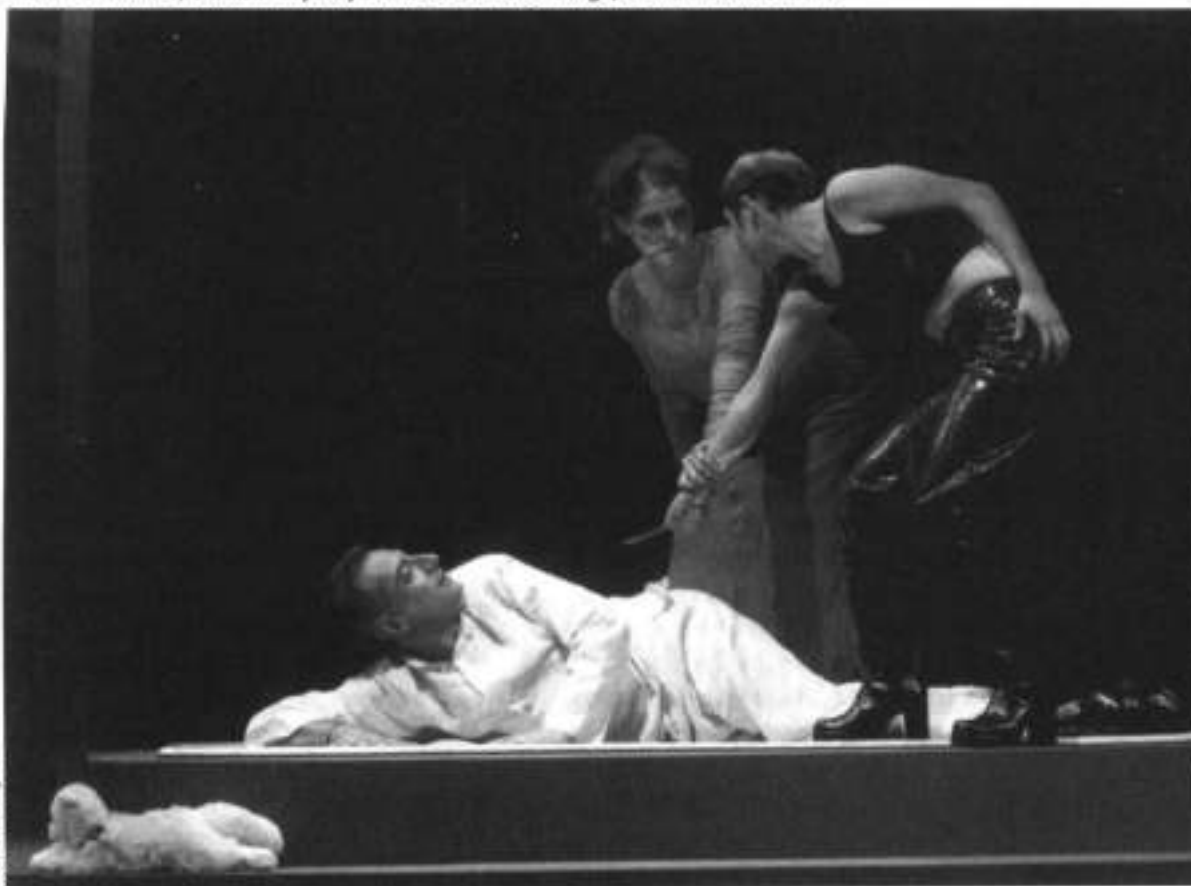
Mirando retrospectivamente –juego al que se

invita al espectador– se puede comprender que relaciones sociales y culturales como éstas estaban condenadas al fracaso, y que sólo con un oído atento y una mente en estado de alerta podrían percibirse las sujeciones deshumanizantes o envilecedoras que engendraron esa violencia retenida y el hueco de una carencia.

¿Es ése el síntoma que define a la sociedad de estos tiempos? Es la pregunta que se abre tras la indagación que se desarrolla en el escenario y en la interlocución dramática de esta obra.

En **Tango**, la obra de Ana María Harcha y la dirección de Verónica García-Huidobro, el mundo está concebido como un gran teatro en el que se asumen roles ficticios y acciones compulsivas progra-

Tito Bustamante, Mariana Loyola y Luna del Canto en **Tango**, de Ana María Harcha.



madras por la pasión y el inconsciente, dejando un mínimo de espacio a la racionalidad. En esa atmósfera presenciamos la expansión y el reinicio de una misma escena, de un mismo diálogo interminable que se gesta de modo grotesco desde la libre asociación y el azar. Eso nos convence que el ritmo de la interlocución, cada vez más angustioso y enervante, es un significante ineludible para reconstituir la inteligibilidad de la obra. Es un diálogo que expande su dramatismo tras un tono humorístico que oculta los síntomas de una compulsión a la crueldad y al sadismo, que hacen de esa sociedad algo semejante a una sala de tortura.

Por otra parte, frente al espectador se desarrolla un extenso episodio de interlocución agresiva e injuriosa, a modo de acontecimiento pragmático, que hace aflorar el resentimiento y el rencor de unas hermanas que luchan desde la infancia por el predominio y la apropiación del lugar, del poder. El resentimiento, el rencor y la ira son las secuelas de una rivalidad que las aísla e impide todo contacto con un mundo exterior que se hace presente oblicuamente en la figura de aquellos personajes de la cotidianeidad, que transitan frente a la puerta cerrada de una morada donde el dolor y la enajenación tienen la palabra. Se menciona al afilador de cuchillos y al lechero, el locutor radial interviene oralmente además del cartero quien, con su actitud autocomplaciente y autosatisfecha, realiza por contraste la herida que se abre en el mundo clausurado de las hermanas rivales, y pone en evidencia la dificultad de conciliación social.

Hay que agregar que la simulación de escenas y roles grotescos, dentro de la escena principal, dan movimiento a una interlocución reiterativa y congelada en el resentimiento y la ira y propician el desencadenamiento de los síntomas de una inmensa soledad, aislamiento e insatisfacción que provienen del enclaustramiento y los deseos reprimidos. Desde esos roles enmarcados se agrede, se adula, se seduce o se atiende servilmente a un interlocutor del que se espera, desde el lugar del poder, la sumisión, o desde el lugar de victimario, que el otro asuma el de la víctima. Es una relación orientada por estrategias supuestamente apropiadas para desarmar al contrincante en una lucha

absurda y sin piedad, que se desarrolla en ese espacio de ocultamientos, verdades a medias y revelaciones imprevistas esgrimidas a modo de venganza.

Es interesante cómo los diálogos incorporan lugares comunes que interpretan a la colectividad y que el ritmo del fluir de una conciencia incontrolada todo lo vuelve delirante y grotesco. Son artificios que engendran la imagen del extremo intolerable e inhumano al que ha llegado el intercambio social y comunicativo en esa sociedad.

Pero, ¿se está aludiendo a una sociedad herida o desquiciada? Es una de las preguntas que nos llevamos con nosotros. ¿O es acaso la sombra de la muerte que todavía ronda sobre la ciudad?

La tercera obra montada en este Festival de Autores Jóvenes fue **Asesinato en la calle Illionis** de Lucla de la Maza y dirigida por Horacio Videla. Es la obra más compleja y por eso más difícil de controlar en el escenario.

Se abre el telón y ahí está el reo, semioculto en la zona oscura de la celda, disimulado al fondo de ese espacio apartado del mundo y cerrado en sí mismo, como es la mente de un personaje escindido, incapaz de sensatez en su relación con la realidad. En lo que sigue, el espectador puede intuir que más allá de la supuesta amnesia declarada por el personaje —al parecer olvidamos lo que es incomunicable—, podríamos estar frente a un enfermo mental, un psicótico que sustituye su imposibilidad de conectarse con la realidad por una disociación que lo conduce a concebir el mundo en polaridades irreconciliables. Desde ese momento la experiencia será para él encantada o repudiada, objeto de amor o de odio. Es una distorsión subjetiva que se ha producido a causa de la presión anuladora de una madre cruel que impidió en su momento el desarrollo normal de su individuación.

Otro síntoma de la psicosis que aqueja al personaje es el voyerismo, lugar desde el que se proyectan los deseos y fantasías delirantes y una visión de la realidad fragmentada entre lo bueno y lo malo. Esa visión polarizada no siempre coincide con los hechos, lo que provoca un extremo descontrol emocional.

Otro recurso escénico y textual de esta obra es la existencia de un compañero de celda que encarna la realización concreta de los deseos reprimidos del protagonista. Aquel ha matado a una mujer de la edad de la madre del personaje y no da señales de culpabilidad. El espectador tiende a ver en esa imagen la concreción de un desdoblamiento que identifica al personaje principal, cosa que el texto confirma al final cuando el protagonista repite literalmente las palabras del otro para justificar su propio crimen, el de un travesti que ha defraudado su fantasía amorosa. Lo hace arguyendo que nadie reprocha al león las muertes que ha provocado. Otro síntoma de esa disociación es la apropiación de las palabras de la psiquiatra para convencerse ilusoriamente que su propio testimonio podría bastar para su defensa.

Hay que destacar, eso sí, que ese personaje desquiciado e inconfeso presenta una faceta conmovedora. Es la angustia que le produce no poder demostrar su inocencia inexistente ni poder encontrar la clave que le haga comprender un presente inmediato entendido como un desierto sin mapa. Es una dimensión del conflicto que reabre la pregunta sobre la culpabilidad o inocencia indecibles y sobre el enigma de un presente hermético y un pasado que no se puede olvidar.

En efecto, el problema mayor al que se alude en la obra es la pérdida de sentido oculta tras los síntomas de degradación social, tanto como el desconocimiento de una clave que pudiera hacer aceptable un presente ininteligible. De hecho, la ineficiencia de la institución de la justicia, representada por un abogado complaciente que actúa de mala fe, la de un comisario falto de ética y movido por sus pequeñas opciones y el desprecio del otro, y la intervención de una psiquiatra inepta y alterada por un desproporcionado sentimentalismo

y falta de lucidez, además de la actuación de una Corte que reacciona culpando sin pruebas, constituyen la evidencia de esa degradación. Hay que agregar que la sola selección de tales personajes contribuye a poner en evidencia, paródicamente, la miseria de una situación social que impide que la sociedad enfrente los síntomas de una psicosis que mantiene a los individuos disociados en polaridades e inconfesos de la responsabilidad de un crimen histórico frente al cual no consiguen sentirse ni inocentes ni culpables.

El contexto en el que se proyecta esta situación es el de una prensa sensacionalista y frívola, el del lenguaje publicitario que se desliza entre líneas, el de un humor ingenuo que elige nombres como Zoila Cerda o Angel del Bien Machuca (el comisario), y ciertas referencias a la polémica pintura de Juan Dávila, artista chileno que pinta a Simón Bolívar como un personaje transexual, igual al Samuel Bolívar de esta obra. Todos estos elementos contribuyen a configurar una imagen paródica del mundo en un tono liviano que disimula la indagación seria que en el fondo se desarrolla. Son mecanismos de interpelación dirigidos a un público de cultura media, son guiños a un espectador chileno medianamente informado y supuestamente tan perplejo como los autores jóvenes respecto a las condiciones sociohistóricas de su tiempo. Sin olvidar que, en todas estas obras, hemos tenido contacto con unos personajes desprovistos de autonomía, intervenidos por los medios de comunicación social y por ciertos modelos cognoscitivos ajenos e impositivos, o dominados por los impulsos de la pasión y del inconsciente, situaciones incontrolables que los transforma en títeres movidos por hilos mentales y sociales, que impiden que se desprendan del disfraz o del trauma que los paraliza o los impulsa a una violencia que busca una explicación.



Festival de dramaturgia femenina

CAROLA OYARZÚN L.

Profesora Instituto de Letras Universidad Católica de Chile y crítica de teatro

Por diferentes razones—hasta ahora poco estudiadas—la producción dramática femenina en Chile de los últimos tiempos ha sido muy escasa. Así lo han demostrado las distintas instancias de concursos y muestras de dramaturgia nacional.

Considerando que las mujeres sí están presentes y con gran éxito en otros géneros como la novela y la poesía, se podría pensar que la complejidad del género dramático, por su doble dimensión de texto y espectáculo, es un factor que las distancia. Más acostumbradas a escribir en el terreno de lo privado, la exposición que el género dramático significa en sí mismo es fuente de inhibición, sin duda.

Por lo anteriormente señalado, la iniciativa de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica al organizar este año el encuentro de dramaturgas jóvenes, que ha reunido a tres obras dramáticas y sus montajes, tiene doble mérito: representa una forma de incentivar y también de dar a conocer el estado de la escritura de mujeres que se inician en este arte.

Desde la nostalgia radial de **Llárame, no te arrepentirás** de Francisca Bernardi, al enfrentamiento de dos hermanas por un hombre en **Tango** de Ana María Harcha, y la historia policial de **Asesinato en la calle Illionis** de Lucía de la Maza, estos textos nos hablan, de una u otra forma, de personajes femeninos y sus búsquedas, de sus inquietudes, sus obsesiones y sus debilidades.

LLÁMAME, NO TE ARREPENTIRÁS, DE FRANCISCA BERNARDI

La nota de humor popular puesta por Francisca Bernardi constituye uno de los mayores atractivos de este texto. La obra se centra en Elena, una solitaria locutora de radio cuyo programa sentimental, reforzado con la respuesta que cada día obtiene de sus fans,



Luis Dubó y Macarena Baeza en *Llárame, no te arrepentirás*, de Francisca Bernardi.

contrasta con su vida personal; sus lires y venires dominan la acción cargada al melodrama: vive sola con su madre vieja y quejosa, trabaja mucho, le falta compañía y, cuando la encuentra, está destinada a la desgracia a corto plazo.

Francisca Bernardi plantea diferentes espacios y tiempos que determinan la carga emotiva de los personajes: casas, radio y colegio. La acción pasa de presente a pasado en un movimiento que agliza la situación general, centrada en la radio.

En la dirección del montaje de **Llámame, no te arrepentirás**, Claudia Echenique ha escogido el exceso en el humor, en los prototipos y en el ritmo de las escenas, aliviando la tendencia del texto a repetir cuadros e integrar personajes que no se justifican plenamente (la profesora y la niña). La propuesta escénica consigue una buena mezcla de la chulería televisiva y radial del momento, y de lo kitsch. En especial, resalta la actuación de Macarena Baeza, que entrega un personaje cuya candidez resulta coherente y atractiva, y la de Luis Dubó, como Eduardo, personaje multifacético, creado con acierto en lo insólito y desbordado. El colorido y estrafalario diseño del vestuario (Montserrat Catalá) es ingrediente muy relevante en este montaje.

Llámame, no te arrepentirás, que también pudo tener una aproximación más realista, es la demostración de una cotidianidad donde los personajes aparecen solos, tratando por distintos medios de encontrarse y donde la radio emerge como el lugar de encuentro de los afectos, de la amistad, de la comunicación y también del amor.

Francisca Bernardi, en esta obra, recoge un síntoma notorio de nuestra sociedad: la búsqueda de compañía, de consejos amorosos y de historias que se reviven en los programas radiales que diariamente se transmiten y cuya demanda aumenta cada vez más.

TANGO, DE ANA MARÍA HARCHA

En esta obra, dos medias hermanas, Wilma (Mariana Loyola) y Diletta (Luna del Canto) muestran una odiosa relación, donde ambas son cómplices del

Nicola Mingola



Mariana Loyola en *Tango*, de Ana María Harcha.

vacio amoroso y de la apropiación del personaje masculino.

El texto de Ana María Harcha lleva la acción por diversos caminos escurridizos, que van invitando al espectador a seguirlos, atraído por el grado de perversión de las intenciones de estos personajes y por la ambigüedad general que recorre la obra y que despierta curiosidad e interés.

En definitiva, la situación dramática de esta obra es la de un triángulo donde se suceden distintos juegos verbales y escénicos, que tienen que ver con la relación entre Wilma y Diletta y su posición frente al hombre, representado en el cartero que llama a la casa. De la agresión a través del insulto a la amenaza con cuchillos y tijeras, el ambiente de esta obra se carga de tensiones e interrogantes.

La dirección de la puesta en escena de **Tango**, a cargo de Verónica García Huidobro, trabaja un ritmo cambiante que seduce, organiza el movimiento escéni-

co de manera sutil para crear climas y significados, en un permanente desplazamiento que genera cercarías, miedos y sorpresas. En este contexto, la actuación de Mariana Loyola es central, por su sonriente crueldad expresada en la voz y en el trabajo corporal; su personaje es clave para establecer los distintos juegos que la obra propone.

La escenografía (Paul Erlandsen), constituida por dos grandes estructuras cúbicas, resulta de mayor significación en este montaje, creando espacios abiertos y cerrados, impersonales y abstractos, que dan lugar al mundo metafórico del texto. **Tango**, por sus características, es la obra más concentrada, donde los personajes femeninos revelan una faceta interna instintiva que se desarrolla en escena con interesantes matices.

ASESINATO EN LA CALLE ILLIONIS, DE LUCÍA DE LA MAZA

Con una primera parte dispar en cuanto a la construcción de las escenas y su relación entre una y otra, la obra se resuelve y se amarra en una segunda etapa cuando hay que reconstruir el supuesto crimen, momento en que el recurso del teatro en el teatro se transforma en la mayor atracción tanto para los actores como para los espectadores.

Asesinato en la calle Illionis es una obra de carácter policial que refleja los procedimientos de detectives, abogados, siquiátras, jueces y periodistas y de los enredos entre cada parte. Hay personajes de distintos ambientes y con los más diversos objetivos, los que se entrelazan y se confunden, tanto por las características del género aquí tratado como también por la densidad del texto mismo.

En esta obra, Lucía de la Maza en un comienzo mezcla distintos lenguajes y espacios, a través de la simpleza del comisario, la sicología de la siquiátra y la poesía del acusado, lo que da por resultado varias relaciones y escenas cuya continuidad se hace difícil y algunos personajes resultan poco coherentes.

La dirección de Horacio Videla saca provecho al juego del tribunal en la segunda parte, instalando un



Claudio González y Agustín Moya en *Asesinato en la calle Illionis*, de Lucía de la Maza.

numeroso elenco en escena con Marés González como la jueza, dando brillo a cada actuación protagónica, exagerando el acento lúdico del teatro, para desplegar la fantasía y el humor. Dentro del conjunto resaltan los roles de Carla Lobos, por su histrionismo y movilidad.

De esta muestra de dramaturgia femenina es posible señalar que el referente masculino es una nota fundamental. Las mujeres viven en la dialéctica amor-odio hacia los hombres, siendo el rechazo la peor de las experiencias, lo que lleva al abandono, a la soledad y a la frustración personal, especialmente en **Lláname, no te arrepentirás** y **Tango**.

En estas tres obras la música aparece como fundamento de las relaciones, es un medio de acercamiento al amor y la expresión última de muchos sentimientos. La radio, la televisión, los cantantes y el video clip aparecen como antecedentes inmediatos e incorporados al universo que estos personajes habitan.

Una mirada desde dentro: los jóvenes de los 90*



KARINA PIZARRO

VALENTINA RAPOSO

Actrices

Escuela de Teatro Universidad Católica de Chile

RESCATE DE LAS GENERACIONES TEATRALES CHILENAS DE LOS 70, 80 Y 90 DESDE LA PERSPECTIVA DE JÓVENES CREADORES

En la década de los 70, más específicamente post golpe militar, el objetivo teatral era claro: ser la voz de los sin voz. Cuestionar, criticar y apuntar con el arma del símbolo: no se podía ser claro ni directo, ya que existía un medio opresivo que no permitía la libertad de pensamiento. Los conceptos que rescatamos de esta época son: **lo social**, como el objetivo primordial que aunaba a gran parte de la sociedad, como un sentimiento casi generalizado dentro de todas las artes, una vocación de cambios que, aunque utópicos, se trataba de conseguir en pos de un bien común, más allá de la satisfacción personal. El **idealismo**, que instaba a trabajar en la construcción de una sociedad más justa, donde las diferencias de clases fueran menores y las oportunidades se equipararan para todos. Este tomó forma en **la lucha social** por cambiar este mundo que se transformaba cada vez más en un mundo injusto y donde los más fuertes y preparados podían surgir.

En los 80 se incorporaron otras tendencias que

se desarrollaban a nivel mundial. Apareció una generación de creadores que revitalizaron el teatro desde otra perspectiva: desde el lenguaje de la puesta en escena, cargándola así de significantes que vallan tanto como la palabra. Las creaciones ya no hablaban de verdades, ni de buenos o malos, nos mostraban un Chile dividido que se transformaba en **uno** dolorosamente, que aceptaba y funcionaba bien, pero lo hacía a través de la omisión. La verdad ya no se encontraba en los dogmas, había que asumir el pasado para encontrar la identidad dentro de los individuos. Esto quedó plasmado en la dramaturgia chilena, se fueron abandonando los mecanismos de construcción del relato clásico y realista, el antagonista dramático y el conflicto se transformaron poco a poco en fuerzas ambiguas que provenían del interior, de la psiquis, del alma de los personajes.

Los conceptos que resaltamos de esta época son: el reconocer generacionalmente que **la verdad no es absoluta**, lo que da el espacio a la pluralidad de pensamientos y estéticas, que permite la evolución paralela de tendencias en cuanto a lo artístico y, a nivel humano, comienza la desmasificación y la individualización tanto a nivel social como artístico. Esto permite vislumbrar **la riqueza de la esquizofrenia**, que instó a deambular por una gran gama de espacios que,

* Este artículo sintetiza la Memoria para optar al título de actrices presentadas por las alumnas K. Pizarro y V. Raposo en la Escuela de Teatro Universidad Católica en agosto de 1998: **Dos jóvenes dramaturgos de los 90: Alejandro Campos y Luna del Canto**. Profesor guía: Juan Aguilera.

durante mucho tiempo, no se visitaron: los gustos y deseos del ser humano, más que el deseo general, donde éstos se desarrollaban dentro de un espacio que se alejaba de la realidad y se introducía en la mente del ser humano. Esto preparó el camino para **visitar las energías oscuras**, ese espacio que tiene que ver con lo inconsciente y con la respuesta inmediata de la psiquis frente al mundo; el teatro se volvió un lugar que permitió ampliar la temática, indagar en las pasiones, las ambigüedades, las culpas y los deseos de esta nueva década.

En los 90 nos encontramos con que se profundizaron las temáticas y estéticas propuestas en la década anterior. Estas se centran en el hombre pero no a un nivel social sino a un nivel de sus psicopatías y de su relación con este mundo, sin necesariamente oponerse a éste sino cómo se es oprimido por el mismo. A nivel estético vimos cómo se incorporó al lenguaje teatral, la visualidad de la plástica y del cine como correlatos que enriquecen los montajes teatrales con múltiples lecturas.

Los conceptos que rescatamos de los teatristas de los 90 son: **la búsqueda de ¿quién somos?, una mirada introspectiva**. Sentimos que estamos en un momento de suspensión, venimos de algo que se rompió, de una destrucción de la cual aún no se sabe lo que vendrá. Aún no sentimos un renacer, no tenemos conclusiones, ahí estamos, detenidos. Sin embargo, la necesidad de crear nos adentra en la búsqueda de reconocernos. Las expectativas de que esto se logre o no son tan diversas como creadores hay. **La vertiginosidad del tiempo**, lo rápido de la vida, lo rápido de la información, de las imágenes, lo rápido que uno se desgasta y pasa. El valor que cobra la vida, en un sistema donde todo pasa rápidamente de útil a obsoleto, y el renovarse constantemente se transforma en una necesidad para subsistir y sobrevivir hoy en día. Todo esto nos acerca a una sensación constante de **muerte**, como la presencia que acompaña siempre, en el pasado y en el presente, de la cual no pueden desligarse las creaciones. Visualizamos un mundo donde las estructuras en todo ámbito de cosas (estado, familia, religión) no son creíbles y se desplo-

maron. ¿Queremos reconstruir! La respuesta: es opción de cada uno.

UNA REVISIÓN INTERNA

Cada uno de los miembros del grupo tiene la oportunidad de desarrollarse a través de las obras, esto es lo interesante para nosotros. Esta búsqueda implica que algo no tuvimos. En lo personal, algo importante se perdió. Por ejemplo, yo perdí a mi padre a los siete años y mi madre tuvo que salir a trabajar. Luego perdí a mi hermano, que tuvo que exiliarse, mientras todos los de las generaciones mayores nos decían que la vida antes del golpe era fantástica, que ya no se podía vivir esa maravilla perdida. A eso se sumaba la falta de maestras verdaderas; no me refiero a los profesores del sistema occidental, sino a ese guía interno. Tampoco creíamos en Dios. Entonces, me crié con esa sensación de andar siempre deambulando por ahí, deambulando sin alcanzar lo perdido. Era como cuando uno mira desde lejos las lucecitas de la ciudad y dice 'Mira, ¿qué estará pasando allá?' y vas para allá y miras hacia donde estabas y ahora las lucecitas están de nuevo allá lejos. Esto nos pudo llevar a ser completamente escépticos, pero preferimos en nuestra obra salir a buscar, abrir horizontes, andar buscando, aunque parezca que nunca vas a encontrar.¹

En esta cita aparecen hechos, sentimientos y verdades que nos identifican y creemos que enmarcan a nuestra generación; primero, se encuentra el hecho de crecer con la sensación de que uno se perdió de algo, no definido, que no es ni Dios ni la democracia ni un padre o un presidente. Es la pérdida de un orden, de una armonía, pero que ya no se encuentra afuera, sino adentro. Es la pérdida del Guía, del padre o la madre, que iluminan el interior. Un sentimiento de

1. Juan C. Zagal, del grupo La Troppa, entrevistado por Hurtado. En Hurtado, M. de la Luz: **Recorrido a través de la Troppa**, Rev. Apuntes N°109, 1995, Escuela de Teatro U. Católica, Sgo., pág. 58.

pérdida que nos lleva a ser **escépticos**, más fríos y realistas pero que, a la par, nos permite buscar, indagar, deambular, y seguir buscando, sin temor en no encontrar.

ESCEPTICISMO

Creemos que en el Chile democrático, las heridas en la psiquis social y en una emotividad nacional producidas por la dictadura son omitidas. Estos son sólo recuerdos que ni siquiera figuran en los libros de historia, existiendo además una negación de lo sucedido, el vivir en el país del futuro. Se cree que con la estabilidad económica alcanzada, medida en la cantidad de artefactos o electrodomésticos adquiridos más que en la calidad de vida, estos problemas se solucionaron o están convenientemente ocultos y fuera del interés de la gente.

Sin embargo, existe una gran preocupación de las instituciones (familiar, gubernamental, educacional, finalmente social) por los jóvenes de los 90, ya que gran parte de éstos se automarginan de los procesos políticos y se nos acusa de irresponsables por no participar en las decisiones de nuestro propio país. Y es que los jóvenes durante 17 o más años nunca vimos participar de ellas a nuestros padres, la contingencia política para nosotros no es tema de reflexión, **no creemos en ella**, nos cuesta creer en valores sociales, que se convirtieron en valores relativos, ambiguos y hasta ambivalentes. Los símbolos que representaban a la institución de la familia social chilena se ensuciaron, cómo creer entonces en una institucionalidad que alberga en su Senado a una figura tan ambigua como la del ex General Pinochet.

" (...) La llamada transición ha operado como un sistema de trueques: la estabilidad, se dijo, tiene que ser comprada por el silencio. Pero creo que se trató de una trampa de la astucia (...) Pienso que el sentimiento de miedo existió efectivamente en la masa, en los ciudadanos comunes. Pero la élite decisora actuó inspirada por otra estrategia, la del 'blanqueo' de Chile. (...) Esa estrategia se basaba,

más que en el temor, en la complicidad del proyecto. Pero tomaba el miedo—fantasma latente, atavismo de los hombres comunes— como justificación. Lo que en realidad se buscaba era resituarse a Chile, construirlo como país confiable y válido, el Modelo, la Transición Perfecta. Para ello era necesaria la cirugía plástica, la operación transexual que convirtió al Dictador en el Patriarca. Extraña palabra, ¿pero qué otra cosa es hoy día Pinochet, esa cosificación casi pétrea del poder, por encima de la ley y de las circunstancias?²

La respuesta es **escepticismo** frente a todo lo que suene político. Existe una realidad y esta es inamovible, ya no se piensa en cambiar al mundo, ese fue un sueño del pasado que nuestra generación nunca vivió.

VIOLENCIA

Se nos enseñó a desconfiar de los discursos, ya sean políticos o moralistas, que nos permite una búsqueda que se aleja de lo utópico, para acercarse a una búsqueda más interna, que para bien y para mal, tiene que ver con la **violencia** cotidiana en la que crecimos.

P.C.: Usted dice que esta sociedad trae una compulsión al olvido, pero ¿por qué la generación postgolpe, que ya tiene 24 años, debería cargar con el peso de recuerdos que no vivió?

T.M: ¡Porque es la historia de su país y ahí está el aprendizaje! Si lo obligan a olvidar los traumas se provoca una sicosis, como si nunca nada hubiese pasado y eso es ser cómplice en el silencio. Nos olvidamos de que aquí se sigue torturando, que hay presos políticos, ¿alguien sabe que hay cinco condenados a muerte en Chile? Los traumas que no se asumen son una mancha oscura que en algún momento puede aparecer.(...)³

2. Tomás Moulian, **Chile Actual: Anatomía de un Mito**. Ediciones LOM, Universidad ARCIS, Serie Punto de Fuga, Colección Sin Norte, 1997.

3. Tomás Moulian, sociólogo, fundador del MAPU, escritor. Entrevista por Patricio Corvalán, Revista del Domingo en Viaje, El Mercurio, 21 de Septiembre de 1997, N° 1.605.

La **violencia** aparece en el sentir joven como la respuesta de ese trauma que trae consigo la *compulsión al olvido* o la *mala memoria*. El sentir que la vida puede continuar igual, a pesar de todo lo ocurrido, sin importar la posición política que se tenga, sentir que no fue importante y que, si lo fue, ya no importa, constituye una violación a nuestra historia. Nuestra sociedad nos entrega sedantes para que olvidemos nuestra historia y nuestra propia incapacidad para asumirla. Tenemos otras preocupaciones: el querer ser ganador y rápido, el deseo de ser famoso, reconocido, sin importar lo que vaya por dentro, el no estar ni ahí con nadie y con nada, el Chino Ríos como un arquetipo social y modelo representativo de éxito y abulia.

¿Qué es importante y qué no lo es? No lo sabemos, ya no nos importa. Nuestro Chile se vuelve ambiguo y, ante esa violación, los jóvenes respondemos con violencia. La violencia de la falta de responsabilidad con el hoy, la violencia de sentir que la vida es un pasar, todo importa menos y quizás la vida también. Los actos aparentemente sin consecuencias permiten que la ira frente al mundo se canalice en la irreverencia ante todo lo que recuerde a sociedad o estructura que trata de censurar este sentir joven. Por otra parte, inevitablemente, la sensación de vacío, de pérdida de rumbo nos atraviesa.

Vemos cómo aparece la violencia como tema recurrente en las creaciones y en la dramaturgia joven de los noventa: violencia de la ambigüedad sexual, sadismo y masoquismo, violencia en las relaciones amorosas, en las relaciones intrafamiliares, en lo cotidiano, en el sentimiento de no pertenencia, violencia transformada en perversión, violencia en la cual el ser humano aparece atrapado y solo.⁴

4. Obras como *La Cocinita*, de Fernando Vilalobos; *Si yo te miro y tú me miras, ¿quién primero se sonríe?*, de Roberto Baeza; *Casa de Luna*, de Juan Claudio Burgos; *Mala Leche*, de Verónica Duarte; *Procedimientos*, de Alejandro Campos; *Tango*, de Ana María Harcha; *Perversión sexual en Santiago*, montada por el grupo El Cancerbero, entre muchas otras.

IRONÍA

Creemos que este tema es una de las grandes tareas que nuestra generación debe resolver para poder asumirse y encontrarse. Uno de los mecanismos que se utilizan para esto es la **ironía**, que nos permite poner distancia, hacer una autocrítica y reinos de nosotros mismos.

La ironía que engloba el sentir joven que se traspasa a las creaciones artísticas, el tratar de dar a entender lo contrario de lo que se dice como una forma de inquietar, de descolocar al otro y reírse de ello, son metas que el joven quiere alcanzar.⁵

*Con la comedia uno puede hacer que la gente entienda de buena gana las cosas que son patéticas. Incluso se rien, es como preparar una torta bonita que adentro lleva algo de coca.*⁶

Creemos que los jóvenes estamos en un trance que se debate entre dos polos. El primero, la necesidad de encontramos a nosotros mismos, la necesidad de autorreflexionar, de buscar para solucionar un duelo histórico a nivel individual. ¿Cuál es nuestra responsabilidad en este asunto? Honestamente no lo sabemos. El segundo polo es la necesidad de responder a un tópico juvenil que cada vez se hace más importante: la **imagen**. Esta se ha vuelto una estructura indestructible donde todo se reduce a lo que el otro piensa o deja de pensar de mí.

INDIVIDUALISMO

El **individualismo** como una característica social que perpetúa al hombre en una desconfianza generalizada hacia sus pares. Por otra parte, esta

5. Dentro de las creaciones teatrales jóvenes destacamos *La cocinita*, de Fernando Vilalobos, como una de las obras que reflejan este sentir no sólo en lo concreto de su puesta, sino también desde el origen de la creación del proyecto.

6. Entrevista a Fernando Vilalobos por Macarena Matte. "Teatro en Chile: Las nuevas apuestas", El Mercurio, Zona de Contacto, 18 de julio de 1997. Vilalobos es autor y director de *El patio*, *La cocinita*, *Secretos íntimos de una sirvienta doméstica*.

suerte de autoaislamiento produce un indagar en el ser humano que posibilita y valoriza al hombre como ser individual, aportando singularidad a cada persona que integra esta sociedad. Esto trae consigo una fuerte lucha entre los pares: la necesidad de destacar y sobresalir en el medio se vuelve un objetivo trascendental, la vida se vuelve competitiva pero a la vez avanza y produce, ya que los mejores elementos son los que sobreviven.

En otro aspecto, vemos cómo a los jóvenes se nos instauró desde casi todos los ámbitos y estructuras sociales el concepto del **individualismo** como máxima a seguir, transformándose éste en nuestra estructura social, política pero, por sobre todo, en nuestra forma de ver y valorizar el mundo. Por ejemplo en la dictadura, los partidos políticos fueron borrados y por supuesto también todas las posturas populares que éstos representaban (de izquierda y de derecha) y se estableció ella como la única forma. Por otra parte se impulsó y se estableció la sociedad de consumo y de libre mercado que nos lleva a valorizar al ser humano bajo un concepto económico. Nosotros no vivimos un antes, no supimos de partidos políticos ni de expresiones libres de pensamiento, no conocimos otra forma. Es por esto que se transformó en nuestra forma de pensar, de reaccionar y en nuestra normalidad.

Esto puede entenderse como una sociedad que educó y crió a sus jóvenes bajo un concepto socialmente egoísta y económicamente competitivo. Creemos que es así, establecemos nuestras vidas con el Yo en primera persona. Pero esto, que dos o tres décadas atrás hubiese sido vergonzoso para cualquier joven reconocer, para nosotros no lo es. Se nos vuelve completamente lógico tratar de hacer uso de todo lo que esté a nuestro alcance para sobrevivir de la mejor forma posible y, cuando se llegue a una estabilidad económica y este objetivo sea alcanzado, ése es el momento para mirar al lado y preocuparse por otros. Pero eso ya es opción personal.

En el ámbito teatral vemos cómo estas características son traspasadas. La formación de grupos teatrales es más difícil ya que, por lo general, la

modalidad es llamar a un grupo de gente que se reúne alrededor de un director (que generalmente también es el dramaturgo) siguiendo su idea frente al montaje. Hoy en día el encontrar un grupo de gente que comparta una opinión frente a un tema o una estética es difícil: existen muchísimas gamas y variedades de opciones y todas son válidas —característica del post-modernismo—, a diferencia de antes, cuando existía una lucha que aunaba a los artistas, incluso en muchos casos dentro de una estética determinada. Vemos una vuelta al escritor-dramaturgo en solitario. Este tiene el beneficio de establecer y estructurar de una forma más contundente su pensamiento y opinión respecto de sus temas, cosa que se veía un poco desarticulada en la creación colectiva, que debía aunar varios puntos de vista en un mismo texto. El trabajo se hace más interno, paradójicamente mostrándonos su vacío.

Frente a esta realidad que hemos expuesto, hay jóvenes que utilizan estos temas como fuentes de creación, haciendo frente a todos los problemas que significa hacer un montaje y desde una creación artística realizar una crítica a esta sociedad o exponer sus inquietudes.

FIESTA

Cada generación joven tiene su propia fiesta, la que constituye un mecanismo a través del cual se expresa y que se rige con códigos determinados, a través de los cuales podemos hacer una lectura generacional. Antes fueron, a lo mejor, el baile o la peña, que reflejaban momentos de unidad y cantos que expresaban sus ideales. Nuestra fiesta poco tiene de todo eso. Nuestra **fiesta** es el momento de éxtasis y desenfreno, un momento de reunión, del reventón. Nuestra fiesta juega con los conceptos de zona de peligro, zona en la que uno puede momentáneamente extraviarse, en sí mismo o con el otro. Nuestra fiesta es a la vez alegre y oscura. La diversión en conjunto puede convertirse en un baile individual, una especie de baile trance, que no necesariamente se comparte. En otro sentido es también el lugar donde se produce

una transformación masiva, en la cual se expresan todos nuestros deseos a nivel erótico y violento, donde todo puede pasar desde un asesinato⁷ al desenfreno máximo de peleas dentro de un baile que se establece de esa forma, al trance que produce el Techno donde se baila seis o siete horas seguidas y donde el ácido es parte esencial del baile. Las drogas son de un uso frecuente y, a diferencia de épocas anteriores en que éstas eran usadas por un supuesto motivo de creación y para ampliar la mente, hoy son usadas derechamente como una forma de evasión del mundo que permite hacer y deshacer al antojo del consumidor, dándole ese valor que no encuentra en sí mismo. Finalmente, su uso como una forma de satisfacción y autodestrucción.

La fiesta es el momento escénico en el que se grafica el conocimiento de nuestra soledad y en el cual nos reunimos no para vencerla sino para compartirla. Pero la fiesta no es sólo esto. Tenemos un sentimiento funerario que nos sumerge en una especie de no valoración dramática de lo sucedido, esa sensación de vacío y pérdida, transformándose en una fiesta macabra hoy, pero que se gestó hace mucho tiempo. La fiesta se transformó exclusivamente en eso, ya no hay nada por lo cual reunirse a protestar ni cambiar, sólo la necesidad de reirse y pasar un buen rato, no importando el momento histórico ni político. Quizás se ha transformado en una reunión más light porque se despolitiza y cobra sólo el valor de juntarse a bailar.

MUERTE

Antagónicamente a este sentimiento de fiesta, la muerte es una constante reiterativa que aparece más allá de lo que racionalmente quisiéramos y que traspasa todo el quehacer joven. No es el espectro aterrador que toma tu vida, sino una compañera que puede salvarte de ella.

Roberto Baeza... dice que la muerte es lo único que uno tiene y lo único que uno lleva siempre consigo: el esqueleto. También declara que la suya es una generación heterogénea que se resume en esa muerte: el humor de la muerte, el amor a la muerte.⁸

Irreverencia frente a la muerte, producto de vivir con ella a cada instante: como generación nacimos y crecimos bajo la dictadura, lo que nos hizo tener presente la posibilidad de morir o de tener a alguien conocido o querido que podía desaparecer. Pero más que nunca la muerte nos rodea y permanece en forma de peste con el SIDA que, al producirse su contagio, mayormente por transmisión sexual o por descuidos al inyectarse drogas, apunta concretamente a la vida de los jóvenes. Vemos cómo ni la peste ni el recuerdo de otra época son suficientes para transformarla en algo de temer, ya no se teme algo que es tan corriente, algo que se ve todos los días, en la televisión, en las calles, en todas partes. La muerte ya es parte de nosotros como generación. La muerte como el lugar desde el cual nuestra generación creció, la muerte provocada por una escisión entre el antes y el hoy, como si la memoria se pudiera extirpar. La muerte como refugio y como cárcelera es un sentimiento que te acompaña y que cambia tu visión en todo ámbito de cosas. La muerte como compañera y como peste. La muerte que justifica el desenfreno, la ironía, las drogas, el individualismo, la violencia, la fiesta, el escepticismo, porque en ella sí creemos.

7. Como ocurrió el año pasado en una fiesta en "La picá de 'On Chito".

8. Entrevista a Roberto Baeza por Macarena Mistte, op. cit. Baeza es dramaturgo joven, autor de *El vicio absurdo, Si yo te miro y tú me miras, ¿quién primero se sonríe?* y *Soloman*.

ALEJANDRO CAMPOS Y LUNA DEL CANTO: DOS JÓVENES DRAMATURGOS DE LOS 90

Tomamos a Alejandro Campos⁹ y Luna del Canto¹⁰ ya que nos presentan dos posturas distintas al enfrentar el trabajo teatral, perteneciendo ambos a nuestra generación joven y por lo tanto representativos de los conceptos que proponemos.

En la obra **Ayer salí de casa a jugar con mis amigos (Delitos sexuales en Santiago de Chile)**, de Alejandro, bien podría decirse que no hay un argumento, entendido como la simple narración de los hechos de un drama. No se nos relata a través de acciones una historia, sino que nos hablan de lo que los personajes son y seguirán siendo. Son cinco monólogos, de cinco personajes, víctimas y victimarios de delitos sexuales ocurridos en Chile.

Elvira López, en *Ayer salí de casa a jugar con mis amigos*. Dramaturgo y director: Alejandro Campos.



Guillermo Crivati

Por ejemplo, el monólogo **El séptimo hijo varón**¹¹ es la historia de un hombre que creyó ser una leyenda, el hombre lobo, que lo llevó a cometer el asesinato de su padre y hermanos y la violación de su madre. **La niña, Nicole**, es un personaje de cuatro años que narra su estado producto de una violación ejecutada por un vecino, pero éste no es castigado por la justicia: las declaraciones de ella no son válidas porque sólo contesta sí o no, lo cual lleva a múltiples interpretaciones en la declaración. **El Cachero del Metro**, el violador, nos revela sus íntimos pensamientos y las motivaciones que lo conducen a violar mujeres de clase alta en el metro. **La señorita Klenzo** nos muestra a la esquizofrénica Beatriz, empleada doméstica violada que proyecta la figura del violador en Dios. Ella no puede apartarse de esta imagen ya que es cristiana y necesita de esta violación para higienizarse, limpiar la culpa y sacársela de encima. **La Miss Chile** presenta la reflexión de la mujer chilera violada por su sociedad.

Alejandro nos adentra en un mundo que se vuelve aterrador y oscuro, del cual no se puede salir. La solución para él recae en la muerte, una muerte que parte desde el nacimiento. Construye así lo que nosotros llamamos el Mito Sexual de Chile, en el que la

9. Actualmente tiene 23 años. Egresó en 1997 como actor de la Escuela de Teatro de la U. de Chile. Autor de las obras: **Cartas a un finado padre: Hipólito o el amor Agapéico, Procedimientos y Ayer salí de casa...**, siendo director de las dos últimas, bajo el nombre de Compañía Teatro Expiatorio.

10. Actualmente tiene 27 años. En 1995 se recibió de actriz en la Escuela de Teatro Imagen. Es integrante de la Compañía La Balanza: teatro y educación, dirigida por Verónica García-Huidobro, donde se desempeña como actriz y dramaturga. Es autora de la Trilogía Teatro Educativo: **Misterio Violeta** (para niños de 3 a 7 años), **Mitra, la alquimista** (8 a 12 años) y **A medio filo** (13 a 18 años).

11. "Decía la leyenda que el séptimo hijo varón sería un hombre lobo, que al crecer asesinaría a su padre y a sus hermanos, apoderándose de la madre. A principios de siglo, en las zonas rurales de nuestro país, muchos niños fueron asesinados por sus padres por temor a esta leyenda. Es por esto que se crea un decreto que dice que todo séptimo hijo varón nacido de matrimonio bien constituido será apadrinado por el Presidente de la República". Acotación del autor en el texto.

verdadera muerte, el no amor, aparece ligado a la mentira. El encubrimiento de la muerte primera, la del origen, la del **Hombre Lobo**, en la cual el apadrinamiento del Presidente de la República no soluciona el mal sino que lo transforma en algo aún más desgarrador; trae consigo una mentira social, una muerte social que continúa en los otros personajes. En **La Niña** lo supuestamente inocente ha sido violado. Aquí, la infancia ha sido transgredida, se ha irrumpido toda su vida hacia adelante, el juego se ha transformado en dolor y la fe en escepticismo. La mentira del personaje

de **La Señorita Klenzo**, que podemos compararla con la psicosis planteada por Tomás Moulian en el blanqueo de Chile. Aquí la limpieza y la pureza se confunden y se pretende, a través de la higiene, crear un método para borrar la memoria y la culpa, pero éste es fallido. **El Cachero del Metro**, el victimario que actúa de acuerdo a la violencia social en que ha vivido, que viola porque él mismo ha sido violado, que viola porque es la única forma que la sociedad le deja para poder acceder y ascender en ella. **La Miss Chile**, la mujer escéptica e impotente ante un rol impuesto del que no sabe como escapar, representa la violación social. Se le exige que represente la imagen de éxito, de producto, donde el amor no tiene cabida, es falso.

Así, Alejandro nos habla de su visión Chile: un país que juega con el doble estándar y la mentira con una normalidad perversa, que nos lleva a un círculo vicioso de no-comunicación y de no-amor. Esta visión tan crítica y negra, planeada para poco público, se contrapone con la de Luna del Canto, quien nos habla de Chile situándose en las problemáticas de un grupo-público particular, mostrando didácticamente sus distintas posiciones frente a las temáticas que le atañen.

En **A medio filo**, Antonia, la protagonista, es una joven escolar de 4° medio que, a raíz de las ca-

Guillermo Christ



Alejandro Campos, dramaturgo.

rencias afectivas por parte de la sociedad y su propia familia, enfrenta su adolescencia con un sentimiento de gran soledad, encontrando cierto refugio y evasión en el mundo del alcohol y de las drogas. Sus tres amigas: Renata, Isadora y Florencia, preocupadas, comienzan a percibir cómo su amiga se aleja y se transforma lentamente, pero sin hacer nada derechamente, hasta que la distancia parece ser irre recuperable. Después de una fiesta, Antonia, en un estado de conciencia alterado, producto de las drogas y el alcohol, amenaza a sus amigas con una pistola. Luego

es rescatada por Florencia, que la lleva al hospital donde trabaja su padre. Deberá someterse a un tratamiento de desintoxicación, luego del cual vuelve con sus amigas a continuar con su vida.

Luna, en su dramaturgia, se pone al servicio de los jóvenes adolescentes, mostrándonos un análisis social y afectivo a través de sus personajes: cuatro jóvenes adolescentes que son fácilmente identificables dentro de este grupo generacional chileno. Cada personaje representa en sí conflictos, visiones distintas y paralelas de enfrentarse con el mundo. Antonia, la oveja negra, la adolescencia teñida del dolor de estar solo, sin gulas que la acojan, en la que los padres sociales, ya sean sus propios padres, profesores, u orientadores, están ausentes. Representa el adolescente que no quiere crecer porque es incomprendido, que opta por el encierro y la autodestrucción. Renata representa la madurez que trae la experiencia, ha vivido los límites y ha elegido. Asumiendo un rol maternal, trata de transmitir sus conocimientos y de imponer límites. Por otra parte, es la que trae la visión externa, el mundo es más grande de lo que uno se imagina. Ella ha vivido la experiencia del exilio y ha sufrido como extranjera la reinserción en un Chile que sólo ella puede hacer que le pertenezca. Florencia

representa al adolescente que está contento con la vida, que es sensible, creativo y que innatamente cree en el futuro, ya que cuenta con el apoyo afectivo de una familia que la ama y la apoya aun en los momentos más difíciles. Representa también el atolondramiento y la fortaleza del adolescente que, más ingenuamente, se muestra como es, en un momento en que la imagen puede ser la clave para acceder a un grupo de pares. Isadora es casi el alter ego de Antonia, pero con los mismos conflictos juega dentro de lo establecido como correcto socialmente, confundiendo la femineidad con la búsqueda infructuosa de una imagen perfecta. Esta en realidad no le trae satisfacción sino frustración, ya que se transforma a sí misma en un objeto cuando en realidad lo que necesita es afecto.

Así, Luna construye un caleidoscopio de posibilidades en el que la elección final la debe tomar el público. Su dramaturgia forma parte de una búsqueda junto con su compañía **La Balanza: teatro y educa-**

ción, en la que el teatro actúa como mediador y como una herramienta de reflexión sin emitir juicios morales pero sí valóricos: el **afecto** puede ayudar a solucionar los problemas y la responsabilidad de la elección, cualquiera que sea, es individual. Uniéndolo con la realidad de Chile joven, Luna propone un camino personal en el que cada uno es responsable de lo que hace. Sin embargo, en el mundo no se está solo, se puede pedir ayuda.

Para finalizar, ambos nos entregan dos visiones de nuestra generación a través de su ejercicio como creadores teatrales. Alejandro, introduciéndose en una visión desde sus propias preocupaciones y problemáticas, haciendo un análisis social desde su perspectiva crítica y fatalista. Luna, desarrollando la capacidad de reconocerse en otros, analizando y construyendo su dramaturgia desde la perspectiva de un tercero, haciendo suyos esos problemas, tratando de crecer y hacer crecer a otros a través del teatro.

Luna del Canto, Claudia Gwynn, Andrea Gladach y Valentina Raposo, en *A medio filo*, de Luna del Canto. Dirección: Verónica García-Huidobro.





Compañía de Teatro La Puerta: Perfil de un colectivo independiente en busca de una poética

LUIS URETA
Director Teatro La Puerta

Ante la invitación hecha por Revista Apuntes a escribir sobre la compañía de teatro La Puerta, cuna y motor que ha visto el desarrollo de mi opción en la dirección teatral, me veo confrontado a reflexionar sobre lo que ha sido la materialización y desarrollo de nuestros proyectos, ayudado con la perspectiva que permiten los ocho años que me separan de la creación de nuestro colectivo.

En primer lugar, elaboraré una descripción sintética de las obras realizadas, acompañándola de algunos de los planteamientos ideológicos y estéticos que desarrollamos a propósito de las temáticas inherentes a cada una de ellas. Dicho sea de paso, la búsqueda de una poética a desarrollar al interior de nuestro grupo sólo ha venido a inquietarnos mucho después de la realización de buena parte de nuestra producción artística. Nuestros comienzos no se caracterizaron por una afirmación de una determinada tendencia o propuesta, sino más bien fueron el fruto de nuestro descontento (en ese momento) frente a una escasa oferta dramática y a determinados problemas temáticos que nos parecía oportuno y necesario abordar.

Independientemente de búsquedas estéticas, de eventuales logros escénicos, de diversidad de géneros y estilos experimentados, de problemáticas abordadas y de autores seleccionados, surge como hilo conductor y condición indispensable para la existencia, y sobre todo para la **continuidad** de nuestro grupo, la sutil y a la vez compleja trama de lazos afectivos que a lo largo del tiempo han venido desarrollándose entre quienes conformamos La Puerta. No es ocioso referir-

se a este punto y, aunque pudiera parecer un asunto lindante en lo doméstico, estoy cierto que sin las afinidades afectivas que han cristalizado en **las personas** que hoy dan materialidad al grupo, nuestro quehacer creativo distaría mucho de la productividad que nos ha caracterizado. Es este amor el que ha permitido la asistencia y materialización de los personajes conjurados en cada ensayo, el que ha favorecido la realización de viajes e itinerancias, las discusiones, los encuentros y desencuentros entre nosotros, aspectos que, no siendo parte del concepto académico de lo que entendemos como teatro, son de una importancia determinante y vital al momento de definir mi experiencia concreta en la actividad teatral. Comienzo, entonces, este esbozo revisionista declarando mi amor irrestricto hacia quienes forman parte de La Puerta, gracias a quienes este acto de fe que es el teatro cobra presencia real: a ustedes Paula, Rodrigo, Juan Pablo, Gastón, Karin, Panchito, Aliocha y en especial a Roxana, compañera incansable y manantial inagotable de talento y ternura.

COMEDIA FUNERARIA

A partir de textos seleccionados de la creación poética de Nicanor Parra, en marzo de 1991 un grupo de estudiantes recién egresados y otros a punto de egresar de las carreras de actuación y diseño teatral de la Universidad de Chile, los cuales habíamos formado parte del elenco de la obra **Marat-Sade** (dirigida por Fernando González), nos propusimos emprender nues-

tro primer acercamiento a la creación teatral independiente. La obra se llamó **Comedia funeraria** y la compañía, La Puerta. Fue el inicio de un trabajo escénico que aún hoy, 1998, continúa, siempre enmarcado por la experimentación teatral y la independencia artística.

No era la primera vez que se había intentado llevar a escena una obra teatral inspirada en el creador de la antipoesía. Ya lo habían hecho anteriormente Jaime Vadell con **Hojas de Parra**, obra de corta permanencia en cartelera debido a razones totalmente extraartísticas y el Teatro de la Universidad Católica con **Todas las colorinas tienen pecas**, entre otras. Tampoco fue el último intento, más tarde vendrían las obras **Parricidio**, **Parranda** y **525 Líneas**.

En términos generales podemos decir que **Comedia funeraria** se desarrollaba en un estudio televisivo, en el que un excéntrico animador proponía como tema de la noche una pregunta capital: *¿Existe o no existe la vida de ultratumba?* Varios serían los personajes invitados a dilucidar la cuestión. Entre ellos veríamos a una chica aeróbica, un psiquiatra, una loca en el cementerio y finalmente, al mismísimo Cristo de Elqui, quien será el invitado estelar de la noche. El público también tendría una importante participación en la obra, integrándose a la grabación del programa y quebrando, de paso, con el concepto —por cierto, ya bastante a mal traer— de la cuarta pared.

La obra fue el inicio de un ininterrumpido proceso de búsqueda de un lenguaje escénico propio, particular y distintivo. En ella estaría la semilla de algunas premisas teórico-prácticas que se irían definiendo en el futuro y que aún hoy continúan en la prosecución de su consolidación.

PENSAR ES SUFRIR

Pensar es sufrir constituye el segundo trabajo escénico de la compañía La Puerta. La obra surge a partir de una solicitud del Departamento de Extensión Cultural de la Universidad Diego Portales y fue presentada en esa casa de estudios. Tema: Libre elección.

En virtud de autores y teorías que en aquel

momento ocupaban nuestra atención, recogimos algunos textos de la copiosa obra poética de Antonin Artaud y elaboramos una obra que temáticamente se refería a tópicos tales como la locura, la soledad y el amor, entre otros.

Dos personajes, marcados por una relación amorosa quebrada, tal vez por la traición, tal vez por la locura, tal vez producto de ambas cosas, se relacionan en un espacio ficcional, quedando finalmente en evidencia la imposibilidad de un futuro reencuentro entre ambos. Treinta minutos de duración para una obra que sería una especie de puente entre el humor de **Comedia funeraria**, nuestra anterior producción, y **Los monstruos**, creación que, sin dejar de lado el aspecto lúdico, se concentraría también en cuestiones de una resonancia temática que estaríamos por descubrir.

En un plano más anecdótico, podemos decir que **Pensar es sufrir** fue el único trabajo de la compañía que, hasta la fecha, ha contado con la interpretación de música en vivo durante la representación.

LOS MONSTRUOS

La obra estuvo inspirada en personajes vinculados a zonas latentes del imaginario colectivo. Estos, junto con tener su origen en algunos mitos de transmisión oral, también sustentan su existencia en variadas creaciones literarias (novela, cuento) e incluso, en creaciones filmicas. Los personajes de la obra eran: Nosferatu, Frankenstein y el Hombre Lobo. Ellos serían los encargados de poner de manifiesto el habla oculta de nuestra conciencia psíquica, siendo considerados —desde esta perspectiva— como la representación física del mal. La obra proponía que esta conciencia del mal no operaba tanto en oposición al bien sino como una prueba concreta de la vecindad e interdependencia cotidiana entre lo monstruoso y lo natural.

Para mayor inquietud, las influencias y relaciones mutuas se establecían a través de figuras no sólo aparentemente opuestas sino registradas como iconos de levedad: La Luna y Caperucita Roja, ambas femeninas y destinadas a un diálogo abierto con los

monstruos de este viaje alegórico.

La obra se sostuvo en una buscada economía de elementos escenográficos y de utilería, en concordancia con un espacio vacío (Peter Brook) para el desarrollo del trabajo actoral. Es también el espacio del mundo inconsciente, habitado por lo monstruoso, lo solitario y lo insaciable de nuestro sueño. Y, ¿por qué no?, también de nuestra vigilia.

Sin duda fue **Los monstruos** la obra que permitió la consolidación de nuestro colectivo en el quehacer escénico de nuestro país. Los cinco premios recibidos en la primera versión Festival de Nuevas Tendencias del Depto. de Teatro de la Universidad de Chile; nuestras itinerancias programadas en la V Región y en el área metropolitana (gracias a las cuales pudimos conseguir nuestros primeros instrumentos de iluminación y ampliación, de radical protagonismo en el desarrollo de nuestra labor); nuestra participación en el Festival Mundial de Teatro 1993; entre otras experiencias, permitieron confirmar y reafirmar la validez de nuestra propuesta.



Rodrigo González en *Cagliostro*, 1994.

CAGLIOSTRO

Antes de ser la novela-film que hoy conocemos con el título de **Cagliostro**, Huidobro había hecho de este argumento un guión pensado para ser llevado al cine mudo. Guión cinematográfico que obtuvo un importante premio de 10.000 dólares por ofrecer las

mejores posibilidades para ser adaptado al cine, en Hollywood. Sin embargo, cuando en octubre de 1927 se estrenó **The jazz singer**, primer film sonoro, todos los proyectos de película muda se convirtieron en reliquia, entre ellos, **Cagliostro**.

Argumentalmente la obra nos presenta a Giuseppe Balsamo, más conocido como Conde de Cagliostro (alquimista italiano, un poco charlatán, un poco brujo y un poco mago) en un París que ve con agitados ojos la llegada de la inminente revolución. Cagliostro cura enfermos a distancia, resucita muertos, ejerce sus poderes naturales con tal pericia, que llega a ser llamado a la corte de Luis XVI. Los sabios de la época (Rousseau, Danton, Marat) también se empeñarán en conocer más sobre la ciencia oculta y fundarán una secta, con Cagliostro a la cabeza. Este, henchido de poder, abusará de sus conocimientos en beneficio personal. Finalmente Lorenza, la amante del nigromante, terminará suicidándose y, cuando ya es demasiado tarde, Cagliostro comprenderá sus errores internándose en la noche oscura, mientras flota en el aire el último texto de la obra, que es también el del propio Huidobro: *¿Qué pasó después? ¿Dónde fue a refugiarse? ¿Pudo vencer a la muerte? ¿Vive aún con los suyos en alguna parte?*

Un eclecticismo estético definió a nuestra propuesta. Elementos del comic se mezclaban con momentos operáticos (como las entradas de los personajes por una puerta de cinco metros de altura). Llamados por algunos críticos como la generación del relevo, con **Cagliostro** nuestro colectivo dio un paso importante en cuanto al desarrollo de una poética propia. En ella, texto y puesta en escena operaban como ejes que, aunque complementarios, mantenían entre sí una no despreciable relación de independencia.

ZARATRUSTR

¿Por qué hacer el Zaratustra?

Son muchas las vetas del pensamiento nietzscheano que resuenan todavía en nosotros: el concepto de la muerte de Dios, la problemática del hombre enfrentado a la tiranía de la mediocridad, el tremendo

desafío que implica afirmar nuestra identidad individual frente a los demás sin dejarse intimidar por el fantasma de la culpa...

¿Quién podría permanecer inalterable frente a tamaña provocación?

Nosotros no. Montar **Zaratustra** se nos presentó como una necesidad urgente. La lectura y relectura de la obra nos permitió asistir a repetidos pasajes de un desenfreno poético que todavía hoy no nos deja de perturbar.

Sin duda el desafío era enorme. ¿Cómo abordar a un pensador que tanto en su vida como en su obra se nos presentaba tan controvertido como contradictorio? ¿Cómo seleccionar dentro de la vastedad de una obra monumental como la suya! ¿Cómo aunar, por último, conceptos aparentemente disímiles tales como lo teatral con lo filosófico? ¿Era posible! Nuestra versión de **Así hablaba Zaratustra** quiso, en parte, hacerse cargo de algunas de estas consideraciones.

Luis Dubó y Paula Silva en *Zaratustra*, 1995.



Rodrigo González, Roxana Naranjo, Paula Silva, Luis Dubó y Juan Pablo Yáñez en *Ulises*, 1996.

Zaratustra es Nietzsche y Nietzsche es Zaratustra. Al menos contábamos con una noción teatral. Contábamos con un personaje. Ahora quedaba escucharlo. Dejar que resonara en nosotros. Era necesario entonces saber escucharle. Vaciarlos para permitir ser habitados no sólo por su inteligencia sino también por su espíritu danzarín. Esta fue la premisa que rigió desde un comienzo el desarrollo de nuestra creación.

Más de cien funciones realizadas, giras fuera del país y una serie de experiencias humanas, dan cuenta de una obra cuyos logros pueden medirse en directa relación con los riesgos que implicaba embarcarse en tamaña aventura. A mayor altura de salto, mayor es la posibilidad de un rebote significativo. Tal fue nuestra experiencia con **Zaratustra**.

ULISES

Ulises es la adaptación teatral del célebre poema homérico **La Odisea** escrito en las postrimerías del siglo VIII A.C. La obra nos llama la atención por la multiplicidad de temas y personajes que en ella aparecen. Está consagrada al regreso de Ulises, quien tuvo que afrontar múltiples peligros por tierra y mar antes

de llegar a su patria, Ítaca. Nuestra adaptación teatral puso acento en la larga epopeya de Ulises en los nueve años que tardó su retorno y en la preparación de la venganza contra los pretendientes de Penélope, su esposa, quienes han transformado el palacio en un burdel.

La obra se nos presenta como una novela de aventuras que arrastra a su héroe por países fabulosos. Episodios terroríficos se alternan con peripecias maravillosas. Ulises dio cuenta de su astucia y su inteligencia para escapar de la crueldad del ciclope Polifemo o de la seducción de la diosa Circe. Los mares misteriosos que atraviesa (y que los historiadores sitúan en el Mediterráneo) representan para nosotros las etapas de un viaje iniciático. He aquí uno de los mayores atractivos de la pieza, es decir, su posible interpretación psicoanalítica. Ulises, el héroe, es al mismo tiempo fiel e inconstante: su carácter se templará en la lucha contra la adversidad y las fuerzas naturales. Estas características hacen de **Ulises** una aventura individual y al mismo tiempo eterna.

INFORME PARA UNA ACADEMIA

El cuento **Informe para una academia** fue escrito, según los investigadores de la cronología literaria kafkiana, durante la segunda semana de abril de 1917 y es, junto a **La Metamorfosis**, el texto de Kafka que más ediciones registra hasta la fecha.

La obra nos presenta a un simio que, frente a un imaginario equipo de científicos, se encarga de exponer detalladamente los pormenores que constituyeron su captura en la Costa de Oro y su posterior acceso a una vida prácticamente humana. Este es, en términos generales, la situación argumental planteada en el texto original. En él, llama la atención, obviando la gran multiplicidad de problemas de orden filosófico planteados, el gran atractivo y teatralidad de su protagonista: un mono.

La presencia de animales no es poco frecuente en la literatura de Kafka, sino que posee la particularidad de permitir, casi siempre, que los animales sean permutados por seres humanos o por pueblos ente-



Roxana Naranjo en *Informe para una academia*, 1997.

ros. En este sentido, el bestiario kafkiano se nos presenta como un desfile en el cual, en términos metafóricos, pasan frente a nosotros las más pequeñas y más grandes virtudes y defectos de los hombres. Esto ocurre también en **Informe para una academia**.

Varias son las interpretaciones que permite la obra literaria y de ellas se hizo cargo nuestra versión teatral. Entre otras, podemos ver en ella una posible metáfora sobre la asimilación de un individuo o comunidad dentro de un medio ajeno; o bien, podríamos interpretar la *simiesca vida anterior* del protagonista como una alegoría sobre el estado infantil del ser humano; finalmente, podríamos entender el texto como una fábula sobre las diferencias que definen las naturalezas entre los hombres y los animales. (Esta última lectura, a la luz de las recientes experiencias de la genética y la biotecnología, cobra especial valor en cuanto a su contingencia y alcances). En gran medida, este último aspecto justificó la inclusión de algunos fragmentos del **Kaspar**, de Peter Handke, en nuestra obra. En efecto, ambos personajes comparten la experiencia de haber sido seducidos por el establishment a abandonar sus pulsaciones individuales... En otras palabras, a traicionar su propia naturaleza.

La caracterización del protagonista de la obra fue siempre de una importancia vital. Ella debía ir en

concordancia con la especial y más importante característica de la obra: el espectador tendrá frente a sí a un conferencista definido por una particular condición: es un simio (según nuestra versión, un chimpancé).

La obra acaparó los más unánimes juicios de público y crítica, siendo merecedora de nominaciones y premios tanto del Círculo de Críticos de Arte como de la Asociación de Periodistas de Espectáculos. Formó parte, junto con **La metamorfosis**, del programa teatral itinerante del Ministerio de Educación, 1998.

LA METAMORFOSIS

La metamorfosis constituye la parte culminante del proyecto **Dos historias de animales**, el cual halla su complemento en **Informe para una academia**.

En varias ocasiones aludió Kafka al papel fundamental que desempeña el sueño como elemento configurador de su obra. Refiriéndose a **La metamorfosis** (*Die Verwandlung*, 1915), Kafka describe su obra como un sueño terrible, una imagen sobrecogedora que revela una realidad que es mucho más fuerte que la

imaginación. *Esto es lo terrible de la vida, lo trágico del arte.*

De inquietos sueños se despierta una mañana el vendedor viajero Gregorio Samsa para verse transformado en un monstruoso insecto. Cree seguir soñando, pero la visión de su cuarto y de una serie de objetos familiares empieza a convencerlo de lo contrario. Intenta, no obstante, dormir un poco más y olvidar todas estas locuras, pero ahora es su propio cuerpo el que lo convence: dada su nueva configuración física, le resulta imposible salir de la cama. Es entonces cuando comienza su aterradora pesadilla.

Nuestra adaptación teatral de la obra (realizada en formato de unipersonal) puso especial énfasis en la percepción entregada a través de los ojos de su protagonista quien, ante un mundo absurdo y sin sentido, se convierte en escarabajo no sólo para huir de su familia y de su padre, sino para encontrar un escape allí donde nadie antes pudo encontrarlo. Huye a su vez del gerente, del trabajo y de los burócratas, cometiendo algo así como un autoatentado, un acto terrorista surgido de la mala conciencia, en el que la negación es tan alienada como el objeto negado.

Juan Francisco Melo en *La metamorfosis*, 1997.





Roxana Naranjo, Paula Silva, Juan Pablo Yáñez y Rodrigo González en *La voluntad de morir*, 1998.

LA VOLUNTAD DE MORIR

La voluntad de morir es la última creación escénica de La Puerta, basada en un texto no dramático.

La obra respondió a nuestra reflexión en torno a los motivos e implicancias del fenómeno del suicidio. En ella, de la mano de suicidas reales y ficticios (literarios), el espectador era invitado a conocer, en los cincuenta minutos de duración de la pieza, las razones que impulsaron, entre otros, a Van Gogh, Ofelia, Antígona y Judas, a acabar voluntariamente con su existencia.

Los recientes casos de suicidios masivos en distintas latitudes del planeta (1993 Waco, Texas 70 personas; 1994 Suiza, 48 miembros del Templo Solar; 1997 California, 39 miembros de la secta Heaven Gate, entre otros) y la importante cantidad de suicidios de adolescentes y artistas que últimamente han estremecido a nuestro propio país (Adolfo Couve, por citar un caso reciente), son evidencias que confirman la vigencia de un tema complejo y frente al cual no es fácil establecer una postura categórica. En este sentido, la obra quiso propiciar la reflexión sobre el tema y permitir un acercamiento sensible, no sólo hacia el

espíritu del suicida, sino también hacia aquellos que han quedado padeciendo su ausencia, sus deudos.

La obra fue el producto de ocho meses de ardua investigación y creación. La elaboración de la dramaturgia —caracterizada por un discurso fragmentado, que tiende más a sugerir que a explicitar— se desarrolló de acuerdo a las propuestas actorales y a las numerosas improvisaciones. Apareció, por otro lado, el problema de la selección y utilización de los objetos que formarían parte de nuestra obra. La mayoría de ellos fueron elementos cotidianos que, despojados de su utilización práctica, se nos revelaron como iconos portadores de un fuerte potencial paradigmático que, con elocuencia, permitían el acceso a distintos niveles de percepción. Tal es el caso de la selección de los distintos zapatos utilizados en la secuencia final de la obra.

PROPUESTA ESCÉNICA

Esta retrospectiva, tal vez realizada demasiado aprisa, (pero, ¿qué no nos sucede hoy demasiado aprisa?) nos puede ayudar a configurar algunos aspectos distintivos y singulares de la propuesta escénica de La Puerta:

- Creación teatral a partir **no de la literatura dramática** (obra dramática) sino de diversas fuentes, fundamentalmente literarias y temáticas.
- Fuerte presencia del género poético (literario), sobre todo en la primera etapa de conformación (Parra, Huidobro, Artaud).
- Ruptura de las unidades aristotélicas y del concepto de cuarta pared.
- Dramaturgia creada paralelamente a la realización de los ensayos.
Si bien la dramaturgia recoge los aportes realizados por los actores en las improvisaciones de cada obra, la configuración formal del texto final es realizada fuera de los ensayos, siendo entregado el texto de manera progresiva.
- Fuerte acento en el training psicofísico del actor y en la improvisación.

- Habitualmente, los actores interpretan más de un rol, teniendo el concepto de **personaje** una fuerte y marcada connotación al interior del grupo. (Esto, a diferencia de otras agrupaciones, donde la primacía radica más en el actor que interpreta el papel que en el personaje interpretado).
- Fuerte acento en lo visual: maquillajes, vestuarios, iluminación, etc., siempre dentro del marco que estos aspectos **apoyan** los hallazgos actorales. En ningún caso es el actor quien estará al servicio del espacio escénico. (Esto, por ejemplo, se opone al concepto de *instalación escenográfica*, la cual, a nuestro juicio, es en sí misma ya una obra acabada, con su propio lenguaje y códigos).
- Presencia de bandas de música incidental y atmosférica, creadas la mayoría de las veces especialmente para cada obra.
- Apelación al carácter mítico de las historias y los personajes. En las obras realizadas, escuchamos y conocemos a personajes que nos hablan desde lo histórico, lo universal, desde un mundo pretérito, tal vez atemporal como en **Zaratustra**, pero siempre épico. Ello implica, entre otras cosas, una interpretación actoral no realista.
- Presencia del monólogo interno en la presentación y desarrollo de los personajes (aspectos fuertemente presente en **La voluntad de morir**).
- Robo indiscriminado de material recogido de diferentes disciplinas y autores. En lenguaje ilustrado, intertexto o *metalinguaje*.

Quedan, por cierto, muchos elementos por desarrollar y dilucidar respecto a los ejes cardinales del trabajo teatral de La Puerta. La vida es constante cambio y el teatro, como reflejo de ésta, también lo vivimos en permanente reconstrucción y replanteamiento. De ello darán cuenta nuestras más recientes aventuras teatrales: **Cocodrilo**, del español Paco Zarzoso, estrenada hace menos de un mes, y nuestro proyecto de inminente realización: **Dios ha muerto**,

de Marco Antonio de la Parra. Ambas son las primeras obras que nuestro colectivo realizará a partir de un texto dramático. Emulando al vate que dio origen a nuestra primera obra: *El respetable público dirá*.

CRONOLOGÍA TEATRAL DE LA PUERTA

- 1991 **Comedia funeraria**
Creación teatral basada en textos de Nicanor Parra
- 1992 **Pensar es sufrir**
Creación teatral basada en textos de Antonin Artaud
- 1993 **Los monstruos**
Creación teatral a partir de los mitos de Nosferatu, Frankenstein y El Hombre Lobo
- 1994 **Cagliostro**
Creación teatral a partir de la novela homónima de Vicente Huidobro
- 1995 **Zaratustra**
Creación teatral a partir del texto **Así hablaba Zaratustra**, de Friedrich Nietzsche
- 1996 **Ulises**
Creación teatral a partir de **La Odisea**, de Homero
- 1997 **Informe para una academia**
La metamorfosis
Creaciones teatrales a partir de los textos homónimos de Franz Kafka, los cuales conformaron el díptico **Dos historias de animales**
- 1998 **La voluntad de morir**
Creación teatral a partir del tema del suicidio
- 1998 **Cocodrilo**
Original del dramaturgo español Paco Zarzoso
- En preparación: **Dios ha muerto**
Original de Marco Antonio de la Parra

El montaje teatral "Pide tres deseos" y los cuentos populares maravillosos

NELSON BRODT
Director teatral y actor



Dentro de la vasta producción de cuentos populares de transmisión oral están los cuentos maravillosos. Desde tiempos inmemoriales, la gente en América ha contado historias y sucesos fantásticos para entretenerse y también para educarse. Amasados durante siglos, son transmitidos de boca en boca y de generación en generación. Son modificados por el narrador de acuerdo a su visión del mundo, pero conservan su núcleo esencial que es el hecho portentoso que los origina. En Chile y América, la gente dio forma a historias y personajes portentosos que encarnan modos de ser propios de nuestra raíz cultural.

Este acto de creación colectiva que se ejerce durante generaciones confiere a las figuras una gran potencia teatral. Cada generación deja impreso en ellos sus gestos y sus costumbres, sus deseos y esperanzas. La siguiente generación rechaza, modifica e incorpora otros. Así, el material que llega hasta nosotros constituye una sólida construcción, producto

decantado de lo más relevante, constituyendo el personaje y su historia una poderosa muestra de lo que somos. De este modo, permanecen escondidos en nuestro temperamento. Desde allí nos recuerdan quiénes somos y de dónde venimos, contribuyendo de esta manera a consolidar nuestra esencia y a realfirmar nuestro carácter como comunidad única.

Estos seres portentosos sólo tienen vida independiente en una dimensión maravillosa. Permanecen ocultos en narraciones, adivinanzas, chascarrillos, chistes y artesanías diversas y, cuando menos lo esperamos, aparecen para divertirnos con la desmesura de sus deseos.

Los deseos del personaje de nuestro montaje sólo representan las ansias de una vida eterna y sin tribulaciones económicas.

Es la búsqueda de la felicidad, el encuentro con el Paraíso Perdido lo que subyace en estos desmedidos deseos. Y es esto lo que nos conmueve y lo que nos atrae.

La naturaleza del



montaje, las resonancias que despierta, la absoluta identificación que promueve en el público, ha convertido esta obra en un espectáculo para jóvenes, adultos y niños; para gente del campo y de la ciudad. Para cultos, no tan cultos e intelectuales. El asombro que provoca ver que historias aparentemente tan remotas despierten tan gran interés en la gente y provoquen tanta diversión se repite una y otra vez. Sólo los pedantes arriscan la nariz cuando descubrimos sus horribles caras entre el público.

El universo encantado europeo ha sido fuente de inspiración para grandes obras como **Sueño de una no-**



Pide tres deseos,
de Nelson Brodt.

Pide tres deseos, de Nelson Brodt,
Compañía Los Buscones.



che de verano, La flauta mágica, La Cenicienta, etc. Cuando vemos estos montajes, sentimos que sus portadores son tan característicos, tienen un estilo tan definitivo y la fuerza de su identidad es tan manifiesta.

Hemos pensado en estas obras cuando abordamos estos cuentos y personajes tan esencialmente nuestros que nos obligaron necesariamente a buscar nuestras propias formas de representar.

Sabemos que es difícil decir en cuánto son nuestras y propias, pero el impulso que nos da el material que nos sirve de inspiración nos señala con claridad la dirección de la búsqueda.

Tengamos la ilusión de contribuir con un granito de arena a consolidar un teatro profundamente nacional y también soñemos con consolidar nuestro propio y particular estilo de representar en el escenario.

Ficha Técnica

Pide tres deseos fue estrenada en la Estación Mapocho el 3 de abril de 1997 y es el resultado de un Proyecto FONDART del año 1996. Tiene para el año 1999 compromisos de viaje al extranjero y también de presentaciones en el país. Trabajan 18 actores y participaron en el montaje un total de 35 artistas de diferentes especialidades.

Obtuvo el Premio Ilustre Municipalidad de Santiago "Al mejor montaje"; "A la mejor Actriz" y "Al mejor Director" en el Festival "N" Teatro de la ciudad de Santiago, 1998.



Ética y creación artística en el teatro

CONSUELO MOREL

Escuela de Teatro Universidad Católica de Chile

Al echar un vistazo al panorama teatral actual, es inminente reflexionar acerca de los temas, intereses, valores y motivos que aparecen en nuestros escenarios, principalmente en una mayoría de voces jóvenes que empiezan a surgir en los terrenos de la dramaturgia y de la dirección. Estos marcan, si así podemos llamarle, una *tendencia* a un teatro mucho más hermético, con una potencia en los lenguajes teatrales que muchas veces se desbordan en puestas en escena que pueden catalogarse de fuertes, provocadoras y hasta chocantes. Considerando que muchos de estos creadores han sido formados en nuestras Escuelas de Teatro, cabe preguntarse la responsabilidad que tenemos ante este fenómeno y ante las generaciones futuras, para lo cual, en una serie de reuniones de reflexión e investigación, intentamos llegar, si no a una respuesta definitiva a nuestras inquietudes, al menos a iluminar, desde la perspectiva de la Fe, la ética profesional y el concepto de Persona del Cristianismo, a un sector que aún permanece en muchos aspectos a oscuras.

Como no se trata de una investigación histórica propiamente tal, se revisaron los temas relevantes de otras épocas concluyéndose que, a través de los siglos, siempre ha habido una tensión entre la creación artística y el poner esa creación al servicio de una idea, un poder político o religioso o a la necesidad económica de poder realizar un proyecto. Esto fue visto desde los grandes pintores como Miguel Ángel o músicos como Bach, Beethoven o Mozart, o dramaturgos como Molière, entre muchos otros.

Es necesario acotar que la evolución del arte a

través de los siglos se ha dado gracias al constante surgimiento y derrocamiento de patrones y esquemas establecidos; basta con recordar polémicas que podrían hoy parecernos hasta absurdas como los escándalos producidos en sus determinados contextos histórico por Víctor Hugo y su *Hernani* o por Pirandello con *Seis personajes en busca de autor*, que causaron reacciones tan violentas como la quema de los teatros en donde se exhibían.

Queda claro que el mercado siempre ha sido un límite o un marco para el arte en cualquier época histórica, y que incluso en los pedidos más estrictos se podía hacer arte verdaderamente. El creador se somete, paga tributo por ello pero puede hacer su obra a pesar de esos límites como se puede ver en los grandes autores nombrados. A pesar de estar condicionados por lo económico o político, Mozart o Molière pudieron hacer sus obras y trasgredir estas situaciones situando su idea artística por sobre estos límites.

Pareciera ser que poder determinar y focalizar los elementos por los cuales una obra artística debiera ser analizada no son del todo compartidos en todas las épocas. Se establece como primer filtro el *no atentar contra la moral y las buenas costumbres* pero, ¿vistos desde qué comportamiento social se puede determinar si atenta o no? ¿Cómo poder determinar los filtros de selección para la elección de una obra a representar? La historia ha demostrado con ejemplos concretos que hay obras que en su época pudieron ser catalogadas de inmorales, pero en el trascender del tiempo se comprobó que dichas obras han aportado

significativamente al desarrollo cultural de la humanidad. Demás está mencionar el ejemplo del gran Molière y sus personajes de **El enfermo imaginario**, **El avaro** y otros. Lo concreto como punto de partida sería recoger el discurso de Su Santidad Juan Pablo II en la UNESCO: *El ser humano es el único sujeto óntico de la cultura*¹. De esta afirmación se puede o se pudiese dar inicio a la discusión sobre lo que conviene o no al ser humano en cuanto a su desarrollo cultural, y por ende social.

Al hablar de libertad y regulación, se estableció que ésta es transformable y lo que se censuró en el siglo pasado hoy no da ni para la más tibia mueca de desaprobación. El espíritu de la temporalidad de la historia determina en muchos aspectos la censura. Por ejemplo **Madame Bovary**: si no se hubiese escrito esta obra habría sido una gran pérdida para la humanidad. Tiene que ver con la perspectiva última del tema de **Madame Bovary**, denuncia un defecto social y por ello no es inmoral.

El arte es una crítica a la sociedad. Es una denuncia y abre un camino. También está el mundo de los sueños y de los mitos, pareciera ser éste el mundo de la plena libertad. En el traspaso del sueño a la obra hay un filtro que no permite que quede todo. Hay una selección y una restricción.

Sin embargo, estos filtros dan un cierto consenso. Este consenso es dinámico y va cambiando. Hay ciertos elementos que hay que proteger para que la humanidad no se destruya. ¿Cuáles son aquellos que no destruyen al sujeto? Tomando lo que decía el Papa en la UNESCO, *El ser humano es el único sujeto óntico de la cultura*, sujeto que hay que proteger y la persona, como centro de la cultura, se puede entrar a un constante estado de reflexión y responsabilidad en una escuela de creación artística. La pregunta por la responsabilidad del creador y la formación de éste en

torno a ciertos aspectos centrales del hombre es vital.

Si bien se piensa que lo particular de un momento histórico trasciende cuando toma características arquetípicas, por ejemplo el Quijote, Sancho, el Avaro, se trabaja con personajes arquetípicos que están presentes en el inconsciente y se dan maña para presentarlos. Eso trasciende y se acerca perfectamente a la moralidad, pues muestra aspectos centrales de la vida, una denuncia y/o crítica.

El teatro debe ser un espacio donde se dé una opinión y se juegue algo, todo el que está arriba del escenario debe querer y necesitar estar ahí. El teatro debe conmover, debe ser seductor. Ser bello y debe preguntar. Debe tener una verdad. Hay dolores que es bueno vivirlos, cuando tienen una verdad y un valor. Hacen vivir aquello que debes repudiar. Y ello engrandece a la humanidad.

El arte busca aproximarse a situaciones límite para acceder a esas experiencias.

Estas limitantes o reglas de cada época social son tomadas por los artistas y muchas veces, aceptándolas, logran hacer arte verdadero y otras veces transgrediéndolas. Aquí se tomó como máximo ejemplo de este análisis la Capilla Sixtina que tenía el marco de *para quién se hace, quién la compra y cuál es la situación dada*, en este caso, por la Iglesia y el Papa. Es posible que los pares artísticos de Miguel Ángel no opinaran así, sin embargo, en ese marco, el creador pudo hacer su magna obra de arte; pues el artista igual está guiado por sus propios vértigos internos. Porque si bien puede haber mayor o menor superficies de contacto con diversas alternativas del cómo hacer arte, puede también haber una proporción matemática con la angustia del creador (*¿por cuál cliente opto o cómo lo hago?*). Pareciera que siempre estaría presente el tema de la hipocresía y de comportarse de distinta manera en lo público para agradar al poder y, por lo tanto, de la inconsistencia. El contacto con la Verdad y la continuidad coherente de la propia vida y la verdadera conexión del creador consigo mismo y con el colectivo social al cual pertenece es un tema central para poder adentrarnos en el tema ética y creación artística que hoy nos interesa.

1. El discurso sobre la cultura ante la UNESCO de SSJ. Pablo II, cuando presidía esta institución el Sr. Amadou mather M' Bow, fue base fundamental de estudio en este trabajo. En *Una experiencia que se hace escuela*. Ediciones Cultura y Fe, ed. Decencia, Argentina, 1989, págs. 141-157.

ARTE, MUNDO INTERNO Y BÚSQUEDA DE SENTIDO

El arte consigue, de algún modo, hacernos dejar de lado la racionalidad llegando a un nivel más profundo e íntimo. Las imágenes, los sonidos, fruto del talento intuitivo del creador, son a menudo simbólicas y despiertan, por así decirlo, aspectos dinámicos vivos en la profundidad de nuestra psique. Algunas de ellas tienen gran importancia para el hombre, remitiéndolo a significados profundos. Pensemos en la imagen del cielo o del *Padre Celestial* que evoca todos los temas vinculados a la paternidad, a la generación y a la trascendencia, o el fuego, que representa la vida y el calor tanto en sentido físico como espiritual y evoca los significados asociados al sol: lo divino, la inmortalidad, la luz del conocimiento u otros asociados.

Estos significados han estado vinculados durante milenios a determinadas imágenes en muchas culturas y civilizaciones. El hombre sigue recurriendo a esas imágenes y a muchas otras para expresar su pensamiento, sus estados de ánimo y sus experiencias espirituales. No son símbolos pasajeros, por el contrario, expresan realidades profundas y constitutivas del hombre. Así, el arte entra en contacto directo con nuestro mundo interno tanto a nivel psicológico, donde se inserta en los elementos de nuestro inconsciente, interviniendo en los equilibrios y conflictos del mismo, como a nivel espiritual, al cual podemos referirnos, como enseñan los místicos, sobre todo mediante imágenes.

Todas las religiones han expresado sus contenidos espirituales principalmente con imágenes dotadas de valor de símbolos sagrados en los cuales se vislumbra el misterio. Y el arte contemporáneo sigue usando la fuerza de los mitos originarios, cimientos de las diversas civilizaciones. Así, ciertas imágenes abren una vía directa hacia la intimidad del hombre, por lo cual se conectan directamente con el concepto de persona que estamos ocupando. Cuando el arte toma contacto con símbolos esenciales, consigue atrapar emotivamente, dada la fuerza de esta comunicación directa.

El arte —en oposición a lo que podría ser la

publicidad— contribuye a asumir el drama de la vida, el drama de la división entre el hombre y Dios, el hombre y la naturaleza y los hombres entre sí. La lógica de los símbolos artísticos estimula la búsqueda de sentido de la existencia y esta búsqueda implica un paso en la profundización del misterio, un acercamiento real a la verdad, a mirar la vida tal como es. Por esto, el arte falso o lo que llamamos panfletario o manipulador hace un paso vedado en este sentido: se apoya en alguno de estos símbolos para aprovechar esta energía (por ejemplo: casos de la publicidad) en pro de otros objetivos (ideológicos o de consumo, etc.) y no para buscar la verdad. Se obstruye el paso hacia la verdad, pero ocupando las energías, aprovechando lo que desencadena la fuerza de los mitos, pero llevándolo a un objetivo predeterminado. Es un uso que desencadena dinamisismos interiores pero los orienta a alguna **función de poder en oposición a alguna función de verdad**. Permite la capacidad aparente de ir más allá del sufrimiento, satisface en forma falsa la necesidad de perfección y plenitud. Lleva hacia el lado superficial de la vida diaria y a una suerte de irrealidad de una vida en la superficie (véase el arte nazi, socialista, etc.). Este arte, pensamos, se aleja de lo ético, de su función esencial para el hombre y la vida.

Massimo Cacciari observa un problema que toca a la creación artística en el mundo moderno. Al existir esta gran universalidad del mundo moderno se pierde (o puede perderse) un cierto sentido de la ética. Lo moderno sería la realización de la *libertad de* y no de la *libertad en*, entiéndase esta última como una libertad que se ejerce en la pertenencia al *ethos*, al *ethos* particular de lo **ambiguo**, el hecho de actuar al interior de una comunidad que tiene un sentir común y una tradición heredada.

En la ciudad moderna se puede perder el *ethos* del ser-lugar y llegarse a un modelo donde todo se transforma en mercancía y esto todo en valor de cambio, corriendo el arte el riesgo de salirse de la comunidad de la cual nace y a la cual debe iluminar.

Con eso se propende a la desorientación y al desencuentro. Por esto, la pregunta de la modernidad en cuanto a la libertad artística debe combinar la

universalidad ya lograda con la necesidad de un lugar, de ethos, evitando así la dispersión y permitiendo nuevamente el encuentro. La pregunta de nuestro siglo sería, en relación a la ética, la posibilidad de que ésta exista en una sociedad que ha renunciado al espacio sagrado, careciendo de pertenencia recíproca y de raíces comunes identificables para la pertenencia.

HACIA EL CONCEPTO DE LA PERSONA

Según el documento papal **Gaudium et spes (Gozo y esperanza)**², fundamento del Concilio Vaticano II, el ser humano está inserto en un mundo cuyo curso es demasiado vertiginoso, por lo que no es extraño perderse en el camino. Los cambios y desequilibrios de todo orden (tecnológicos, la pluralidad de lenguaje, el enfrentamiento de particularidad v/s globalidad, sólo por mencionar algunos) cuestionan a cada instante a la persona y su dignidad humana, por lo que la imagen del hombre fluctúa entre dos extremos contradictorios: a veces, puede ser un pequeño dios y otras, sólo un ser miserable que se ve impedido de eludir la fatalidad de la vida y de la muerte.

Desde el punto de vista cristiano, el ser humano está hecho a imagen y semejanza de Dios. Aquél le ha dado potestad sobre el resto de las creaturas. Y pese a que lo ha creado macho y hembra, hombre y mujer, esta diferenciación contribuye al complemento entre ambos, formando en esencia lo que constituye el núcleo fundamental de la persona.

El auténtico sentido de ser persona está dado en la comunión, en la integración con otros. Oponiéndose al narcisismo y a su drama (que consiste en creerse absolutamente autovalente), la persona necesita de los demás: es y existe con otros y por intermedio de otros. A su vez, necesita reconocerse como *creatura*, como *creado por Dios* que es su Origen y su Meta.

Asimismo, el verdadero arte, y particularmente el verdadero teatro, responde a ese intento de comunicarse con los demás a partir de nuestro propio ser

y de nuestras propias vivencias. El teatro es comunión y entrega: actores, director, dramaturgo y equipo técnico se unen en una misma inquietud para plasmarla artísticamente y transmitir esta obra terminada a un público. Entre actores y espectadores se produce un vínculo que muchas veces puede alterarse debido a factores externos: desconcentración, bullicio o falta de interés en lo que está presenciando. Cuando esto se produce, el auténtico lazo entre las personas se desvanece y la representación pierde su razón de ser.

¿CÓMO SE ENMARCA EL CREADOR ARTÍSTICO EN UNA DIMENSIÓN ÉTICA?

Por mucho tiempo se ha defendido el planteamiento que define al teatro como un espejo de la realidad. Yendo más allá del realismo stanislawskiano, esta idea refleja el carácter íntimamente humano del arte teatral, al representar conflictos que atañen al hombre en toda su dimensión y diversidad.

A lo largo de la historia, es posible encontrar ejemplos valiosísimos de preocupaciones por problemas humanos que alcanzan su cumbre en los clásicos, desde los griegos hasta Molière y Shakespeare. Sin ir más lejos, en **Tartufo** se expone la inconsecuencia de quienes predicán un valor y no lo ponen en práctica, la incoherencia de quienes, bajo el disfraz de cordero, ocultan una gruesa piel de lobo.

Sin embargo, aunque estas moralejas siguen trascendiendo en el tiempo, hoy en día es muy difícil encontrar una pieza teatral donde el sentido valórico y la crítica social estén tan bien delimitados como en Molière. La teoría de la relatividad y de la duda razonable demuestran que no todo en la vida puede ser únicamente blanco o negro. A nuestro panorama teatral se suman diariamente temáticas que pueden reflejar con la moral y las buenas costumbres: homosexualismo, travestismo, incesto, problemas sexuales, mundos marginales, personajes locos o desviados nos muestran abiertamente su realidad tocando muchas veces los ribetes del gran guignol y confundiendo a un espectador que no entiende o no satisface sus necesidades de distracción y evasión con un espectáculo que

2. Constitución Pastoral sobre la Iglesia en el mundo actual, *Gaudium et Spes*. Ediciones Paulinas, Sgo., 1991.

lo llena de más angustias y desorientación. Ante esta realidad, cabe preguntarse cuántas de estas obras buscan sólo un **impacto sensacionalista** en pos de la vanguardia, de atraer público o de producir un destape en una sociedad que está considerada en ciertos grupos como *pacata y conservadora*. Aquí es posible encontrar un derrotero equivocado en la búsqueda artística y preguntarse, en conjunto con los creadores, cuándo se está en ese riesgo.

Pero, ¿hay proposiciones artísticas que puedan atentar contra la dignidad humana? ¿Se debe exigir un compromiso ético al creador? Partiendo del supuesto que el arte es una actividad humana, proveniente y dirigida al desarrollo del alma, podemos afirmar con seguridad que siempre el artista responde a una ética que se desprende de su intrínseco conocimiento de su rol en la cultura y de su participación en el Ser.

Stanislawsky, estricto en lo que se refiere a la disciplina y compromiso del actor, nos señala: *El artista siempre está obligado a ser en la vida portador de lo bello. En caso contrario, estaría destruyendo con una mano lo que ha construido con la otra.*

En su discurso ante la Unesco, el Papa se refiere a la cultura como un aporte humano, para lo cual cita a Santo Tomás de Aquino, apuntando que el hombre vive una vida conforme a su naturaleza gracias a la cultura, sin poder prescindir de ella, pues es parte de un modo específico del existir (habitar con otros) y del ser (experiencia íntima y profunda del sí mismo) de la persona, en su dimensión de pluralidad y de unidad.

El hombre es sujeto y objeto, autor y artífice de la cultura. A través de ella, éste se puede reencontrar con un ser y con su historicidad al tomar contacto con su pasado y su experiencia.

La meta del auténtico desarrollo de la persona humana es la comunión (común-unió), entrar en comunión con lo que nos rodea (prójimo, naturaleza, Dios), así como Nuestro Señor es comunión en sus tres personas divinas. Este estar en este profundo estado de conexión y apertura nos lleva a la solidaridad: lograr identificarme con el dolor del otro y hacerlo mío. La comunión es recíproca, es circulación de comunicación (retroalimentación).

¿Cómo entrar en comunión artística? ¿Cómo abrirnos a una sociedad que necesita de la entrega del artista? Plantearse con fines más allá de los artísticos, el querer decir algo a los otros y el estar comunicado consigo mismo, el aceptarse tal como se es, el reconciliarse con su propio pasado y la honestidad para enfrentar lo que esto significa, son maneras fructíferas de acercarse a un auténtico sentido de comunión y se constituyen **en criterios para cimentar una verdadera libertad en la creación teatral, que es lo que buscamos sustentar tanto para nuestra docencia como para nuestra creación teatral misma.**

El ser capaz de ponerse a sí mismo en tela de juicio, de ser a la vez protagonista y antagonista de la propia tragedia, el estar en permanente tensión dinámica interior y el evitar polarizar en agentes externos lo bueno y lo malo, reconociendo que ambos opuestos viven en cada uno de nosotros, es un rumbo prometedor que el teatro puede afrontar para armonizarse coherentemente con el concepto de persona.

Definir la libertad en la creación artística desde el horizonte de las personas supone, entonces, agregar la pregunta por la mayor determinación o indeterminación de las conductas. **La libertad aparecería así como atributo dramático de la persona y no sólo de sus conductas**, porque el hombre es portador de una intencionalidad de ser y, aunque puede luchar contra su conciencia, no puede dejar de saber que es libre (se puede adormecer pero siempre puede volver a despertar), no sólo para elegir entonces entre este o aquel satisfactor, sino que elegir sabiendo si le aproximan o no a su realización como persona.

En esto consiste el núcleo de la moralidad: de una libertad que no se compromete en forma abstracta, formal, negativa, desvinculada de su dramaticidad. Pensamos que la libertad creativa no puede entenderse desligada de su fundamento antropológico si no quiere volverse autodestructiva de la convivencia social.

En este sentido es que pensamos que la libertad de la creación artística está sujeta y debe estarlo a conceptos fundamentales que la superan y la orientan hacia un lado de búsqueda antropológica y del bien de las personas en forma permanente.



mi amigo
Sergio Aguirre!
(30 de Julio 1936 - 24 de Mayo 1997)

Conocí a Sergio Aguirre en 1957. Durante cuarenta años disfruté de su amistad y admiré su talento de actor y maestro de actuación. Él era un ser entretenido porque poseía un mundo propio y fascinante que con facilidad mostraba. Su mundo estaba poblado de múltiples anécdotas sobre diversas etapas de su vida. Los momentos más evocados, para deleite de quienes gozamos su cercanía, eran el peregrinaje familiar por el Norte y las innumerables casas que habitó en Santiago.

Sus relatos eran, por momentos, poéticos y fabulosos y, desde luego, también exagerados. Entonces, se polarizaban la opulencia y escasez familiares, y era posible escucharle que en Andacollo había llegado a jugar con lingotes de oro, como quien hace caer las piezas de un dominó o que para un cumpleaños suyo o de su hermano, partía desde la elegante tienda santiaguina Gath y Chaves todo lo necesario para el gran festejo infantil celebrado en el mítico mineral de oro. Otra descripción requerida era la de la recámara de la Virgen de Andacollo con su rosario de limones de oro y otros maravillosos exvotos.

No menos entretenida resultaba la itinerancia habitacional santiaguina. En una de estas casas, él y su familia ocuparon el primer piso de una antigua construcción de dos plantas, con entradas independientes. No se conocieron inicialmente con los arrendatarios de arriba que también tenían un hijo chico. Sergio, en

esa época —la década del cuarenta— tenía menos de diez años y ya le gustaba atraer sobre él la admiración de los que lo rodeaban. Su momento estelar lo lograba cantando *Alló* en el *Rancho Grande*. Un día estaba en la grada de la puerta de su casa y escuchó lo que nunca hubiera deseado escuchar. El niño del segundo piso cantaba también con mucha propiedad la canción popularizada por Tito Guízar. Sergio, impotente, suplicaba hacia arriba: *¡niñito del alto, no conte mi canto!* Muchos años después, ya estudiando actuación y posiblemente para escandalizar a los que afirmábamos que lo único que nos interesaba era interpretar grandes roles clásicos como Segismundo o Hamlet, él sostenía que le gustaría ser cantante como Lucho Gatica o Gilbert Becaud.

En 1960, tuvimos la oportunidad maravillosa de participar en un taller stanislavskiano dirigido por don Agustín Siré. A ese taller, con el famoso elenco del Teatro de la Universidad de Chile, fuimos invitados varios jóvenes: De allí surgió el reparto de una nueva obra de Alejandro Sieveking, **La madre de los conejos**, dirigida por el mismo Agustín Siré. Sergio fue contratado y pasó a formar parte del elenco estable del I.T.U.CH, ocupando el camarín 2. Casi todos los jóvenes que ingresamos al Varas en los 60 ocupamos el camarín 2. Sergio siempre se refirió a él como *mi camarín*, así estuviera frente a los otros ocupantes (Lucho Barahona, Tomás Vidiella, yo). ¡Por esta razón, el camarín 2 hoy se llama el *Camarín de Sergio!*

En el I.T.U.CH, trabajó con los grandes directores de entonces: Pedro Orthous, Eugenio Guzmán,



Fernando González y Sergio Aguirre en *Mi hermano Cristián*, de Alejandro Sieveking (1960).

además del propio Siré. Durante el montaje de **¿Quién le tiene miedo al lobo?** empezó su cercanía con don Agustín, y con ello el aprendizaje del oficio mirando y admirando a uno de los más grandes actores de Chile. Se podría afirmar que Sergio encontró en Agustín Siré a su gran maestro de actuación. De él aprendió la vivencia de la interioridad de los personajes. Cuando con los años llegó a ser director de nuestra Escuela de Teatro, Sergio, junto con obtener el edificio de Morandé 750 que actualmente ocupa la Escuela, honró la memoria de don Agustín, creando e inaugurando la Sala Agustín Siré, fundada en agosto de 1989 con **Las brujas de Salem** dirigida por el propio Sergio Aguirre en homenaje a su maestro, quien fuera el creador de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile.

Sergio era un actor que se apasionaba con cada obra, director y personaje, a los que consideraba lo más alto que le había tocado vivir en el teatro. Ponia en práctica todo lo que se recomendaba para sensibilizarse con el mundo creado para el presente montaje. Iba

al cine, escuchaba música y leía. Sergio era un inmenso lector. La narrativa le provocaba el placer de inaugurar mundos, mundos de alguna manera acordes con el rol o la obra que ensayaba. A veces, cuando podía, se iba al mar, a Pichidangui a estudiar y crear sus personajes.

Entre otros, sus roles más destacados en el Teatro de la Universidad de Chile fueron:

- Leslie en **El rehen** (Brendan Behan, 1967)
- Jesucristo, **El evangelio según San Jaime** (Jaime Silva, 1969)
- El Burgués, **El degenerésis** (Edmundo Villarroel, 1970)
- Lopajin, **El jardín de los cerezos** (Chejov, 1971)
- Walter Koch, **La gran prescripción** (Gerardo Werner, 1972)
- Alvarado, **Chiloé, cielos cubiertos** (María Asunción Requena, 1972)
- Argón, **El enfermo imaginario** (Molière, 1985)
- Juan, **Yerma** (García Lorca, 1986)
- Borkman, **Juan Gabriel Borkman** (Ibsen, 1991)
- Galileo, **El mensajero de las estrellas** (Barrie Stavis, 1993)
- Vanía, **El tío Vanía** (Chejov, 1994)
- El Rector, **La pequeña historia de Chile** (Marco Antonio de la Parra, 1995)

Después del Golpe de Estado tuvo que irse del Teatro de la Universidad de Chile, tal como todos los grandes intérpretes que formaban el elenco de nuestro Teatro. Se autoexilió en Caracas, allí actuó con el Grupo Nuevo Teatro y fue maestro de actuación en la Escuela Juana Sujo.

A su regreso a Chile, funda en 1975, junto a Noisvander y John Knuckey, la Academia de Teatro Petropol. Luego, en 1976, con John y Sonia Mena, crea el Teatro Le Signe. Allí actúa, dirige y presenta nuevos valores (al muy joven Alfredo Castro, como protagonista de **Equus**, por ejemplo).

Fuera del teatro universitario protagoniza, con Sonia Mena, **La música** de Marguerite Duras, bajo mi dirección. También lo dirigi en **Te llamabas Rosicler** de Luis Rivano, donde protagonizó un memorable Padilla y en **Un tranvía llamado deseo** de Williams (1978), entregando un humanísimo Mitch. Otros trabajos dignos de mención fuera de la Universidad de

Arnaldo Berrios y Sergio Aguirre en Galileo, el mensajero de las estrellas, de Barrie Stavis. Teatro Nacional Chileno, 1993. Dirección de Raúl Osorio.



Chile fueron su Agamenón de Esquilo y su Dionisios de **Las Bacantes** de Eurípides (ambas dirigidas por Eduardo Barril, 1976).

El director Raúl Osorio, por quien Sergio sentía gran admiración y cariño, lo llamó, en los difíciles tiempos, a actuar al Teatro de la Universidad Católica en **Parejas de trapo** (1982) y en **Beckett o el honor de Dios** (1983).

En 1990, con la vuelta a la democracia, fue restituido a su puesto de Director del Teatro Nacional Chileno. Desde su antiguo cargo quiso devolver a su Teatro el espíritu que le conoció entre 1960 y 1973. Pero ya no había elenco y aquella vuelta al espíritu perdido sólo fue un buen aliciente para la difícil lucha teatral por la calidad y el prestigio con directores y elencos en tránsito. A fines de 1994, propuso a las autoridades de la Facultad de Artes mi nombre como Subdirector, y desde ese puesto colaboré con él hasta su muerte. Juntos planificamos e invitamos a nuevos creadores: directores, dramaturgos, diseñadores, todos reunidos junto a los más prestigiosos hombres del teatro chileno y a nuevos intérpretes. En la madrugada siguiente al estreno de **Casa de Luna** de Juan Claudio Burgos, nos dejó, no sin antes enviar sus deseos de éxito. *Esperó el estreno y partió*, dijo Alfredo Castro.

Hoy, frente al Teatro que dirigiste con tanta pasión, quisiera, amigo, que también me convidaras tu incansable fe en tu destino y tu bondad, para comprender a los demás en el momento oportuno. ¡Gracias por todo!

Fernando González
Director Teatro Nacional
Universidad de Chile



Hugo Miller Un hombre bueno

Si tuviera que calificar a Hugo con un solo adjetivo, más que un académico, más que un erudito, más que un maestro, más que un intelectual, más que un artista... diría que era un hombre bueno.

Detrás de esa máscara de persona adusta, seria, con sus anteojos de gruesos cristales, asomaba una mirada tierna y con un brillo en sus pupilas que reflejaban su gran y británico sentido del humor.

Se nos fue Hugo y deja un gran vacío, en Liliana, su esposa, con quien estuvo casado por 34 años, actriz igual que sus hijas Vanessa y Moira, a quienes dirigió en muchas obras, y Daniela, fotógrafa, que con su cámara plasmaba los diversos montajes de textos traducidos y adaptados por él. En sus nietos con los cuales *chocheaba*, especialmente Damián... *Por fin otro hombre en la familia*... familia unida, en la cual Liliana es la perfecta nona italiana y Hugo, a pesar de su flemma inglesa, se fue contagiando con el espíritu mediterráneo de sus mujeres. Vacío que también sienten quienes fuimos sus amigos, sus discípulos, sus colegas de teatro y televisión, en la Universidad Católica y muy especialmente en sus Escuelas de Periodismo y Teatro, como también en la Escuela de Locutores de la cual fue fundador, desempeñándose como director y profesor.

Era una persona ávida del saber, un estudioso abarcando desde la filosofía hasta la sastrería y la peluquería... *si se es actor hay que saber de todo, desde cómo se corta una choqueta hasta cómo se corta el pelo*... decía con su tono cortante y su mirada pícaro. Además, era calígrafo, fotógrafo, cocinero, excelente gourmet,

gozaba con la buena comida, buen anfitrión, sociable y a la vez ermitaño, refugiándose en su parcela de San José de Maipo.

Una persona abierta a todo lo nuevo, pionero de la televisión en Chile, cuando ésta dio sus primeros pasos en nuestro país, a comienzos de la década de los 60, creando el área dramática del Canal 13 de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Sería innumerable contabilizar la cantidad de teleteatros, antologías del cuento, históricos, la serie **El Litre** etc., que dirigió. Inexplicablemente, un día recibió *el pago de Chile* y fue alejado de lo que formó con tanta visión de futuro. No supieron valorarlo o tal vez, por miedo a sus capacidades, triunfó la mediocridad sobre el talento. Creo que ese fue uno de los grandes dolores de Hugo, que posiblemente repercutió en ese corazón abierto y generoso y pudo haber sido el origen de su enfermedad, que supo llevar por tanto años con una fortaleza y espíritu de lucha realmente admirables.

Su gran amor fue el teatro. Realizó sus estudios en el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, pero muy luego se trasladó a la Universidad Católica como profesor y posteriormente, Director de la Academia del Teatro de Ensayo. De ese grupo de profesores nació la Escuela de Artes de la Comunicación, EAC, pionera en la formación de actores y directores de cine y televisión, una escuela que marcó un hito en la historia de esta universidad y que, desgraciadamente, por razones políticas y falta de visión de futuro, fue poco a poco siendo desmembrada. Primero, terminó el Departamento de Cine, luego el de Televisión, quedando solamente la Escuela de Teatro.



Jorge Alvarez, con el director Hugo Miller, en *Siete años de castidad* (1955).

Hugo, como profesor titular de esta casa de estudios, pasó a integrar el cuerpo de profesores de la Escuela de Periodismo, en la que aportó sus vastos conocimientos, dedicación y sentido común, siendo admirado, querido y respetado tanto por los docentes, como por los alumnos y personal administrativo y auxiliar de esa escuela. También fue profesor en los Post títulos de nuestra Escuela de Teatro. Por su prestigio y reconocida trayectoria docente, fue elegido por sus pares como representante de los profesores en el Consejo Superior.

Sería un buen homenaje a Hugo volver a recrear la Escuela de Artes de la Comunicación como un aporte fundamental a la cultura del país, en la formación universitaria de directores de cine y televisión. Un reconocimiento de esta Universidad Católica, que le debe tanto, a quien le entregó lo mejor de su vida como académico y maestro.

Si, actualmente son pocos los maestros y muchos los profesores. Hugo fue un maestro, lo dicen sus discípulos, ahora hombres y mujeres maduros, altos ejecutivos o directores y productores en los canales de televisión, que año a año se juntaban alrededor del maes-

tro en una comida de agradecimiento y camaradería a quien los formó; los mismos que un día de invierno de 1997 cogieron el féretro que guardaba a su maestro y, saliendo de la capilla del Campus Oriente, lo trasladaron a su última morada para que, posteriormente, sus cenizas reposaran en su parcela que tanto quería.

Escribo estas líneas en la Escuela de Teatro, mirando el patio por donde Hugo pasaba todos los días, a veces con un paso cansado y gibado, otras, a pasos rápidos y erguido siempre hasta el final, como un boy scout dispuesto a cumplir con su deber. Lo veo con sus diversas tenidas, de acuerdo a las estaciones del año, sus sombreros *very british indeed* y, en la primavera, su sombrero de pite que recordaba a un señor inglés jugando croquet.

Ahora está junto al Maestro de los maestros. Cumplió con todos los talentos que El le entregó, haciéndolos fructificar al ciento por uno, gozando de la Gloria que, como creyente y católico observante, aspiró.

Gracias, Hugo, por tu amistad. Espero reencontrarme contigo donde tú ya estás... Hasta ese día.

Paz Yrarrázaval Donoso
Profesora Escuela de Teatro U.C.



Vanessa Miller, Liliana Ross y Malú Gatica en *Agnes de Dios*. Dirección: Hugo Miller.

COMENTARIO A

"IDENTIDAD FEMENINA EN EL TEATRO CHILENO"

DE CONSUELO MOREL MONTES

Ediciones Apuntes, Stgo., Universidad Católica de Chile, 1996, 239 págs.

IDENTIDAD FEMENINA
EN EL TEATRO CHILENO

CONSUELO MOREL MONTES



Cuando Consuelo Morel me pidió presentar, a nombre de la Asociación Psicoanalítica Chilena, su libro *Identidad femenina en el teatro chileno*, me dijo *No es necesario que trabajes mucha, sólo que des las ideas que más puedan interesar respecto de la relación teatro y psicoanálisis ... (y todo lo que quieras decir en ¡5 minutos!).* La nota me recordó aquello que Freud dijera a propósito del Psicoanálisis, que es una de las profesiones imposibles. Si la lectura apresurada del libro despertó en mí tantas ocurrencias, la necesidad de ponerlas juntas en cinco minutos convierte la petición de Consuelo en una tarea no sólo imposible sino también inevitablemente frustrante. Con todo, aquí van algunas ideas desperdigadas.

Quiero en primer lugar destacar lo que Consuelo misma insinúa en sus conclusiones, que éste es un trabajo que tiene algo de creación colectiva al haber sido preparado por actores, dramaturgos, investigadores, directores y un psicoanalista, destacado especialmente como colaborador. El aislamiento con que los psicoanalistas hemos practicado la terapia psicoanalítica, en la intimidad de nuestros consultorios, sin duda ha traicionado la profunda vocación interdisciplinaria de la ciencia del inconsciente. A partir de su obra principal, *La interpretación de los sueños*, el interés de Freud, sin apartarse por ningún momento de la clínica de la neurosis, empezó a abarcar progresivamente ámbitos referentes al reino de la cultura. La obra de Consuelo Morel se encuentra, entonces, dentro de la mejor tradición psicoanalítica.

No habría que representarse al psicoanálisis como una psicología del individuo tardíamente traspuesta a una sociología de la cultura; un examen sumario de la obra freudiana muestra que los primeros textos sobre el arte, la moral, la sociedad y la religión siguen de cerca a *La interpretación de los sueños*.

Es en este libro donde se descubre la articulación de la teoría de la cultura con la del sueño y la de la neurosis, y donde se esboza la aproximación con la mitología y la literatura. Que el sueño es la mitología privada del durmiente y el mito el sueño despierto de los pueblos, que al *Edipo* de Sófocles y al *Hamlet* de Shakespeare corresponde la misma interpretación que al sueño, es una de las tesis centrales de la *Traumdeutung*.

El análisis de *Cardo Negro*, de Antonio Acevedo Hernández, y *El Abanderado*, de Luis Alberto Heiremans, me hizo pensar en el teatro como encuentro entre la mitología privada del durmiente y el sueño despierto de los pueblos. Así, aparecieron ante mi aspectos del mito fundante de nuestra nacionalidad, no sólo de la conquista sino también de esa suerte de repetición modificada del trauma original que es el paso de colonia española a nación independiente. Su principal protagonista, el huacho O'Higgins, producto de una relación ocasional, es prácticamente abandonado por su padre quien, como gobernador primero y después como virrey, representa, precisamente, el máximo poderío del monarca absoluto. Frente al poder opresor del Padre omnimodo quien, por su ausencia física y simbólica, impide el reconocimiento pleno como hijos legítimos de la Madre Patria, O'Higgins encabezará la rebelión de un pueblo de hijos bastardos, no reconocidos y despreciados por la Metrópoli. Sin embargo, como en toda tragedia edípica, el héroe debe pagar caro el haber osado apoderarse del cuerpo de la madre: O'Higgins murió en el exilio, lejos de su país natal, separado de la tierra materna.

En la extensa obra freudiana, a lo largo de diferentes trabajos dedicados a temas específicos, se observa el derrotero que va, por un lado, desde el síntoma neurótico al sueño nocturno y, por el otro,

desde el sueño nocturno a la ensoñación diurna y la poesía. De ésta, al juego y al humor, después del folklore y las leyendas, para finalmente alcanzar las obras de arte. Con esta suerte de analogía gradual, Freud confirma que toda creación depende de la misma función pulsional, de la misma economía instintiva, que efectúa la misma sustitución de satisfacción que las formaciones del sueño y la neurosis. Pues muy tempranamente Freud descubrió que el síntoma neurótico era una satisfacción encubierta de deseos y necesidades que no podían acceder a la conciencia, sea porque son incompatibles con las exigencias de la realidad externa, sea porque no pasan la autocensura que representa el mundo valórico familiar hecho propio durante los primeros años de vida, precisamente durante el proceso de socialización cuyo nudo lo constituye el paso por el complejo de Edipo.

Si el psicoanálisis se constituye como una hermenéutica de la cultura, es porque, a su vez, concibe la mente misma como un escenario dramático, sobre cuyas tablas entran en diálogo las necesidades del cuerpo y del espíritu, las exigencias de la realidad, las vicisitudes de la vida en común, las trivialidades de la cotidianidad, en fin, la permanente lucha entre la vida y la muerte. En la escena onírica, la personalidad profunda se desdobra en personajes dramáticos: La relación entre teatro y psicoanálisis es, pues, compleja.

Lo dicho queda claro al comparar las introducciones teóricas sobre teorías psicoanalíticas y el análisis psicológico de las quince obras seleccionadas en este libro, análisis que culmina en enjundiosas conclusiones. La riqueza de las últimas contrasta con la brevedad casi esquelética de las primeras. Es que siempre es así: la teoría no es más que una red que pretende atrapar aspectos de la realidad. Y, en este caso, la pesca valió la pena.

Permítaseme, para terminar esta presentación, presentar un solo ejemplo de cómo el texto se hace más denso y complejo hacia el final del libro. En las conclusiones, Consuelo Morel, captando muy bien lo que es una investigación psicoanalítica, va más allá del contenido manifiesto de las obras analizadas y se adentra, iluminada por hipótesis psicoanalíticas, en lo que no aparece, en lo latente, en lo que no se dice y se pretende ocultar. Así, devela que, si bien las obras

estudiadas se centran temáticamente en hombres superiores, sin pasado ni memoria, que redimen a mujeres prostitutas—trece de los personajes nombrados tienen cuentas pendientes con el pasado ligado a la sexualidad y, en doce de las quince obras, está la presencia del hijo huacho, sin el padre que lo reconocca—, lo que en las obras no se dice, y por no dicho se oculta, es que estas mujeres madres han sido, a su vez, prostitutas o violadas por hombres posesivos que abandonan y niegan la maternidad. Hombres posesivos que no pueden reconocer la maternidad, pues eso los confrontaría con su narcisismo herido y con su envidia. Los autores estudiados, hombres en un número abrumador, parecen así representar el sino del machismo cultural chileno.

El conocimiento de nosotros mismos, como seres sexuados, hombre o mujer, que Consuelo nos propone en su libro, conduce finalmente, a través del develamiento psicoanalítico de los contenidos manifiestos, a una propuesta en que el hombre y mujer son seres que se necesitan desde lo más profundo de sí mismos. Se destaca que *el momento de aceptación gratuita, de la libertad para asumir los vínculos reales de pertenencia, de la aceptación de lo que el otro es y por lo tanto de su capacidad de amar y donación, es lo que aparece menos claro en los conflictos dramáticos analizados*. Con su investigación, Consuelo Morel denuncia la ideología machista de nuestra dramaturgia y de nuestra cultura dominante, y con ello nos invita al autococonocimiento, a reconocer nuestras carencias y a buscar en el otro, hombre o mujer, aquello que nos completa.

En 1927, Freud formuló así su ambicioso proyecto intelectual y curativo: *En mi juventud, se apoderó de mí la omnipotente necesidad de comprender algo acerca de los enigmas del mundo en que vivimos y de contribuir, quizás con algo, a su solución*. Sin omnipotencia, Consuelo Morel ha dado un paso más en la comprensión de la verdad de nosotros mismos según se refleja —y se oculta— en nuestro teatro y, con ello, contribuido con algo significativo a la construcción colectiva de una cultura chilena más humana y solidaria. Por esto, le estamos agradecidos.

Juan Pablo Jiménez
Presidente de la Asociación
Psicoanalítica Chilena

ESTRENOS NACIONALES PRIMER SEMESTRE 1998

OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC. ESCEN. ILUM. VEST.	MES ESTRENO
Risa y pasión de Nuestro Señor*	Andrés del Bosque	Cia. Teatro Círculo Imaginario	I Festival de Teatro al Aire Libre Barrio Bellavista	-Andrés del Bosque - -	Enero
Circoncert*	Creación colectiva	Cia. Montibalaria (Teatro Callejero)	Estación Mipocho	-Giselle Demelcione, Pablo Fotocajack y Adán Beltrán Música: Jorge Lobos	Febrero
Cachacacán: agárrate como puedas*	Creación colectiva	Los Miserables	Galpón Dominica	-Amílcar Borges -Pablo Liao - -Matte Lobos y Keno Delgado	Enero
La cicatriz*	Jorge Díaz	Cia. de Teatro Arena (Arnaldo Berríos)	Festival de Teatro Regional Carpa-Teatro Vía del Mar	-Carlos Genovese -Mario Tardío -Fernando Berríos -Mario Tardío	Febrero
525 líneas de Parra*	Adaptación de textos de Nicanor Parra	Cia. Fe de Erratas	Galpón Dominica	-Fredy Huerta - -	Febrero
La última estación*	Creación colectiva	Teatro Nuevo	Múltiple Arena	-Enrique Cid - - -	Marzo
The toothbrush (El cepillo de dientes)	Jorge Díaz trad. Coert Voorhees	Cia. Two Worlds (E.E.U.U.)	Agustín Siré	-Coert Voorhees -Claudia Peredo y -Valeska Poblete - Música: Jorge Lobos	Marzo
Naranjas*	Juan Pablo Bastidas Francisca Navarro		Múltiple Arena	-Juan Pablo Bastidas -Jorge González -Cristián Keim -Pablo Núñez	Abril
El Señor de los Pasajes*	Alejandro Sieveking	Cia. María Cámpa	Centro Cultural Montecarmelo	-Juan Cuevas -Boris Cerda - -Alejandro Sieveking y Sergio Zapata	Abril
El Choma, la Nami y el Gotán* (El macho, la mina y el tango)	Franklin Caicedo		Teatro Circus O.K.	-Franklin Caicedo Diseño: Franklin Caicedo y Jaime Azócar	Abril

OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC. ESCEN. ILUM. VEST.	MES ESTRENO
Contemporánea*	Selección de poesía temas de Chile y Brasil	Sentido Contrario	Casa Canadá	-Pamela Román Coreogr.: Viviana Reveco	Abril
El cumpleaños de Emmanuel*	Carlos Graves	Cia. Cactus	La Comedia	-Luis Galán -Mario Fuentes - - Coreogr.: Verika Bogdanovic	Abril
Nadie es profeta en su espejo*	Jorge Díaz	El Bufón Negro	Tasca Mediterránea	-Alejandro Goic - - - Música: John Streeter	Abril
El membrillar es mío (me lo quieren quitar)*	Creación Colectiva	Teatro Agente	Teatro DUOC	-Rodrigo Bassidas -Susana Borochi -Hernán Parroja -Jerry Larena y -Alejandra Sánchez Mús.: Juan Cristóbal Meza	Mayo
El azul de la estrella solitaria* (Opera Pop)	Iván Delgado		Galpón Dominica	-Mauricio Díaz - - -	Mayo
Fulgur y muerte de Joaquín Murieta	Pablo Neruda	Teatro Experimental de Puerto Montt	Antonio Varas	-Mauricio de la Parra - -Guillermo Agüero - Música: Sergio Ortega	Mayo
La gata acechando la gruta de Acuario*	Aldo Droguett		El Galpón de la Casa	-Aldo Droguett Diseño: Cristián Reyes Música: Patricia Solovera	Mayo
Lláname, no te arrepentirás* Tango* Asesinato en la calle Illionis*	Francisca Bernardi Ana María Harcha Lucía de la Maza	II Festival de Autoras Jóvenes - Escuela Teatro U.C.	Sala E. Dittborn Teatro U. Católica	Claudia Echenique, Verónica García-Huidobro, Horacio Videla -Paul Erlandsen -Luis Altaide -Montserrat Catalá	Junio
La ciudad de los hombres sordos*	Basado en "Higüey" de E. O'Neill	Cia. Sub-Urbia	Galpón Dominica	-Gustavo Valdivieso -Federico Amussen -Diego García -Claudia Apablaza	Junio
El zapato en el árbol*	Humberto Duvivichelle (Homenaje a Federico García Lorca)		Centro Cultural de España	-Humberto Duvivichelle - - -	Junio

OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC. ESCEN. ILUM. VEST.	MES ESTRENO
La Béz*	Alfonso Escobedo	Cia. República de Chile	Galpón Maturina	-Alfredo Castro - - -	Junio
La pérgola de las flores*	Isidora Aguirre		Teatro Monumental	-Fernando Gallardo Dir. orquestal: Juan Azúa Coreogr.: Hiramio Chávez	Junio
La banca*	Rodrigo Muñoz		Teatro de la Esquina	-Rodrigo Muñoz -Javier Alvar y E. Jiménez -Claudio Arredondo -	Junio

*Primer estreno.

ESTRENOS INTERNACIONALES PRIMER SEMESTRE 1998

OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC. ESCEN. ILUM. VEST.	MES ESTRENO
Un Molière imaginario	Basado en "El enfermo imaginario" - Adapt. de Caza Brando	Galpón de Minas Gerais (Brasil) Teatro Callejero	Club Hípico (Ere Teatro)	-Eduardo de Luz Moreira Música: Fernando Muzzi	Enero
Con ruido también es rico	Alberto Drago		Luis Bossay	-Cristián Tamper - - -	Febrero
Tabataba	Bernard-Marie Koltis Trad.: Mlena Grass	R.E.O. Fábrica de Sueños	Galpón Maturina	-Victor Carrasco -Rodrigo Bastez -Andrés Poirat -Jorge González	Abril
Ejecutor 14	Adel Hakin Trad.: Loreto Muñoz	Teatro Camino (Héctor Noguera)	Centro de Estren. Pont. U. Católica	-Héctor Noguera Diseño: José Cheuque	Abril
Yo estaba en mi casa y esperaba que llegara la lluvia	Jean-Luc Lagarce	Cia. Nordley	Teatro de la U. Católica	-Stanislaw Nordley - -	Abril
La fuerza de la costumbre	Thomas Bernhard	Cia. La Mandradora	Arcos	-Alejandra Gutiérrez Diseño: Maite Lobos Mús.: Andrés Bodenholfer Coreogr.: Carmen Bechat	Abril
Alicia en el país de las maravillas	Lewis Carroll Adapt. Gustavo Bravo y Mario Costa	Ojo Ajeno	Multisala Arena	-Carla Achiardi -Isabel Faenzlida -Carla Achiardi -Ruby García Márquez	Abril
El círculo de tiza caucásico	Bertolt Brecht	Cia. Koljos	Centro Cultural de Los Andes	-Luis Ureta - - -	Mayo

OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC. ESCEN. ILUM. VEST.	MES ESTRENO
Algo en común	Harvey Fierstein Trad. María Antonieta Eyras		Multisala Arera	-Horacio Valdesvillano -Ignacio Covarrubias -José Antonio Palma -Zaza Dorilli	Mayo
La visita de la vieja dama	Federico Dürrenmatt	Teatro de la Universidad Católica	Sala I	-Willy Semler -Susana Bonchil y C. Reyes -Ramón López -Maya Mora	Mayo
La fallecida	Nelson Rodrigues		La Comedia	-M. Helena de Oliveira - - -	Mayo
Madame de Sade	Yukio Mishima	Cripulú	Galpón Matucana	-Andrés Ulloa Diseño: Claudia Apablaza Música: J. Antonio Miquel	Mayo
Casanova: cuerpo, amor, deseo, muerte	Basada en "El gran ceremonial" de Ferrando Arrabal	Karadigian	Aguacón Siré	-Andrés Hernández -Marcelo Parada -Marcelo Parada -Paulo Vera Música: Jorge Lobos	Mayo
Embrutecida de placer	Basada en la obra "Cien veces no debo" de Ricardo Talenski		El Conventillo	-Tomás Vidella -Eduardo Sáenz - -Tomás Vidella Coreog.: Caca Núñez	Junio
Master Class	Terence Mc Nally	Cia. Teatro de Cimara Abril (Ara María Palma)	Teatro de la Univ. de Chile	-Alejandra Gutiérrez -Guillermo Ganga -Guillermo Ganga -Pablo Núñez	Junio
Necropsia, no me moriré de hambre	Basada en "Personal e intransferible" de Carmen Resino	El Sótano	La Comedia	-Braulio Martínez Diseño: Loreto Mansalve	Junio
Complejísima y espantosa	Agustín Cuzzani	La Capilla	Instituto Profesional La Araucana	-Marcelo Figueroa - - -	Junio
Jugar con fuego	August Strindberg	Teatro Nacional Chileno	Antonio Varrá	-Staffan Vildénar Holm -Bente Lykke Møller -Guillermo Ganga -Bente Lykke Møller	Junio
Badas de sangre	Federico García Lorca	El Olivar	Centro Cultural de España	-Juan Claudio Burgos - - -	Junio

Recopilación: Alberto Vega



Lo más importante es Usted



CHILETABACOS

COPEC®

Primera en servicio





CONSORCIO[®]
NACIONAL DE SEGUROS - VIDA

TEATRO XXI

PUBLICACION SEMESTRAL

REVISTA DEL GETEA

- Artículos
- Teatro en Buenos Aires
- Compañías extranjeras
- Danza-Teatro
- Opera
- Teatro-Cine
- Teatro Infantil
- Encuestas
- Agendas
- Reseñas Bibliográficas
- Dossier

Dir. Osvaldo Pellettieri
Facultad de Filosofía y Letras
25 de Mayo 217 • 4^º piso
(1002) Buenos Aires (Argentina)

56020005259922



SUSCRIPCION REVISTA APUNTES DE LA ESCUELA DE TEATRO U.C.

		NACIONAL		EXTRANJERO	
		SANTIAGO	PROVINCIA	AMERICA	EUROPA, ASIA OCEANIA
		\$	\$	US\$	US\$
1 año	Nº 115-116	7.600 <input type="checkbox"/>	8.000 <input type="checkbox"/>	30 <input type="checkbox"/>	36 <input type="checkbox"/>
2 años	Nº 115-118	15.200 <input type="checkbox"/>	16.000 <input type="checkbox"/>	60 <input type="checkbox"/>	72 <input type="checkbox"/>
3 años	Nº 115-120	22.800 <input type="checkbox"/>	24.000 <input type="checkbox"/>	90 <input type="checkbox"/>	108 <input type="checkbox"/>
Números disponibles		Valor unitario			
Nº 100 <input type="checkbox"/> 101 <input type="checkbox"/> 102 <input type="checkbox"/> 103 <input type="checkbox"/> 104 <input type="checkbox"/> 107 <input type="checkbox"/> 108 <input type="checkbox"/> 109 <input type="checkbox"/> 110 <input type="checkbox"/> 111 <input type="checkbox"/> 112 <input type="checkbox"/> 114 <input type="checkbox"/>		3.5800 <input type="checkbox"/>	4.000 <input type="checkbox"/>	15 <input type="checkbox"/>	18 <input type="checkbox"/>
Colección libros		Valor unitario			
Identidad femenina en el teatro chileno		4.800 <input type="checkbox"/>	5.300 <input type="checkbox"/>	30 <input type="checkbox"/>	36 <input type="checkbox"/>
Memorias Teatrales. El Teatro de la U. C. en su Cincuentenario		4.800 <input type="checkbox"/>	5.300 <input type="checkbox"/>	30 <input type="checkbox"/>	36 <input type="checkbox"/>
Teatro chileno y modernidad		4.800 <input type="checkbox"/>	5.300 <input type="checkbox"/>	—	—

ESPACIO EDITORIAL DE LA COMUNIDAD IBEROAMERICANA DE TEATRO



ARGENTINA ESPACIO
TEATRO 2
TEATRO-CELTIT

COSTA RICA ESCENA
CUBA CONJUNTO
TABLAS

CHILE APUNTES

ESPAÑA ADE
ENTREACTE
PRIMER ACTO
PUCK

ESTADOS UNIDOS GESTOS
LATIN AMERICAN REVIEW
OLLANTAY THEATER MAGAZINE
DIOGENES

MEXICO MASCARA
REPERTORIO

PORTUGAL CUADERNOS

REVISTA

apuntes

TEXTOS DE TEATRO:

- Nº 99 **Cartas de Jenny**
de Gustavo Meza
- Nº 100 **Este domingo** de José Donoso
en adaptación de Carlos Cerda
- Nº 101 **Cariño malo**
de Inés Margarita Stranger
- Nº 102 **¿Quién me escondió los zapatos negros?**
Creación colectiva, Teatro Aparte
- Nº 103 **El rey Lear** (fragmentos)
en transcripción de Nicanor Parra
- Nº 104 **¡Cierra esa boca Conchita!**
de José Pineda
- Nº 107 **Dédalus en el vientre de la bestia**
de Marco Antonio de la Parra
El guante de hierro
de Jorge Díaz
- Nº 108 **Las siete vidas del Tony Caluga**
de Andrés del Bosque
- Nº 109 **La pequeña historia de Chile**
de Marco Antonio de la Parra
- Nº 110 **La catedral de la luz**
de Pablo Álvarez
- Nº 111 **El desquite**
de Roberto Parra
- Nº 112 **Quarteto, Medea material y La misión** (fragmentos)
de Heiner Müller
- Nº 113 **El Che que amo**
de Oscar Castro
- Nº 114 **Llámame, no te arrepentirás**
de Francisca Bernardi
Tango de Ana María Harcha
Asesinato en la calle Illionis
de Lucía de la Maza

TEATRO
Universidad Católica

Revista Apuntes
Pedidos y suscripciones:
Escuela de Teatro U.C.
Jaime Guzmán Errázuriz E. 3300
Santiago - Chile
Teléfono 686 50 83
Fax 686 52 49