

SEGUNDO CONGRESO DE DIRECTORES TEATRALES DE CHILE

El Segundo Congreso de Directores Teatrales de Chile, titulado He aquí eso que se mira, fue organizado como parte de sus labores anuales por la Asociación de Directores de Teatro de Chile A.G., cuya directiva está constituida por Alfredo Castro (Presidente) y Paulina García (Secretaria). Este evento fue pensado como un encuentro interdisciplinario, cuyos invitados tuvieron un solo pie forzado «hablar sobre las puestas en escena».

Destacamos la intención de la Directiva de la Asociación para reunir a actores, directores, pedagogos y estudiantes de teatro en tomo a la discusión sobre puestas en Escena de teatro chileno a través de cuatro instancias, una en cada Escuela de Teatro universitaria, Universidad Católica, Finis Terrae, Arcis y Universidad de Chile.

Recordamos que este trabajo fue la continuación de un programa que ya había dado sus frutos en un primer Congreso titulado El Estado de las Cosas, realizado en la Sala Agustín Siré de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile en noviembre del año pasado.

Quisiéramos, también, recordar como parte de la creación de este proyecto, y fundador de la directiva de la Asociación de Directores Teatrales a nuestro querido ex-alumno y director teatral, Rodrigo Marquet. A él nuestro agradecimiento por tan maravillosos legado en la organización gremial y las instancias de encuentro para los gestores de la historia del teatro chileno. v.e.

A continuación las citas de algunos extractos del Segundo Congreso de Directores Teatrales, He aquí eso que se mira.

Alfredo Castro / Inauguración.

«Este es nuestro Segundo Encuentro o Congreso. El año pasado hicimos El Estado de las Cosas para saber cuál era el pulso de la dirección en Chile. Este año hemos querido centrar más nuestro trabajo y para eso hemos invitado durante cuatro días a cua-

tro mesas redondas. Parte hoy día con cuatro obras, invitando a gente de otras disciplinas. Tenemos la impresión que para nosotros es muy difícil hablar a veces del trabajo que uno mismo hace y pensamos que es muy bueno que otra gente, desde otro punto de vista, opine de nuestro trabajo con el fin de que puedan ampliar nuestros horizontes, establecer otras asociaciones y abrir el canino para producir un cruce cultural que tanta falta hace en nuestro país».

Primer día. 20 de septiembre de 1999.

Auditorium Escuela de Teatro. Universidad Finis Terrae.

Mesa sobre La Puta Madre, de Marco Antonio de la Parra.

(Apuntes de una dilettante). Adriana Valdés /Literatura

«Esta puta madre es en cierto sentido la patria, la matría, la matriz de esa experiencia».

«En cierto sentido, la violencia sin fin, la venganza eterna, es el infierno de repeticiones que presenta el texto de La Puta Madre».

«En La puta madre no hay ni rastros de una sabiduría semejante. Hay, en cambio, otro elemento muy distinto, que hace tal vez incluso más doloroso el texto: es la sustitución de cualquier sabiduría por el espectáculo, por la abyección como un look que entra en la circulación como un bien de consumo, por el procedimiento de producirse -recomponerse- para un ojo que ya no es el de los dioses sino es el ojo de la cámara. Esto se ve, creo, especialmente en el segundo montaje. Sin los ojos de los dioses no hay sabiduría, y la sabiduría se reemplaza por el espectáculo, como forma de validarse, como forma de recomponerse, como forma de producirse».

A partir de La Puta Madre. Manuel Antonio Garretón / Sociología

«La obra trata, y yo me voy a referir básicamente de eso: trata de la sociedad chilena

en los últimos años, en tres grandes hitos o momentos de esa sociedad: estamos hablando de la crisis democrática de la Unidad Popular, o como Ustedes le quieran llamar, proceso que culmina el año 1973; estamos hablando del Golpe Militar y la Dictadura y estamos hablando de una etapa siguiente, etapa Post-autoritaria, o etapa democrática, o como le quieran llamar. Es sobre una sociedad que ha vivido estos tres procesos, que se hace la obra de teatro. La obra de teatro trata de eso... Me imagino que un teatrista diría: 'la obra no trata de eso, esa es la típica deformación sociológica'. Por supuesto que los colegas de Marco Antonio dirán otra cosa, dirán 'no, no se trata de eso, sino de determinados procesos psicológicos', y supongo que los amantes de la tragedia griega dirán que tampoco se trata de eso, no de la sociedad chilena, sino de una reinterpretación del mito de Casandra, en fin. Bueno, yo creo que trata de eso».

«Existe una manera de ver ciertos procesos de la sociedad, que consiste en buscar ciertos componentes de la condición humana y verlos, analizarlos, explicar los personajes. Hay una segunda manera de hacerlo que es la de la psicología, es decir, interpretar estos fenómenos a partir de las reacciones, y con esto quiero decir a partir de cualquier teoría psicológica, no estamos hablando de una u otra. Pero básicamente es decir los procesos sociales son la suma de procesos individuales. Y hay una tercera manera de análisis propiamente histórico-social para analizar estos fenómenos, donde se puede ser marxista, maquiavelista o lo que ustedes quieran».

«Entonces yo creo que la literatura, y me refiero con esto a todos sus géneros, es capaz de unir a estos tres niveles, y, sin embargo, se paga un precio en el manejo de estos tres niveles indispensables: y esa es la tragedia de todo análisis. Y yo, lo que quiero hacer es analizar es el precio que paga esta obra».

«¿En qué clave trata este fenómeno, la sociedad chilena en sus tres últimos procesos, La Puta Madre o La Tierra Insomne? Yo creo que básicamente en nivel metafísico y en nivel psicológico, y funde los dos. No hay

propiamente una reflexión de los fenómenos sociales y políticos como tales, más bien están abstraídos, y como bien decía Adriana, destemporalizados, para presentar un cuadro de la condición humana y de las reacciones psicológicas frente a esa condición humana, pero es grave que se nos diga que se nos está hablando de la sociedad chilena, si se nos está hablando de los grandes problemas de todo ser humano por el hecho de haber sido parido algún día».

«Mi impresión es que en la obra de Marco Antonio de la Parra están entregados a un solo

paradigma y ese paradigma tiene alma de ser manejado por un siquiatra y un siquiatra puede ser lo más creativo que hay, como es Marco Antonio, pero simplemente, no sirve para hacer un análisis a esta sociedad».

«Nos habla de una sociedad que sería el resultado de una cópula entre la patria violada, pero también cómplice, porque también ella se ata. El poder sería claramente los militares. Y para esta cópula, que es una tragedia, todos contribuyeron a la destrucción, y en vista de eso, la sociedad entera, sin distinciones, decide guardar silencio, no hablar de ella».

«La metáfora del producto de esta tragedia, es un hijo que es una especie de Michael Jackson ' que no es ni blanco ni negro, ni mujer ni hombre, y que pide ser llamado. Pide que le digan cuál es su nombre, y se le dice No sé. Es decir, la madre le dice ¿Cuál es tu nombre? No te voy a dar nombre. Y él dice: No sé. - No sé, Ahi la raja el nombre dice la madre, te vamos a llamar No sé. Entonces el personaje es un híbrido, no tiene sexo, no tiene género y es el producto de esta sociedad. Ahora bien, nadie puede hablar de él, se trata de una sociedad que dio origen a este producto ambivalente, a un travestí. Es decir, el producto de la tragedia es el travestismo».

«Y como bien decía Adriana, al usar el paradigma de la tragedia griega no hay salida. No queda otra cosa que repetir la historia, y en ese sentido la frase, el final, de Agamenón Salgamos al aire, da la impresión que lo que se trata, se ha estado haciendo es un ensa-



yo para que después vamos a actuarlo y vamos a repetirlo tantas veces

«La primera, que no está en el texto, por lo tanto lo atribuyo al montaje, es que el texto dice que hay que ubicar la obra en una especie de galpón o estacionamiento, una cosa de lo más decadente que hay donde haya muchas bolsas con muchos muertos, eso es lo que dice el texto, eso no es lo que está en el montaje que yo vi, sino lo que hay es un set de televisión, pero lo que está también podría ser la sala de un hospital, y un micrófono al medio, y una luz, atrás, un aviso luminoso, muy, muy importante, que es crucial, que dice Silencio.

«¿Cuál es el aporte aquí? Va exactamente en el sentido contrario. Trata de quitarle el aspecto de tragedia griega, y decirle: «Sabe qué, aquí no estamos no estamos en algo atemporal de una tragedia griega, estamos en presencia de una realidad determinada que se llama espectáculo, porque este país se ha transformado en un set de televisión. «Entonces lo que está ocurriendo es en un contexto no de grandes elementos de tragedia griega, sino en un mundo globalizado que ocupa el espectáculo para, de algún modo, no hablar del dolor o del horror verdadero como sociedad».

«Entonces yo diría que el primer intento que me parece interesante es decirle a Marco Antonio: 'Mira, me cabrearon tus referencias a tragedias griegas, no me sirven. es cot?fiiso, porque quién es Egisto al final, ah? No, la verdad es que Egisto no calza, Casandrá es un sector de la sociedad, pero también es todo.. no, no, va va pas. No va este asunto, por lo tanto transformemos este asunto en un set de televisión'. Yo creo que es un aporte muy interesante».

«El segundo aporte va en sentido justamente contrario al del anterior. Creo que depende de la dirección y que es el hacer que ciertos actores representan dos personajes. Y entonces, produce la similitud entre el personaje nacional digamos, Casandra, y el personaje mítico. Entonces Agamenón, es el padre, o sea Pinochet es el obrero revolucionario: eso es, ese es el problema, y que

Egisto, que nunca sabe mucho quien es una especie de amante, de Clitemnestra, se transforma también en hermano. Y está estrictamente hecho, el cambio de vestido es mínimo, es decir, trata de mostrar la similitud».

«O sea, por un lado le dice a Marco Antonio mira, voy a hacer un montaje en el que voy a prescindir de tus referencias a la tragedia griega porque no me sirve, y por otro lado, desgraciadamente, lo que hace es introducir y darle una enorme importancia de identidad al elemento de aumentarle el componente de tragedia griega».

«Ahora, si yo quisiera hacer una evaluación final, entonces, lo que yo diría en primer lugar es que la lucidez de algunas frases, de algunas situaciones, la misma idea de hijo travesti, la del set de televisión, no logran evitar la confusión general».

Ponencia para el Segundo Congreso. Pedro Vicuña / Teatro

«Lo que no toca para nada Marco Antonio, es el carácter de reposición que tiene Orestes, porque le título de la obra es La Tierra Insomne o La Orestíada de Chile o La Plita Madre. Tragedia griega sin griegos, Orestíada sin Orestes... Sin Orestes no hay reposición, o sea que indudablemente el mito en ese sentido no está tocado, y en tal sentido, claro, no puede dar cuenta ni puede ser una traslación correcta y clara del mito griego al superponerla a la realidad chilena».

«En segundo lugar, tampoco hay una tragedia, y no podría ser bajo ningún concepto, puesto que no hay ninguna transgresión a la que se aluda, ni hay ninguna transgresión a reparar, y siempre se habla en una tragedia de la transgresión a reparar; en este caso aunque sea Orestes el agente reparador, pero no hay hybris, no hay transgresión. Yo la traduzco (el término hybris) como transgresión, que me parece más exacto como término».

«(...) Yo personalmente creo que, la única forma, puesto que, querámoslo o no, de todas maneras, sea esta metafísica, patafísica

o peripatética física la referencia a nuestro Chile, ésta, funciona, si no, no sería posible decir en el fondo que ésta funciona, es decir, hay un espacio donde de todas maneras, dentro del texto tocado aparece Chile, mal, bien, aparece, por último los últimos 25 años».

«La forma de tratar el montaje es precisamente privilegiando al logos, pues el logos tiene una facultad que no tiene la imagen, o esa facultad la tiene más que la imagen, que es la de la evocación, que nos permite a todos y cada uno en tanto que individuos espectadores, relacionamos con nuestras propias experiencias, secretas internas, a lo que hacía referencia seguramente Manuel Antonio. Y esa referencia a tocar nuestras propias memorias, sean directas o indirectas, volver a vivenciarlas, que es el principio básico de la catarsis creo que es lo que más nos interesó».

«Yo no puedo defender un texto que me parece que tiene ciertas carencias, de hecho lo hemos conversado mucho entre nosotros, y que produce precisamente esos problemas. Pero no puedo dejar de insistir que, a pesar de las carencias que muy bien detecta Manuel Antonio, el texto sí produce un punto de encuentro de los individuos espectadores con una determinada historia, una determinada historia personal y, por lo tanto, los hace sentir, no saber ni entender, porque no hay nada que entender, nuestra historia cada uno la habremos de entender como mejor la entienda, pero lo hace tomar contacto con aquella vivencia que ha sido largamente negada».

Segundo día, martes 21 de septiembre de 1999.

Sala Agustín Siré, Universidad de Chile.

Especularidad, espectacularidad y contradicción. Nelly Richard / Crítica Cultural

«Los espejos son el operador crítico de un estado de desconfianza que la obra quiere contagiar al espectador para que éste permanezca alerta frente a las disimulaciones y los encubrimientos con los que la mimesis fabrica su ilusión referencias».

(...) Me parece que esta crítica de la representación que opera en los espejos a través de todo este juego deconstructivo, de cortes, de multiplicaciones, de disociaciones de la imagen, refuerzan la magnitud crítica, auto-reflexiva del lenguaje teatral en la que insiste Griffero y me parece que esta crítica de la representación cobra un valor especialmente provocativo debido al material temático sobre el cual interviene la obra, el relato Accionado de un detenido desaparecido. La tematización de la violencia política, suele dar lugar a la esencia de la denuncia y del testimonio que favorecen mayoritariamente una lectura sociologista de sus contenidos más experienciales. La puesta en escena de la obra de Ramón Griffero rompe con el tono denotativo referencias del testimonio, ficcionalizando las voces e imágenes del relato (...).

«Esta poética significativa tiene por efecto desnaturalizar las convenciones retóricas con las que el relato de la violencia se ha ido moldeando según los estereotipos del género testimonio. El juego de los espejos multiplica los efectos de puesta a distancia, de extrañamiento, no sólo visual, sino que temáticos y desacondiciona nuestros estereotipos. Interpela, este juego de los espejos, una cierta ideología sociológico-literaria de la verdad que se tendría de testimonio, transfigurando esa verdad en escena donde la relación entre lo real y lo imaginario ha sido expresamente artificializada».

«(2º punto) El forzamiento que hago tiene que ver con el dispositivo de especularidad-espectacularidad de la imagen que monta la obra y con la recurrente especulativa que virtualmente establecen en su dispositivo visual del espejo y el tema social y político, incluido en el relato ficcional del desaparecido, es decir, el tema de la desaparición».

«Los espejos y su problemática de la imagen reflejada, el juego de los espejos, hace aparecer y desaparecer la imagen en una proliferación de réplicas que participan con lo real como presencia, es decir como referente. Este aparecer - desaparecer de la imagen, deja potencialmente en diálogo, al menos en mi lectura, con una de las dimensio-

nes simbólicas del tema de la desaparición política, a saber el carácter fantasmal, espectral, del cuerpo del desaparecido. Un cuerpo que sigue flotando en la memoria, bajo el régimen sobrio, ambiguo, irresuelto de lo vivo y de lo no vivo, de lo presente y de lo ausente, de lo fallido y de lo no realizado, de lo real y de lo intangible, de lo sensible y de lo descorporeizado».

«Al trabajar escénicamente con esa dimensión de presencia - ausencia, aparición - desaparición, de cuerpo en escena y de la escena del cuerpo, el dispositivo visual de producción de la imagen en Brunch, se conecta imaginariamente con la problemática de imaginar el cuerpo del desaparecido, con la desaparición del cuerpo y de la memoria de la desaparición».

«Me interesa en todo caso, el modo en que el espejo, como dispositivo de especularidad-espectacularidad de la imagen, convoca un imaginario de las apariencias, apariciones y de las desapariciones, de los cuerpos y de sus reflejos. Me interesa, entonces, el modo en que el dispositivo de aparición y desaparición de la imagen adquiere una simbólica de lo fantasmal, de lo espectral, en tomo a lo que ha sido rasado como presencia y a la vez negado como ausencia. Lo que ha sido rasado como presencia y a la vez negado como ausencia es el cuerpo físico de los desaparecidos y las pruebas materiales, las frases de su desaparición, sin embargo, ese cuerpo sigue avisando al recuerdo oficial con su muerte inconclusa, su muerte en suspenso, sin prueba ni traza».

«Creo que el tema de la muerte indeterminada encuentra una salida metafórica en esa tensión entre ser, aparecer y desaparecer, entre identificación y reconocimiento, que recrea visualmente la trampa del espejo con sus magias de ilusión y de duda, de engaño entre el ver y creer».

«Tercer punto. Hay otra dimensión del montaje visual de Brunch, que tomándose nuevamente libertades interpretativas puede causar reflejos, memoria y desaparición. La superficie de ese instante que se multiplica en la puesta en escena de Brunch evoca las pantallas que desde el video a la televisión

saturan el paisaje chileno de la transmisión con sus tecnologías destinadas a producir un exceso de visibilidad y de transparencia. Pantallas que satisfacen así la demanda exhibicionista de esta sociedad de la imagen. Es como si la sobreabundancia de fuentes de luz en el paisaje comercial, publicitario, de la transición, pudiera, por condición, eliminar de las redes de esa visibilidad dominante, cualquier residuo opaco, cualquiera mala imagen, es decir, cualquier imagen fallada o fallida, susceptible de hacernos recordar el pasado traumático como violencia y obsceno desecho».

«(...) Brunch, nos remite a pantallas como soporte de transmisión de la imagen. Y esa cita expresa entonces, el dominio audiovisual de la mirada que hoy funciona en complicidad de efectos, con la hegemonía de los lenguajes mediáticos y publicitarios del Chile de la transición».

«La materialidad del espejo o del vidrio, habla de una superficie cuya dureza, cuya textura, cuya transparencia no permite que el recuerdo adhiera a ella. Son superficies inalterables que rechazan toda pregnancia material y simbólica, en la que no se puede grabar lo que busca permanecer como huella de una experiencia vivida. Son superficies no sensibles, insensibles al desgarrar de la memoria, a la pigmentación de sus trampas, a la materialidad de sus residuos. Tratóndose del relato de un detenido desaparecido, es decir, de un relato que busca grabarse como recuerdo de la violencia en la memoria social, podría considerarse que el protagonismo del vidrio en la puesta en escena exacerbada, precisamente, los efectos de lo que más se opone a esta confirmación de la huella.»

«Las superficies transparentes y reflectantes que invaden el escenario de Brunch y que superficializan, en el sentido material de la palabra el relato de la violencia. Nos habla casi involuntariamente de una conexión entre la huella del recuerdo y la desaparición de la huella, (...) entre la densidad histórica del recuerdo asociada al relato de un detenido desaparecido político y las estéticas de la transparencia que buscan

desmaterializar este recuerdo, abstrayéndolo de toda composición biográfica».

«(Cuarto punto) Por un lado, comparto el estilo deconstructivo con el que Ramón Griffero somete el lenguaje de la representación teatral para que esos significantes, para que nuevas operaciones críticas surjan de esta autorreflexividad del lenguaje que investiga sus propios recursos escénicos. Comparto con el autor su insistencia en que sólo generando códigos y percepciones nuevas, habrá modo de desatar el imaginario de la crisis, que entra en contradicción con el vocabulario de lo uniforme y de lo conforme, que busca acostumar nuestra mirada a la pasividad de los signos. Tratándose de la memoria, debemos especialmente invocar la fuerza desencajante de la metáfora estética para remecer el recto sentido. Es necesario producir sentidos del lenguaje ahí donde la memoria oficial no hace sino desactivar, normalizar la complejidad del recuerdo. El arte trabaja intensamente en contra de los mecanismos empleados por la crisis institucional, lo homogéneo del consenso, lo serial del mercado, por la tecnología militante, la sublimación física, el recuerdo del arte dictadura o por la sociología de la transición, cuya simplificación estética y funcionaria ha convertido el arte de la violencia histórica en simple cuadro explicativo».

Quizás sólo la poética crítica sea capaz hoy de trabajar con la memoria en su dimensión más fracturada y más convulsa, quizás sólo ella pueda resignificar como turbio y escindido del recuerdo, lo que no cabe en la narrativa social de la memoria (...) Comparto también el gesto que hace Brunch de escenificar el relato del desaparecido tomando quizás la crítica ficcional con un lenguaje naturalizante del realismo testimonial (...).

«Sin embargo, algo me preocupa en el despliegue escénico de las formas demasiado estetizadas con que Brunch acompaña este relato de un detenido político. También conspira contra la desgarradura de la memoria el hecho de traspasar el recuerdo subrepticio de representación de toda suciedad, sin herida ni goce superante, trauma ni drama,

ni nada en ellas que confiese lo intratable de la violencia, la desfiguración y el accidente, el golpe. La sobreestetización del dispositivo visual, que mantiene quietas, lisas las figuras del relato escénico, desaloja de la trama de la memoria las asperezas del recuerdo que deberían seguir reviviéndolo. La superficie de los espejos, esa superficie sin capacidad de retener, como atadura simbólica, podría ser, también materiales equivalentes a los soportes comunicativos del orden social, a la transparencia operacional de dicho orden que rechaza los pliegues, los dobles una significación quebrada. La superficie de los espejos, que disfraza y resalta lo más simbólico y lo más dañado de la memoria herida, muestra la dificultad, aunque ésta no haya sido su intención en la obra, para grabar la memoria del desastre, cuando tanta escenografía del olvido».

Sobre Crítica de Teatro y Brunch. Francisco Brugnoli / Artes Visuales

«Yo quiero poner en escena aquí, la diferencia de este espacio, que se ha generado ya con las intervenciones anteriores (Richard Guzmán), con respecto a un espacio al que me tocó comparecer, hace años atrás, en un Encuentro sobre Teoría y Crítica de Arte que se hiciera en el Instituto de Estética de entonces. Comparecimos allí personas de distintas disciplinas, y al interior de cada disciplina de desarrolló un espacio. Curioso de la situación del teatro en Chile, asistí al espacio que se dedicó a este quehacer. Realmente, lo tengo que decir con mucha dureza, fue el espacio más decepcionante del Encuentro. La carencia crítica que allí se exhibió fue realmente lamentable, no superándose, en ningún momento, los comentarios que uno lee en el periódico, que son tipo crónica, y no críticos. Esto me llamó mucho la atención, cuando al modo de intervenciones especializadas se usó palabras descalificadoras respecto a alguna obra o algún hecho del teatro esto fue asumido desde adjetivos, y jamás ningún análisis estructural que pudiera permitir discernir o reconocer alguna mayor o menor calidad en esa obra».



«Se ve en *Brunch*, como en otras obras de Griffero, desde ya a un hecho que me parece bastante singular, que es lo yo llamaría la relación de puesta en escena de Griffero en un juego de actuación, desplazamientos corporales con la escenografía que impiden identificar con claridad una de otra. El otro aspecto en el que me quiero detener es en el uso del cuerpo de Marcelo Alonso. El ejercicio del cuerpo que él presenta realmente va a constituir una tipología que lo identifica a él personalmente. Y cuando aquí hay esta tipología que uno reconoce a Marcelo Alonso sobre el personaje, resulta que me queda totalmente coherente con los desplazamientos de escena que hacen todos los otros personajes. Porque prácticamente cada personaje se está construyendo también en una especie de monólogo de sí».

Almuerzo de Mediodía. Ramón Griffero / Teatro

«De dónde comienzo a armar un discurso sobre mi propio discurso, es siempre un ejercicio si no arduo al menos esta sometido a la razón... y la duda es: a quién le creo más, ¿a mi razón o a mi sentimiento?, frase agradable que suena perturbadora, pero que tiene que ver tan sólo que Almuerzo de Mediodía es un objeto de la creación, estado extraño donde uno se transforma en transmisor y decodificador de la realidad concreta a la virtual del espacio escénico».

«Somos de un país donde el teatro en su rol de poética política es el lugar donde puede sobrevivir el espíritu, un país donde desde hace ya décadas uno se siente tan desfasado de la voz pública, de la voz de los medios que en un principio son los portavoces de nuestra realidad. Un lugar donde la reconciliación implica la frivolidad y el engaño... la transfiguración de los significados y los sentidos... defendemos la soberanía defendiendo una dictadura... El poder está en el dominio de lo mediocre y lo banal... encendemos nuestros televisores y nos encontramos con los bufones electrónicos representantes de nuestra cultura... y su voz no es mi voz».

«Lo frívolo en este contexto no es la diversión. Es una ideología de la enajenación el

mantenimiento en el poder de los medios de la intelectualidad rasca, superflua. Y es esa ideología que no nos permite análisis racionio la que debe imperar».

«Los suplementos de nuestros diarios destacan en portadas y en entrevistas, lo más superfluo del pensamiento de nuestros actores, si es vegetariano o prefiere playa del Carmen o Cancún. Si se cambió de un departamento a un flat y las categorías de los romances. La crítica se reduce en algunos diarios a seis líneas y unas cuantas estrellas, porque esos críticos permiten que se les reduzca el pensamiento».

«Y así los profesionales del arte los que representan el imaginario de una sociedad... sus sacerdotes del espíritu se transforman en voces marginales, donde sus dichos son tergiversados o adaptados al poder del frívolo que no desenmascara».

«Así el teatro sigue siendo para mí mismo espacio el mismo lugar de hace 20 años, donde seguir diciendo que no veo como ellos ven ni deseo representar como ellos representan».

«Almuerzo de Mediodía políticamente es eso, una necesidad de mostrar otro discurso, otra visualización, una percepción que también es parte de este país. Así *Brunch* es la historia del hombre aislado y condenado a muerte, por querer ser otro, otro al poder. Y hace referencia a esos otros como Gabriela Mistral o un detenido desaparecido, o a un escritor que nunca publicaron, porque a pesar de tener los pulmones llenos de gusanos con algo es leal y es con su escritura».

«Es el hombre que no olvida que muere, la base del consumismo es hacemos creer que somos inmortales. Es el hombre que ve aún su destino y su presencia si bien influido por lo terrenal aún pensando en su condición metafísica de estar en un infinito punto del Universo, donde tal vez lo que hoy vive lo que sufrió y gozó es para poder asumir este instante, donde por sobre lo concreto de la tortura está su cuerpo que lo defenderá. Es la lucidez de un instante que todos viviremos cuando podamos una sola vez ver nuestro mundo desde el fin, que se plantea como un comienzo».



«El personaje de Brunch no desaparece en la muerte si no camina hacia el inicio, un comienzo, que destruye esta dimensión que no lo acoge, que no lo reconoce, que no lo registra».

«El texto señalaba un espacio lleno de peceras, lleno de salmones... y sus tres personajes. Elaborando en la arqueología de ese texto descubriendo lo que escondía, se pensó en un espacio doble donde el lugar primero se reproducía en un segundo plano y también en un tercero, para indicar lo que sucedía con Esteban, también sucedía en otro lugar. En Brunch hay un trabajo del actor con relación al espacio de la ficción, sus focos, sus estados internos, que son el punto de realidad dentro de un contexto de abstracción. Los códigos de música-sonido, escenografía-luz, la unión de la poética del texto a una poética del espacio. Esta la continuación en la construcción de un lenguaje que ya en su práctica escénica me ha permitido ir construyendo una teoría teatral, que se enmarca en lo que llamé una dramaturgia del espacio. Y esta teoría que se va transformando en el pilar de mi referencia para la creación, es vital también en otros planos, ya que puede sostenerse frente a nuestros pares internacionales, como un teatro que se sustenta en un discurso que nace desde acá, desde la periferia de los centros, dándole autonomía que es base para la postulación de una poética política».

«Nuestro teatro, sus corrientes, sus directores y dramaturgos, han llegado ya a un estadio que permite y que ya es necesario de consolidar sus lenguajes en Teoría, en escritos que den cuenta de un pensamiento y desarrollo de nuestra actividad teatral, generando así una corriente de teoría teatral que emerge desde nuestro territorio».

**Tercer día, 22 de septiembre de 1999.
Sala Eugenio Dittbom, Pontificia Universidad Católica.**

Ponencia sobre La Viuda de Apablaza. Ramón Núñez / Teatro

«En el trasfondo de la obra se perciben nudos sociales que vivió intensamente Luco, el

signos que nos entrega el montaje, son signos muy antiguos y vuelvo a la pregunta de ¿dónde se produce el fenómeno teatral? Se está encasillando a Cruchaga y no liberándolo en su poética».

«Cuando entré había una función para escolares y al ver la escenografía, pensé que era para ser usada como si fuera mentira. Mientras huasos aparentan la cotidianeidad viene la pérdida magistral del rito al anunciar por parlantes la representación. Nada se tensaba y quizás ahí la propuesta del director pensé. Pero todo se usaba como si fuera de verdad. Replantear el realismo del texto hubiese sido interesante con los elementos que proponen, porque el público no es tonto, no lo podemos nosotros, los mismos teatristas tratarlos de imbécil. Revisar el realismo con respeto, con cautela de su vicio principal del «hazlo por primera vez «... No entiendo el concepto de teatralidad que maneja el director, yo no accedo a su poética».

Algunas ideas León Cohen / Psiquiatría

«A la viuda no le preocupa que el joven tenga sus sentimientos y proyectos dirigidos hacia alguien que le corresponde. (...) Como vemos, no encontraremos allí un mero sentimiento maternal. La viuda es aún muy joven para ello, la viuda se planta como una sobrina más, como una joven más en la competencia, sin embargo, su arma no es la seducción, sino la manipulación a través de la culpa. En su cinismo, plantea la generosidad con el hijo abandonado y le echa en cara su falta de agradecimiento: equivocado, desde el comienzo. De hecho, el joven no se ha dejado estar, sólo descansa, luego de cumplir sus tareas. Ciertamente la viuda deja ver su ingenuidad infantil, su manipulación no alcanza lo maquiavélico, le promete todo el poder al joven a cambio de que se quede como su marido, sabiendo que él ama a la joven. Después, lo acusa injustamente de haberla engañado y robado «.

«Sin embargo, es el huacho, el botao del Ñico el único que dice la verdad: 'porque hablemos claro, sin faltarle el respeto, cómo se le podía ocurrir a usted que yo me podía enamorar, cuando era mi oportunidad de



hacerme rico a su sombra. Yo tampoco le pedí a mi padre que me echara al mundo, hambriento y desnudo, como una bestia... y ahora para recuperar mire por lo que habría de pasar'. El Níco no ha olvidado que fue botado, no olvida la sobrevivencia, no olvida las calles donde se aprenden otras 'maneras'. El Níco sabe la verdad y por eso, al final, es agradecido. En realidad, al final, todo es tragedia».

Cuarto día, 23 de septiembre de 1999.
Teatro Universidad Arcis.

Medea: primer trabajo profesional del Teatro El hijo. Alejandro Moreno Jashis / Teatro

«Medea no sigue una historia... Describe sensaciones en tres espacios... es circular. Esta vez no trabajamos pensando en un público que desconociera la tragedia ... lo hicimos a modo de ejercicio una reflexión sería entorno a la atmósfera en el teatro... son pedazos nortinos de lenguaje un ekeko roto... es lo otro que se le cae a la traición en su impacto...»

Para mí es interesante ver como el montaje se ha alterado a sí mismo... viendo a Manuela Oyarzún encamando a Medea en bares con el argonauta, viéndola sorpresivamente en la calle hablando, en las salas de la Escuela, interpretando a partir de Medea otros personajes. Ver como el argonauta se desnuda y se vuelve argonauta en la estufa de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Seguir trabajando en otras creaciones... lo que quiero decir es estar con realizadores...».

«Creo que algo de mi trabajo que me gustaría dejar en claro es mi interés por repetir ciertos personajes tanto en la dramaturgia como en la puesta en escena... principalmente el ekeko, esta vez interpretado en alma e ironizado en el cuerpo de David Costa «.

«Creo que hay que buscar por otras vías lo asociado a lo teatral... espacios irreales, para la representación y otro para probar el realismo alterado en las acciones físicas solamente».

La figura de Medea en la página roja.
Diarnela Eltit / Literatura

«Conociendo Medea de Eurípides y teniendo mi lectura personal de esa obra, fui a ver la Medea a la que me invitó Alejandro Moreno. Iba aterrorizada porque son obras bien complejas, son nombres muy grandes y peligrosos, ya sea por cercanía o por extrema distancia a la obra, o sea, puede pasar cualquier cosa. Entonces, llegué con un cierto pánico, y vi lo mismo que veía el Maestro Cuadra acá, vi lo que yo llamaría una reescritura, no sé, todos los términos que él ocupó me parecieron pertinentes: una versión, o una adaptación, yo lo vi como una reelaboración de Medea y lo que me interesó mucho fue el lugar.

Y me voy a detener en tres cosas que me sedujeron en la propuesta de Alejandro Moreno.

En primer término me gustó el cambio de nombre que de repente se le hacía a Jasón. Jasón en la obra a mí me pareció un borrachín menor que está ahí con su frustración y su rabia, permanentemente, siempre está ahí, pegado, pegado, pegado, y ella también está ahí: pegada, pegada, pegada, lo que en términos contemporáneos se llamaría una relación neurótico, pero me gustó que de pronto y eso lo encontré interesante y subversivo, cómo se juega con los códigos y se repiensa la tradición.

Que de repente a Jasón le decían Jackson, y yo eso lo encontré cercano a la genialidad. Dije, por ahí vamos, porque cómo en Chile, qué hacemos en Chile con las obras griegas, es un problema más o menos mayúsculo para mí, qué hacemos, qué hacemos con los carros, con los reyes, en países que no tenemos ese pasado, pero cómo leemos, cómo montamos, cómo reponemos, nos apropiamos de esas formas que no nos pertenecen y hacemos justamente que nos pertenezcan por años, y pensé entonces en ese Jackson, me acordé de Michael Jackson, que surge de esa manera tan audaz, podría poner a la obra, efectivamente, en un nuevo contexto

F E DE ERRATAS

En la página 68, último párrafo, dice:

«En el trasfondo de la obra se perciben nudos sociales que vivió intensamente Luco, el 'signos que nos entrega el montaje, son signos muy antiguos y vuelvo a la pregunta de ¿dónde se produce el fenómeno teatral? Se está encasillando a Cruchaga y no liberándolo en su poética».

Debe decir:

«En el trasfondo de la obra se perciben nudos sociales que vivió intensamente Luco, el del tránsito de una sociedad tradicional a una moderna, de un sistema feudal a uno capitalista, la decadencia de la aristocracia a la vuelta del siglo, la irrupción de los movimientos sociales y obreros, la conquista del Estado por un gobierno populista en 1920, respaldado por la clase media con Arturo Alessandri Palma a la cabeza, y luego la promulgación de la Constitución del año 25 que consolidó este orden vigente en Chile con cierta estabilidad hasta 1973».

«La Juana, personaje sólo mencionado por el autor, es aquí, en nuestra producción, mudo testigo social de la tragedia. La Juana es el mundo nativo, humillado, jamás dominado, víctima de la injusticia social acumulada por siglos en contra de nuestros indígenas mapuches».

«En la tragedia la culpa la tienen los dioses o el destino, que son los que conducen a los hombres a su perdición, pero hoy día, aquí, en este país, debemos de una vez por todas aceptar nuestras culpas, las propias, no las ajenas. Aprender a exorcizarlas sobre el escenario será una terapia, que nos sanará.

Ya que a través de la catarsis, del dolor que purifica, podremos reconocernos algún día como hermanos».

Alejandro Moreno Jashís / Teatro

«Representación moral es tapar puesta en escena.

(...) Tan, tan fiel la representación de *La Viuda de Apablaza* del Teatro de la Universidad Católica, que pierde que se le compare con la anterior que se hizo en el Teatro de mi Escuela (Sala Antonio Varas de la Universidad de Chile, 1956), que yo no vi porque no había nacido todavía. Pero he sabido de esa que fue grande en su época. Quizás ahora no, ya no, porque creo que Cruchaga entrega o suelta el tema, en un tiempo también extraño a principio de siglo».

«¿Dónde está la obra? ¿Dónde se produce el fenómeno teatral? ¿Para qué representar? Ya se nos entregó el texto. Siento que los signos que nos entrega el montaje, son signos muy antiguos y vuelvo a la pregunta de **¿dónde se produce el fenómeno teatral?** Se está encasillando a Cruchaga y no liberándolo en su poética».

En segundo término, pensé yo en Copiapó, pero Copiapó es Copia - po, ¡Copia, pob! Yo trabajo con las palabras, y de repente lo sentí un poco lúdico, entonces pensé que era interesante, que más allá de la historia biográfica que pudiera tener Alejandro Moreno en Copiapó y me parece muy bien, yo puedo mirar desde otros lados tengo la libertad de saltar desde su propio discurso y remirar.

Y yo pensaba en Copiapó, copia poh, copia poh, copia, copia, copia rápidamente, copia, copia, copia, copia poh y el poh chileno.

«Entonces, pensaba en este lugar y en el caballo de palo, el caballo de la fotografía, el caballo con esta memoria de la estructura de la hacienda, el caballo, lo fuerte, lo poderoso, que es lo anacrónico, interesante esta copia, este Jackson, y después este tema de matar a la guagua.

Me pareció interesante también esta Medea, que era muy chascona, con su amor borrachín, pero, sin embargo, se avecina la tragedia, y se avecina la tragedia.

«Me parece muy interesante cuando se poetiza esa relación mínima de seres mínimos, cercanos a la marginalidad, el pequeño pirquinero, el que va a buscarlos, algo muy interesante que la obra pudo haber enfatizado más, porque me parece bastante genial, del que se va a buscar su mina de oro. Pero para reubicar de nuevo la tragedia, porque Jasón, de Eurípides, también se va ,con una mina de oro'. «

«Y él dice en un momento, espero no traicionar tu texto querido, pero dice: Me pega, pero no me mata'. Y eso lo encontré poéticamente muy interesante, porque cuando se avecina la tragedia hay una colaboración de las partes: Me pega, pero no me mata'. 'Me pega, pero no me mata'. Y ella va a ser la que va a tener que cumplir eso.

«Y lo tercero que me gustó, mucho, es cuando dice el texto... siguiendo los hilos internos del texto, cuando dice: «La Virgen se apareció en un tarro de Leche Nido», bien dije, estamos bien, en el sentido que la leche Nido es la que alimenta a todas nues-

tras guaguas. Esas guaguas que algunas de ellas van a la muerte por esas Medeas que urden su plan, urden su venganza, urden su destino».

«Entonces, a mí me parece bastante alucinante que haya podido ordenar Alejandro Moreno esos tres momentos, para mí, para mi mirada, completamente sesgada».

Organizado por la Asociación de Directores Teatrales de Chile A. G. Auspicio de FONDART.