

Teatro La María entre lo público y lo privado. El sujeto social presente en *La Trilogía Pública*.

Candidatos:

Stephanie Bolomey Avaria

Opta al título de Actriz con especialidad en Dirección de Grupos

Pablo Gómez Inostroza

Opta al título de Actor con especialidad en Gestión y Producción

Karen Serey Aguilera

Opta al título de Actriz con especialidad en Pedagogía Teatral

Profesor Guía:

Juan Barattini Carvelli

Valparaíso, enero de 2012

Agradecimientos

La presente memoria se debe a la colaboración de innumerables personas que creyeron en nosotros, que apoyaron este trabajo y por sobre todo, nuestras carreras. Entre aquellas personas, un especial agradecimiento, por su gran ayuda, a Osvaldo Bolomey. A su vez, a nuestras familias, que han estado junto a nosotros apoyándonos en todo momento y nos han empujado a seguir avanzando, incluso cuando hemos querido dejar todo atrás.

Agradecer a nuestro profesor y maestro Juan Barattini, quien con su sabiduría y lucidez guió cada uno de los pasos necesarios para el desarrollo de nuestra investigación. Agradecer la acogida en su hogar, las constantes revisiones y los infaltables consejos y por qué no, también esas copuchas a la hora del infaltable café en aquella mesa redonda, a los tirones de oreja y a su paciencia, en fin, agradecer la oportunidad de ser sus alumnos memoristas.

Agradecer también a los profesores, que han estado involucrados en nuestra formación, en especial a Myriam Espinoza, por su apoyo y sabios consejos.

Agradecer a Beyoncé, por su canción *Single Ladies* que junto a Phinneas y Ferb, estuvieron presentes en los momentos de dispersión y relaxo, tan necesarios en momentos de estrés y colapso.

Agradecer a nuestros amigos y amigas: Katty, Javi, Naty, Karla, Jorge, Carmen Luz, Ivo y Cristian P., que nos escucharon y socorrieron en momentos cuando ya no queríamos más.

Finalmente, gracias a la Compañía Teatro La María por su disposición para con nosotros, gracias por facilitarnos el material y reunirse con nosotros, Ricardo, Alexandra y Alexis.

A todos ellos, muchas gracias.

A mi madre, quien no me acompaña físicamente, pero aún así siempre ha estado presente,
A ella, que me acercó al arte y de quien aprendí sobre las problemáticas sociales.
A mi padre, quien siempre ha tenido una palabra de aliento y un hombro para afirmarme,
A él, aunque a veces no le guste mi forma de llevar la vida.

Stephanie Bolomey Avaria.

A mis padres, por creer y confiar en mí,
A mis hermanos, por el cariño y la posibilidad de ser tío,
A mis sobrinos, Bastian, Constanza, Soffía, Facundo, Annabella y Claudito.

Pablo Gómez Inostroza.

A mi familia, por sus consejos y apoyo incondicional,
A Juan Padre, Eva Madre, Cristian, Eva, Juan, Viviana, Elemier, Karla.
Y a todos mis hermanos de la vida. A ellos, gracias.

Karen Serey Aguilera.

Así pues, el teatro es bastante más que el teatro. Es un arte. Sin duda uno de los más antiguos de todos... pero es un arte enraizado, el más comprometido de todos con la trama viviente de la experiencia colectiva, el más sensible a las convulsiones que desgarran la vida social en permanente estado de revolución [...]. El teatro es una manifestación social.¹

¹ Duvignaud, Jean: *Sociología del teatro, ensayo sobre las sombras colectivas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966, p. 9

Índice

Introducción	10
---------------------	-----------

Capítulo 1. Hombre y Sociedad: El sujeto entre lo público y lo privado

1.1. Hombre y Sociedad	17
1.1.1. El Individuo entre lo público y lo privado	26
1.2. Teatro y Sociedad	27
1.3 Teatro Social	32
1.4. La Sociedad en cambio, la inestabilidad de Chile post-dictadura	40

Capítulo 2. Compañía Teatro La María: Antecedentes Historiográficos

2.1. Compañía Teatro La María: Hacia la creación de la compañía	45
2.2. Semblanza de la agrupación	48
2.3. Teatro La María dentro del medio Universitario	51
2.4. Temáticas	54
2.5. Visión y Construcción de una poética	55

Capítulo 3. *Superhéroes, Criminales Nostálgicos*: Análisis Dramático y Puesta en Escena

3.1. Análisis Dramático	
3.1.1. Ficha técnica	61
3.1.2. Fábula	61
3.1.3. Conflicto	62
3.1.4. Secuencias, actos y escenas	64
a) Primera parte	64

b) Segunda parte	65
3.1.5. Implicancias temáticas	67
3.1.6. Personajes	68
a) Bernardo	69
b) Benjamín	70
c) María	71
d) Simón	72
3.1.7 Elementos determinantes de la forma	73
a) Uso del lenguaje	73
b) Presencia de material simbólico	73
3.2. Análisis de la puesta en escena	
3.2.1. Escenografía	78
3.2.2. Iluminación	78
3.2.3. Vestuario	79
a) Uniformes de Trabajo	80
b) Traje de Superhéroe	80
3.2.4. Actuación	81
3.2.5. Música	82
3.2.6. Elementos escenográficos	83

Capítulo 4. *Numancia*: Análisis Dramático y Puesta en Escena

4.1. Análisis Dramático	
4.1.1. Ficha técnica	84
4.1.2. Fábula	85
4.1.3. Conflicto	85
4.1.4. Secuencias, actos y escenas	87

a) Primera Jornada	88
b) Segunda Jornada	89
c) Tercera Jornada	90
4.1.5. Implicancias temáticas	91
4.1.6. Personajes	95
a) Personajes Principales	96
b) Personajes Alegóricos	99
c) Personajes Secundarios	99
4.1.7. Elementos determinantes de la forma	99
a) Uso del lenguaje	99
b) Presencia de material simbólico	101
4.2 Análisis de la puesta en escena	
4.2.1. Espacio Escénico	103
4.2.2. Iluminación	104
4.2.3. Vestuario	105
a) Romanos	105
b) Numantinos	105
c) Particularidades	106
4.2.4. Actuación	107
4.2.5. Música	108
4.2.6. Elementos Escenográficos	110
a) Elementos Atemporales	111

Capítulo 5. *La Tercera Obra*: Análisis Dramático y Puesta en Escena

5.1. Análisis Dramático

5.1.1. Ficha técnica	113
5.1.2. Fábula	113
5.1.3. Conflicto	114
5.1.4. Secuencias, actos y escenas	117
5.1.5. Implicancias temáticas	128
5.1.6. Personajes	134
5.1.7. Elementos determinantes de la forma	135
a) Uso del lenguaje	135
b) Presencia de material simbólico	137
- Personajes de la historia política	137
- Material político	139
- Ciudades o lugares representativos	140
- Otros elementos	141
5.2. Análisis de la puesta en escena	
5.2.1. Escenografía	141
5.2.2. Iluminación	142
5.2.3. Vestuario	143
- Moisés Angulo	
- Cristián Carvajal	
- Roberto Farías	
- Alexis Moreno	
- Alexandra Von Hummel	
5.2.4. Actuación	145
5.2.5. Música	145
5.2.6. Elementos Escenográficos	147
Conclusiones	149

Bibliografía	156
Webgrafía	162
Índice de Apéndices	170

Introducción

Durante el transcurso de nuestra investigación efectuamos una relación constante entre el teatro y la sociedad, comprendiendo el teatro como la conformación de un grupo social activo, al cual dirigimos nuestras observaciones y motivaciones debido a la importancia que le adjudicamos a su acción social, a la exposición ética y cómo esto converge en una puesta en escena determinada, con características propias según el tiempo y las condiciones sociopolíticas en que se desarrolla.

Por esto, es necesario saber bajo qué escenario nos movemos los actores como entes sociales, e identificar cuál es el rol que nos corresponde como individuos insertos en un sistema que muchas veces no nos complace. Por lo que la presente memoria, nace a partir de la inquietud de observar al hombre dentro de un sistema social, enfrentándonos a diversos planteamientos que manifiestan a éste, tanto como el producto de una sociedad y como el reflejo de ésta, o como actor capaz de manifestarse e ir en contra de cualquier acto que lo lleve a la alienación o anomia social.

En esta búsqueda entendemos y asumimos el teatro bajo su función expresiva, que nace desde la necesidad de exponer lo que sucede, de gestar un discurso a partir del contexto que nos pertenece y que finalmente nos determina. Propiciándonos la posibilidad de extrapolar realidades ajenas a las nuestras, en lugares y tiempos que no nos corresponden cultural e históricamente, pero que como individuos nos afectan directa o indirectamente debido a las concordancias en las temáticas y contextos sociales.

Lo que nos motiva a realizar una investigación, se vincula directamente al área en que nos desarrollamos profesionalmente, debido a que el teatro nos proporciona las herramientas necesarias para exponer lo que nos mueve, lo que nos mantiene en alerta, lo que nos agrada o disgusta de un ordenamiento político y de nuestro devenir histórico.

Este deseo de comprender los fenómenos sociales en relación a los individuos de una cultura y la necesidad de establecer una ciencia que se dedique al estudio específico del sujeto, se remonta a siglos anteriores, donde el establecer un por qué a las conductas del hombre y el situarlo dentro de un sistema social, se transforman en la tónica investigativa de muchos eruditos que establecen teorías y postulados que nos permiten comprender al hombre como un sujeto social. Es por esto que para llevar a cabo nuestra investigación, es fundamental conocer las visiones y posturas de personalidades pertenecientes al área de las Ciencias Sociales, tales como: Platón; Thomas Hobbes; Karl Marx; Emile Durkheim y Max Weber, quienes en conjunto nos permiten sostener una mirada ecléctica, con el fin de aunar ideales y no totalizar con ninguna teoría al desarrollar nuestra investigación, la cual se basará en la observación de dichos planteamientos científicos en el trabajo realizado por la compañía nacional Teatro La María.

Teatro La María, se encuentra conformada por Alexandra Von Hummel, Alexis Moreno y Ricardo Romero. Se origina en el año 1999 en el contexto del primer Festival de Dramaturgia y Puesta en Escena Víctor Jara, creado por estudiantes de la Universidad de Chile. *El Apocalipsis de mi vida* y *Lástima*, obras de autoría de Alexis Moreno y cuyas direcciones estuvieron a cargo de Moreno y Alexandra Von Hummel, fueron representadas en dicho festival, resultando como ganadora *El Apocalipsis de mi vida*, montaje que posteriormente tuvo una temporada (agosto–octubre 2000) en la sala Sergio Aguirre de la Universidad de Chile y con el cual fueron invitados a participar en la sexta versión del Festival Internacional de Teatro a Mil (2001).

Si en sus inicios, observamos historias de fracaso y drama familiar como temáticas centrales, ya en *La Trilogía Pública* se concentran en un discurso social, con claras referencias a lo político. De este modo, nos permiten observar problemáticas individuales y colectivas bajo el cuestionamiento y la reinterpretación de los hechos políticos ocurridos en las últimas décadas en Chile, originando una lectura analítica por parte del espectador, a partir de su propia realidad, transformándose la trilogía en nuestro foco de estudio, pudiendo a través de la dramaturgia y puestas en escena, vincular lo social con el teatro, analizando lo artístico siempre bajo el alero del hombre inserto en un sistema social.

La Trilogía Pública, estrenada en el año 2005 y ganadora del FONDART de Excelencia, está compuesta por: *Superhéroes*, *Numancia* y *La Tercera Obra*. Plantea la visión del individuo olvidado por un sistema, el ser humano enfrentado a un conflicto bélico y al hombre inserto en una sociedad que utiliza un régimen de terror como medio de control. Es necesario considerar que estas temáticas se encuentran centradas en el paradigma del hombre como Sujeto Social, en el cual todo ser humano se establece en una identidad no sólo personal sino también social, donde según Marx:

El hombre es ante todo el conjunto de sus relaciones sociales... la esencia humana no es algo abstracto inherente a cada individuo. Es, en su realidad, el conjunto de sus relaciones sociales. Relaciones que no son puramente espirituales, entre conciencias, sino la unidad de lo espiritual y lo material, relaciones establecidas a través de la interacción del hombre con la naturaleza en el proceso de producción y reproducción de su vida material y espiritual.²

Es por ello, que dirigiremos nuestra investigación a la producción temática y formal de las obras que componen *La Trilogía Pública*, para así ver de qué manera utilizan la imagen del individuo, plasmando en él los conflictos entre el devenir histórico -determinado por lo público- y el devenir personal -determinado por el individuo particular-, y cómo esta tensión lo atraviesa ineludiblemente, generando un conflicto interno al verse inserto en un sistema que no lo complace y del cual no puede librarse.

Los universos sociales están constituidos como espacios conflictivos, atravesados por desigualdades de recursos, de poder, de donde cada posición se especifica por su diferencia respecto a los demás.³

² “La teoría de Marx”

http://www.opuslibros.org/index_libros/recensiones_1/marx_the.htm

³ Vázquez García, Francisco: *Pierre Bourdieu. La sociología como crítica de la razón*, Editorial Propiedad de ediciones de Intervención Cultural, España, 2002, p. 92

En este sentido, la investigación es un estudio de la temática en la que se mueven los personajes, el paradigma y la representación construida desde la mirada del autor-director, el cual, a través de una mirada crítica y social instala en escena el desarrollo de sus personajes, situaciones y conflictos con el objetivo de profundizar en la encarnación de un ser que responde a la problemática de un hecho social. De esta manera, podemos observar en *La Trilogía Pública*, lo privado que concierne a los pensamientos, creencias personales y competencias individuales y lo público correspondiente a la escena donde se manifiestan dichas creencias y las prácticas privadas.⁴ Esta relación entre público/privado, se vuelve indisoluble debido a que no es posible concebir una idea de sujeto, sin a su vez concebir una idea de sociedad, entendiendo así que somos seres condicionados y determinados por lo público, es decir, por la sociedad en la que nos desenvolvemos.

Las obras se construyen bajo el paradigma social en que el autor evidencia los hitos ocurridos en su entorno, los cuales se configuran históricamente, éstos perfilan el ser político, social y cultural del Chile actual. Según Tomas Moulian, comprendemos que si bien, vivimos en democracia, pertenecemos a un paradigma históricamente construido a partir del devenir nacional, desde la colonia hasta nuestros días, el cual sin duda se recrudece con la fragmentación de una Dictadura Militar (1973-1990), lo que significó en su momento -y en estos, los tiempos de democracia- un cambio de hábitos, de costumbres y de sentir del Hombre. Es imposible permanecer indiferentes ante hechos como la violación de derechos humanos, golpe de estado y régimen autoritario, que nos constituyen como individuos pertenecientes a una “sociedad creada con los << materiales >> del Chile Dictatorial”⁵, poniendo en evidencia aún más el carácter histórico del desarrollo de un sistema de control y poder que se configura desde el autoritarismo.

En base a lo anterior, nos resulta interesante en esta investigación descubrir y comprender los medios formales a partir de los cuales La María, logra llevar a escena obras que tienen una clara alusión a hechos históricos políticamente reconocibles, sin la necesidad de caer en los

⁴ Véase en Harré, Rom: *El ser social*, Editorial Alianza S.A., Madrid, 1982, p. 21

⁵ Moulian, Tomás: *Chile Actual: Anatomía de un mito*, Editorial LOM, Santiago de Chile, 2002, p. 25

discursos explícitos, sino más bien, mostrarnos alegóricamente a personajes enfrentados a un devenir histórico, dentro de una estética que cumple un rol fundamental en la puesta en escena.

Nos planteamos este espacio de investigación, como la oportunidad de realizar un aporte a nuestros colegas, al mirar el teatro como un hecho social en sí mismo, donde se establecen convenciones sociales, se desarrollan posibles respuestas a las condiciones políticas que acontecen en un país y que por su característica movible como hecho, ejerce un aporte intangible a la sociedad. Por ser un hecho que invita a la reflexión y la reinterpretación consciente o no, de lo observado en el tiempo teatral, consideramos que posee la capacidad de fortalecer el desarrollo cultural, educacional y político de nuestra sociedad.

Para el desarrollo de la investigación, es preciso generar un marco teórico referente no sólo a los conceptos de hombre y sociedad, sino que también a lo público y privado, que se refiere a la manera en que el individuo reacciona y se mueve socialmente en base a los condicionantes del entorno, en este caso lo público. Por otra parte, el marco teórico también debe referirse al teatro como hecho social y por ende las temáticas sociales abordadas desde décadas pasadas hasta la actualidad, pasando por episodios político sociales que han determinado en épocas anteriores y aún en el presente el modo de desarrollarnos como individuos y el reflejo de dichos episodios en el teatro nacional.

Producto de lo anterior, será posible vincular las temáticas antes mencionadas con los conceptos presentes en *La Trilogía Pública*, así realizar un análisis temático más acabado sobre diversos hechos históricos que han marcado un cambio en las normativas sociales, las relaciones filiales, las libertades expresivas y la memoria histórica, no sólo de nuestro país sino también en el ámbito internacional, como sucede con la segunda guerra mundial y la dominación romana en territorio español.

Para esto, será primordial la recopilación de soportes audiovisuales que registren los montajes de la agrupación y los textos dramáticos correspondientes a *Superhéroes*, *Numancia* y *La Tercera Obra*. También, documentos publicados tanto por la compañía como por la crítica

teatral y la realización de entrevistas al elenco estable de la compañía Teatro La María, a su vez, entrevistas publicadas por distintos medios de comunicación.

El primer capítulo, comprende aspectos conceptuales que permiten desarrollar y determinar la idea de sujeto social, desde la perspectiva de las Ciencias Sociales, en donde a partir de definiciones y postulados realizados a través de la historia, será posible comprender al hombre inserto en un sistema social, tomando en cuenta su rol y status determinado a partir de lo público y privado. A su vez, se relacionará el teatro con la sociedad como hecho social, para dar paso al teatro social, finalizando con una breve contextualización sociopolítica, que nos permite relacionar la realidad nacional con lo expuesto en *La Trilogía Pública*.

El segundo capítulo, está conformado por aspectos historiográficos, identitarios y orgánicos de la compañía, como metodología de trabajo, financiamiento y medios por los cuales han podido permanecer en la escena nacional.

En el tercer, cuarto y quinto capítulo, se desarrollarán los análisis dramáticos y de puesta en escena de las obras: *Superhéroes*, *Numancia* y *La Tercera Obra*, respectivamente. Se generarán fichas técnicas, síntesis argumentales y primordialmente se desarrollará el conflicto dramático en base a las temáticas que abordan las obras, las cuales tienen estricta relación con el hombre bajo el marco de un sistema social, que determina y condiciona su accionar. El análisis de la puesta en escena, basado en la escenografía, iluminación, vestuario, actuaciones y música, nos permitirá comprender bajo qué parámetros estéticos trabaja la compañía Teatro La María y la manera de materializar en escena las temáticas y su discurso social.

Es importante aclarar que no serán objeto de estudio obras montadas por la compañía que no correspondan a *La Trilogía Pública*. Tampoco la dramaturgia de Alexis Moreno, aunque sea utilizada como material de apoyo dentro de la investigación. Esto se debe a que la presente memoria, según lo planteado para nuestra investigación, se encuentra dirigida a la observación del ámbito social en las obras seleccionadas para el análisis.

Para finalizar, con la presente investigación, que ejemplifica y aborda las temáticas a partir del trabajo artístico realizado por la compañía, creemos que nuestro aporte no sólo corresponde a la documentación en el área de la investigación en la disciplina teatral, bajo la recopilación de datos y aspectos relevantes de un colectivo teatral que se ha mantenido vigente por doce años a nivel nacional, sino también, en la búsqueda de comprender nuestro rol como artistas y la función del teatro dentro de la sociedad.

Capítulo 1. Hombre y Sociedad: El sujeto entre lo público y lo privado.

1.1. Hombre y Sociedad

A lo largo de la historia, las variadas ciencias sociales se han empeñado en establecer bajo qué parámetros se desenvuelve el individuo y qué lo constituye como tal, de este modo nos enfrentamos a diversos planteamientos que manifiestan al hombre como el producto de una sociedad y el reflejo de ésta, o como actor social capaz de manifestarse e ir en contra de cualquier acto que lo lleve a la alienación social. Estas teorías pretenden aunar ideales y proponer una clara definición de los conceptos Hombre y Sociedad, llevándonos a la utilización de varios autores que esclarecerán la mirada según su contemporaneidad, permitiéndonos construir una concepción de Ser y Sociedad de forma amplia y genérica, logrando desde un análisis ecléctico, una mayor profundidad temática, la cual, se verá reflejada al momento de analizar tanto el texto dramático como la puesta en escena.

Cada época ha desarrollado su propia visión de hombre y sociedad, a partir de la realidad en que se desenvuelve. ¿Es posible pensar en el Hombre fuera de un sistema social?, ¿es el Hombre quién crea la Sociedad o es ésta quién lo define como Hombre?, estas interrogante han dividido las grandes líneas del pensamiento generadas en las Ciencias Sociales, siendo preciso mencionar a personalidades como: Platón; Thomas Hobbes; Karl Marx; Emile Durkheim y Max Weber, ya que sus teorías nos permiten una panorámica teórica sobre la cual desarrollaremos nuestra investigación.

Cabe destacar que, no se adoptará partido por ninguna teoría en específico, más bien, serán visiones sumatorias y no absolutas, que permitan abordar al hombre en sociedad, y entender así la manera en que la compañía Teatro la María aborda el tema del Ser Social en *La Trilogía Pública*.

De esta forma, podemos observar cómo Platón (428-347 ó 348 a. de J.C.) en su explicación de Hombre y Polis -entendiendo Polis como un estado de sociedad primario-, busca definir al sujeto en relación a su integridad moral e idea del bien, plantea que el hombre según el predominio de sus deseos inferiores o alma concupiscible, pasiones generosas o alma irascible, y siempre bajo el dominio de la razón, puede establecer lo justo o no justo. Platón, valida al hombre en tanto éste sea un aporte a la Polis, es decir, al Estado que él mismo ha constituido, siendo capaz de ser responsable políticamente de la sociedad en la que se desenvuelve, afirmando que,

Quando uno de los dos toma el gobierno, al justo le viene, ya que no otro castigo, el andar peor por causa del abandono en sus asuntos privados, sin aprovechar nada de lo público por ser justo, y sobre ello, el ser aborrecido de los allegados y conocidos cuando no quiere hacerles favor alguno contra la justicia; con el injusto todas estas cosas se dan en sentido contrario.⁶

Entendemos según esto, que la sociedad debe estar fundada bajo los parámetros de cooperación, convivencia común y justicia, en donde el Estado provee todos los elementos necesarios para el adecuado desarrollo de ésta. Cada sujeto cumple un rol según las necesidades de la comunidad y deben ser educados de manera íntegra presentando así la siguientes virtudes: prudencia, entendida como reguladora de las acciones humanas; valor, es la virtud del hombre para superar problemas y alcanzar sus objetivos; templanza, es la armonía entre la prudencia y el valor; y la justicia, es la avenencia entre los miembros constitutivos de la sociedad y regulando a éstos en su relación con el Estado.

Tiempo después, el filósofo inglés Thomas Hobbes (1588-1679) propone que, “el hombre es el mayor objeto creado por la naturaleza”⁷ y que todos los hombres son iguales en fuerza e inteligencia, los cuales poseen dos grandes motores: *Deseo* y *Poder*, entendiendo por *Deseo* la

⁶ Platón: *La República*, Alianza Editorial, Madrid, 2008, p. 97

⁷ Hobbes, Thomas: *Leviatán*, S.A. Editorial Losada, Buenos Aires, 2003, p. 4

necesidad que mueve al hombre y *Poder* como lo que sacia este deseo.⁸ Pasando así por tres fases: *competición*, *timidez* y *gloria*. Entendiendo *competición* como el proceso que se genera en la disputa por los recursos necesarios para el desarrollo individual, instancia donde se gesta un estado de conflicto, el cual resulta intrínseco a la naturaleza humana. Es a partir de esta disputa de habilidades y recursos que, el individuo crea barreras para que el *poder* adquirido no le sea arrebatado, definido como *timidez*. Una vez que el hombre adquiere dicho poder, genera un *status* que le permite un sentimiento de seguridad y hegemonía por sobre los demás, a lo que se denomina *gloria*.

No obstante, los objetos de deseo a los que busca acceder son limitados y están regulados por la figura del *Soberano* -constituyente fundamental del Estado-, quien mantiene el orden social, legitima las asociaciones y acuerdos, y establece los contratos sociales, con el fin de neutralizar esta batalla entre hombres dada por el *Deseo de Poder*, mostrándonos finalmente a un sujeto cuyos valores y forma de obrar están regidos por el utilitarismo como herramienta para conseguir sus objetivos y el egoísmo al centrarse en sus propias necesidades.

Pero es sin duda el concepto Sociedad, descrito por Hobbes como el espacio artificial de funcionamiento y cooperación entre los individuos, lo que permitirá comprender en qué escenario se manifiesta el hombre, y cómo y hasta qué punto lo constituye esta estructura conformada por normas heredadas y un sistema acordado.

El alemán Karl Marx (1818-1883), quien criticó el gobierno represor de su país y fomentó la organización política de la clase obrera, a favor de superar la división de las clases sociales existentes en la época -en donde el proletariado se convirtió en un sector social alienado y segregado, carente de un desempeño digno dentro de la sociedad, en contraste con el desarrollo económico que se potenció en la clase alta gracias al crecimiento industrial-, se convirtió en opositor del sistema capitalista, culpándolo de las desigualdades existentes en la sociedad de la época, proponiendo como solución el comunismo.

⁸ Ídem, p. 9

Según Marx, las realidades económicas de cada sociedad son las que condicionan y perfilan al individuo. Dentro de un sistema capitalista encontramos que, la clase obrera es considerada sólo como medio por el cual se produce, no se valora el trabajo, sino sólo el producto final, del cual el capitalista se apropia para auto-beneficiarse.

El proletariado individual *tiene* que vender su trabajo para poder sobrevivir de la misma forma que el individuo capitalista tiene que modernizar su maquinaria si quiere seguir siendo capitalista.⁹

Con respecto a la naturaleza humana, Marx afirma que, existe una determinación social respecto a las conductas del individuo, manifestando que sus acciones, modos de pensar y creencias se deben básicamente a las relaciones sociales que establezca, las que a su vez dependerán de la situación de clase social en la cual se desenvuelve el individuo.

A modo de ejemplo, observamos que Hobbes asume en el hombre, a partir de su naturaleza humana, la capacidad innata de ser egoísta, competitivo y en ocasiones agresivo, lo que genera un conflicto social, en cambio Marx, si bien, reconoce en el hombre la potencialidad de desarrollar dichas características, las vincula directamente a las relaciones sociales en las cuales se ve inmerso, que varían según la clase social.

Siempre, de acuerdo a Karl Marx, la sociedad se basa en la economía, es decir, en los recursos económicos y procesos de producción, que a su vez se asocian al trabajo donde el hombre cumple un rol, el cual se modifica según su lugar dentro de la cadena de producción. De este modo, nos encontramos con los propietarios de los medios de producción y los no propietarios, entre los cuales se genera escaso e inclusive nulo vínculo. Estos niveles de mando y subordinación dispares generan las diferencias económicas entre las clases sociales, en donde lo que beneficia a una daña a la otra.

⁹ Campbell, Tom: *Siete teorías de la Sociedad*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2007, p. 155

Ante todas las problemáticas sociales que nacen a partir del capitalismo, Marx sostiene que la única solución viable a dichas desigualdades es la instauración del comunismo, afirmando que la sociedad comunista es:

La apropiación real de la naturaleza humana por y para el hombre. Significa, por lo tanto, la vuelta del hombre hacia sí mismo como ser social, esto es, como realmente humano.¹⁰

Marx sostiene que, mediante la instauración del comunismo se pondría fin a: La propiedad privada en los medios de producción, la alienación y la desigualdad de clases.

A su vez, establece dos conceptos que serán parte fundamental de su teoría: Materialismo Dialéctico, entendido como la relación entre la realidad objetiva (materia) y la subjetiva (pensamiento), lo que derivará en la idea de concepto e interpretación del mundo como sistema de análisis filosófico. Por otro lado se encuentra el Materialismo Histórico, siendo la base de toda sociedad, instalando la relación entre fuerzas de producción y el hombre.

Entrando en el siglo XX y ya instaurada la sociedad como objeto de estudio por la ciencia, nos encontramos con: *La teoría del Hombre*, del sociólogo francés Emile Durkheim (1858-1917), que se caracteriza en la búsqueda de los elementos necesarios para comprender cuál es la relación que el individuo sostiene con la Sociedad.

Basado en la teoría de *la sociedad orgánica funcionalista*, herencia del pionero del positivismo Auguste Comte, Durkheim nos instala en la premisa de contribuir a las soluciones de los problemas morales e intelectuales de la sociedad moderna, bajo los parámetros de una perspectiva funcionalista, que nos lleva a observar tanto los cambios como el orden social, siempre en pos de una función que aporte a la construcción de una sociedad mejor instituida.

¹⁰ Campbell, Tom: op. cit., p. 147

Para Durkheim, la sociedad es entendida como un fenómeno normativo y moral, basado en la reglamentación de la conducta individual, mediante un sistema impuesto y externo al hombre, conformado por valores obligatorios y reglas. Al ser también un “orden moral”, el hombre tiene el deber de cumplir con manifestaciones y obligaciones dadas por las leyes, el lenguaje y costumbres de su sociedad, lo que Durkheim denomina como *hechos sociales*, los cuales el hombre debe respetar, adaptándose a las condiciones presentes en el medio, que finalmente lo condicionan como individuo.

Los hechos sociales, sostiene, son “externos a el individuo en el importante sentido de que le vienen de fuera de él y dominan su conducta”¹¹

Entonces, el individuo es controlado y adaptado según el grupo social al que pertenece y la naturaleza humana no es más que su forma de actuar según la relación con su contexto social.

Durkheim hace la distinción de dos sociedades: *simples* y *complejas*, bajo dos formas de cooperación social: *mecánica* y *orgánica*. La sociedad simple, es la que se desarrolla en una pequeña extensión de territorio y está compuesta de manera más homogénea por sus pobladores. Su cooperación social es mecánica, dado el intercambio entre sus partes y su similitud. Las sociedades complejas, por su parte, son las que se extienden ampliamente en territorio y tienen una diversidad de grupos que se relacionan entre sí, éstas se sostienen y cooperan de forma orgánica para lograr los objetivos del colectivo.

A diferencia de Hobbes, la teoría de Durkheim entiende la *necesidad* como un fenómeno social, y así mismo, es relevante en la medida que no se origine por el hombre, sino que se produzca fuera de él, pues, al buscar las *causas* y *funciones* de estos fenómenos es preciso desvincularlas de las necesidades instintivas del individuo, transformándose así, en necesidades propias de un *organismo social*. Así también plantea que este organismo es creado y protegido

¹¹ Campbell, Tom: op. cit., p. 170

por el *Estado*. Es en esta organización social donde las cosas existen, pues han sido establecidas, además de ser el lugar donde el mismo *Estado* ha creado grupos profesionales y económicos que resguardan al individuo en un funcionamiento normal. De esta manera, se constituye el equilibrio social en el que se desenvuelve el Sujeto.

Sin embargo, es el mismo Durkheim quien observa la posibilidad de que este orden social se rompa, mostrándonos un sistema frágil que, bajo la pérdida de moral, la falta de razón en las acciones sociales y la fisura de la imagen protectora del *Estado*, sumerge al hombre en un estado psicológico que él denomina como *anomia* y que consiste en la existencia del individuo sin reglamentación social, provocando la pérdida de identidad e inhibiendo el sentido de pertenencia, desencadenando el caos.

Cuando la gente pierde el sentido de pertenencia a un grupo y no saben cómo el grupo forma sus vidas, pierden su propia identidad, su sentido de situación, su compromiso con las actividades que creen que merecen la pena, y por lo tanto, cualquier esperanza realista de una existencia significativa.¹²

Este estado que se asemeja al que Marx define como *alienación* es el que reconoce Durkheim en los desórdenes y conflictos sociales de las urbes industriales.

Por otra parte, el trabajo del sociólogo Max Weber (Alemania, 1864-1920), se basa en el estudio de la sociedad desde la perspectiva denominada *acción social* definida como:

Aquella conducta en la que el significado que a ella atribuye el agente o agentes entraña una relación con respecto a la conducta de otra u otras personas y en las que tal relación determina el modo en que procede dicha relación.¹³

¹² Campbell, Tom: op. cit., p. 177

¹³ Weber, Max: *Economía y Sociedad*, Editorial Giner, Madrid, 2001, p. 283

Como vemos en la definición elaborada por Weber, estudia la intencionalidad con que se realiza una acción y la recepción que a ésta se le otorga por otros individuos. Para entender y caracterizar cada sociedad debemos entender la subjetividad y la significación individual al momento de ejecutarse dicha acción social. El hombre, dentro de la teoría de Weber, tiende a comprenderse por el tipo de acción o conducta que desarrolle, definiendo cuatro tipos de acciones que caracterizan a los hombres dentro de la sociedad: *conducta objetiva racional*, *conducta valor racional*, *conducta afectiva o emotiva* y *conducta tradicionalista*. Estas conductas llegan a determinar el rol que cumple el individuo.

La *Conducta objetiva racional*, se refiere a la acción con objetivos, medios, valores y consecuencias claras al momento de efectuarla. Se entiende que, se desarrollan dentro del marco de una mente utilitaria o instrumental abordada desde el control racional. *Conducta valor racional*, es la acción que le da importancia a la valoración de la actividad a ejecutar y el objetivo se predispone a este, llegando a depender incluso los medios para la ejecución. Esta valoración se la da el agente ejecutante o él/los receptor/es, por lo tanto puede tener una valoración colectiva o individual. La *Conducta afectiva o emotiva*, es la acción bajo el dominio de los sentimientos, donde no hay conciencia de los valores o racionalidad de los medios, es exclusivamente emocional. Por último, la *Conducta Tradicionalista*, se refiere a la acción rutinaria y se desarrolla desde las prácticas establecidas y del respeto a las jerarquías adoptadas por el orden social. Esta conducta tiende a interpretarse como una acción subconsciente ya que puede haber una intencionalidad implícita en su ejecución.

Dentro de cualquier sociedad estas conductas pueden combinarse, pero según las características predominantes en el hombre, se establece la identidad que adopte dicha sociedad. Es fundamental, según Weber que, la naturaleza del hombre busque darle un sentido a la vida, cada combinación que haga determinará su conducta, sus creencias y los valores particulares que posee dicho sujeto y esto a su vez perfila a la sociedad.

Así mismo, estas conductas generan un conjunto de conceptos formales que se utilizan para el entendimiento de las características de la Sociedad moderna. Según Weber, el átomo de la sociedad es la *relación social*, entendida como:

Conducta de una pluralidad de actores en tanto en cuanto, en su contenido significativo, la acción de cada uno tenga en cuenta la de los otros y se oriente en estos términos.¹⁴

Las relaciones sociales, se entienden a partir de tres conceptos: *conflicto*, *comunidad* y *asociación*. Entendiendo *Conflicto* como el tipo de relación que busca imponerse por sobre la voluntad de otros, ejerciendo poder, dominio o control. El conflicto, en cierta medida está presente en todas las sociedades, ya que en sí la sociedad es un complicado equilibrio de grupos en conflicto. *Comunidad*, la entiende como la relación basada en el sentimiento de pertenencia subjetivo de los componentes de un grupo, ejemplo de esto son las familias o las naciones, es un elemento presente en la mayor parte de agrupaciones. La *Asociación* corresponde a la relación que se desarrolla en base a una acción social que busca satisfacer la necesidad o intereses racionales de conveniencia colectiva. Por ejemplo, el intercambio en un mercado, que constituye un compromiso de intereses opuestos pero complementarios, este tipo de relación es propia de la sociedad moderna industrial.

Dentro de la sociedad, hay normas válidas o legítimas que tienden a ejercer y mantener el orden social, por lo general se llevan a cabo por una autoridad o institución. Weber las clasifica dentro de tres tipos: *orden tradicional*, *orden racional o legal* y *autoridad o líder carismático*.

El *orden tradicional*, comprende un respeto por el pasado y quienes lo representan, legitimando el derecho heredado de ejercer un mandato, por lo general, presenta una visión sagrada de un suceso histórico. Es valorado por las cualidades personales de la autoridad. El

¹⁴ Campbell, Tom: op. cit., p. 209

orden racional o legal, se refiere a la creencia constitucional de las reglas y de quienes las promueven, es de carácter arbitrario y es una forma impersonal de orden ya que no depende de quién o cuáles sean sus capacidades de ejercicio. Por último, la *autoridad o líder carismático*, se diferencia de los dos órdenes anteriores, siendo la más inestable ya que tiende a ser transitoria y revolucionaria, descansando en la figura de un líder carismático que promueve de forma individual, nuevas leyes o cambios sociales, basándose en su propia autoridad, por lo general, presenta un grupo de apoyo o discípulos que pueden llegar a representar al líder.

Las teorías planteadas anteriormente, proponen diversas formas de análisis para definir sociedad, por lo que es posible concluir que el hombre se desenvuelve en una estructura bajo parámetros religiosos, políticos, familiares, educacionales y económicos, y que esta estructura se conforma a base de interacciones pactadas por los individuos que la constituyen, como por ejemplo, en las relaciones entre empleado/empleador, profesor/alumno, entre otras. Observando finalmente cómo se produce “una trama de relaciones sociales”¹⁵, de dónde emergen distintas interacciones, a partir de la diferenciación entre *roles* y *status* que compartan esta estructura de orden social.

1.1.1. El Individuo entre lo público y lo privado

Al hablar de interrelaciones de vida en común y por consiguiente de un sistema de relaciones determinado, no se establece que el hombre conforme su personalidad sólo en relación a la dependencia que mantiene con la sociedad, pues el hombre, no es solamente el resultado y herramienta de ésta, sino que también lo componen elementos genéticos y sus actitudes individuales. Por lo tanto, se puede observar que no todos los individuos manifiestan las mismas reacciones o impulsos frente a diversos acontecimientos.

El hombre posee una psicología y una genética individual, pero se ve influenciado en gran parte por las condiciones sociales, por lo que es preciso definir, en qué espacio manifiesta sus “particularidades”, desarrolla sus propias reflexiones, declara sus deseos y dónde no cumple

¹⁵ Chinoy, Ely: *Introducción a la Sociología*, Editorial Paidós Studio, Buenos Aires, 2001, p. 50

meramente un rol material en la sociedad en la que vive.¹⁶ Este espacio se denomina como *Privado*, lugar donde el sujeto manifiesta sus pensamientos y creencias individualidades. Es el lugar donde el hombre se permite o no la reflexión sobre su entorno, su conducta y rol social.

Si entendemos el espacio de lo privado como un reducido lugar donde se mueve el “actor social”, debemos decir que es en este ámbito donde el hombre conforma grupos según asociaciones comunes, donde los lazos emocionales resultan ser mayores que en las relaciones establecidas en la organización formal y el lugar donde se desenvuelve según la actividad que cumple.

1.2. Teatro y Sociedad

Desde sus inicios el teatro se ha concebido como una manifestación social. Es preciso recordar que sus orígenes provienen de antiguos ritos y ceremoniales en los que mediante danzas y cantos se les rinde culto a un ser divino. En estas celebraciones tribales es posible observar las primeras formas teatrales de expresión dentro del marco de la vida social. Bajo esta premisa es posible afirmar que la vida en sociedad está marcada por lo “teatral” que:

Funciona a modo de canon determinando el modo de definir o caracterizar otras actividades, estableciendo como medida de realización o valor “estético” los rasgos asignados al teatro por el poseedor del discurso, generalmente inserto dentro de las tradiciones culturales.¹⁷

Estas otras actividades a las que se hace alusión, poseen un valor estético en el sentido que expresan y significan, por lo que es posible afirmar que, hechos cotidianos como la

¹⁶ Véase en Marx, Karl: *Prólogo a la Contribución de la Crítica de la Economía Política*, Londres, 1859
<http://www.marxists.org/espanol/m-e/1850s/criteconpol.htm>

¹⁷ Villegas, Juan: *Para la interpretación del teatro como construcción visual*, Ediciones GESTOS, California, USA, 2000, p. 38

eucaristía para los católicos, un rito de iniciación en una tribu o cualquier tipo de actividad que implique la reunión de un grupo en un espacio público, son prácticas sociales relacionadas a formas de teatralización, que validan al hombre como tal dentro de un sistema cultural.

Entenderemos teatralidad según la definición de Alonso de Toro que nos presenta este acto comunicativo como:

“Cualquier representación estético-artístico-lúdica que se realiza con el cuerpo (voz, gesto, movimiento) y a través de una vasta serie de elementos jerárquicamente iguales que ponen en relieve su carácter ritual artístico” siendo “secundario si los signos producidos son de naturaleza lingüística, si se emplean para la realización de una acción o para transportar un mensaje o no”.¹⁸

De este modo, para que una situación se valide como un acto teatral, es necesario realizar la observación de un hecho -sea o no artístico-, el cual será interpretado por un receptor, quien decodificará un sistema de signos producido en lo que se denomina relación presencial, que a su vez,

Designa ciertas características del fenómeno teatral que implican la visualización de ciertos signos específicos, un fenómeno ligado a la percepción del sujeto (la teatralidad pertenecería entonces al que percibe un espectáculo dado), un principio fundamental en la base de todo funcionamiento de un espectáculo. La teatralidad aparecería, entonces, según los enfoques, como un proceso de producción, como un proceso de comunicación y, finalmente, como un proceso de percepción.¹⁹

La percepción y significancia como parte del proceso de comunicación serán variables, debido a que, ocurre como fenómeno social y como tal, cada individuo decodificará tanto el

¹⁸ Toro, Alfonso de: *Introducción: Teatro como discursividad espectacular-teórico-cultural-epistemológica mediática-corporal*, Leipzig, Alemania, 2004, p.18
<http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/Introduccion.pdf>

¹⁹ Pellettieri, Osvaldo: *Itinerarios del teatro latinoamericano*, Editorial Galema, Buenos Aires, 2000, p.33

signo como el mensaje entregado en base a sus experiencias, capital humano y socio-cultural, llevándolo a comprender y percibir de determinada manera.

Al hablar de teatralidad, es preciso a su vez, mencionar el innegable valor social que ejerce el teatro, a través del cual se presenta la visión de mundo, hechos y acontecimientos cotidianos del hombre en base a códigos que varían según el sistema social que los establezca, de este modo, aparece el concepto de “*teatralidad social*” que Juan Villegas define como “*conjunto de teatralidades que caracterizan una determinada sociedad*”²⁰

Las actividades realizadas por los sujetos sociales en forma espontánea y cotidiana, se espectacularizan transformándose en teatralidades. Desde el momento en que existe la intención de comunicar a través de signos, el hombre adopta ciertas conductas de habla, comportamiento, modos de vestir, de relacionarse, todo su accionar ya sea implícita o explícitamente está dirigido a significar. Los actos públicos, manifestaciones sociales, misas, responden a características propias de ceremonias, todo tiene un protocolo y un modo de hacer. Estas expresiones se mueven bajo determinados espacios, predestinados para la vida social, recreación, recogimiento, etc., forman parte del escenario social en donde se mueve el hombre, en donde manifiesta su esencia. De esta manera, teatraliza lo cotidiano puesto que todo responde a factores teatrales, de modo que cada sociedad crea y forja códigos que la representan y particularizan como cultura:

El núcleo de toda cultura está constituido por la representación de una obra, sólo que en ella el público está también arriba del escenario, es decir representa la sociedad en su conjunto.²¹

Dentro del colectivo social, es preciso observar lo que Jean Duvignaud define como *formas de teatralización y actos de dramatización*²², a partir de los cuales se acerca hacia una

²⁰ Villegas, Juan: *Para la interpretación del teatro como construcción visual*, Ediciones GESTOS, California, USA, 2000, p. 50

²¹ Ídem, p. 61

²² Duvignaud, Jean: *Sociología del teatro, ensayo sobre las sombras colectivas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966, p. 11

sociología del Teatro, estrechando la relación entre teatro y vida social. Una situación dramática en términos teatrales, es una representación consciente, el sujeto/actor toma posesión no sólo de un personaje sino también de una identidad cultural, de una problemática social existente, concreta y real, pero al momento de llevarla a escena se convierte en una sublimación de la realidad, generando en el espectador un cuestionamiento al verse reflejado y proyectado en escena, lo que permite que se produzca el acto de teatralización. En cambio, en un sistema social, las teatralizaciones producidas por los individuos son realidad pura, en donde no se juega a representar un rol en particular, sino que el sujeto existe en base a la experiencia de lo vivido en un colectivo, en una misa por ejemplo, un sacerdote no está adoptando el “personaje de”, lo que hace es representar de forma espontánea el *Rol* que le pertenece como miembro de la comunidad, por ende, los fieles asisten al acto litúrgico con la convicción de lo que se vive es real, y es ahí en donde aparece la pequeña diferencia de teatralización en el teatro y en la sociedad, en la representación en cuanto a la *mimesis* y en la representación del *rol social*.

Al referirse a teatralidad social, comienzan a dibujarse nuevos conceptos que parecen clarificadores sobre las relaciones sociales. La distinción realizada por Ely Chinoy respecto a rol y status es la siguiente:

Status es la posición en relación con otras posiciones; rol es la pauta de conducta que se espera de las personas que ocupan un status determinado.²³

Esta distinción, acerca la imagen del hombre a una representación social, que según los hechos sociales puede estar dada por el espacio que se ocupa en la sociedad (status) y que está conformado así mismo por un número de normas que delimitan el actuar, o por cómo éstas normas le rigen y están fijadas por lo que se denomina como rol, que es posible observar en etapas como la infancia, edad escolar, adultez y vejez. Y el status como el soldado, el policía,

²³ Chinoy, Ely: *Introducción a la Sociología*, Editorial Paidós Studio, Buenos Aires, 2001, p. 54

verdugo, marido, entre otros. Ambos conceptos ocupan el lugar de la tipificación de esta representación, encarnando las posiciones en la sociedad y de este modo formando una organización o estructura social.

Los roles, ya sean imaginarios –en el ámbito teatral- o cotidianos –en el ámbito social- generan necesariamente un status, un lugar y posición dentro de la sociedad, Marco Antonio de la Parra se refiere a categorías exponiendo que existen:

Ciudadanos de primera, segunda, tercera y cuarta categoría. Los de primera categoría que no aparezcan ni en pantalla, los de segunda que crean que comandan el barco, los de tercera que remen y los de cuarta, bueno, los de cuarta son un problema.²⁴

Resulta peyorativa la forma en que se divide a la sociedad según estrato social, aludiendo a personas mejores y peores, con más o menos capacidades y virtudes, que inevitablemente determinan el modo de desenvolverse públicamente en situaciones sociales, pues se encasilla a la persona según su apariencia e imagen desde donde se genera un juicio valórico, premeditamos un rol, que puede ser acertado o errado. Existen otras características y especificidades que clasifican, segregan e individualizan a las personas, ejemplo de esto es el caso de un gobernante, que por antonomasia adquiere un rol y un estatus que lo aparta de la sociedad, en el sentido que le otorga una superioridad a veces inalcanzable, como ocurre además con las imágenes eclesiásticas y sus máximas autoridades, a diferencia de un criminal que se ve sujeto a la exclusión de la sociedad, ya que su rol dentro de ella genera una inestabilidad y la instala en un estado de vulnerabilidad, generando el rechazo de la comunidad, lo que determina un status de carácter despectivo dentro de la sociedad.

Hemos observado que, intrínsecamente como seres sociales poseemos un rol y un estatus, a partir de los cuales nos relacionamos y comportamos en sociedad. Jean Duvignaud manifiesta

²⁴ Parra, Marco Antonio de la: *Manual para entrar al siglo XXI*, LOM Ediciones, Santiago, Chile, 1999, p. 33

que, “los hombres que tienen un rol se ven proyectados sobre lo que se llama escena social”,²⁵ cada territorio o espacio en común se transforma en la escena social, con un sello demográfico, morfológico y estilístico –que varía según el período histórico– donde el hombre se desenvuelve públicamente, para ello la colectividad dispone de espacios comunes, plazas, juzgados, centros de recreación, cárceles, escuelas, universidades, entre otros, que se convierten en el espacio escénico de la sociedad.

Los *roles* sociales comprometidos en la trama de la vida real sufren de la ley de la fuerza irreprímible que hace de la vida una inexorable necesidad. Los límites entre el teatro y la vida social pasan por la sublimación de los conflictos reales; la ceremonia dramática es, por definición, una ceremonia social diferida, suspendida, retenida. El arte dramático sabe que se encuentra *al margen* de la realidad concreta.²⁶

Por su parte, los actos teatrales visualizan las acciones sociales y las proyectan en un teatro -como espacialidad tangible- o se determinan espacios públicos para la representación escénica, que estará dotada de símbolos, atmósferas de opresión o de liberación, haciendo uso de sus herramientas artístico-creativas para denotar la mimesis de la realidad y poder o no encontrar respuestas a los cuestionamientos que el hombre hace sobre su contexto social.

1.3 Teatro Social

El teatro ha sido indudablemente un medio por el cual el hombre se ha expresado y manifestado, Schiller plantea que el teatro es un “areópago en el que hay que juzgar los hechos

²⁵ Duvignaud, Jean: *Sociología del teatro, ensayo sobre las sombras colectivas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966, p. 22

²⁶ Ídem, p. 16

humanos, precisamente cuando los tribunales establecidos son injustos y parciales”²⁷. Es evidente la necesidad de expresar y denunciar lo que acontece, de sobre manera a nivel Social.

En nuestro país, la llegada del año 1900, no está exenta de situaciones y hechos humanos sin equidad e injustos, que conmueven al hombre socialmente. Época marcada por la decadencia social, bajo un sistema aristocrático donde la clase obrera es quien sufre las consecuencias. El “patrón de fundo” –clase dominante- explota laboralmente al hombre, potenciando así su propio bienestar económico y posición dentro de la sociedad. La clase obrera se acrecienta cada vez más, los pobladores con la utópica esperanza de mejorar sus expectativas de vida llegan a la ciudad, en donde la realidad dista mucho de ser un sueño, deben vivir hacinados y en paupérrimas condiciones, se les ha llamado la clase proletaria. Campesinos, obreros, prostitutas, trabajo infantil, es parte de la realidad que vive Chile entrando al Siglo XX.

A partir de entonces, se vislumbra en los textos dramáticos escenas sociales que dejan en manifiesto irregularidades, desigualdades e injusticias que aquejaban al hombre.

El escritor que ha descubierto, a la vez, la miseria social del mundo y que este mundo es transformable, no puede escribir cualquier cosa, de cualquier modo y para cualquiera. Se siente responsable de la sociedad, responsable de la justicia y de la verdad.²⁸

En este sentido, Luis Emilio Recabarren y Antonio Acevedo Hernández han sido los pioneros en plasmar la realidad social vivida en aquel entonces, desde el texto dramático a la puesta en escena se logra vislumbrar al campesino, al obrero, al hombre que sufre. El teatro es el reflejo del acontecer social nacional. Por un lado Recabarren, dirigente político de relevancia a nivel país, a través de sus obras y principalmente de su actividad política de agitación social, denuncia todo tipo de irregularidades que aquejan a la clase obrera. Pero fue sin duda Acevedo

²⁷ Desuché, Jacques: *La Técnica Teatral de Bertolt Brecht*, OIKOS-TAU, S.A. Ediciones, España, 1963, p. 16

²⁸ Ídem, p. 34

Hernández, quien marcaría un hito en la historia del teatro chileno. “La dura infancia y el incesante quehacer en la vida fueron minando a este luchador”²⁹, quien en la búsqueda de la sobrevivencia se encontró con un devenir paupérrimo, trabajó de campesino y aserrador, lo que le permitió conocer de cerca las necesidades y condiciones en que se desarrolla el hombre,

Yo había venido del campo después de desarrollar muchos caminos. Había conocido tantos dolores como el mundo. En el camino había sido azotado e insultado. Y con todo el dolor a cuestas llegué a Santiago. Yo quería contar mis dolores y de todos los que trabajan en el campo.³⁰

Dolores y vivencias que quedaron en su inconsciente, pero de los que se valdría más adelante para transformarse en un gran exponente del Teatro Social. El paso por una compañía de teatro, donde debía limpiar y encargarse de las necesidades de los actores, le significa el primer acercamiento al arte, se le otorgaron pequeños personajes y se le encomendó la misión de resumir una de las obras, fue en ese entonces, cuando se da cuenta de sus habilidades en la dramaturgia y se hace valer de su historia de vida para mostrar mediante sus escritos lo que sucedía al interior del campo con la clase obrera, nacen de este modo personajes relacionados directamente con la trama social de la época, que dan origen a lo que se denomina *Teatro Social*, que se entiende como:

El que indaga sobre las condiciones de vida y de relación entre las distintas clases sociales y cómo estas determinan a los individuos; da a conocer las percepciones del mundo de estos protagonistas; muestra su entorno, y toma partido por los más pobres y destaca sus anhelos de humanidad.³¹

²⁹ “Antonio Acevedo Hernández” en *La escena chilena*, sitio web de la Universidad de Chile http://www.escenachilena.uchile.cl/CDA/dr_fah_articulo/0,1522,SCID%253D19578%26ARTID=19526,00.html

³⁰ Álvarez, Silvia; Gómez, Jaime; entre otros: Seminario de Título: *Teatro Chileno de Protesta -Antes de Antonio Acevedo Hernández y después-*, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1973, p. 17

³¹ Acevedo, Antonio: *Teatro Selecto de Antonio Acevedo Hernández: Selección y prólogo de Juan Andrés Piña*, RIL Editores, Santiago de Chile, 2000, p. 14

A partir de un contexto histórico-social, se denuncia por medio del teatro las injusticias de la sociedad y las desventuras de las clases más pobres. Existe un interés por enseñar a la comunidad lo que sucede, de modo que, el hombre al verse reflejado en escena tome conciencia y se haga partícipe en generar un cambio, sumado a esto, nace el interés de romper con la vieja tradición del teatro burgués, que fue deleite sólo de la clase acomodada, y se propone llevar el teatro al pueblo, un teatro cercano, con matices que permiten tanto el esparcimiento como la concientización de lo que aqueja al hombre.

Es así, como en el año 1913 se forma la primera compañía “Dramática Nacional”, siendo Acevedo Hernández, quien nutre con su dramaturgia la emergente agrupación, también novelistas y poetas forman parte de lo que será el inicio del *Teatro Social* chileno.

Antonio Acevedo Hernández, “los problemas de la sociedad los resolvía escenificándolos”³², observándose por ejemplo, *En el Rancho* (1913), *El inquilino* (1914), *Caín* (1927) o en su obra más célebre *Chañarcillo* (1937), personajes e historias de vida llenas de verdades y matices propios de lo acontecido, que no se quedan en la anécdota,

No se limita al catastro más o menos documental de las miserias de los hombres de su época –al estilo de un registro costumbrista–, sino que introduce un factor de cambio, movilidad y esperanzas a las situaciones, añadiendo así una perspectiva existencial.³³

En la actualidad, dichas características nos pueden parecer propias del teatro, podemos decir que vienen por añadidura a lo que significa el arte como medio de denuncia, de expresión, no sólo artística sino que político-social, nos resulta fácil asistir a un espectáculo teatral y observar en escena a personajes que nos identifican y que proyectan problemáticas implícitas en nuestra sociedad. Cabe destacar que, para esa época (1900) fue un gran avance en cuanto a lo

³² Ídem, p. 11

³³ Ídem, p.15

teatral, no sólo porque se rompen los esquemas clásicos y se deja de lado la zarzuela que sólo entretiene a burgueses. El discurso cae en manos de los más débiles, de modo que, el teatro se carga de valor social, el hombre comprende la necesidad y la efectividad de asociarse, de agruparse y así, aunar fuerzas y alzar la voz para sacar a luz la verdadera sociedad chilena.

Comienzan las primeras manifestaciones y huelgas que ponen de manifiesto las problemáticas que agobian al individuo. “Sus dirigentes comprenden que el teatro podría servir para organizar ideológicamente a la clase trabajadora”³⁴. De esta manera, se genera un movimiento social de relevancia a nivel nacional, Luis Emilio Recabarren, funda en 1912 el *Partido Obrero Socialista*, que dentro de sus principios, como la abolición de las clases sociales, propone a su vez darle al teatro el carácter de necesidad básica, carácter que hoy en día no es más que una necesidad suntuaria, de este modo

La dramaturgia y la práctica teatral obrera [...] se reivindican como un acto de lucha contra las injusticias. El drama social obrero surge impregnando de la individualización del sufrimiento colectivo en el marco de la familia proletaria y la lucha de clases permanente [...]. La escena de este teatro obrero se transforma en un tribunal imaginario desde el cual, denunciando las injusticias se exorciza la violencia y se proclama el advenimiento de la felicidad social sobre la tierra.³⁵

Este tipo de Teatro Social y de carácter ideológico que se genera en la época, será la tónica imperante en las décadas que se avecinan, formándose compañías de teatro y grupos artísticos, que permiten vincular a los trabajadores entre sí, brindando a la comunidad obrera puntos de encuentro en los cuales es posible a partir de lo expuesto no sólo generar vínculos y espacio para la entretención, sino que a su vez, la posibilidad de debatir, opinar y criticar lo que se vive.

³⁴ Álvarez, Silvia; Gómez, Jaime; entre otros: Seminario de Título: *Teatro Chileno de Protesta -Antes de Antonio Acevedo Hernández y después-* Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1973, p. 83

³⁵ Pradenas, Luis: *Teatro en Chile: Huellas y Trayectorias. Siglos XVI – XX*, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2006, p. 238

Los estudiantes universitarios, comienzan a formar grupos artísticos con una visión de mundo más amplia, al observar nuevas corrientes que llegan desde Europa. Margarita Xirgú, llega desde España a realizar talleres con los jóvenes, incentivando la formación y creación artística. De este modo, ya en el año 1941 se funda el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, a partir del cual se genera un vuelco en la escena nacional, ya que los nuevos actores se interesan en presentar clásicos de autores contemporáneos universales y valorizar la dramaturgia nacional.

La década de los '40, marcada por la institucionalidad del teatro, suma al teatro Experimental, el nacimiento en 1943 del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica y en 1947 el Teatro de la Universidad de Concepción, de esta manera, el teatro aficionado adquiere carácter y no sólo a nivel universitario, sino que a su vez, en las poblaciones se establecen compañías que funcionan a nivel profesional.

En 1959 el Teatro Experimental se transforma en el Instituto de Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH), a lo largo del país se realizan festivales que involucran al teatro profesional y aficionado, en 1966 se crea un convenio entre la CUT y el ITUCH que permite la realización de prácticas profesionales de los alumnos de de la carrera de Dirección Teatral en las poblaciones y con los trabajadores, aportando al desarrollo socio-cultural.

El teatro, desde los '40 hasta llegar a los '70, se transforma en un eje cultural que permite educar y concientizar a la ciudadanía, se daba el caso por ejemplo, que profesores pertenecientes a grupos artísticos se valían del teatro como herramienta pedagógica, a través del cual incentivan en los estudiantes el desarrollo de un pensamiento crítico.

El sentido social del teatro no pierde validez ni eficacia en las décadas posteriores al *Teatro Social*. Si bien, se observa un teatro con nuevos matices, poéticas y estéticas

Sus temas denunciaron las miserables condiciones de la vida de los pobres y anunciaron, por medio de un discurso pletórico de esperanzas, el nacimiento de una sociedad más justa, solidaria y comprometida con aquellos sectores marginados o pobres. Las obras buscan “llamar la atención sobre problemas, situaciones o personajes (clases o grupos humanos) que sufren discriminaciones sociales y personales acuciantes, cuya proyección define una sociedad en crisis”.³⁶

Con el golpe militar, el Teatro Social tiene un vuelco. En un sistema autoritario donde se coartaron las representaciones artísticas, el teatro debió buscar nuevas formas de desarrollarse, existiendo compañías que condicionaron su trabajo en base a los márgenes temáticos establecidos y permitidos por la autoridad, transformándose en un teatro más etéreo, sin peso social, que sólo procuró la entretención. Sin embargo, a partir de las creaciones colectivas y de nuevos autores, el hombre encuentra la forma de expresarse y a partir de las experiencias tanto individuales como del colectivo generar un discurso en el cual sea posible escenificar las problemáticas.

Los temas adoptan una perspectiva crítica oblicua, llena de símbolos. En este sentido se da una búsqueda de nuevos y más ingeniosos recursos expresivos que soslayan la censura y la autocensura.³⁷

Es posible observar a lo largo de la historia, que la esencia del Teatro Social se mantiene, las condiciones sociales, políticas y culturales sin duda cambian, pero el interés por expresar el sentir y lo que aqueja al hombre es transversal, por lo que se observa en cada década independiente a las temáticas y estilos que se aborden.

³⁶ Díaz Herrera, Fernando: *Teatro Social en Chile: una historia inconclusa*, Contempo Gráfica, Santiago de Chile, 2006, pp. 79-80

³⁷ Ídem, p. 106

Es pertinente mencionar la importancia de enmarcar el sentido del Teatro Social bajo los parámetros establecidos en el período de Acevedo Hernández, debido a las similitudes que surgen respecto a Alexis Moreno y sus inicios en la dramaturgia.

El director y dramaturgo de la compañía de Teatro La María, al igual que Acevedo Hernández funda sus primeros conocimientos teatrales en base a inquietudes que los llevan a leer y educarse de manera autodidacta lo que les permite formar las bases de sus carreras artísticas. Por otro lado, como hemos mencionado anteriormente, Acevedo plasma en su dramaturgia personajes que fueron parte de sus vivencias, de igual modo lo hace Alexis Moreno, quien en su primera etapa dramaturgica se vale de la experiencia laboral en la fábrica Nissan para escribir obras de carácter social,

En la Nissan conocí una galería de personajes súper importantes para el tipo de dramaturgia que escribo y que empecé a escribir en mi primera etapa, personas de todas partes y mucha gente de esfuerzo, mecánicos, personajes muy freak, historias muy raras y la primera gran jerarquía de poder castradora, el hijo del dueño, el nuero del dueño, el jefe del taller, los tipos con más experiencia que miraban mal a los más chicos, sobre todo una estructura social en la Nissan, que yo creo que me influyó bastante en la primera parte de la dramaturgia.³⁸

Lo que sucede posteriormente no se aleja de sus inicios, es posible observar un claro sentido de denuncia, de exponer lo que como dramaturgo considera inaceptable y es así como la *Trilogía Pública* -en cuyo tema se profundizará en capítulos posteriores- nos muestra al hombre inserto en un sistema que no lo complace, exponiendo que la sociedad condiciona el accionar del Sujeto y de qué manera éste logra desenvolverse en un determinado sistema.

³⁸ Entrevista N°1, Alexis Moreno. Realizada por los autores el 15 de abril de 2011

1.4. La Sociedad en cambio, la inestabilidad de Chile post-dictadura

Durante la segunda mitad de siglo XX, el mundo entró en un período de cambios, producidos por la polarización ideológica entre el capitalismo encarnado por Estados Unidos y el socialismo representado por la Unión Soviética, los cuales nunca tuvieron un enfrentamiento directo, sino más bien a través de otros países que se catalogaban aliados de una u otra ideología.

En base a lo anterior, en Chile se gestó una situación análoga a la mundial, se opta democráticamente por cambios que podrían llevar al socialismo, que enfrentado al capitalismo provoca crisis sociales, desabastecimientos y un malestar en las clase dominante propiciando un golpe de Estado y una Dictadura Militar, la que se prolongaría por diecisiete años (1973-1990), provocando cambios profundos en lo político, económico y social. Hechos que modifican nuestra identidad, como lo plantea Alexis Moreno “la patria se asesinó el 11 de septiembre del ’73, ahí se acabo la idiosincrasia”³⁹.

Esto derivará en profundos cambios económicos y sociales, generando por un lado, miedo y silencio en la ciudadanía, por otro, un movimiento clandestino de resistencia, que no logra alzar la voz de manera directa para oponerse a las modificaciones producidas durante el régimen autoritario y represor, que implementó formas de persecución a sus opositores.

A pesar de dicha situación, fue posible en aquella época, a través de la representación escénica, manifestar públicamente pero con dificultad lo que aquejaba a la sociedad, el hombre se atreve a expresar lo que siente y a partir de su angustia expone su discurso. Aquí se encuentran explícitamente elementos políticos en los textos, como también en la puesta en escena. De esta manera, la cultura tendrá un rol relevante y activo, donde las creaciones se basarán en denunciar las situaciones generadas en esta etapa.

³⁹Entrevista N°1, Alexis Moreno. Realizada por los autores el 15 de abril de 2011

Estamos viviendo un proceso de borrar la identidad nacional para despejarle el terreno al capital extranjero. Luego de que la pugna política dejó a la comunidad nacional agotada, sumida en la apatía, la única perspectiva es comprar cachivaches importados. Cualquier manifestación cultural originada en nuestra idoneidad, si bien es aplaudida por la gente, es vista con sospecha por la autoridad. Una Nación creativa es disfuncional al modelo.⁴⁰

Con el debilitamiento ideológico generado en el mundo, llegando incluso al declive del bloque socialista, tomando como mayor símbolo la caída del muro de Berlín, el 9 de noviembre de 1989, y ante las diversas crisis económicas y sociales producidas durante la dictadura militar, llegamos a mediados de los '80, con un régimen desgastado que llama a un plebiscito, realizado el 5 de octubre de 1988, dando fin a la dictadura del General Augusto Pinochet.

Es así que, la vuelta a la democracia en nuestro país se lleva a cabo el día 11 de marzo de 1990, asumiendo como Presidente el demócrata cristiano Patricio Aylwin por un período de cuatro años, con la llamada Transición Democrática.

Dado los hechos político-sociales sucedidos durante 1973 y 1990, la sociedad chilena, se constituye como temerosa, dispuesta al silencio y sin identidad, incapaces de reconocernos como chilenos.

Un elemento decisivo del Chile Actual es la compulsión al olvido. El bloqueo de la memoria es una situación repetida en sociedades que vivieron experiencias límites. En ellas la negación respecto al pasado genera la pérdida del discurso, la dificultad del habla. Existe una carencia de palabras comunes para nombrar lo vivido. Trauma para unos, victoria para otros.⁴¹

Todo esto se ve fortalecido durante la última década del siglo XX, donde los gobiernos imperantes mantienen los cambios desarrollados durante la dictadura y desarrollan políticas

⁴⁰ Huneeus, Pablo: *En Aquel Tiempo*, Editorial Nueva Generación, Santiago de Chile, 2000, p. 361

⁴¹ Moulian, Tomás: *Chile Actual, Anatomía de un Mito*, Editorial LOM, Santiago, Chile, 1998, p. 31

sociales que consagran el modelo económico neoliberal. Generándose en la sociedad un afán por satisfacer las necesidades económicas, el hombre se ve inserto en un sistema capitalista, en el cual se ve forzado a utilizar el crédito como medida de escape a la situación financiera, llegando a niveles elevados de consumo en donde el hombre “se limita a extender su mano con la tarjeta de crédito y ya está”.⁴² Todo esto se gesta de manera paralela mientras se promociona el crecimiento de Chile para mejorar la imagen tanto interna como externa del país,

Las exageraciones semánticas que se han usado en esta campaña publicitaria (Chile jaguar, Chile líder, Chile desarrollado) no son azarosas. Forman parte de una estrategia de exaltación, destinada a suscitar el *orgullo patriótico*, la idea que somos triunfadores⁴³

Pero la situación que brindará con más fuerza nuestra identidad como país durante la década de los '90, es el sistema económico neoliberal que no sólo proporciona “posibilidades de adquisición”, sino que también modifica, como se ha planteado anteriormente, nuestra forma de pensar, actuar y desarrollarnos como pueblo.

Identidad: en una cultura donde el ser se ha convertido en tributario del tener, el dinero define a las personas, mucho más que sus conocimientos intelectuales o sus virtudes morales. En estas sociedades, el mérito se mide crecientemente por el dinero, el prestigio se organiza en torno a él, la autoestima se vincula a esa potencia. El altruismo aparece en el marco de una competitividad generalizada, como gasto irracional del tiempo, como un despilfarro.⁴⁴

Por lo expuesto anteriormente, veremos cómo a mediados de los '90, el público pierde interés en ver obras que se sustentan en lo político, por lo que el discurso imperante hasta aquel entonces pierde efectividad.

⁴² Parra, Marco Antonio de la: *Manual para entrar al siglo XXI*, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 1999, p. 9

⁴³ Moulian, Tomás: *Chile Actual, Anatomía de un Mito*, LOM Ediciones, Santiago, Chile, 1998, p. 98

⁴⁴ Moulian, Tomás: *El consumo me consume*, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 1999, p. 32

El teatro político, sin embargo no ha desaparecido, aunque sí ha cambiado el mensaje y el modo de comunicación del mismo. Para muchos productores, directores y autores el teatro sigue siendo una especie de conciencia social que evidencia injusticias y denuncia las consecuencias de los excesos del poder, tanto político como económico.⁴⁵

En este contexto, fue necesario replantear el discurso y se habla de reconstruir la historia y la identidad a partir de la memoria. En el ámbito teatral, se cuestionan los sucesos históricos, se satirizan, se desestructuran, llevando al límite los conflictos que se abordan como anécdota cotidiana para plasmar en escena el sentir del sujeto ante dichas problemáticas. Las características mencionadas anteriormente, se ven reflejadas en el tipo de teatro que realiza la compañía *La María*. Dada su situación generacional, adoptan una postura crítica para con la sociedad y los sistemas públicos de épocas pasadas y contemporáneas, llevándolos en el año 2005 a realizar un trabajo exclusivo sobre las problemáticas que aquejan al individuo, enmarcando *La Trilogía Pública* bajo el contexto de Ser Social. Por ejemplo:

Numancia, nos habla del sacrificio de hombres anteriores, que prefirieron morir antes de perder su identidad, hoy (en Chile) nadie sabe cuál es su identidad, nos olvidamos de los muertos que se sacrificaron en pos del porvenir, a nadie parece importarle.⁴⁶

A su vez existe un cambio en la forma, se utilizan elementos metateatrales, que permiten comprender que lo que vemos es teatro, como por ejemplo, actos performáticos, utilización de música en vivo, características circenses, elementos audiovisuales, entre otros.

Paralelamente, en el mundo se desarrolla -gracias a los cambios económicos y tecnológicos- un proceso llamado globalización, del cual Chile no se queda atrás. Acontecimiento

⁴⁵ Villegas, Juan: *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*, Editorial Galerna, Buenos Aires, 2005, p. 216

⁴⁶ “La María reivindica el poder del verso con <<Numancia>>” en Diario *El Mercurio*, Santiago de Chile, 19 de julio de 2005, p. C15

que es producto de la entrada directa de medios comunicacionales mundiales como: Internet, masificación extrema de la televisión, la aparición constante del “sueño americano” en el cine. Se produce -como manifiesta Tomás Moulian- una “Sociedad de Consumo” y el desarrollo de un mercado mundial único.

Este país ya no existe. Bajo el mandato del consenso, esa auto traición lacerante que se hizo en Chile a su propio dolor, se ha borrado todas nuestras interacciones sociales verdaderas.⁴⁷

Finalizando los años noventa, el gobierno del demócrata cristiano Eduardo Frei, deberá enfrentar grandes problemas económicos como, la crisis asiática, que afectará enormemente la estabilidad económica y social del país, generando una alta tasa de desempleo y, propiciando que la política desarrollada por los partidos oficialistas de este período, sea cuestionada de forma masiva, produciéndose por primera vez en la historia del país, un balotaje o segunda vuelta en las elecciones presidenciales de 1999, volviendo a los sentimientos de inseguridad producidos años anteriores.

En el ámbito cultural nuestro país comienza a florecer, logrando en el año 1992, la creación de una comisión encargada de la cultura, perteneciente al Ministerio de Educación, que en el año 2003 conoceremos como Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Dichas entidades, permiten la creación de fondos para el desarrollo de las artes, festivales y actividades culturales gratuitas con el fin de reivindicar la imagen del país por medio de la cultura y las expresiones artísticas, estos fondos son una de las herramientas que la compañía Teatro La María utilizará en gran parte de sus montajes, como observaremos en el siguiente capítulo.

⁴⁷ Parra, Marco Antonio de la: *Manual para entrar al siglo XXI*, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 1999, p. 40

Capítulo 2. Compañía Teatro La María: Antecedentes Historiográficos.

2.1. Compañía Teatro La María: Hacia la creación de la Compañía

El teatro en Chile ha sufrido múltiples cambios en sus diversas etapas, desde la gestación de distintos grupos teatrales hasta variados discursos y poéticas que se ven influidos por la relación indisoluble que sostiene el teatro con el contexto social del hombre. Produciéndose una dialéctica entre el lenguaje espectacular y el desarrollo del teatro por medio de la herencia social y política.

El espectáculo teatral, como manifestación del espíritu de una época, ha estado sujeto a las modificaciones de las distintas corrientes estilísticas. Aparte de su contenido ideológico lo que estas corrientes han exigido y exigen en la actualidad el teatro espectáculo, oscila entre el realismo y el idealismo.⁴⁸

Claro ejemplo de este diálogo sostenido en el tiempo entre obra artística y contexto social, resulta ser la generación en que nace la compañía Teatro La María, que se halla marcada por el cambio, tanto social como teatral que se produce en nuestro país una vez recuperada la democracia. Los años '90 parecen ser un tiempo en que la idea de trasgresión en la puesta en escena ya no parece ser el motor de las creaciones de los nuevos directores y dramaturgos de la escena chilena.

Por una parte, podemos realizar una comparación entre el teatro heredado por la generación de la década de los noventa, que buscaba superar los códigos utilizados hasta ese entonces desde los años '40 a los años '80, marcado por el rol del director quien busca desarrollar una poética propia, bajo la experimentación y su función como guía en la “transcripción del

⁴⁸ Poveda Piérola, Lola: *Texto Dramático, la palabra en acción*, Narcea, S.A. de Ediciones, Madrid, 1996, p. 57

lenguaje verbal”⁴⁹ al lenguaje utilizado en escena con la práctica de actos *performativos*, un cambio en la estética donde comenzó a hacerse uso de elementos kitsch, audiovisuales, una composición corporal en escena -ya fuese en salas o en espacios alternativos como galpones-, entre otros recursos empleados por una generación conformada por reconocidos directores, entre los que destacan: Ramón Griffero, Alfredo Castro (Teatro La Memoria), Andrés Pérez (Gran Circo Teatro), Mauricio Celedón (Teatro del Silencio); quienes se constituyen como los referentes que las nuevas compañías de mediados de los '90 intentan superar.

Desde la institucionalidad del teatro, es decir, Escuelas pertenecientes tanto al sistema público como privado, los referentes mencionados anteriormente forman parte del cuerpo docente, estableciéndose una nueva variante en el rol que sostienen, pues no sólo se les reconoce como director, sino también, como un maestro en la disciplina institucionalizada, transformándose la institución en el medio por el cual se continúa con el traspaso de poéticas escénicas, de visiones de teatro a una nueva generación.

Pese a lo anterior, a mediados de los noventa, se observa una generación que funciona bajo la idea de romper con las antiguas prácticas teatrales, resultando interesante visualizar nuevas propuestas estilísticas, dramáticas y estéticas. Nacen nuevas compañías que si bien, valoran y destacan la labor de sus mentores, establecen su trabajo creativo a partir de sus propias inquietudes y no siguiendo un modelo en particular.

Es así, como emerge la compañía Teatro la María. Estudiantes de la Universidad de Chile, deciden presentarse al *Primer Festival de Dramaturgia y Puesta en Escena Víctor Jara*, se arman de un reducido equipo de trabajo y debido al éxito que obtienen deciden seguir trabajando juntos, llegando a ser hoy en día una de las pocas compañías que se ha mantenido vigente en la última década. Es preciso mencionar que los modelos en el accionar teatral no desaparecen a lo largo de sus prácticas, sino que se transfiguran, llegando a establecerse compañías como *La María*, que fundan su trabajo desde la particularidad y a partir de problemáticas grupales e individuales que

⁴⁹ Ídem, p. 56

los constituye como parte de “La Generación en Silencio”⁵⁰, como el mismo Moreno ha decidido denominarla.

Nos encontramos con que esta generación, conformada por sujetos que transitan por el periodo militar en Chile -pero desde una infancia sin conciencia total de la situación política-, se desarrolla bajo las bases de un sistema económico neoliberal, marcado por la instauración de la democracia. Son los protagonistas de un sistema inmediato, de apertura a los avances tecnológicos y que ya en periodo de formación académica cuentan con el apoyo a los procesos productivos en el área de creación teatral, viéndose amparados por la gestación de políticas culturales que dan pie a la creación de fondos, como el Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes, que con el tiempo acrecienta sus recursos disponibles, tanto para la puesta en escena de obras, como becas de investigación y formación en el área específica.

De esta forma, nos referimos a un grupo de estudiantes que son testigos y partícipes de un proceso teatral en el que no se pueden dejar de lado los cambios sociales, la relación entre artistas y la institución gubernamental, pues las iniciativas privadas se vuelven sensibles al diálogo entre actores y estado, ahora proveedor de recursos públicos, que auspicia y facilita espacios para producciones de creaciones artísticas.

La disolución de “la tensión crítica que el arte sostenía con las instituciones durante la dictadura” (...). en lugar de ello, y revelando la importancia de la subvención cultural como forma de legislación del estado (...), el campo teatral chileno presenta durante este período, un fuerte entramado en el que la institucionalidad cultural del gobierno, como entidad *sostenedora*, pero también *legitimante*, adquiere un rol primordial.⁵¹

⁵⁰ “*Sin Corazón*, Dramaturgia y Dirección” en sitio web [teatrolamaria.cl](http://www.teatrolamaria.cl)
http://www.teatrolamaria.cl/wp/wpcontent/uploads/2010/01/sin_corazón_dramaturgia_y_direccion.pdf

⁵¹ Carvajal, Fernanda; Van Diest, Camila: *Nomadismos y ensamblajes: compañías teatrales en Chile 1990-2008*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2009, p. 75

Sin embargo, no sólo la creación de políticas culturales, ni la docencia de actores y directores destacados marca una institucionalización en el teatro de escuelas, sino también, la iniciativa por los directores de dichas escuelas al propiciar instancias dentro de la Universidad para el desarrollo del teatro. Es así, como a través de espacios dados por festivales universitarios y cursos dramáticos -facilitados por la reformulación curricular implantada-, se comienza a ejercer un cambio subterráneo en las visiones del teatro social. Es en este contexto de diálogo constante, entre Institución y Estado, en que el antiguo rupturismo de décadas pasadas, pasará a convertirse en alianza con la nueva oficialidad y que forman a las nuevas generaciones que intentarán expresar el sentir del hombre que crece en un sistema democrático.

2.2. Semblanza de la agrupación.

La labor teatral sostenida durante 15 años por la compañía Teatro La María en la escena nacional, ha sido –tal cual lo definen sus miembros- el resultado del compromiso por el trabajo que realizan, el rigor y el sostener una constante dialéctica entre la búsqueda de una forma y el planteamiento de una problemática personal que exponen finalmente en sus obras a través de un proceso lleno de cuestionamientos y re-planteamientos en relación a lo denominado como teatralidad. Así mismo y aunque encasillar su trabajo como Teatro Social no les acomoda, desde el ámbito de nuestra investigación, es posible observar cómo se mantiene una constante pregunta sobre lo social en *La Trilogía Pública*, donde se presentan los conflictos entre sujeto y sociedad, desde el ámbito de lo privado los personajes se expresan desde una fisura emocional, se muestran automatizados e insensibilizados, como producto de una sociedad que sostiene un sistema normativo que los constituye como tal.

Es por esto que resulta importante plantear la observación de los propios integrantes de la compañía, que gestan la idea de la teatralidad en crisis, plantean los conflictos morales y la decisión ineludible que toman sus personajes ante una problemática social definida.

Al hablar de compañía de teatro, se produce una inmediata lectura de lo que la constituye como tal: una poética direccional particular, una agrupación constituida por un determinado número de integrantes, es decir, un núcleo creativo y que en este caso y como característica del tipo de agrupación, resulta según Fernanda Carvajal y Camila Van Diest como un modelo de núcleo-periferia, al percatarnos de la rotación de los actores que participan en los montajes realizados.

Gran parte de las compañías buscan diversas instancias para financiar sus proyectos, aunque esto responde a un compromiso con la disciplina y se condice con el ímpetu creativo, también surge como una respuesta en relación a los conductos regulares que plantea este sistema de mercado. De esta forma, los egresados de la proliferación de escuelas que se abrieron a fines de los años '90 -en el afán de sostenerse económicamente- comienzan a crear grupos, con un nombre particular, para poder gestar proyectos, que no siempre ni necesariamente nacen de inquietudes provocadas por una problemática individual que se sostenga en una constante fricción en la discusión grupal, sino que a la disyuntiva que produce la inestabilidad económica a la que se encuentra sujeta esta labor. A lo que el mismo Moreno da cuenta desde su relato generacional:

cuando nosotros salimos habían pocas compañías de teatro, la que más uno escuchaba cuando estaba estudiando era *El Cancerbero* y se disolvió, entonces formamos compañía nosotros, *La María*, el teatro *El Hijo* del Chato Moreno, como al año siguiente la de la Manuela Infante, y empezaron a formarse compañías, y en un momento había una cantidad de compañías, en ese mismo año (2000) que era el contexto en el que salimos nosotros como al mercado y de todas no queda ninguna, salvo la de Manuela (Infante), entonces somos la que queda y eso guarda relación con la línea de trabajo que uno tiene. Cuando nosotros salimos estábamos enfrentando a todo lo que tiene que venir, no ser nadie en el teatro.⁵²

Es entonces, cuando encontramos los primeros puntos de quiebre que sostienen Alexandra Von Hummel, Ricardo Romero y Alexis Moreno, al plantearse bajo ese contexto la presentación de un trabajo profundo que se mantuviese alejado de la estructura mediática de ese entonces.

⁵² Entrevista N°1, Alexis Moreno. Realizada por los autores el 15 de abril 2011

Basando su trabajo desde cuestionamientos propios, discusiones sobre lo formal, incluso planteando más adelante una teatralidad en crisis.

El núcleo creativo de la compañía está dado por tres integrantes que no sólo comparten un espacio como estudiantes de la Universidad de Chile, sino que además, llegan en circunstancias similares a la carrera de Teatro de dicha institución. Nos referimos a Alexis Moreno, Alexandra Von Hummel y Ricardo Romero.

Alexis Moreno, un joven que saliendo de un Liceo Técnico Profesional realiza su práctica en una empresa de automóviles, donde luego continuará durante un año, toma la decisión de estudiar Teatro sin tener mucha idea de la disciplina, sí tiene claro hacerlo en la Universidad de Chile, institución estatal que le permite costear su carrera a partir de un crédito. Durante ese tiempo de organización y preparación para ingresar a la Escuela, Alexis participa de un taller de teatro que le permite desarrollar sus capacidades artísticas y decidirse por completo a estudiar teatro. Por otra parte, mientras realiza su práctica, observa las distintas jerarquías que existían en ese micro mundo empresarial, observación que más adelante servirá de referente y marcará su dramaturgia.

Al mismo tiempo, Alexandra Von Hummel se encuentra cursando el tercer año de Ingeniería Comercial en la Universidad Católica, con la constante inquietud sobre lo que ella denomina como “lo humano”, pensamiento que resulta ser definitorio al momento de abandonar su carrera y dar las pruebas de selección para estudiar teatro en la Universidad de Chile, decisión que se relaciona con la atención que le genera y generaba el hecho de presentar la realidad bajo diversas maneras, es decir, desde lo visual, desde los cuerpos en escena, la creación de atmósfera a través de lo sonoro y los efectos emitidos en una obra. Sin ninguna relación particular con la escuela a la que ingresa, Alexandra Von Hummel, comienza al igual que Alexis Moreno desde el desconocimiento total de la carrera, siendo la inquietud su motor de partida.

Por otra parte, Ricardo Romero, quien habiendo finalizado su carrera de Artes Visuales con especialidad en Escultura, en la misma Universidad de Chile, postula vía interna a la carrera

de Diseño Teatral, vinculándose desde un comienzo con Alexis Moreno y Alexandra Von Hummel, transformándose en el diseñador de Iluminación de la Compañía. Labor a la que más tarde, le otorgaría una importancia a modo de objeto simbólico y fundamental en la puesta en escena.

La primera instancia académica que genera el acercamiento desde el trabajo creativo se produce cuando Alexis y Alexandra deben montar una escena en la asignatura “Historia del Teatro”, solicitando la ayuda de Romero como diseñador teatral. Pero no será hasta *El Apocalipsis de mi vida*, obra ganadora del Festival Víctor Jara, que se formalizará la unión grupal, que los lleva a bautizarla como Teatro La María.

No, antes no había compañía, hubo un grupo que nos juntamos para esa obra y cuando ya ganamos y cuando teníamos este premio para el otro año y trabajábamos muy bien, ok trabajemos para siempre, pongámonos nombre.⁵³

Prevalece desde un comienzo el trabajo, las inquietudes y cuestionamientos tanto en las temáticas a tratar como la teatralidad, se acogen a la idea de distinguirse con un nombre como resultado del trabajo antes realizado y no desde la creación de un proyecto al que debiesen responder como compañía, es decir, deciden trabajar bajo el sello de *La María* una vez que se encuentran constituidos a partir del trabajo realizado como compañía, ya que como menciona a su vez Moreno, existen agrupaciones que se juntan, se identifican con un nombre en particular, generan un proyecto y se disuelven.

2.3. Teatro La María dentro del medio Universitario.

Sin duda, al observar los cambios sociales y gubernamentales en torno a las artes escénicas, también podemos referirnos al cambio que se produce en el existente rol

⁵³ Entrevista N°1, Alexis Moreno. Realizada por los autores el 15 de abril 2011

Universitario, donde surgen creadores activos que, participando en instancias como el *Festival Mundial de Teatro de las Naciones* en 1993 -organizado por el Centro Chileno del Instituto Internacional del Teatro (IIT), además del apoyo de instituciones culturales de los países participantes-, el *Festival de Nuevas Tendencias Teatrales*, organizado por el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, junto al antes nombrado *Festival de Teatro y Dramaturgia Víctor Jara (1999)*, muestran formas de experimentar y plasmar los distintos modos de observar la realidad en que se encuentran insertos. Revalorizando la palabra, los autores comienzan a escribir y dirigir sus propias obras, formando agrupaciones con quienes poder compartir inquietudes generacionales.

Como se mencionó anteriormente, es bajo este contexto que se observan los primeros pasos en la dramaturgia y dirección de la compañía Teatro La María, quienes en el año 1996 ingresan a la Universidad de Chile e inician su carrera creativa que se formaliza en 1999, dentro del contexto Universitario. Año en el cual, con *El Apocalipsis de mi vida*, obra de autoría de Moreno, resultan ganadores al participar en el Primer *Festival de Dramaturgia y Puesta en Escena Víctor Jara* creado por estudiantes de dicha escuela, obteniendo como premio una temporada para el año próximo, significando así mismo un espacio donde poder profesionalizar el teatro, generando también un ingreso económico y la plataforma para darse a conocer como agrupación. Es así, como *La María* con cuyo “melodrama delirante”, como lo denominan los mismos integrantes de la agrupación, posterior a la temporada (agosto–octubre 2000) en la sala Sergio Aguirre de la Universidad de Chile, fueron invitados a participar en la sexta versión del *Festival Internacional de Teatro a Mil* (2001).

La relación que establecen Moreno y Romero, diseñador de la misma Universidad, se genera desde el inicio de ambos en sus diferentes carreras realizando diversos trabajos académicos. Es por esto, que no es de extrañar que Ricardo Romero desde los inicios de la compañía haya realizado las funciones de diseño de iluminación. Años más tarde, será el mismo Romero quien invite a Carolina Sapiaín a participar de la compañía como diseñadora de vestuario en los montajes: *La Gaviota*, de Anthon Chejov (2004) y *La Trilogía Pública* (2005), lo que significaría una primera etapa de roles específicos dentro de la compañía, lo que en el futuro dará

pie a la integración de Rodrigo Ruiz, diseñador teatral de la Universidad de Chile, quien cumple la función de escenógrafo en las obras: *Caín*, *Topografía de un desnudo*, *Las Huachas* y el diseño de vestuario de *Abel*. Ruiz en la actualidad sigue bajo el rol de Diseñador Teatral de la Compañía.

De este modo, la compañía de teatro *La María*, se abre campo en la escena nacional, motivados por la necesidad de representar un discurso basado en sus propias experiencias,

Sentimos muy profundamente que tenemos algo que decir al respecto. Somos los hijos de una generación en silencio, por tanto nuestra personalidad se formó distinta. Nos invadió la tecnología, la violencia y las múltiples preguntas que uno se formula en este país.⁵⁴

A su vez, plantean que:

Luego de habernos formulado una infinidad de preguntas: Ya no importa quién tuvo o no la culpa. Esa es una discusión más conocida por nuestra generación anterior. Lo que si importa es cuánto afectó en nuestra idiosincrasia este hecho.⁵⁵

Es decir, la compañía no solamente busca romper con los esquemas y paradigmas clásicos, sino también, con un discurso sobre el contexto político social, que no comparten con sus antecesores. Estableciendo de este modo nuevas visiones desde la creación, la cual se sustenta en la búsqueda de una teatralidad y dramaturgia propia que se vea reflejada en sus montajes y que finalmente lleven al espectador a una reflexión política, más que a recibir un mensaje como tal. Esto por medio de lo que denominan “humor negro” y tintes del absurdo visto desde el existencialismo.

⁵⁴ “*Sin Corazón*, Dramaturgia y Dirección” en sitio web *teatrolamaria.cl*
http://www.teatrolamaria.cl/wp/wp-content/uploads/2010/01/sin_corazon_dramaturgia_y_direccion.pdf

⁵⁵ *Ibíd*em

2.4. Temáticas

En cuanto a las temáticas, se refieren al hombre sometido a una desestructura psicológica y social. Presentando en sus obras seres trastocados por la respuesta diaria de un sistema que ha fracasado y que los lleva a los límites de la razón y la reflexión de su situación actual, todo esto siendo presentado desde el mundo privado de quienes lo componen. Observando que, en *Apocalipsis de mi vida (1999-2001)*, *Trauma (2001)* y *Lástima (2002)* obras pertenecientes a la *Trilogía Negra*, nos plantean temáticas que abordan el contexto social desde el sentir de mujeres y hombres cuyas filiaciones y relaciones sociales se ven quebradas, individuos divididos entre sus deseos de trascendencia y el fracaso de su vida actual, entre sus sueños y la soledad que les embarga.

Exponiendo a un ser social vulnerable frente a su entorno, La María sostiene en *La Trilogía Negra* al Sujeto en la imagen de íconos y referentes rescatados de nuestra cultura de masas de los años ochenta y noventa. Haciendo uso de elementos melodramáticos y de una estética que consigue generar el distanciamiento –formulado por Brecht–, proporcionan al espectador el espacio de reflexión, lugar desde donde se crea la opinión de dicha situación social y que invita a no conmovirse con lo que viven los personajes en escena.

Los tópicos mencionados anteriormente, son posibles de observar en otras obras de autoría de Alexis Moreno, como: *Sin corazón (2002)*, donde se plantean las consecuencias del golpe de estado en la cotidianidad de La Generación del Silencio; *Trauma (2001)*, donde muestran cómo el hombre se encuentra en una situación irrefrenable, la cual no puede detener y lo lleva a la desgracia; *Lástima (2002)*, donde se habla de la soledad en la que se encuentran sus personajes; *Abel (2007)*, obra donde se vuelve a presentar al hombre en crisis social y desempleado; *Las Huachas (2008)*, que nos presenta la problemática de la identidad, de una patria extraviada, haciendo referencia a mitos y a nuestro folklore; *Caín (2009)*, basada en el colapso de una colectividad y su sistema. Obras que engloban las problemáticas individuales y colectivas bajo el cuestionamiento y la reinterpretación de los hechos políticos ocurridos en las

últimas décadas en Chile, originando una lectura analítica por parte del espectador a partir de sus propios niveles de conciencia y asociaciones particulares.

Es por esto que, no es de extrañar que *La Trilogía Pública* sostenga un discurso social, con claras referencias a lo político.

La Trilogía Pública, estrenada en el año 2005 y ganadora del FONDART de Excelencia, está compuesta por: *Superhéroes*, *Numancia* y *La Tercera Obra*. Plantea una visión del individuo olvidado por un sistema, el ser humano enfrentado a un conflicto bélico y al hombre inserto en una sociedad que utiliza un régimen de terror como medio de control y silencio. Es necesario considerar que estas temáticas se encuentran centradas en el paradigma del hombre como Sujeto Social, en el cual todo ser humano se establece en una identidad no sólo personal sino también social. Situándonos en el condicionamiento dicho sujeto, quien, como respuesta a la sociedad que lo constituye, resulta ineludiblemente marcado por lo público.

2.5. Visión y construcción de una poética

Como hemos visto anteriormente, la compañía Teatro La María forma parte de un proceso creativo marcado por la disminuida imagen de un Director cuya poética era determinante en el trabajo realizado por una generación específica. Al hallarse ajenos a esta realidad, es importante preguntarse desde dónde se produce el proceso creativo de *La María*. Es entonces, cuando podemos hacer referencia a tres puntos que parecen importantes de abordar. Por una parte, se encuentra el método de trabajo grupal, desde donde nacen las discusiones, el planteamiento de inquietudes personales, los posibles cuestionamientos hacia las decisiones ejercidas por el director de la obra a trabajar y que creará el resultado final de un proceso de meses de investigación. La agrupación decide desde un primer momento establecer un trabajo horizontal, donde la participación y opinión de cada integrante que se encuentre trabajando en la compañía en algún determinado montaje, es válida.

Sumándose a lo anterior, es posible observar en la compañía, que invitan a participar en sus montajes a personalidades del teatro ajenas a su núcleo, de modo que, alejados de cualquier hermetismo se transforman en una agrupación ecléctica, que afronta cada proceso desde un método distinto de creación grupal. Es así como, el lenguaje, los planteamientos y la estética ejercen una especie de movimiento constante en las etapas de trabajo de la compañía. La obra a montar se basará en un proceso único e irrepetible, en la medida que sus integrantes son invitados a participar dependiendo de la ocasión, entonces existen variantes tanto en lo formal como en el fondo de la problemática de cada situación de creación, Alexandra Von Hummel sostiene que:

hacíamos el trabajo de mesa escénicamente, lo que implica no tomar decisiones previas si no que ir haciendo sobre la marcha, entonces es el material el que te va cuestionando, en vez de que nosotros hiciéramos de antemano las cosas. Ahora, siempre hay (una metodología), no sé si tenemos una específica, pero sí, siempre partimos de un texto, eso es ya una línea, no partimos sin texto, aún cuando no lo utilicemos, es el texto el que define que no lo utilicemos.⁵⁶

Desde esta metodología es posible concluir que el motor de trabajo continúa siendo el que los motivó en sus comienzos, y que nace necesariamente de la problemática planteada en el texto a montar y no en conflictos internos o grupales pre-establecidos.

Como ya se mencionó anteriormente, en el trabajo colectivo valen de igual manera todas las opiniones, no existe una jerarquización de los roles, por lo que nada es impuesto como absoluto, sino que todo se basa en consensos donde prima la mejor idea, lo que les permite desarrollar diferentes formas estéticas y maneras de resolver las dificultades con las que se van encontrando en el proceso de creación. En *La Tercera Obra* deciden trabajar desde la crisis de la puesta en escena, como un choque entre teatralidad y temática, primando la segunda como generador del impulso creativo que finalmente los lleva a montar sólo cinco escenas de *Terror y Miserias del Tercer Reich* –obra en la que se basa la puesta en escena- y exponiendo material audiovisual de los momentos de ensayo, ya que es ahí donde se encuentra lo esencial de la *Tercera Obra*, en las continuas discusiones presentes durante el proceso de montaje.

⁵⁶ Entrevista N°2, Alexandra Von Hummel. Realizada por los autores el 05 de mayo de 2011

Respecto a lo anterior, se establece una problemática que confluye -específicamente en *La Trilogía Pública*- en el pensamiento social y político que está marcado por el devenir de un hombre que fue debilitado socialmente, enmarcado en un sistema que ha transgredido la patria y que ha significado un retroceso en nuestra idiosincrasia, a lo que Moreno se refiere de la siguiente manera:

Encuentro que la patria se asesinó el 11 de septiembre del '73, ahí se acabó la idiosincrasia, no se vieron más las viejas que los fines de semana sacaban su sillita a la calle y conversaban, creo que se empezó a enfermar, a asesinar la patria poco a poco, se la empezó a envenenar con alertas, con peligros, con horror, con miseria y ahora todo lo que tenemos son engaños, puros engaños.⁵⁷

Plasmando en las obras que componen la trilogía, la transformación del hombre que sostiene un sin sentido ante la vida que lleva, al perder sus costumbres, un hombre que se insensibiliza y asume los hechos político-sociales desde la cotidianidad del problema, del no sentir que es reflejo de una sociedad que le acoge sino que lo inhabilita para relacionarse como un sujeto social con libertades expresivas, con necesidades que no respondan únicamente a las de un sistema social, donde el espacio entre *lo privado* y *lo público* se pueda discernir claramente, y no se desvanezca la capacidad de definir y continuar construyendo un espíritu identitario, al punto de:

Lograr compenetrarnos con nosotros mismos y con el mundo (...). Es saber para qué estamos metidos en la vida que no heredamos, sino que elegimos (...) La educación del cuerpo nos lleva al descubrimiento y la realización de nosotros mismos. Por el cuerpo llegamos a la maduración de nuestra conciencia y al hallazgo de nuestra identidad. (...) Considerarse no significa ser. Ser no es ninguna ventaja en el mundo. Si sólo "se es" nos suicidamos en la ignorancia, si sólo sabemos nos suicida la insensibilidad, la falta de poesía cotidiana.⁵⁸

⁵⁷ Entrevista N°1, Alexis Moreno. Realizada por los autores el 15 de abril 2011

⁵⁸ "Teatro La María" en sitio web *teatrolamaria.cl*
<http://www.teatrolamaria.cl/descargas.html>

A partir de esta reflexión realizada por Alexis Moreno, podemos observar cómo visualizan a un sujeto cuya única posibilidad de ejercer su pensamiento político es a partir de las esperanzas construidas por una política social que concretamente no se hace cargo de la realidad chilena. Además del bloqueo de una forma natural de convivir entre sujetos, perdiendo de este modo la capacidad de volverse permeable a las diversas posibilidades de conciencia social e individual. Es a partir de este devenir social que deciden crear la imagen del Sujeto en sus obras, desde lo que denominan como una política de comportamiento crítico frente al sistema que nos gobierna, sin ningún propósito revolucionario que busque cambiar utópicamente la realidad existente,

Las peores obras de teatro que he visto en el último tiempo son las que hablan de la revolución y pucha que se usa la palabra revolución, pero qué es la revolución, encuentro que es súper inocuo hablar de la revolución, de qué, desde dónde, creo que se prostituyó demasiado el concepto de revolución, no existe revolución si no tiene un sentido filosófico, porque la revolución sin sentido filosófico lo único que consigue son mártires.⁵⁹

Bajo este pensamiento se encarnan los roles de las obras seleccionadas y escritas por la compañía, donde el Hombre es parte de una jerarquía social, observa la realidad desde el miedo, y las pocas esperanzas de cambio, donde lo emotivo se presenta bajo la frustración, la mentira, la culpa, las perversiones y la vergüenza. Acompañadas de una actuación lejana a la compasión, que genera una constante tensión durante el transcurso de la obra. Además de una estética propia, que no sólo forma parte de una propuesta escénica sino de un elemento que potencia un discurso y una crítica propia de la agrupación y de su visión de mundo.

En tercer lugar, hallamos una estética utilizada por la compañía, que es uno de los factores determinantes al momento de distinguirse del trabajo realizado por sus contemporáneos. Es preciso mencionar, que la estética dentro de *La Trilogía Pública* también es inherente a las obras y a los estilos que en cada una de ellas trabajan, por lo que varía según el montaje. Desarrollando la premisa desde una poética y estética que se crean desde el sentido del distanciamiento, ya sea a

⁵⁹ Entrevista N°1, Alexis Moreno. Realizada por los autores el 15 de abril 2011

partir del despojo, es decir, la minimalización espacial y los vestuarios donde lo heroico destaca por sus acciones, como resulta visible en *Numancia*, o por el contrario a partir de colores, utilización de accesorios de fantasía en sus personajes, como el uso de pelucas, de disfraces, y la composición de lo kitsch, como es el caso de *Superhéroes*, donde los elementos transfigurados en escena son demandas que ejerce la trama y el contexto en que se mueven los “anti-héroes”, obra donde todo parece ampliado por la “lupa de lo grotesco”, desde el cómo se resuelven los sistemas técnicos de efectos especiales para que estos seres puedan emerger desde el mundo de los años ‘70, cuya estética del Cómics es utilizada para denotar la plasticidad de la realidad en la que Moreno sitúa a estos *Criminales Nostálgicos*.

Todo esto es resultante de discusiones estéticas realizadas en conjunto, las cuales concluyen en el hecho de apelar al instinto bloqueado en el hombre, construyendo su mundo a través de elementos como iluminación, trabajo audiovisual, música, sonidos, amplificación de sonidos guturales como ocurre en *La Tercera Obra*, *Trauma* y *Caín*, entre otras, que no sólo dan como resultado una estética creada por dos poéticas, la del diseño teatral y la direccional, como se daría tradicionalmente, sino que responde a la concreción de una decisión colectiva, donde nada está puesto para generar un goce estético si no para resolver escénicamente la complejidad del Ser, propuesto en sus temáticas y las opiniones de los actores sobre el rol y el mundo que crean.

Resulta de gran importancia para la agrupación, el trabajo desde la sensación instintiva, el crear sensaciones que varíen en el espectador, más que un goce artístico. Ya que en éste ámbito se pueden producir dos respuestas que no son las que se plantean en la Compañía, por una parte, el goce estilístico, donde se presentan grandes escenografías, resueltas por el diseñador y en las cuales se instalan los actores. Y por otra, que el espectador olvide que está viendo una transfiguración de realidad en la que se mueven cotidianamente, que busca guiarlos a la reflexión política, lo que se produce únicamente alejándolo de la emotividad y la empatía. Definiendo ellos mismos su estética como una desestatización, adquiriendo valor lo en bruto, lo feo, en contraste al concepto mal aplicado de estética en el sentido de embellecer, también, es posible entender este concepto acuñado por Von Hummel, como una rebelión ante las formas,

es decir ¿dónde ocurre el teatro?, ¿ocurre cuando me sé el texto, el teatro ocurre cuando yo estoy vestida? o ¿el teatro ocurre cuando hay vida y hay verdad?, entonces dijimos, sí ahí ocurre, entonces no me voy aprender el texto porque lo importante no es que me aprenda el texto sino que logre entender el sentido de ese texto para decirlo, al final igual uno se lo aprendía de tanto pasarlo, pero la decisión de tener el texto en la mano, el vino, un espacio, de hacer explícito un espacio, de no querer poner una ficción que no era necesaria, porque la ficción la estábamos pudiendo generar con nuestros cuerpos, nuestros cuerpos calientes y ardientes en preguntas y deseos.⁶⁰

De esta manera, la compañía Teatro La María ha enfatizado sus concepciones sobre el rol social en sus puestas en escena, tanto en el discurso transmitido a través de su estética, como el propuesto por la dramaturgia. Dentro de lo que Alexis Moreno destaca como la “democracia” ejercida dentro de la compañía que se caracteriza por ser hegemónica, donde siempre “gana la mejor idea” y que genera una de las características de los procesos de cambios observados entre la generación de los años ’80 y finales de los ’90, reapareciendo la conciencia colectiva al momento de crear, haciendo uso de recursos escénicos que han sido reformulados como un elemento sígnico reconocible por el inconsciente colectivo del espectador.

⁶⁰ Entrevista N°2, Alexandra Von Hummel. Realizada por los autores el 05 de mayo de 2011

Capítulo 3. *Superhéroes, Criminales Nostálgicos*: Análisis Dramático y Puesta en Escena.

3.1. Análisis Dramático

3.1.1. Ficha técnica

Título	<i>Superhéroes. Criminales Nostálgicos</i>
Dramaturgia y Dirección	Alexis Moreno
Elenco	Alexandra Von Hummel Manuel Peña Marcelo Alonso Alexis Moreno
Diseño Iluminación	Ricardo Romero
Diseño Escenografía	Teatro La María
Diseño de Vestuario	Carolina Sapiaín
Duración	1 hora 45 minutos

3.1.2. Fábula

Cuenta la historia de tres empleados públicos que tienen un pasado en común, fueron *Superhéroes*, pero dejaron de ser indispensables para la sociedad y fueron enviados a un ayuntamiento para realizar una “misión secreta y encubierta”, lo cual desencadenó su olvido. Han transcurrido más de 30 años desde ese episodio y ninguno se ha vuelto a encontrar, hasta que Benjamín, el empleado de la sección Aguas y Alcantarillados, acude a la oficina de Archivos ubicada en el subterráneo del edificio público, donde trabaja Bernardo. Transcurrida una

conversación entre ambos se deja entrever el nexo que tuvieron en algún momento, se identifican el uno al otro concertando -de manera muy fría- un almuerzo.

Por otra parte, se encuentra el Junior de nombre Simón, quien tras apuñalar a María, la secretaria del tercer piso, huye y se dirige al subterráneo para esconderse en uno de los estantes de archivos, ella toda ensangrentada lo busca desesperada. Entran Bernardo y Benjamín, ven a María pegándole a Simón, quien a su vez le vuelve a enterrar su lapicera azul una y otra vez, pero la mujer constantemente resucita, vislumbrando que también fue una súper heroína, de este modo los tres paladines se reencuentran y comienzan a recordar viejos tiempos. Transcurrida la acción, toman la decisión de retomar su vida como Superhéroes, pero deben recuperar sus súper poderes, María (Kleochica) los mantiene, en cambio Bernardo (La Maravilla Forzuda) ha perdido su fuerza y memoria insuperable, la capacidad de leer la mente y estirar sus brazos, mientras que Benjamín (Hombre Antártica) ya no posee su capacidad de congelar cualquier cosa y volar. Comienzan un entrenamiento con la ayuda de Simón, quien decide unirse al grupo y ayudarlos a vengarse del sistema que los olvidó.

Durante uno de los entrenamientos y tras electrocutarse, Simón cree haber adquirido -sin tener claro qué tipo- súper poderes, transformándose en Korlov, el Radio Hombre. Es así que este grupo decide salir a enfrentar a la sociedad que los segregó, pero serán derrotados física y moralmente. El Hombre Antártica aparece herido para luego caer y morir en presencia de sus colegas, La Maravilla Forzuda decide suicidarse al verse incompetente e inhabilitado como individuo. Kleochica da muerte a Simón al pensar que fue él quien mató a Bernardo, de este modo María queda sola, reconociendo que su pesar y única condena será nunca morir y vivir con el recuerdo de aquel día.

3.1.3. Conflicto

Al tratarse de personajes aislados, segregados y condicionados socialmente, el conflicto central se produce a nivel interno, a partir de lo privado, involucrando conductas, emociones y

sensaciones determinadas por lo público, es decir, el sistema en que se encuentran inmersos. Dicho conflicto, consiste en la lucha incansable por recuperar la identidad, el deseo de aquella gloria perdida desde el olvido por parte de la sociedad. Si bien los conflictos se presentan de forma absurda e irrisoria a partir de situaciones irreales, como el caso de seres súper poderosos, se generan situaciones presentes en cualquier sociedad, el estado de individuos presos de su devenir histórico, permite la analogía y la vinculación con una realidad propia de nuestro país, la cual a su vez, es posible relacionar con las teorías de hombre y sociedad mencionadas en el capítulo I de la presente Investigación.

En primera instancia, Karl Marx nos plantea que el hombre se ve condicionado por el sistema social en el que se desarrolla, que en su totalidad es del tipo capitalista. En el caso de *Superhéroes*, nos encontramos con cuatro empleados públicos presos de un sistema en el cual impera el arribismo de los mandos medios y la lucha constante de clases. Los personajes de la obra se someten a sus labores, privándose de cualquier otro tipo de relación personal e interpersonal, se pierden los lazos afectivos y como parte de la cadena de producción terminan por transformarse en seres alienados y sin identidad. Dichas relaciones según Marx, dependen de la situación de clase social en la cual se desenvuelve el individuo.

También es posible apreciar en los postulados de Emile Durkheim, particularidades presentes en el texto de Moreno, al referirse a los hechos sociales que el hombre debe respetar, adaptándose a las condiciones que se presentan en el medio y que finalmente lo condicionan como individuo, de este modo, logramos comprender la capacidad de sobrevivir 35 años a las condiciones presentes en el ayuntamiento, segregados en el subterráneo y no en las condiciones de trabajo más óptimas, vemos a estos ex superhéroes sobrellevando su situación, adaptados y condicionados a hechos sociales particulares.

Producto que la sociedad no logra entregar las herramientas y condiciones necesarias para el desarrollo del individuo dentro de un sistema social, denominado por Durkheim como anomia, produce un estado de sinsentido en el hombre, al punto de perder su propia identidad y cualquier esperanza realista de una existencia significativa.

3.1.4 Secuencias, actos y escenas

El texto consta de once escenas divididas por el autor en dos partes, la primera, corresponde a las escenas I a IV y la segunda desde la V a la XI. Cabe destacar que el análisis corresponde a la versión 2010, tal cual lo manifiesta Alexis Moreno en el texto dramático, por lo que cualquier diferencia o modificaciones respecto a *Superhéroes* 2005, no son de nuestra competencia.

a) Primera parte

En esta primera instancia se dan a conocer a los personajes como funcionarios del ayuntamiento, dejando entrever en algunos diálogos que su pasado los vincula. En la primera escena, Bernardo y Benjamín tras una conversación por asuntos laborales terminan reconociéndose y concertando un almuerzo, el cual tiene lugar en la segunda escena, donde a partir del relato de los funcionarios, aparecen los otros dos personajes correspondientes a la secretaria del tercer piso, María, y el junior llamado Simón. En estas dos primeras escenas se manifiesta que se conocen desde antes, debido a que por ejemplo, hablan de remordimientos, dicen haber sido cuatro colegas y además Bernardo expresa que Benjamín mató a alguien.

BERNARDO: No sea tonto, las cosas que duelen no se pueden olvidar, esa es la gracia de sufrir. Mató a alguien... plaf, ahí va a estar hasta que se acabe el mundo, al lado suyo jodiéndole la pita. O aprende a hacerse el leso o pesca una pistola y se revienta la cabeza.

B: Yo no maté a nadie.

BERNARDO: Gajes del oficio.

B: Sí, los cuatro los tuvimos. ¿Qué será de los otros colegas?

BERNARDO: No tengo idea ni me interesa... Hablemos de otra cosa sino paramos esta amistad unos treinta y tantos años más...⁶¹

⁶¹ Moreno, Alexis: *Superhéroes. Criminales Nostálgicos*. Texto inédito, facilitado por el autor para la realización de esta memoria

Es evidente el nexo y la vinculación de un pasado que si bien exponen, no especifican de qué se trata, pero que se comprenderá con el transcurso de la acción.

En la tercera escena, aparecen los dos personajes mencionados anteriormente, María y Simón, quienes a partir de monólogos manifiestan el conflicto que los relaciona. Por otro lado, Benjamín asegura haber visto antes a María y al observar que la mujer resucita luego de las puñaladas y que posteriormente controla los movimientos del junior, es reconocida por sus colegas como Kleochica, la mujer con los poderes del antiguo Egipto, de modo que se aclara en cierta medida el tipo de vínculo existente entre los funcionarios públicos. Aún así, en la cuarta escena, María se desentiende de su rol de súper heroína diciendo no ser Kleochica, pero aparecen más datos que hablan de los poderes que los tres tuvieron en el pasado y es Benjamín, quien siempre dispuesto a recuperar la dignidad, los insta a ejercer nuevamente. No saben nada de lo que ocurre actualmente fuera del edificio y tras el reconocimiento como seres superiores y luego de recordar sus nombres y cuáles fueron sus poderes, exteriorizan su visión de la sociedad para terminar con la decisión de luchar y vengar su situación social, además “se abren los uniformes y vemos bajo ellos los trajes de súper héroe”.⁶²

Terminando la primera parte de la obra, ya sabemos que aquellos funcionarios públicos fueron hace más de 30 años paladines de la justicia, pero aún así, se expone a los personajes como individuos comunes, pertenecientes a un sistema que los ha segregado y determinado, aún cuando ya se hace evidente su condición de seres superiores se observa siempre en estas cuatro escenas al hombre expuesto a su devenir, personas que no han sido capaces de ver más allá de aquellas paredes que los recluye.

b) Segunda parte

Con la quinta escena se da inicio al entrenamiento como superhéroes con el fin de recuperar sus poderes, se conoce la manera en que los adquirieron y manifiestan no tener claro cuál será el plan a seguir ni contra qué, ni quién van a emprender la lucha, pero sí exponen sus

⁶² Ibídem

ansias de venganza. Por otra parte y también en la escena seis, se observan los miedos y debilidades que los atormentan, llegando a plantear el suicidio como solución a la problemática.

BENJAMIN: Simón es el más informado de los cuatro, él sabe cómo está funcionando el mundo, dónde está el bien y dónde está el mal...

BERNARDO: ¿Por qué no nos suicidamos ahora y nos ahorramos los problemas?

BENJAMIN: No. Si morimos va a ser en acción...

BERNARDO: ¡Nuestros cuerpos no funcionan, vamos a perder!

BENJAMIN: ¡Mal carpintero es aquel que culpa a sus herramientas! ¡Venganza! No al absoluto abandono social.

MARIA: Que dios se apiade de nosotros...⁶³

La séptima escena corresponde sólo a una acotación del autor, en la cual se da a conocer la muerte de Simón, quien se electrocuta accidentalmente. En las escenas octava y novena se encuentran a un día de su aparición en la sociedad, Benjamín recupera sus poderes, Simón al sobrevivir adquiere poderes eléctricos, se le denomina Korlov el Radio Hombre y asume como líder del grupo. Celebran con una fiesta, pero al finalizar la novena escena, Benjamín reconoce que mintió respecto a sus poderes, mostrándose la derrota como individuo, incapacitado de ejercer lo que en tiempos anteriores fuese su profesión.

Con la décima escena llega el gran día y aparecen por primera vez con sus trajes de lycra (tela sintética) y La Maravilla Forzuda confiesa su amor a Kleochica, sin embargo la decepción y la derrota es inminente, salen a flote nuevamente las debilidades de éstos personajes que si bien, lo han hecho todo por recuperar la gloria, no han logrado más que jugar a ser nuevamente superhéroes. Bernardo deja una nota pidiendo perdón y decide -como ya lo manifestó anteriormente- suicidarse volándose los sesos, además, Simón confiesa no tener poderes, lo inventó para sentirse importante y estar por sobre los demás alguna vez en su vida, esto da cuenta del estado de abandono en que se encuentran los personajes y la necesidad de recuperar la identidad y querer ser alguien para la sociedad.

⁶³ Ibídem

La tónica de la última escena es similar a la anterior, se termina por ver el fracaso en manos de Benjamín quien llega moribundo, estuvo afuera como tanto quisieron, pero fue incapaz de luchar y manifestar su descontento, ya no queda nada de aquel hombre con súper poderes, inutilidad y abandono es lo que expresa antes de morir,

(A Simón) ...No le cuente a nadie toda esta historia... no le puedo negar que da vergüenza ajena... esta ridícula historia de monstruos... de pobres empleados públicos queriendo ser algo más... usted hable bien de mí, diga que luché como un coloso... mejor que un Superman... Ahora que se vaya todo al carajo...

Muere.

Entra Kleochica.

*Simón tiene el revólver en la mano.*⁶⁴

Al entrar Kleochica y ver el cadáver de Bernardo, no le da opción a Simón de explicar lo que sucedió, se abalanza y acaba con él. Ella no puede morir porque sus poderes así lo permiten y esa es su condena, vivir y recordar por la eternidad aquel día. En esta última escena y en la última acotación del autor ocurre algo que quiebra la tensión causando comicidad, nos referimos cuando “de pronto, Simón comienza a tener espasmos... levanta su brazo... un brazo poderoso...”⁶⁵, abriendo la posibilidad de que efectivamente podría haberse convertido en súper héroe.

3.1.5. Implicancias temáticas

Melodrama de carácter social, en el cual es posible observar básicamente al hombre inserto en un sistema que no lo complace, basado en el neoliberalismo y el capitalismo. Se observa como temática el abandono, la segregación, al hombre que es apartado y encerrado al punto de perder su identidad. Es posible observar a su vez la burocracia existente en las oficinas públicas, donde los estratos sociales se hacen presentes, el que tiene escritorio es más que el que

⁶⁴ *Ibídem*

⁶⁵ *Ibídem*

no lo posee. Seres sometidos que responden aleatoriamente a sus actividades como empleados públicos.

En segunda instancia y con tintes de humor negro, se aprecia la temática de seres superiores que terminan siendo absurdos al tratar de retomar sus funciones como tal, ya están viejos y han perdido sus poderes, aún así, buscan venganza del sistema que los ha determinado y expulsado de la sociedad.

3.1.6. Personajes

Es en la primera obra de esta trilogía, donde encontramos los principales conceptos que varían de acuerdo a cada una de las postulaciones expuestas en nuestro marco teórico. Es decir, las acciones sociales se ven representadas en el marco de lo público, entregado por las normativas sociales, status y roles que se definen de acuerdo al lugar donde se desarrollan las actividades administrativas. Aspectos que nos presentan a personajes en un evidente estado de abandono, con claros conflictos a nivel interno, que finalmente intervienen en sus relaciones interpersonales.

La oficina pública de *Superhéroes*, no sólo representa un espacio de trabajo, sino una organización superior de sociedad, una entidad cuya imagen no puede llegar a ser representada en un hombre o mujer, por el contrario, se hace presente desde la imagen intangible del poder. De este modo, la representatividad de este *modelo burocrático*, como lo denomina Max Weber, se manifiesta en las condiciones laborales de los trabajadores públicos, realidad que la compañía busca poner en evidencia, a partir de los temores y sumisión ante dicho ayuntamiento por medio de sus personajes, los cuales, no desarrollan relaciones en base a conductas afectivas en momentos como “la hora de colación”, sino que basan su comportamiento en una conducta rutinaria, sin la manifestación de la relación de comunidad que permite a los individuos generar vínculos más allá del ordenamiento social. De este modo, *Superhéroes* expone personajes alienados como:

a) Bernardo

Es el mayor de los protagonistas, ha trabajado durante 35 años en la Sección de Archivos del ayuntamiento. Su paso por el sistema público y la nostalgia de lo que fue en sus años de gloria, han convertido a este hombre aparentemente en una persona resentida, reticente a ayudar a los demás ya que no ha desarrollado vínculos más allá de lo laboral con sus colegas. Producto del estado de alienación en que se desenvuelve, se autodenomina viejo y depresivo,

A: ...Estoy viejo... deprimido... ya no soy el mismo de antes... Tengo dignidad, es lo único que quise conservar después de llegar a este lugar.⁶⁶

Dentro de sus afecciones, es preciso mencionar que padece un grado de amnesia, por lo que regularmente se le olvidan las cosas, haciendo de él, un hombre serio, pesimista y mal humorado,

BERNARDO: No voy a poder soportarlo, Kleochica, soy cobarde, un viejo cobarde que prefiere el anonimato de su jubilación... No me acuerdo de casi nada de lo que fuimos... Salí para suicidarme...⁶⁷

Por otra parte, su labor como archivador le permite tener acceso a toda la información del personal y saber que es el menos remunerado acrecienta su pesar, situándose por debajo del resto, lo que se hace más explícito al encontrarse su “oficina” en el nivel -2 del edificio.

En contraste con su condición actual, cuando tenía sólo tres años, a su padre le cayó un meteorito en la ciudad de Talca, sorprendentemente, Bernardo fue capaz de levantar la roca, si bien no pudo salvar la vida de su progenitor, el calor del meteoro le traspasó su fuerza, empezando así su vida de Súper Héroe con el seudónimo de LA MARAVILLA FORZUDA.

⁶⁶ Ibídem

⁶⁷ Ibídem

Además de la súper fuerza y bajo el símbolo del fruto de una pasa, desarrolló poderes mentales, logrando la facultad de leer el pensamiento de los demás y alargar sus brazos a voluntad. Su arma secreta paradójicamente fue su memoria extraordinaria. Pese a esto, lo que podría haber sido un líder en la sociedad, sólo acabó con el cumplimiento de un rol menor dentro de ésta, segregándolo y coartando todo tipo de motivaciones.

b) Benjamín

Oficinista de la sección Agua y Alcantarillado desde hace 35 años. Representa el remordimiento de no haber hecho las cosas bien en el pasado. Rol que Platón denomina como sujeto no justo, debido a que en el pasado abusó de los poderes que adquirió, en la actualidad, debe sobrellevar la pesadumbre del miedo debido a su falta de razón en tiempos anteriores. Al igual que Bernardo, se ve representado en un estado de nostalgia, desde donde añora lo que en algún momento fue. Su pasado de súper héroe se contrapone con su situación actual, ya que su accionar denota debilidad, y su apariencia física le otorga un aspecto de cansancio, junto a la desmoralización de asumir su condición actual.

BERNARDO: Mmm... tiene cara de Pedro usted... Benjamín es más de niño fino, blanquito y decente... a usted se le pasó harto el escabeche, tiene cara de enfermo, bueno, todo un Pedro, ¿ve?⁶⁸

Adquirió súper poderes tras caerse a la laguna San Rafael, entre los que destacan: un súper soplido; poderes congelantes y el mejor de todos, la capacidad de volar. Alto, guapo y popular, se denominaba KAISSA EL HOMBRE ANTÁRTICA.

⁶⁸ *Ibíd*em

c) **María**

La única mujer del grupo, se desempeña como secretaria del tercer piso hace 35 años. Su deseo de poder descansa en el cargo de funcionaria de mando medio, desde donde establece constantemente la diferenciación de roles dentro del edificio, de modo que su status le permite referirse de manera despectiva y arribista, en esta oportunidad al mensajero del edificio,

MARÍA: ...Claro que no lo miro porque me da asco, por supuesto que no le hablo porque tener escritorio me da derecho a no hacerlo, ¿quién es usted? Un especialista en hacer la fila del banco, qué hombre va a ser hombre si lo único que hace es pasearse de fila de pago en fila de pago, de fotocopidora en fotocopidora...⁶⁹

Al subirse en el puerto de San Antonio a un barco carguero con destino al Oriente y meterse dentro de un sarcófago para esconderse y pasar la noche, adquiere sus poderes, transformándose en KLEOCHICA, la mujer con los poderes del antiguo Egipto, de los cuales no se especifica más que la capacidad de ser inmortal. Solitaria en su quehacer de paladín, trabajó para el bando contrario, ayudando a los militares.

MARÍA: ¿Con qué cara vamos a volver? Le ayudamos a los militares, perseguimos a los sindicalistas...⁷⁰

En base a esto, se puede reinterpretar la conservación de los “poderes del antiguo egipto” no sólo en la utilización de ellos y sus capacidades, sino también en el status que sostiene en la actualidad, a pesar de su decadencia, tras haber apoyado y asistido a los “poderes del antiguo régimen militar”. Signo de arribismo y de abuso de poder, este rol deposita su mayor descontento y menosprecio en “el junior”, manteniendo así una posición por sobre los demás.

⁶⁹ Ibídem

⁷⁰ Ibídem

d) Simón

Se desempeña como Junior en el ayuntamiento, es el más joven de los cuatro y el único que está en contacto con el exterior. De vocabulario coloquial, vive con resentimiento debido a que ocupa un puesto de mando inferior, sintiéndose menoscabado, culpa a su familia y a la sociedad de estar en aquella situación. Utiliza inhalador para sobrellevar sus problemas de asma,

SIMON: ...¡Oiga tata, calmao, qué le pasa o ¿quiere amanecer tomando suero pa'l desayuno? ¿Está seguro de darme cara, tío? Oiga usted, dígame, poh, acá a su amigo que me deje tranquilo vé que yo soy enfermo...

*Simón saca un inhalador y otro lápiz para defenderse.
Los dos amigos comienzan a acorralar al Junior.*

Su transformación en héroe es fortuita al igual que los demás, tras un golpe eléctrico dice haber adquirido poderes electrizantes, sus colegas lo llaman KORLOV, EL RADIO HOMBRE. A pesar que sus poderes no existen (lo inventó para ser alguien alguna vez en su vida y así sentirse parte de un grupo) se transforma en el líder de los súper héroes y su principal objetivo es vengar a quienes lo humillaron y lo llevaron a ser un junior.

Tras la imposibilidad real de subir de status, debido a la falta de educación formal, el deseo de pertenencia y formar parte de un grupo, es que Simón no sólo representa al joven que no vivenció los hechos sociales ocurridos en el régimen militar, sino también, lo condiciona como el reflejo de la sociedad actual y del fracaso del sistema por el cual el trío de superhéroes luchó en algún momento.

Es posible apreciar en *Superhéroes*, el funcionamiento del sistema burocrático, las falencias en base a las relaciones sociales producto de la sistematización en el modo de proceder y cómo en “lo privado” se genera el reconocimiento de la situación actual, se validan los valores de cada uno de los empleados/superhéroes y se plantea una reflexión sobre el pasado, en el cual algunos participaron activamente y del cual una generación conoce desde la interpretación de los

acontecimientos entregados por la historia, lo cual podría hacer referencia a la “generación del silencio” denominada así por Moreno.

3.1.7. Elementos determinantes de la forma

a) Uso del lenguaje

En su mayoría, el tipo de lenguaje utilizado en *Superhéroes* es natural y corresponde a un habla común, dicho correctamente, esto se debe a que en primer lugar, son personas adultas con 35 años de trayectoria en sus labores, segundo, trabajan en el sistema público por lo que las exigencias mínimas son idealmente un buen manejo del lenguaje. Sin embargo, en Simón se observa un estilo coloquial, utilizando modismos y acortando las palabras, adquiendo un carácter informal con respecto a sus pares,

SIMON: ... Pá, esta es mi lapicera azul, se la presento, con esta le firmo los recibos de las fotocopias... y es mía, poh, vieja culiá, yo me la compré, yo me la compré, yo me la compré con mi sueldo de junior⁷¹

De esta forma se distancia de los otros personajes en cuanto a formación y se deduce por su habla que proviene de un estrato social más bajo.

b) Presencia de material simbólico

En primera instancia y a partir de una acotación del autor, se observa que la trama acontece en el subterráneo de un ayuntamiento, precisamente en la sección de Archivos, por lo que podemos deducir el estado de abandono que viven los personajes al tratarse de empleados segregados en el nivel -2 de un edificio público,

⁷¹ Ibídem

BERNARDO: Es un hecho que se va a aparecer por acá... Claro, como el viejo de archivos que gana una miseria trabaja en el subterráneo todo húmedo...

B: ¿Qué tiene que ver eso?

BERNARDO: Que parece cueva de ladrones, pues, eso...

B: Mi oficina es igual de fea... Los desgraciados de urbanización se quedaron con la bonita... Y eso que no atienden público. Uno tiene que estar sentado en una silla roñosa y más encima atender a todo el perraje que se cree superior porque uno tiene que saludarlos y timbrar sus cuentas...⁷²

Los personajes se refieren a oficinas húmedas y feas, dejando entrever una vez más las condiciones en las que deben trabajar por corresponder a los mandos medios, en un sistema donde impera el poder del que está arriba por sobre la debilidad del empleado, no se les pregunta si están cómodos o a gusto con lo que tienen, simplemente se les olvida.

Otro aspecto simbólico que se presenta al comenzar el texto, es la tipificación de personajes en A y B, lo cual refleja a seres sin identidad, personas que ya no saben quienes son ni quiénes son sus pares, no existen lazos de trabajo y mucho menos afectivos, el sistema los aparta, los individualiza al punto de desvanecer su esencia como personas,

B: ¿Puedo pasar?

A: Ya está adentro.

B: Me mandaron para acá, mi supervisor necesita los informes del último año de la escuela pública.⁷³

Relevancia significativa se presenta también cuando Bernardo y Benjamín se juntan a comer, no van a un restaurante ni mucho menos piden comida por teléfono, sólo les queda a partir de su condición, comer en la oficina del Archivador y por lo visto la precariedad de los almuerzos en notoria, denotando un nivel socio económico bajo en ambos personajes,

⁷² Ibídem

⁷³ Ibídem

BENJAMIN: Ya... Cómase su arroz solo, será mejor...
BERNARDO: A ver, dijimos que no íbamos a mirar la comida del otro. ¿Qué, me está humillando porque gana un poco más de plata que yo?
BENJAMIN: Usted empezó.
BERNARDO: Y para que sepa tenía una salchicha pero me la comí antes de que llegara...
BENJAMIN: Está bien...⁷⁴

Las diferencias sociales también se ven reflejadas en la obra a partir de un elemento común en las oficinas públicas, la máquina de escribir, determinando de esta forma las diferencias de estrato entre los miembros de un mismo ayuntamiento. Por un lado, Bernardo, quien trabaja en el subterráneo del Edificio posee una máquina marca Olympia, a la cual además le falta la tecla A. María, quien se desempeña como secretaria y tiene su oficina en el tercer piso, utiliza una máquina de escribir marca Continental. Por último, el supervisor de Benjamín escribe sus documentos en una Brother eléctrica.

BERNARDO: ¿De qué marca es la suya?
MARIA: Continental...
BERNARDO: Buena máquina, fiel... pero prefiero mi Olympia...
BENJAMIN: Mi supervisor tiene una Brother eléctrica... Vamos a echar de menos a Simón...⁷⁵

Otros elementos simbólicos a nivel del texto, se aprecian cuando nombran por ejemplo, el programa éxito, ícono televisivo de la década de los '80, por otra parte, las bebidas free, arci, fanta sol y fanta frut, que se mencionan en la cuarta escena, también pertenecen a décadas pasadas, lo mismo ocurre con los long play de los que se hace mención en la primera escena, discos de vinilo característicos aún en los años ochenta. Si bien, no se explicita en la obra el año en que transcurren los hechos, sí hay datos que nos permiten comprender que éstos personajes se han quedado en el tiempo, no han evolucionado, al punto de no saber lo que sucede a su

⁷⁴ Ibídem

⁷⁵ Ibídem

alrededor, el encierro y el aislamiento los excluye de un sistema social y los mantiene hacinados en el ayuntamiento, cuales presos políticos, presos de su devenir.

BENJAMIN: Usted es el más informado de los que estamos acá... ¿qué dicen en la televisión? El programa Éxito siempre habla de la actualidad...

SIMON: ¿Éxito?... ¿Éxito? ¿En qué mundo viven ustedes?

El trío se mira impresionado.

BENJAMIN: ¿En qué año estamos?

SIMON: Si no saben ni siquiera eso, ¿qué es lo que saben?

MARIA: ¿Qué pasa en el mundo, Junior, qué pasa con los soviéticos? ¡¡¿Qué pasa con los soviéticos?!!

SIMON: No sé.

BENJAMIN: ¿Ha habido avances en la mecánica negroide?

BERNARDO: ¿Fray Andresito ha hecho más milagros?

BENJAMIN: ¿Con qué refresco se apaga la sed?

MARIA: Free.

BERNARDO: Arci.

BENJAMIN: ¿O las refrescantes Fanta sol y Fanta Frut?⁷⁶

Por último, es preciso destacar que, si bien no se trata de un texto panfletario ni político, es posible deducir a partir de algunos diálogos la presencia de un pasado que se vincula al período de Dictadura Militar ocurrida en nuestro país, por ejemplo:

MARIA: ¡Nos cansamos!

BENJAMIN: ¿De qué?

MARÍA: La náusea, la sangre, la carne gritando, niños llorando, fuego, ruido, suicidios, destrucción, ¿no estaba agotado?

BENJAMIN: No.

MARIA: Entonces usted es morbosos. Yo quise ser un humano normal... Después que ustedes desaparecieron...

BENJAMÍN: ¿Desaparecer? Ellos nos obligaron...⁷⁷

Se habla de sangre, la carne gritando y niños llorando, para terminar mencionando que desaparecieron, que ellos los obligaron, de modo tal que es posible relacionar directa o

⁷⁶ Ibídem

⁷⁷ Ibídem

indirectamente a éstos personajes con la década del '70, quedando de manifiesto más explícitamente cuando se hace referencia a la ayuda que prestó María a los militares,

MARIA: ¿Ah, sí?... ¿Y lo que pasó en la protesta?

BENJAMIN: ¿A ver, qué pasó en la protesta? Con los milicos estaba usted, pues, si ya nos dijo ya.⁷⁸

Otro aspecto que nos permite identificar un pasado perteneciente al período de Dictadura Militar, es el hecho que nombran al Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) que por esa época estaba en un gran apogeo ya que fue una de las principal agrupaciones en oponerse al Régimen Militar, en segundo lugar, se menciona a la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), que entre los años 1973 y 1977 a través de la represión, funcionó como el servicio de inteligencia del mandatario Augusto Pinochet, entidad que a partir de su “accionar desenfrenado, su violencia, las hondas heridas que dejó en la sociedad chilena; influirán con más fuerza de la que hoy podríamos suponer en el futuro”⁷⁹

BERNARDO: Ficiárrico no cuenta... Se hizo político.

BENJAMIN: Imposible.

BERNARDO: Un día se paró afuera del estadio nacional y le vendió las armas que usaba al sargento de un comando pero no lo pescaron así que se las cambió al MIR por una citroneta, el 86 le ofrecieron pega en un cuartel de la DINA pero no aceptó y trabajó de guardia en la casona de un ex patria y libertad, convivía con una comunista que se lo cagó con la citroneta. Se hizo alcohólico, después intentó matarse... Se metió en un asilo, lo expulsaron del asilo... Intentó matarse de nuevo...

BENJAMIN: Tenemos que encontrarlo...⁸⁰

⁷⁸ Ibídem

⁷⁹: “DINA (Dirección de Inteligencia Nacional): ANÁLISIS DE UN APARATO DE TERROR” en *CEME, centro de estudios Miguel Enríquez*, p.1
http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/org_repre/DMorgrepre0002.pdf

⁸⁰ Moreno, Alexis: *Superhéroes. Criminales Nostálgicos*. Texto inédito, facilitado por el autor para la realización de esta memoria

Si bien, en el texto se dice que en 1986 se le ofrece trabajo a Ficiárrico en un cuartel de la DINA, es preciso aclarar que dicha entidad fue reemplazada por la CNI (Central Nacional de Informaciones) en el año 1977. “Este organismo continuó la labor represiva de la DINA y durante su existencia se transformó en el servicio de inteligencia más importante del Estado”.⁸¹

3.2. Análisis de la puesta en escena

3.2.1. Escenografía

Los elementos escenográficos presentes en el montaje corresponden a una abstracción de un edificio público, en específico una oficina de Archivos. Cada elemento utilizado pertenece a este tipo de espacio, por lo que se observan: muebles de oficina; escritorio; estantes para los documentos; una cantidad importante de archivadores desparramados en el piso, que dan justo a un tobogán, dando la impresión que los lleva al exterior. Dichos muebles son metálicos, provocando una sensación de frialdad. Los elementos dispuestos en este subterráneo están desgastados y deteriorados, denotando el olvido vivido por los personajes, a su vez, el hecho que se encuentren bajo el nivel del suelo y a partir de tonalidades verde petróleo generan una atmósfera de abandono y humedad.

3.2.2. Iluminación

El nivel de luminosidad durante toda la obra se presenta en forma tenue, lo que genera la proyección de las sombras tanto de los personajes como de la escenografía, generando una atmósfera inhóspita, debido a que es necesario la presencia de luz artificial para que los

⁸¹ “Central Nacional de Información (CNI)” en *Archivo digital de las Violaciones de los Derechos Humanos de la Dictadura Militar en Chile (1973-1990)*
<http://www.memoriaviva.com/culpables/organizaciones/CNI.htm>

personajes puedan realizar sus labores, no existen ventanas ni nada que les muestre el mundo exterior, lo que genera a su vez la sensación de abandono.

También existe un juego lumínico del cual se vale la escena para representar los poderes de los personajes, de este modo, es posible observar la baja intensidad de luz, por ejemplo, cuando Kleochica realiza sus movimientos de brazo o bien se produce un efecto de relampagueo cuando ésta desate su ira. Con Simón ocurre algo similar, cuando supuestamente muere producto de un choque eléctrico, para generar dicha acción se realiza un juego de luz que permite apreciar de manera exagerada la electrocución. La compañía describe la luminosidad en el espectáculo de la siguiente manera:

El juego lumínico guarda estricta relación con el estilo sicodélico de películas y dibujos animados de súper héroes hechos en los setenta. Con esto, se limitan los espacios mentales de los personajes, creando una atmósfera opuesta a humedad de la oficina.⁸²

3.2.3. Vestuario

Se presentan en escena dos tipos de vestuario, lo que permite diferenciar a personajes entre empleados públicos y superhéroes. En ambos casos, se utiliza una estética que guarda relación con los años '70, con claros lineamientos kitsch en la imagen.

El Vestuario juega un rol fundamental: Cada personaje posee dos vestuarios: Su uniforme, descripción social del carácter y un traje de súper héroe... Rastrojo de la lucha del pasado que se ve enfrentado a los kilos de más y la soltura del pellejo...⁸³

⁸² “*Superhéroes*, Dramaturgia y Dirección” en sitio web [teatrolamaria.cl](http://www.teatrolamaria.cl)
http://www.teatrolamaria.cl/wp/wpcontent/uploads/2010/01/superheroes_dramaturgia_y_direccion.pdf

⁸³ *Ibíd*em

a) Uniformes de Trabajo

El uniforme de todos los personajes está compuesto por un pantalón verde agua, una camisa blanca y una corbata negra, unificando de este modo a los funcionarios públicos. Si bien, existe una similitud, cada cual posee un elemento propio y definitorio. Bernardo utiliza una cotona negra; Benjamín un chaleco negro y anteojos; en el caso de María, zapatos blancos y una cartera de color café; Simón, por el contrario viste un traje negro, junto a una camisa blanca, lo que genera una diferenciación de rol y status, ya que él es el junior y a la vez el único que tiene contacto con el mundo exterior.

Los cuatro utilizan pelucas y los personajes las asumen como propias y naturales, es decir, es un elemento a partir del cual se logra ver a los personajes desde el absurdo, generando un distanciamiento por parte del espectador, quien puede dar cuenta de que lo que ve es teatro. Bernardo, Benjamín y María las utilizan de color claro y cortas, símbolo de que son personajes mayores, por el contrario, Simón tiene el pelo largo y oscuro, lo que permite presentarlo como el más joven de los personajes.

b) Traje de Superhéroe

La Maravilla Forzuda, es el personaje que presenta los colores de la bandera chilena en su vestuario. A partir de un traje rojo, muestra los músculos de quien se caracteriza por poseer una súper fuerza. Dado a que su arma secreta es una memoria extraordinaria, el símbolo que lo caracteriza es el fruto de una pasa, ubicado en el centro del pecho. Utiliza una capa, calzoncillos y botas de color azul en contraste con su traje, un cinturón de color blanco y la hebilla es una bandera chilena volteada, simbólicamente este personaje en su imagen representa el pensamiento del autor, con respecto a la realidad social de Chile, él es el que olvida, el que no sabe que pasó o que en realidad no quiere recordar, por eso su hebilla representa una patria que no lo acoge, una nacionalidad perdida y una generación sin pertenencia.

Hombre Antártica, posee un traje de color celeste con un cinturón blanco y círculo azul en su centro. Tiene una franja amarilla rodeando su cuello, sus botas son altas y de color blanco.

Este personaje tiene los colores de su vestuario derivados de sus súper poderes, los cuales tienen que ver con el hielo y el agua, representando también gracias a su vestuario, el pensamiento del dramaturgo respecto a esa parte de la sociedad que quedó congelada en una época de nuestro país, los que no evolucionan, o más bien quieren volver a lo que fueron.

Kleochica, utiliza un traje de color blanco, con aplicaciones como: un pareo de color dorado, cinturón, un collar, una capa y una tiara, todos estos elementos bajo la estética de los faraones del antiguo Egipto, debido a sus poderes. Este personaje es el que simboliza al sector arribista del país, su función dentro del edificio equivale al mismo nivel de sus colegas, pero se cree por sobre el resto, superioridad que se refleja en las aplicaciones doradas de su traje.

Korlov, el Radio Hombre, viste un traje de color blanco, los accesorios son de variados colores, botas azules, calzoncillo verde, un guante es de color negro con verde, tiene unos cables de color verde que simbolizan su supuesto poder, en los hombros tiene unos pequeños vuelos, el cuello del traje es negro con un pequeño cuadrado rosado y en su cabeza utiliza una especie de sombrero con dos puntas de color negro y en el centro rosado. La utilización de una variada cantidad de colores -a diferencia del resto de los personajes que responden a una uniformidad cromática-, se debe a la necesidad de Korlov de pertenecer y sentirse partícipe de algo, las ansias de ser considerado dentro de un grupo, de hecho es el único que nunca ha tenido poderes y no los tiene, por lo que busca a través de la simulación de éstos sentirse parte de la sociedad.

3.2.4. Actuación

El estilo de actuación que representa la obra es del tipo melodramático, los actores llegan a la exacerbación de las emociones, lo cual tiende a generar una distancia con el público recalcando constantemente que lo que se ve es teatro y no realidad, además, en la forma de decir el texto, los actores gesticulan de tal manera que marca aún más la ficción, tomando algunos personajes ciertas formas de pronunciación rimbombantes e incluso con tintes de acento extranjero.

Respecto a los movimientos que realizan los personajes, podemos decir que en la primera parte, donde se presentan los funcionarios, se observa cansancio y deterioro, ya que sus movimientos son pesados y lentos, por otro lado, los elementos tomados por parte de los personajes para ejecutar la simulación de los poderes, una vez planteados en escena como súper hombres, están basados en los elementos del comic y la animación japonesa, por lo que cada súper poder tiene un movimiento específico y característico.

3.2.5. Música

La música se presenta de manera constante, la cual tiene ritmos monótonos y letárgicos. Los sonidos provenientes de zampoñas, flautas y pianos, interpretan clásicos y también canciones de la cultura popular como *Mi Viejo*, de Piero, generando una ironía escénica con respecto de los personajes, dado que estos se mueven y adquieren las pulsaciones de dichas tonadas. Todo esto está presente en gran parte de las escenas mientras los personajes sean empleados públicos. La música es clasificada por la compañía como “música de Supermercado o Ascensor”.⁸⁴

Por otra parte, vemos la utilización de elementos musicales más actuales, los que aparecen cuando los personajes deciden volver a utilizar sus trajes de súper héroes, engrandeciendo a estos paladines, dado que genera una atmósfera de orgullo. El estilo tendrá que ver más con sonidos electrónicos, baterías estridentes, sonidos relacionados con las historietas y fanfarreas.

La música es utilizada también para la generación de efectos, los cuales tienen que ver con la historia presentada y corresponde básicamente a la materialización de los súper poderes en escena. Por ejemplo, la escena en que Simón sufre un accidente eléctrico, la música impulsa el hecho y también genera una incertidumbre con el público dado que los últimos acordes musicales generados por los instrumentos dejan abierta la posibilidad de que suceda algo más con este hecho, luego, efectivamente se observa a Simón quien en vez de morir, se levanta y adquiere súper poderes eléctricos.

⁸⁴ Ibídem

3.2.6. Elementos escenográficos

En esta obra podemos observar tres elementos fundamentales y simbólicos, los cuales son: la máquina de escribir, la radio y la sangre.

La máquina de escribir, constituye uno de los elementos más utilizados y que se mantiene presente durante toda la obra, siendo una referencia de atemporalidad, debido a que en la actualidad ya no se utilizan las máquinas de escribir, todo se maneja a partir del computador, por lo cual, se evidencia a personajes transitando aún en su pasado. Esta máquina presenta una particularidad, la falta la letra A, siendo la más utilizada por el idioma español, lo cual produce una afonía en todos los escritos generados en este instrumento y presentan también la incapacidad que tiene los personajes de expresar sus sentimientos, emociones y pensamientos de manera íntegra, lo cual proviene de su incapacidad comunicativa, dada por el nulo contacto con el mundo exterior.

La radio, como elemento de utilería, también cumple un rol de atemporalidad, dado que no cumple su función primordial, la de comunicar, este elemento no es el contacto que necesitan los personajes con el mundo exterior, dado que sólo se utiliza un cassette, generando una especial atmósfera de antigüedad en el espacio, esto se debe al modelo de la radio y a la sonoridad que posee.

La sangre, es un símbolo de debilidad, humanidad, estos súper hombres sangran, se debilitan. Son dañados por otros hombres, se ve el síntoma de la herida, la cual refleja cómo estalla el hombre desde una forma subterránea, donde lo único que se muestra son los residuos generados por el colapso social.

Capítulo 4. *Numancia*: Análisis Dramático y Puesta en Escena

4.1. Análisis Dramático

4.1.1. Ficha técnica

Título	<i>Numancia</i>
Dramaturgia	Adaptación de Alexis Moreno, a partir de la versión modernizada de Rafael Alberti, del original de Miguel de Cervantes
Dirección	Alexis Moreno
Elenco	Fernando González Alexandra Von Hummel Amparo Noguera Taira Court Mariana Muñoz Antonia Zegers Marcelo Alonso Manuel Peña Braulio Martínez Cristián Carvajal Ariel Lagos Miguel Angel Murúa Pablo Llanos
Diseño Iluminación	Ricardo Romero
Diseño Escenografía	Teatro La María
Diseño de Vestuario	Carolina Sapiaín
Creación Musical	Max Zegers
Duración	1 hora 35 minutos

4.1.2. Fábula

Numancia de Miguel de Cervantes, fue escrita durante el Siglo de Oro Español y posteriormente adaptada por diferentes autores, entre ellos Rafael Alberti (1936) versión en la que años más tarde basará su adaptación Alexis Moreno y que a continuación pasaremos a analizar.

La obra narra la incesante guerra que sostuvo durante dieciséis años el pueblo numantino contra el ejército romano. Cansados de la constante lucha, los embajadores numantinos deciden negociar las paces con el general romano Escipión, quien motivado por su orgullo y poder, no acepta la tregua propuesta ni tampoco el enfrentamiento entre los mejores exponentes de ambos ejércitos, en donde de vencer los numantinos cesaría la guerra, de lo contrario entregarían las tierras. Desechando los ofrecimientos, Escipión, lleva a cabo una estrategia que lo conduce a alcanzar su objetivo, destruir Numancia, esto a partir de la construcción de una gran muralla alrededor del pueblo español, así encerrados y sin comida logren la esperada rendición española, transformándose en el orgullo de una nueva conquista romana. Sin embargo, este propósito no resulta como el general romano espera, ya que en su heroísmo y el rechazo a ser sometidos, el pueblo numantino decide auto eliminarse en una hoguera, junto a sus pertenencias, niños y mujeres. De esta manera al desaparecer el pueblo numantino, la victoria romana se transforma en derrota al no existir sobrevivientes para llevar a Roma como signo de victoria.

4.1.3. Conflicto

Para referirnos al conflicto explicitado en esta obra, es preciso definir dos grandes fuerzas actanciales, las cuales se presentan como dos macro estructuras políticas sujetas a un conflicto bélico. De esta manera la obra nos presenta el poderoso Imperio Romano, en su función antagonica, cuyo objetivo es someter al pueblo numantino ante la violencia imperialista, por otra parte, nos encontramos con el pueblo español de Numancia que se presenta como protagonista de

la tragedia y que ante esta situación decide detener los enfrentamientos para concertar la paz entre ambas naciones y que como anteriormente comentábamos desemboca en el suicidio colectivo.

Ahora bien, el conflicto se basa en el dominio de una fuerza sobre otra. Lo que se presenta en la obra como una dialéctica constante y que Jesús G. Maestro denomina como “libertades o casos: genitivos, dativos y ablativos”. Las cuales se constituyen dentro de un Estado político que marcan el accionar de los hombres dentro de una sociedad. Denominando como libertades genitivas todas aquellas acciones que responden a las necesidades del hombre y que lo constituyen como uno particular y no otro; mientras que la libertad dativa corresponde a las consecuencias de sus acciones y la libertad ablativa se presenta como los límites que condicionan las acciones del sujeto. Visto siempre desde un fenómeno móvil y en constante cambio.⁸⁵

Según lo planteado anteriormente, la relación de conflicto que se establece entre Roma y España se produce en una constante respuesta de libertades que producen una cadena de acciones que a su vez entrelazan la intriga del drama. De este modo, se produce la resistencia natural numantina ante la privación de la libertad genitiva que los constituye moralmente y les otorga identidad, trascendiendo a través de la cultura, la herencia de ésta y su lengua. Lo que produce el primer choque de fuerzas al no permitir que el imperio romano cumpla con su objetivo, someter a Numancia bajo su dominio, surgiendo una nueva fuerza o práctica de libertad dativa por parte del antagonista, con la acción de limitar la libertad territorial de los numantinos alzando un cerco que les impide ir en busca de alimento, estrategia pensada para conseguir la rendición del pueblo español.

Estas dos grandes fuerzas actanciales se enfrentarán a partir de acciones realizadas por medio de personajes como: Escipión, Fabio, Los soldados, La enfermedad, La mujer, Teógenes, entre otros, que funcionan como articuladores estratégicos de estas macro fuerzas establecidas y que nos guían en la resolución del conflicto ocasionado y resuelto por el hombre, donde la imagen de la divinidad como conciencia del individuo, el sacrificio y los conceptos cristianos se

⁸⁵ “Idea de la libertad en la Numancia de Cervantes” por Jesús G. Maestro
<http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum01Rep/Maestro.pdf>

encuentran alejados de lo que constituye esta amenaza terrenal bajo la imagen de una entidad organizada política y militarmente como imperio.

4.1.4. Secuencias, actos y escenas

Si bien, el texto es una adaptación contemporánea, Alexis Moreno mantiene la división secuencial en Jornadas (tres), característica propia de España del siglo XVI, en donde las normas clásicas y unidades aristotélicas no son referentes para los autores, quienes juegan con la temporalidad y el espacio, siendo posible observar que el término de una jornada no necesariamente significa continuidad en la siguiente. De manera tal que el autor,

seguirá usando durante siglos los procedimientos más libres; y gracias al escenario medieval, sus héroes vagarán de lugar en lugar y de edad en edad, sin ninguna limitación, abandonándose al capricho de la fantasía [...] la división del drama o la comedia en tres jornadas (una jornada, un acto), que podrán distar indefinidamente una de otra en el tiempo, y asimismo dentro de cada una cambiar de lugar a voluntad.⁸⁶

Según lo anterior, vemos que en la primera jornada de *Numancia*, los romanos tras rechazar la petición que presentan los numantinos de poner fin a la guerra que se ha mantenido por dieciséis años, planean destruir Numancia construyendo un muro y dejándolos sin comida, de manera que mueran de hambre para lograr así la victoria. En la Segunda Jornada, y a partir del primer texto de Teógenes, nos encontramos ya con el pueblo encerrado. No existe acotación alguna que nos sitúe en algún lugar específico, ni el tiempo que ha transcurrido, sólo presenciamos un salto temporal y espacial al encontrarnos en una jornada posterior con el conflicto en avance.

⁸⁶ D'Amico, Silvio: *Historia del teatro dramático*, Editorial Hispano Americana, México, 1961, pp. 61-62

a) Primera Jornada

En esta primera parte del texto es posible apreciar el conflicto bélico que mantienen los romanos a cargo de Escipión con los numantinos, representados por Corabino. A partir de los primeros diálogos de Escipión con el soldado Fabio aparece el único dato referente al tiempo,

ESCIPIÓN

...Dieciséis años son, y más pasados,
que mantienen la guerra y la jactancia
de haber vencido con feroces manos
millares y millares de romanos...⁸⁷

Corabino y Teógenes, embajadores de Numancia, aparecen con el objetivo de ofrecer la paz a los romanos, petición que es rechazada por Escipión, quien con ansias de venganza y poder decide poner fin a la guerra de una manera drástica y trágica, encerrando y sometiendo a los numantinos, lo que significaría la victoria de los romanos.

Al finalizar la primera jornada, aparece el primero de los personajes alegóricos: España, quien el autor define en una acotación como la mujer triste, de modo que es posible comprender el sentido de pesar en que se encuentra el pueblo español. A su vez expone patriotismo, sentido de nación y la manera en que el pueblo se ve enfrentado a un conflicto bélico, el cual los priva de su libertad. Dicho personaje representa a partir de la abstracción lo que sucede con España, narra los acontecimientos a modo de coro griego, lo que permite identificar por ejemplo, el momento en que Numancia es encerrada:

ESPAÑA

...Mas ¡ay! que el enemigo la ha cercado
no sólo con las armas contrapuestas
al flaco muro suyo, mas ha obrado
con diligencia extraña y manos prestas,
que un foso por la margen ha cavado,

⁸⁷ Moreno, Alexis: *Numancia*, adaptación a partir de la versión modernizada de Rafael Alberti, del original de Miguel de Cervantes. Facilitado por el autor para la realización de esta memoria

cercando la ciudad por llano y cuestras;
sólo la parte donde el río se extiende,
de este ardid nunca visto se defiende...

b) Segunda Jornada

En esta segunda instancia del texto encontramos a Numancia presa del encierro y comienzan las primeras desventuras a causa del hambre. La desesperación llega al punto de plantearse colectivamente la muerte como medio de solución a la problemática, pero antes buscan una vez más una manera justa de poner fin a la guerra, proponiendo la lucha entre un soldado numantino con uno romano, de ganar el numantino la guerra llegará a su fin, de lo contrario cederán las tierras, ofrecimiento que Escipión rechaza inmediatamente.

Aparecen dos nuevos personajes, Leoncio y Morandro, el segundo a partir de un dialogo amistoso da cuenta del amor que siente por Lira, con quien estaría casado de no ser por la guerra. Más adelante, Morandro y Lira dan pie a la primera escena de amor, que en cierta medida nos aleja del conflicto bélico, pero no en su totalidad, ya que es aquí donde aparecen las primeras víctimas del hambre,

LIRA

...Mi hermano ayer expiró
del hambre dura agotado,
y mi madre ya ha acabado,
pues el hambre la acabó.
Y si el hambre con su fuerza
no ha rendido mi salud,
es porque mi juventud
contra su rigor se esfuerza..⁸⁸.

Ante semejante situación y en un acto heroico y romántico, Morandro se dispone a salir del foso para asaltar a los romanos y así conseguir algo de comer para su amada, su amigo Leoncio está dispuesto a acompañarlo en tal hazaña.

⁸⁸ Ibídem

Finalmente aparecen las Madres, quienes se enteran que sus hombres están dispuestos a salir del foso y romper el muro aunque eso les signifique la muerte, esta radicalidad de pensar y accionar las motiva, presentando a mujeres dispuestas a todo con tal de no morir en manos de los romanos. Teógenes propone arrojar y quemar todas las riquezas del pueblo, el peligro de muerte es inminente por lo que decisiones como éstas son normales en este colectivo sometido a semejante situación, que genera a su vez la última escena de la segunda jornada en que niños hambrientos piden pan a sus madre, pero éstas desamparadas mujeres ya no tienen ni leche para amamantar a su hijos.

c) Tercera Jornada

Como se ve en la segunda jornada, Morandro decide ir en busca de pan para así no perder a su prometida, su amigo Leoncio lo acompaña. Ambos logran salir del foso e irrumpen a los romanos, matan a muchos soldados y el saqueo sólo les permite conseguir un pan, tras el embate Leoncio pierde la vida en manos de romanos y Morandro moribundo llega donde Lira para darle de comer y posteriormente morir en sus brazos. De modo tal que siguen las muertes, siendo el turno del personaje Hermano (de Lira), quien ya es incapaz siquiera de tragar saliva. Al ver tanta desgracia y como medio de escape, Lira decide quitarse la vida, el suicidio se presenta ya sin mayores reparos no como acto de cobardía, sino como único medio de salvación, donde se prefiere la muerte que la sumisión a los romanos, por esta razón es que a su vez se observa cómo un soldado mata a una madre, quien le clama que lo haga.

Bajo este escenario sangriento, aparecen tres personajes alegóricos, Guerra, Enfermedad y Hambre, representadas según una acotación del autor por tres mujeres trágicas y hermosas, que grafican y evidencian el estado en que se encuentran los numantinos, que sigue provocando suicidios y asesinatos colectivos, es el caso de una madre y su hijo que le pide a Teógenes acabar con sus vidas, a lo que accede, por lo que más adelante desesperado le pide a su amigo Corabino que haga cuenta que es un romano y así lo mate, ambos se dirigen al foso donde han prendido fuego y se quitan la vida el uno al otro.

Si bien, la situación es insostenible y Numancia ha determinado morir en sus propias manos, existen dos personajes, Viriato y Serbio, que intentan huir de tal situación, pero el estado del segundo no le permite dar un paso más y muere en el intento, en cambio el primero logra escapar y esconderse. Una vez enterado Escipión de la decisión de los Numantinos, se dirige al pueblo para conseguir las llaves de la ciudad y así proclamar su gloria, en el caso de no haber ningún sobreviviente, éste no tendrá a quien someter ni utilizar como símbolo de batalla conseguida. Se encuentra con Viriato quien al arrancar fue el único sobreviviente, pero se niega a prestar ayuda al coloso romano y se mata, con lo que la victoria en un acto mítico y heroico es otorgada al sometido pueblo numantino.

4.1.5. Implicancias temáticas

Al referirnos a *Numancia* es posible clasificarla como una epopeya trágica, epopeya en el sentido que guarda relación a un acontecimiento épico, es decir, mitológico o histórico a partir del cual el autor sustenta el relato y es considerada trágica no por su estructura clásica ni Aristotélica, sino porque el hecho social que atraviesa la obra está determinado por un conflicto bélico, lo que condiciona el estado trágico de los numantinos, no desde

una experiencia exterior y cósmica, en la que están implicadas todas las fuerzas de la Naturaleza, divina y moral, sino como una experiencia esencialmente humana y personal, es decir, como una vivencia encarnada en una existencia humana, con frecuencia humilde de condición e inocente de culpa [...]. En este contexto, el sujeto deja de ser un elemento funcional de la experiencia trágica, un agente actancial en la fábula de la tragedia, para convertirse en el ser humano que vive por sí mismo la causalidad y las consecuencias de una existencia trágica.⁸⁹

De este modo, la tragedia en Numancia se desarrolla en lo que se caracteriza como uno de los principios de la modernidad, la supresión de la imagen divina como actante en la vida del

⁸⁹ Lauer, A. Robert; Reichenberger, Kurt: *Cervantes y su mundo*, volumen III, Edición Reichenberger, España, 2005, p. 22

hombre. Asimismo, la acción decidora de numantinos se condice no a un devenir inevitable otorgado por la imagen de una deidad sino por las acciones propias y voluntarias del hombre que pueden desencadenar en un acontecimiento trágico. Como expone Jesús G. Maestro, “la tragedia es expresión de un sacrificio humano, que se esgrime como protesta ante condiciones extremas de opresión que ahogan o limitan la vida de los hombres”⁹⁰, acción que desencadena la autoinmolación del pueblo de Numancia, cuya impotencia humana poco se relaciona con la reflexión de posterior muerte, ni se puede visualizar al pueblo numantino como protagonistas de un acto cristiano, pues precisamente donde la imagen divina ocupara un rol principal, en Numancia aparecen los conceptos de patria y honor, presentados como valores y hechos que marcan la intriga que se teje a partir de un sistema de opresión.

En primer lugar, en concepto de patria sustenta el acto heroico del pueblo numantino, entendiendo que constituye la personalidad del pueblo, determinando y diferenciándolos a otros estados o ciudades.

El concepto de patria representa, no más ni menos, el espíritu que aúna a una comunidad en el proyecto común de convivencia. La patria representa lo propio de un común denominador de la personalidad de un pueblo. Este sentimiento no puede ser creado ni tergiversado artificialmente, pues como cada personalidad específica de modo característico a cada hombre y mujer, haciéndoles ser de un modo propio, la patria determina el modo de ser de cada nación. De alguna manera, cada personalidad se proyecta en constituir la esencia de la patria, y el nacer en una patria marcará aspectos del modo de ser propios de esa nación determinada.⁹¹

Es decir, hablamos del arraigo y sentido de pertenencia a un lugar, la conciencia de la historia heredada, donde cualquier acto de dominio ante tan definida identidad resulta ser un hecho de violencia moral y a la vez material, que otorga el peligro de la pérdida cultural de un

⁹⁰ “La Numancia cervantina. Hacia una poética moderna de la experiencia trágica” por Jesús G. Maestro, 2003, p. 6
<http://www.biblioteca.org.ar/libros/89856.pdf>

⁹¹ “Patria” en *Papeles para el progreso*, número 25, marzo-abril de 2006
<http://www.papelesparaelprogreso.com/numero25/2506.html>

pueblo. Realidad que ya venía aconteciendo en el contexto social político como lo expone “la sola y desdichada España”,

ESPAÑA

¿Será posible que continuo sea
esclava de naciones extranjeras
y que un mínimo tiempo yo no vea
de libertad tendida mis banderas?

Con justísimo titulo se emplea
en mi el rigor tantas penas fieras,
pues mis famosos hijos y valientes
andan entre sí mismos diferentes⁹²

Siendo esta la situación la que enfrenta peligrosamente el pueblo numantino, al verse frente a un imperio que ante sus ansias de poder pone en riesgo el patrimonio de su sociedad. Es ahí donde encontramos los tintes trágicos de esta obra, pues los términos en que se comienza a gestar la trama no permiten sino hablar de una sociedad ideal sujeta a la potencia de un imperio, lo que en el accionar de sus habitantes no se puede ver sino como el heroísmo de un protagonista.

Si hemos definido al pueblo numantino como el protagonista de esta historia con una clara conciencia patriota, debemos hacer referencia a la manera en que enfrentan este conflicto bélico, es decir, al accionar heroico de Numancia.

El heroísmo, otro de los conceptos claves en *Numancia*, no se representa ni por el sacrificio cristiano ni tampoco se relaciona a un acto individual cuyas reflexiones personales desencadenen en el accionar, pues la conciencia que presenta el pueblo numantino ante la patria y el honor, sobre lo socavados que se hallarían tras la dominación romana, resultan ser superiores a cualquier pensamiento individual, para ser parte de una conciencia colectiva que decide no rendirse ante el imperio.

⁹² Moreno, Alexis: *Numancia*, adaptación a partir de la versión modernizada de Rafael Alberti, del original de Miguel de Cervantes. Facilitado por el autor para la realización de esta memoria

El honor de los numantinos no se agota ni se explica en sí mismo, sino que es preciso considerarlo desde la perspectiva trágica en que se sitúa la acción de sus protagonistas. La dignidad y el honor de los habitantes de Numancia no adquiere ni pretende en ningún momento representatividad social o fundamento estamental; no subyace en esa concepción de la honra ninguna estructura de clase.⁹³

De esta forma, vemos que el acto heroico nace desde una causalidad que responde a los hechos y no como una finalidad del hombre. Se presenta como una convicción total ante la imagen de sociedad que se constituye en armonía y desde la igualdad, donde no existen intereses que sean capaces de aplacar el sentimiento patriótico y el valor de la libertad, lo que podemos ver reflejado inclusive en la denominación de los personajes que por lo general obedece a la nominación de roles, más que a nombres propios, como Madre1, Madre 2, Madre 3, Numantino, Director de Orquesta, Niño, Hermano, entre otros. Situándonos en la pérdida de individualidad, es decir, del mundo privado por salvaguardar la sociedad, de manera tal que se observa a personajes que responden colectivamente ante la extrema situación de hambre y sumisión, optando por la autoeliminación con tal de no entregar sus tierras ni verse como esclavos ante los romanos. Dichos suicidios colectivos, nos muestran a un “grupo social heroico, pero no para ganar fama, sino muy por el contrario. La situación los obliga a ser héroes al mismo tiempo que luchar por no morir de hambre”.⁹⁴

Los suicidios vistos en *Numancia* como un acto de valentía, se presentan de manera armoniosa y digna de sacrificio, lo que Durkheim denomina como suicidio altruista, es decir, una individualidad absorbida voluntariamente por el grupo, por la estrecha relación entre sociedad y sujeto,

La palabra altruista expresada bastante bien, aquél en que el yo no se pertenece, en que se confunde con otra cosa que no es él, en que el polo de su conducta está situado fuera de él, en uno de los grupos de que forma parte. Por eso llamamos

⁹³ “La Numancia cervantina. Hacia una poética moderna de la experiencia trágica” por Jesús G. Maestro, 2003, p.7
<http://www.biblioteca.org.ar/libros/89856.pdf>

⁹⁴ “El poder y el honor” en sitio web *teatrolamaria.cl*
http://www.teatrolamaria.cl/wp/wp-content/uploads/2010/01/numancia_dramaturgia_y_direccion.pdf

suicidio altruista, al que resulta de un altruismo intenso [...] que además presenta el carácter de ser llevado a cabo como un deber.⁹⁵

Carácter que surge sólo si existe una vida en común, como decíamos anteriormente, en una cohesión sólida dentro de la comunidad, donde todo sea común a todos, donde las relaciones familiares sean parte de la organización social y los intereses propios no estén sujetos a una estructura social, sino a una convivencia en armonía. Es decir, el ideal de una sociedad que no está dispuesta a transar la inmolación en vida de su identidad y herencia cultural, siendo lo único que los constituye moralmente como numantinos.

4.1.6. Personajes

Como se mencionó anteriormente, la obra consta de dos personajes o fuerzas que mueven la acción y se ven representadas por España y Roma. Naciones constituidas por sujetos que se encuentran determinados por un contexto político particular que determina su accionar. De este modo podemos ver cómo estas macro fuerzas actanciales, conforman lo que en la tragedia clásica es visto como una imagen divina y que marca el destino trágico.

En esta obra, el destino está marcado por una sociedad construida y constituida por el hombre, pero que se ve desligada de su dominio para convertirse en lo que Durkheim, como vimos en el primer capítulo, denomina como una entidad con normativas y moral definida a la que el hombre responde y a la cual están sujetas sus acciones. En esta ocasión, el desenlace trágico está determinado por el dominio territorial de Roma ante una ciudad-estado, que se presenta desde un ideal de igualdad, desde el respeto de sus libertades básicas, una sociedad conformada no por un poder político sino por lo que se infiere como filiaciones de una organización social armónica y donde no se hayan estamentos aristocráticos, ni una jerarquía religiosa, ni actividades profesionales definidas en una escala social, más que las necesarias por

⁹⁵ Durkheim, Emile: *El suicidio*, Edición Losada, Chile, 2004, p.114

el contexto en el que se encuentra Numancia, donde observamos a dos personajes como Teógenes y Corabino que resultan ser la voz de un pueblo en tiempos de guerra.

Es de esta manera y definida la causa final como un hecho humano y no divino, que diferenciaremos a dos tipos de sociedades representadas a partir del accionar de estos sujetos.

Aclaradas estas dos fuerzas que atraviesan el drama de *Numancia*, es posible subdividir dichas categorías denominadas fuerzas actanciales en: personajes principales, los que representan ambas naciones en pugna; personajes alegóricos o simbólicos y personajes secundarios, a partir de los cuales es posible presenciar mini conflictos que se desarrollan paralelamente al conflicto principal.

a) Personajes Principales

- Escipión.

Representa la fuerza y el poder. Corresponde al militar romano que simboliza el ímpetu del imperio, a quién se le encarga la misión de derrotar a los numantinos, como el mismo Fabio lo expone:

FABIO
¿Quién, Cipión? Quien tiene la ventura
y el valor nunca visto, que en ti encierras,
pues con ella y con él está segura
la victoria y el triunfo de estas guerras⁹⁶

Escipión es quien no transa ante el diálogo establecido con los numantinos, pues la única opción posible para acabar con la guerra es la derrota de Numancia.

⁹⁶ Moreno, Alexis: *Numancia*, adaptación a partir de la versión modernizada de Rafael Alberti, del original de Miguel de Cervantes. Facilitado por el autor para la realización de esta memoria

ESCIPIÓN

Tarde de arrepentiros dais la muestra,
Poco vuestra amistad me satisface.
De nuevo ejercitad la fuerte diestra;
Que quiero ver lo que la mía hace,
Ya que así ha puesto en ella la ventura
La gloria mía, y vuestra desventura.
A desvergüenza de tan largos años
Es poca recompensa pedir paces;
Seguid la guerra, renovad los daños,
Salgan de nuevo las valientes haces.⁹⁷

Por otra parte, denota no sólo el interés por el triunfo de la guerra sino que el sentimiento de superioridad que le otorga su posición como reconocido militar y la confianza que le entrega la estrategia de combate, producto de una visión imperialista donde prima el interés de acrecentar el reino con tierras de otros pueblos, los cuales son sometidos a episodios bélicos con el fin de someterlos, derrotarlos y apoderarse de sus bienes y territorios. Arrasando con la idea de comunidad establecida por un pueblo, al ejercer dominio y control sobre éste. Por lo cual, el pueblo numantino, no puede sino generar el conflicto principal, al producirse la resistencia y el no reconocimiento hacia tal autoridad externa.

- **Fabio**

Representante del imperio romano, soldado leal y brazo derecho de Escipión, resulta ser una especie de vocero entre los Numantinos y Roma.

- **Corabino**

General numantino de principios patrióticos, vela por el bienestar de su pueblo. Representante de los numantinos ante Escipión, es quien se dirige ante los romanos todas las ocasiones en que buscan acabar con la guerra y ofrecer la paz. Hombre de profunda valentía, finalmente decide entregar su vida con tal de no ser destruido por los romanos.

⁹⁷ *Ibíd*em

- **Teógenes**

Embajador de Numancia y fiel amigo de Corabino, es quien lo acompaña en la labor de ofrecer la paz al pueblo enemigo. Guerrero valeroso, se ofrece para el duelo entre el mejor de los guerreros romanos con el mejor numantino, pero dicha afrenta no se puede realizar debido a que Escipión la rechaza. Muere en manos de su amigo Corabino, tras los continuos suicidios y asesinatos colectivos en los que Numancia se ve envuelta con tal de no ser sometida ante Roma.

- **Leoncio**

El valor de la amistad se presenta en toda la obra y este es el caso de Leoncio, mejor amigo de Morandro. Hombre fuerte y con determinación, decide ir en ayuda de su amigo cuando este resuelve saquear roma con el fin de conseguir pan para su amada, hazaña en la cual pierde la vida.

- **Morandro**

Numantino enamorado de Lira, nos presenta en el relato el romanticismo propio de un guerrero, dispuesto a todo con tal de estar con su prometida y verla a salvo. De no ser por la guerra ya hubiese estado casado, tal cual lo manifiesta, pero una vez acabado el conflicto está estipulado que suceda, por el momento no le queda más que velar por el bienestar de su mujer, por la cual decide atacar a los romanos en busca de pan y así Lira no pierda la vida como ha ocurrido con sus padres y posteriormente con su hermano. Tras la contienda que se gesta en la búsqueda de alimento, en la cual pierde a su amigo, termina gravemente herido, por lo que llega a Numancia moribundo, para morir finalmente en brazos de su enamorada.

- **Lira**

Representa a las mujeres de Numancia y a su vez encarna el romanticismo presente en tiempos de guerra.

- **Viriato**

Joven numantino que al ver la desgracia en la que se encuentra su pueblo, decide arrancar y esconderse, es quien tiene las llaves de la ciudad, pero al ver que es el único sobreviviente y

tras la proposición de Escipión de llevarlo a Roma como símbolo de la victoria, decide suicidarse de modo que Roma pierde la victoria.

b) Personajes Alegóricos

Los personajes alegóricos o simbólicos, se presentan a partir de la abstracción, lo que les permite distanciarse del conflicto, ya que narran e indican lo que sucede a modo de anécdota, en la *Numancia* encontramos a: España, La Guerra, La Enfermedad y El Hambre.

c) Personajes Secundarios

Los personajes secundarios en este relato se encuentran alejados de una categoría con identidad propia, vale decir, a partir de la colectividad se potencian y toman fuerza como portavoz de la comunidad numantina. Es posible decir que participan a modo de coro griego, con la diferencia que en *Numancia* forman parte importante del conflicto y de la acción. Encontramos bajo esta definición a: Numantino uno, dos, tres y cuatro; Velador uno, dos, tres y cuatro; Madre; Madre uno, dos, tres y cuatro; Otra Madre; Niño, Muchacha; Soldado; Director de Orquesta y Hermano.

4.1.7. Elementos determinantes de la Forma

a) Uso del lenguaje

Se mantiene en la versión de Moreno y por un deseo de la compañía, el verso, que hasta entonces no lo habían hecho, por otro lado el autor afirma lo siguiente: “soy fanático del verso, hago clases de verso y hay una obra coral que escribió Cervantes que después la arregló un poco Alberti, la tomé y dije *Numancia*”.⁹⁸

⁹⁸ Entrevista N°1, Alexis Moreno. Realizada por los autores el 15 de abril 2011

A partir de la rima, dicho lenguaje fue en el Siglo de Oro español, una de las grandes características que utilizaron los poetas al momento de escribir sus textos dramáticos, debido a que:

Además de sus propias características estéticas, la rima y las estrofas facilitaban tanto la memorización por parte del actor, como la recepción. Para el espectador, el que en el escenario se hablase en verso era nuevo motivo de desrealización, de separación de los elementos de ficción.⁹⁹

Si bien, el verso otorga a la tragedia una especie de magnitud que enaltece el conflicto, en la versión de Alexis Moreno se aprecia un momento que escapa a la forma clásica, donde aparece una acotación que dice: *****TEXTO DEL POLLO*****¹⁰⁰, no se observa palabra alguna, pero al ver el montaje es posible saber a qué se refiere con dicho texto, que dice lo siguiente:

MADRE 1

No puedo hablar así, yo no quiero ir,
yo no voy a ir, tengo hambre,
yo quiero comer, quiero comer comida,
quiero comerme un pollo,
tengo miedo, tengo mucho miedo.

MORANDRO

¿Qué lenguaje es ese?

LIRA

¿Qué lenguaje es ese?
(risas)

Es evidente que no existe poesía ni verso en dicho texto, inclusive los personajes Morandro y Lira preguntan por el tipo de lenguaje que utiliza la Madre 1, a lo que el resto de los personajes reaccionan con risas. Podemos clasificar la situación que se presenta como un recurso de distanciamiento, a partir del cual evidencian que lo observado es teatro y no la vida misma.

⁹⁹ Oliva, César; Torres Monreal, Francisco: *Historia básica del arte escénico*, Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), Madrid, 2006, p. 189

¹⁰⁰ Moreno, Alexis: *Numancia*, adaptación a partir de la versión modernizada de Rafael Alberti, del original de Miguel de Cervantes. Facilitado por el autor para la realización de esta memoria

b) Presencia de material simbólico

Numancia en sí y a partir de su nombre, nos presenta el primer elemento simbólico, debido a que la adaptación de Alexis Moreno o la versión modernizada de Alberti, presentan al igual que el original de Cervantes, la desgracia de Numancia, hechos ocurridos en un tiempo y espacio real, manteniendo inclusive el nombre del antagonista, ya que en el año 133 a.C. fue Publio Cornelio Escipión Emiliano, el Africano Menor el encargado de destruir a los numantinos.

El drama *La Numancia* hace referencia a la resistencia del pueblo numantino frente al dominio del imperio Romano, en el que Cervantes recoge las fuentes del historiador latino Lucio Anneo Floro de su libro II *Del compendio de las hazañas romanas* sobre la exterminación del pueblo arévaco por tropas romanas, al mando de Escipión (en el año 133 a.C.) y de la *1ª Crónica general de España (1270)* de Alfonso X el Sabio, según las cuales no quedó vivo ningún numantino.¹⁰¹

Nos referimos a elemento simbólico básicamente porque para quien conoce la historia de Numancia, el texto dramático en su nombre contiene el material referencial que permite identificar un suceso particular ocurrido en España. Dicho reconocimiento no se produce sólo a nivel del hecho social, sino que también a partir del texto, es decir, al basarse la *Numancia* de Moreno en una adaptación de la versión modernizada de Alberti que a su vez corresponde al original de Cervantes, permite que se produzca una identificación de la historia en otros relatos, como también en distintas puestas en escena o inclusive pinturas como, *Numancia* (1880), del español Alejo Vera Estaca, lo que se denomina como intertexto, entendido como:

La suma de alusiones o de fuentes de otros textos que el lector está en condiciones de identificar. No es solamente lingüístico o literario, es también visual, gestual, mediático o cultural.¹⁰²

¹⁰¹ Centro de Estudios Cervantinos: *Cervantes y el Quijote en la música: estudios sobre la recepción de un mito*, Graficas Arabí, S.A., Madrid, 2007, p. 416

¹⁰² Villegas, Juan; Proaño, María; Hodge, Polly; Dios, José Antonio de: *Gestos: Teoría y Práctica del Teatro Hispánico*, University of California, Irvine, 1993, p. 16

Los personajes también proporcionan al texto material simbólico, es el caso de España, La Guerra, La Enfermedad y El Hambre, términos que engloban la problemática y conflicto central de la obra y que representan a partir de la abstracción el estado en que se encuentra Numancia.

Existen también elementos como: la divinidad, que es recurrente en el texto, siendo posible observar a personajes encomendándose a Dios y a los cielos, signo de una sociedad y un pueblo creyente, profesan su fe y disponen sus vidas a voluntad de entidades divinas. Dicho simbolismo religioso, claramente se mantiene del texto original de Cervantes, Robert Pignarre en *Historia del teatro*, manifiesta que autores del Siglo de Oro español reconocidos como católicos, “no temen sacar partido de ese efecto teatral típico que es la intervención de la Gracia”¹⁰³, de modo que observamos en los personajes declamaciones como:

LEONCIO
...Que los dioses soberanos
nos abrirán los caminos
por donde los numantinos
queden libres de romanos¹⁰⁴

Así mismo, parece importante señalar cómo la resistencia numantina se desarrolla bajo el mismo encierro propiciado por Roma. De este modo, volvemos a observar cómo una comunidad organizada establece vínculos, toma decisiones en relación a la reflexión de los hechos ocurridos, y resguarda tras el honor de un pueblo la idea de lo justo y lo bueno. No corrompiendo sus valores morales ni principios, que tal cual hemos planteado, son la base de las relaciones sociales.

¹⁰³ Pignarre, Robert: *Historia del Teatro*, Editoriales EUDEBA, Buenos Aires, 1962, p. 34

¹⁰⁴ Moreno, Alexis: *Numancia*, adaptación a partir de la versión modernizada de Rafael Alberti, del original de Miguel de Cervantes. Facilitado por el autor para la realización de esta memoria

4.2. Análisis de la puesta en escena

4.2.1. Espacio Escénico

La *Numancia* dirigida por Alexis Moreno, representa una puesta en escena sin grandes intervenciones escenográficas, de esta manera la historia está representada por acciones miméticas, actuaciones y pequeños elementos que enriquecen la temática que desarrolla la obra.

De modo austero, Moreno encuentra en el espacio escénico las herramientas para destacar el poder, el escape, el terreno llano que representa la zona a dominar y las condiciones espaciales donde convive un pueblo que no ha sido intervenido socialmente y ha conservado la estructura casi tribal de una sociedad. Representando esto en la minimalización de la escena, vale decir, el poco uso de elementos y estructuras escenográficas. Además se presenta en el espacio escénico la amplitud requerida para desarrollar la magnificencia de una ópera clásica, los tránsitos de un pueblo agobiado, espacio en el que litros de sangre irrumpen en escena, representando el campo de batalla donde sólo se encuentra a hombres y mujeres numantinos luchando contra la presión ejercida por Escipión.

De este modo nos detendremos en los elementos determinantes del espacio escénico, donde encontramos en primer lugar, el concepto de poder y control que ejerce Roma ante el pueblo numantino representado por Escipión y Fabio, que situados en el segundo piso del lugar, observan la guerra orquestada y esperan la muerte por hambruna de Numancia. Descendiendo sólo una vez que el pueblo se haya suicidado, dando paso a que Escipión recorra el pueblo en busca de un habitante vivo, así llevarlo a Roma como sinónimo de triunfo. Encuentra a Viriato, único sobreviviente a la desgracia, quién trepado en una gran escalera de hierro y sin encontrar salida, arremete contra su vida suicidándose frente a ambos romanos.

En escena se disponen de tres puertas negras que se encuentran semi abiertas, cuyas salidas están selladas por una pared de ladrillos, representando literalmente el encierro al que se

encuentran sometidos los numantinos, evocando a su vez imágenes del cómic, al momento en que los personajes inútilmente intentan traspasar y botar las paredes, abalanzándose con sus cuerpos y chocando contra ellas.

Es la ciudad entera la que decide en pos de algo frente al flagelo de los romanos, nosotros en la puesta en escena lo reflejamos como pasa en los monitos animados, que van a salir por una puerta y está amurallada, llena de ladrillos.¹⁰⁵

El espacio escénico es oscuro, potenciando lo lúgubre y la pesadumbre por la que pasa Numancia. La guerra y la oscuridad de un espacio que denota el encierro, que en conjunto con los elementos escenográficos y las actuaciones logran completar el conflicto bélico representado.

4.2.2. Iluminación

Existen a lo largo del montaje instancias que adquieren realce a partir de la luminosidad, en primer lugar, cuando comienza la obra, desde la oscuridad emerge el director de orquesta con su gran acompañamiento musical, poco a poco se aprecia dicho personaje pero siempre bajo penumbras, generando en el espectador una especie de vacío en cuanto a la espacialidad.

La escena se vale de una parrilla lateral que al ser utilizada potencia el claro oscuro y la proyección de sombras, con lo que es posible observar a personajes en una especie de abismo, dotando la escena de una atmósfera en penumbras.

La utilización de cenitales es constante durante todo el montaje, los personajes declaman sus textos en su mayoría de pie y enfrentándose entre sí, por lo que la luz que se proyecta sobre ellos logra captar la atención y aumenta el dramatismo de la situación.

¹⁰⁵ Entrevista N°1, Alexis Moreno. Realizada por los autores el 15 de abril 2011

Finalmente, existe un efecto lumínico que funciona a modo de evidenciar el estado en que se encuentra Numancia posterior al conflicto bélico, en el fondo del escenario se proyectan luces como si fuesen relámpagos, que permiten observar fotográficamente en cosa de segundos los resultados y estragos de la guerra.

4.2.3. Vestuario

Si pensamos en los personajes según las categorías mencionadas en el análisis dramático, es posible en la puesta en escena también, dividirlos e identificarlos como romanos y numantinos, existiendo a su vez, ciertas particularidades definitorias.

a) Romanos

Los personajes que representan el imperio romano son Escipión y Fabio, ambos visten camisa blanca, corbata negra, sweater, pantalón y botas negras. Aunque existe una uniformidad en cuanto a estilo y tonalidades, los diferencian dos aspectos: Escipión utiliza guantes de cuero negro, con los que se observa un liderazgo y superioridad, por el contrario, Fabio utiliza lentes ópticos, que si bien puede ser una necesidad del actor, es posible asociarlo a una inferioridad ante el gobernador romano.

b) Numantinos

Existe una correlación en cuanto a materialidad, estilo y colores del vestuario numantino. Utilizan telas que impiden la rigidez de los movimientos y permiten observar cierta comodidad en el sentido de la ligereza de las prendas, provocando la sensación de humanidad en los personajes. Chalecos de lana con grandes capuchas que no se ciñen al cuerpo, camisas, pantalones anchos y con bolsillos laterales, algunos personajes poseen bananos y rodilleras de tela. Todo está rasgado, roto, símbolo y consecuencia de los dieciséis años de guerra. Tonalidades oscuras, reflejo de la tierra, predominando el verde petróleo, aparece a su vez el rojo, en su versión desgastada y oxidada.

La unificación del vestuario a partir de lo material y las texturas, denota trivialidad e inclusive se podría hablar de la propia producción del pueblo numantino en lo que refiere a sus elementos básicos. A su vez, existen elementos unitarios que nos permiten visualizar un ejército, es el caso de las botas y los cinturones verdes, similares a los utilizados por militares, por lo que resulta evidente una interpretación que permite observar una tropa, un pueblo en estado de guerra.

c) Particularidades

A pesar de la fusión estilística del vestuario que permite identificar y diferenciar a numantinos de romanos, existen elementos que particularizan a ciertos personajes, por ejemplo, España quien entra a escena arrastrando una tela verde y larga simulando una cola de vestido, además en su cintura lleva una cinta adhesiva con la palabra España, de modo que a través de dichos elementos se presenta como personaje alegórico.

El Director de Orquesta por su parte, presenta un vestuario más bien clásico, correspondiente al típico traje de pingüino color negro que utilizaría cualquier coordinador de algún tipo de sinfonía.

Lira, es otro de los personajes que se caracteriza por ciertas singularidades. Presenta un chaleco de color verde y una mini de jeans, generando una liviandad que se atribuye a su edad, mujer joven que representa el amor dentro de la trama, su pelo se encuentra tomado por pinches en ambos costados lo que una vez más genera la sensación de ilusión adolescente.

Finalmente, La Enfermedad presenta en su vestuario claros signos que determinan su personaje, camisola blanca con una cruz roja en el pecho y maletín tipo botiquín de color blanco, contraponen la imagen de personal de servicio de salud e inclusive voluntaria de la entidad Cruz Roja con el desgastado período en que se encuentra Numancia. El interior del maletín de este personaje posee sangre, que al derramar en escena evidencia la decadencia en que se encuentra el pueblo numantino.

4.2.4. Actuación

El estilo de la obra, Epopeya trágica, incide en el modo de las actuaciones, ya que la versificación potencia el texto y a su vez le otorga cierta solemnidad al montaje, por lo que observamos actores declamando sus textos con máxima poesía, cuerpos casi en la totalidad del montaje erguidos, se dirigen al público o a sus pares como quien recita un poema, momento que se enaltece en la segunda jornada con la actuación del Director de Orquesta, al momento de derramar la sangre sobre su cabeza, dos mujeres exageran cada uno de sus movimientos, representando a nivel corporal el texto.

La ópera trágica representada a partir del Director de Orquesta, mencionado anteriormente, representa el trabajo sucio, el ser espectador de la guerra que ineludiblemente acabará con sus vidas. Lo que se aprecia en la primera escena, donde dicho personaje orquesta una gran sinfonía que evoca la muerte y desgracia de Numancia.

Otro aspecto relevante en cuanto a las actuaciones se debe a que utilizan elementos brechtianos, por ejemplo, Morandro al poco tiempo de morir en brazos de Lira, se pone de pie, toma una manta con la cual se tapa luego de volver a tenderse en el piso, evidenciando que son actores representando a un personaje, por lo que nos distancia y así no caemos en la conmoción sino en una actitud crítica de la situación.

Existe en las actuaciones mucha corporalidad, inclusive en ocasiones se exagera la mimesis, por lo que observamos a personajes enfrentados en una lucha de espadas, pero dicho elemento existe a partir de la evocación del actor y mediante una convención logramos identificar el signo, mueven sus manos como si moviesen una lanza o una espada y al momento de guardarlas hacen el sonido. Por su parte, El Director de Orquesta amenaza a una mujer con una escoba cual fuese un arma y Lira se da muerte al estilo trágico melodramático, evidenciando que es actuación al exagerar sus movimientos.

Siguiendo con el punto anterior, en la escena donde aparece La Enfermedad, La Guerra y El Hambre, ocurre otro momento de imitación y exageración en la actuación, mientras la Guerra declama su texto y se fuma un cigarro, El Hambre imita el texto a partir de una sobre articulación, lo mismo ocurre cuando es El Hambre quien dice su texto. En otra ocasión, comenzando la tercera jornada, Escipión repite el término de los versos dichos por Fabio, reiteración exagera en la forma, esta vez a partir de la palabra no de la corporalidad.

Hablábamos anteriormente de la intertextualidad que se produce a partir del texto dramático de *Numancia*, respecto a pinturas alusivas al tema y a Numancia, lo mismo ocurre a nivel de actuación, a partir de algunas escenas donde mujeres en la desolación se arrastran por los pisos en medio del campo de batalla, en el cual se aprecian personas muertas y tendidas en el suelo, imagen que es posible identificar en la pintura de Alejo Vera Estaca, *Los últimos días de Numancia*, Roma, 1880, lo mismo ocurre con el cuadro del español Ramón Martí Alsina, *El último día de Numancia*, 1858.

Una de las escenas que sobresale y aporta con romanticismo a la tragedia, es el encuentro de Morandro con Lira, quienes dentro de la desesperanza y la desgracia no dejan de amarse y expresar sus sentimientos, de modo que ambos y bajo un cenital, juntan sus caras y declaman sus textos con total dramatismo y romanticismo con sus bocas al filo del beso, la tensión y la atención inevitablemente se vuelve hacia ellos y el hecho de no besarse finalmente, denota la condición en que se encuentran de no poder casarse y estar juntos debido a la guerra.

4.2.5. Música

La matriz musical es la Ópera Clásica, compuesta en su totalidad para *Numancia* por Max Zegers, compositor y productor musical chileno. Mediante la ópera se busca la grandiosidad de la tragedia y el sentido de espectáculo, tal cual lo afirma Ricardo Romero:

En el caso de *Numancia*, siempre quisimos que fuera una ópera, queríamos que tuviera una estructura de ópera, que fuera en el hall del MAC (Museo de Arte Contemporáneo) con una piscina del tamaño de ese hall, queríamos que fuera una ópera gigante, terminamos en el Mori en una sala pequeña, pero por suerte logramos la magnificencia de la ópera, gracias a la experiencia.¹⁰⁶

Debido a esto, el Director de Orquesta dirige con su batuta todo el comienzo del montaje, provocando en el espectador a partir de la oscuridad y la suntuosidad del gran acompañamiento musical, una atmosfera tétrica al borde del miedo. Sin duda se observan influencias del compositor canadiense Howard Shore, dado a la utilización de timbales o violines para exaltar el accionar actoral y realzar la atmósfera de la puesta en escena. Sin embargo, el acompañamiento musical varía transcurrido el montaje, dando lugar a tonalidades armoniosas cuando las mujeres ofrecen sus vidas para no dejar solos a sus maridos y familia.

Es posible apreciar durante la obra elementos musicales contemporáneos como: música de los años '90; un clásico de películas Disney como *La Bella Durmiente* con la música del Ballet homónimo de Tchaikovsky ó finalizando el montaje, una música lenta estilo vals, que baila El Director de Orquesta junto a España, aludiendo al término de las fiestas cuando se baila el último tema y se encienden las luces.

Existe musicalidad a partir del actor, de sus movimientos, silencios y sonidos. Ejemplos puntuales son los siguientes: sonidos guturales que emanan desde las mujeres; sonido de armas envainadas provocado por los mismos actores; Escipión aprieta una manzana asimilando la destrucción de Numancia, sonido que se percibe claramente; silencios entre algunos textos, nos permiten observar el espacio y causan tensión y dramatismo al ver el desastre del Numancia.

¹⁰⁶ Entrevista N°3, Ricardo Romero. Realizada por los autores el 05 de mayo de 2011

4.2.6. Elementos Escenográficos

Como elementos escenográficos explicitaremos todos aquellos elementos reales utilizados o miméticos representados por los actores, como también la transfiguración de objetos. Comenzaremos por los objetos reales, en los que podemos hallar el uso de sillas que varían su color según el lugar donde se encuentren espacialmente, es decir, sillas de color negro y tapizado rojo en el caso de Roma y silla de hierro en el caso de Numancia. Así mismo, el espacio delimitado para Numancia se encuentra habitado por una escalera, y la iluminación que no es instalada fuera sino permanentemente entre fierros cruzados dentro de la escena, sin que esto rompa con la línea estética que define a *Numancia* en el trascurso de la obra, basado en lo rudimentario y el despojo escénico.

Además, se encuentra el uso de baldes que contienen agua, como se observa en el personaje España cuando se refiere al río Duero, depositando el agua de un balde blanco en el centro de la escena. Otros contienen sangre, que es derramada entre los actores a medida que transcurre la obra. Acción marcada por el Director de Orquesta quién posee una taza blanca contenedora de sangre, la que al ser volteada en su cabeza da paso a la destrucción de Numancia, siendo uno de los elementos más significativo de la obra.

Por el contrario, el espacio delimitado para los romanos, también basado en el menor uso de elementos escénicos, se caracteriza por contener un cajón de manzanas rojas a un costado de Escipión, lo cual podemos interpretar como la fertilidad y abundancia de la cual goza Roma a diferencia del hambre al que están sujetos los numantinos, al costado contrario se encuentra un cuadro con la frase “España, smile you are Madrid”, que significa “España, la sonrisa está en Madrid”, denotando la burla de Roma ante la crisis vivida por España debido a la dominación de varias de sus localidades y la inminente sumisión de Numancia.

Por otra parte, existe lo que llamaremos elementos ficticios, aquellos que consisten en la mímica que realizan los actores al manipular armas. No todo el armamento de Numancia es intangible, en algunas escenas se crea la convención de que existen elementos como dagas o

espadas de hierro. Así también, se observa la transfiguración de elementos en escena, como la manzana jugosa que Escipión utiliza para amenazar a los embajadores numantinos como si fuese una daga y que una vez terminado su discurso presiona hasta romperla, o la escoba que simula una lanza con la cual El Director de Orquesta da muerte a una mujer numantina.

a) Elementos Atemporales

Así como en *Numancia* se presentan elementos ficticios desarrollados por la mímica actoral y la transfiguración de otros objetos, también aparecen los elementos atemporales, aquellos que no sólo se alejan del tiempo de la obra y de las circunstancias de ésta, sino también, significan y exponen la visión direccional u opinión sobre el conflicto desde nuestros tiempos. Es así, como podemos ver al personaje Guerra fumando mientras narra los vaticinios del pueblo hispano, denotando un tiempo de espera ante la tragedia que se ha gestado a través de los homicidios cometidos.

Por otra parte, nos encontramos con un elemento que se ha reiterado en las otras obras pertenecientes a *La Trilogía Pública*, la radio, elemento con características de los años '70. Aparece en la escena del discurso del Director de Orquesta, donde se escucha “eres tú”, canción de una película infantil. La radio no se presenta más que como radio, no revela información ni tiene mayor protagonismo en escena. Sin embargo, llama la atención el que sea un modelo proveniente de los años '70, periodo que la misma compañía plantea en la trilogía como significativo a través de sus temáticas y sus acotaciones textuales ya sea en *Superhéroes* como en *La tercera obra*.

También se hace alusión al uniforme de cruz roja usado por La Enfermedad, quién tras fumar un cigarro comienza a verter sangre de su botiquín sobre el cuerpo de un numantino que yace en el suelo, a su vez hace referencia a la presencia de la organización Cruz Roja u organismos gubernamentales en conflictos bélicos o desastres naturales. Además se percibe lo trastocados que se encuentran los personajes ante lo sucedido, al reírse de la taza blanca que se mantiene pegada a su plato y de la cual bebe sangre el Director de Orquesta. Para culminar, se

utiliza un extintor -que se mantuvo durante todo el montaje cerca de una puerta- para cometer el homicidio de una mujer.

Asimismo, vemos en los elementos empleados en la puesta en escena la significación que se le entrega mediante el dramatismo de la historia y son estos los que complementan la acción de los personajes, quienes dentro del espacio escenográfico responden a las convenciones establecidas bajo la dirección y decisión colectiva.

Capítulo 5. *La Tercera Obra*: Análisis Dramático y Puesta en Escena

5.1. Análisis Dramático

5.1.1. Ficha técnica

Título	<i>La Tercera Obra</i>
Dramaturgia	Basada en <i>Terror y Miserias del Tercer Reich</i> , de Bertolt Brecht, con escenas originales de Alexis Moreno
Dirección	Alexandra Von Hummel Alexis Moreno
Elenco	Roberto Farías Cristián Carvajal Moisés Angulo Alexis Moreno Alexandra Von Hummel
Diseño Iluminación	Ricardo Romero
Diseño Escenografía	Teatro La María
Diseño de Vestuario	Carolina Sapiaín
Duración	1 hora 30 minutos

5.1.2. Fábula

La última obra de la *Trilogía pública* se basa en la utilización de cinco escenas del texto original de Bertolt Brecht *Terror y miserias del tercer Reich*, obra que narra desde el exilio de su

autor en 1933, las distintas situaciones a las que se vio enfrentada la sociedad alemana durante la segunda guerra mundial. Situaciones que en *La Tercera Obra* se entrelazan con la realidad vivida tanto en el periodo militar de la Alemania nazi, como lo ocurrido en Chile post dictadura.

De esta forma y siguiendo la estructura del teatro épico, *La Tercera Obra* nos inserta en el contexto de un sistema creado a partir del miedo, la represión y la violencia a la que está sujeto el hombre dentro de un sistema de terror. Manifestándose a partir del paralelismo que *La María* construye entre la realidad de la sociedad alemana de 1933 y la chilena de 1973, manifestando cómo el sistema implantado invade lo privado y transgrede valores comunes, representando el cambio que se produce entre el antes y después del sujeto producto de la historia. Hombre que en el presente busca eludir su pasado nacional enfrentando de manera desinteresada los hechos acontecidos.

5.1.3. Conflicto

Es pertinente aclarar que en *La Tercera Obra*, el texto dramático se constituye en la búsqueda de un paralelismo entre dos hechos históricamente reconocibles en cuanto a terror y crueldad. Por lo tanto, nos encontramos con Alemania entre los años 1933 y 1945, período enmarcado en la segunda guerra mundial, donde el abuso de la autoridad representado en el Führer, establece un sistema de terror en la sociedad. Mientras que en Chile, nos encontramos con el período de dictadura vivido entre 1973 y 1988. Sin embargo, aún cuando se plantea la dictadura militar como un hecho constituyente de una sociedad distorsionada por la opresión, la agrupación decide plantear la problemática desde el período post dictadura, reflexionando a partir de los acontecimientos y observando el presente como reflejo y producto de lo sucedido, motivación que Moreno explica de la siguiente manera:

No existe futuro sin consciencia, y la consciencia sólo se consigue cuando el ciudadano logra comprender que el peso de su pasado y su presente forjan un futuro coherente con la existencia que se lleva. (...) el sentido profundo de la creación se

encontraba en la reflexión del concepto Terror. Y si todo el proceso se sustentaba desde el análisis de aquel concepto, la comprensión brechtiana del Teatro se acomodaría a nuestros propios intereses como agrupación.¹⁰⁷

De este modo, con la elección de cinco escenas de *Terror y miseria del tercer Reich*, sumadas a la creación colectiva de los episodios basados en Chile post dictadura y a partir de la equivalencia entre ambos hechos, aparece en el texto el antes después de un acto de violencia social, acercando un conflicto de terror universal a una realidad nacional.

Al referirnos a un sistema económico o sistema normativo, hacemos una clara alusión a lo que se establece como lo público y su organización creada, lo que Durkheim denomina como hechos sociales. Son estos hechos sociales los que a partir del positivismo del sociólogo, se entienden como un conjunto de normas que otorga un planteamiento moral sobre la conducta humana, desde donde podemos ver que aparece el principal punto de fricción en la *Tercera Obra*.

Como hemos expuesto anteriormente, observamos al hombre dentro de un sistema organizacional que otorga a este una serie de normas que lo constituyen como tal, que le entrega una característica propia según su cultura y lo determina socialmente, lo cual lleva al hombre a responder según los cánones establecidos por lo antes definido como público.

Al producirse un hecho político cuya dimensión es capaz de ejercer un cambio en las normas sociales, la desestabilización de un sistema económico y la modificación de las conductas antes instauradas como buenas para la sociedad, vemos cómo en el ámbito de lo privado el hombre comienza a modificarse socialmente, respondiendo y buscando adaptarse a las nuevas normativas que establecen la creación de una nueva realidad, a partir de los hechos sociales que concluyen en lo que Moreno establece como un sistema de terror.

¹⁰⁷ “*La Tercera Obra, Dirección y Proceso*” en sitio web [teatrolamaria.cl](http://www.teatrolamaria.cl)
http://www.teatrolamaria.cl/wp/wp-content/uploads/2010/01/tercera_obra_dramaturgia_y_direccion.pdf

Lo público y lo privado comienza a visualizarse como el eje central en la obra y se ve reflejado a través del hombre alemán y el hombre chileno, los cuales se enfrentan a una nueva sociedad que se comienza a constituir y que en ambos casos invade el espacio privado, quebrándose la imagen de un colectivo que se desarrolla libremente en sus instancias privadas. Al separarse el individuo de su sistema organizacional primario de convivencia, vale decir, del primer núcleo desde donde luego se conforman estructuras sociales, el hombre se vuelve a un estado de permanente anomia, esto debido al quiebre del orden colectivo y al surgimiento de frustraciones ante sus deseos irrealizables debido a la no regulación de la nueva imagen de sociedad, desarrollando sus acciones desde la subordinación ante un grupo político y social mayor, que en ambos casos se ven representados por regímenes militares.

Al cercenarse la reflexión del sujeto ante tales hechos sociales, por medio de la violencia ejercida, este comienza a funcionar desde una estática social y una nueva dinámica social que lo empuja a sobrellevar privadamente lo que acontece a partir de nuevas reglamentaciones. Al incorporar estos hechos y entender los reglamentos como ciertos, se crea la nueva realidad desde donde se establece la identidad del individuo el día de hoy, caracterizándose por el estado de anomia en que vive ó la sumisión social reflejada en la obra con el silencio de una sociedad, heredado por el miedo y la imposibilidad de accionar de este sujeto inactivo.¹⁰⁸

Desde este contexto, el hombre se ve enfrentado a un acto de violencia establecido por lo público, donde no posee el control, ubicándose desde una imagen fisurada, donde comienza a repetir patrones de conducta que provienen de la subordinación de un grupo económico y social mayor, produciéndose la anulación definitiva del individuo.

Producto de lo anterior, podemos encontrar en *La Tercera Obra*, a partir del devenir histórico de los personajes, la contradicción en la que se encuentra ese hombre anulado socialmente y que responde a un acto represor desde la sumisión generada por el terror al que se

¹⁰⁸ Véase en Campbell, Tom: *Siete teorías de la Sociedad*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2007, p. 169

ve subyugado, siendo representado desde un plano social quebrantado, producto de una moral desvirtuada por el sistema de miedo y tortura al que fue sometido.

5.1.4. Secuencias, actos y escenas

Característica del teatro brechtiano en cuanto a la dramaturgia, es la disposición de cuadros escénicos con un conflicto creciente particular que no implica un conflicto creciente general, de modo tal que, se observa en *La Tercera Obra* siete cuadros que se abordan desde perspectivas particulares, en cuyo relato no existe una relación causal. Por otro lado, existen saltos temporales entre ellos, encontrando situaciones ocurridas en tiempo y lugares distintos. Sin embargo, dichas secuencias del relato aportan el contexto y nos instalan sobre una situación y hecho social particular, que nos permite comprender de qué se habla.

De los siete cuadros que componen el texto, cinco de ellos corresponden a pequeñas adaptaciones de Alexis Moreno a partir de *Terror y miserias del tercer Reich* de Bertolt Brecht, las cuales son: La mujer judía; La hora del obrero; El soplón; Socorro de invierno y El liberado, más dos de autoría propia basados en el Régimen Militar ocurrido en nuestro país. Además, el texto incluye posterior a dichos relatos, ocho videos, los cuales se relacionan directamente con la metodología que la compañía Teatro la María decide implementar para el tercer montaje de la *Trilogía Pública*. Resuelven grabar cada uno de los ensayos, convencidos que ahí radica la problemática del teatro y la obra en sí, los cuales son proyectados en escena como parte del montaje.

Dijimos ya, empecemos a documentar todo el proceso de ensayo, por documentarlo, porque estábamos muy perdidos. Y de repente dijimos ésta es la obra, es lo que estaba pasando acá, las conversaciones que estábamos teniendo en los ensayos. Además de las escenas que lográbamos armar, y nos dimos un plazo y dijimos ya vamos.¹⁰⁹

¹⁰⁹ Entrevista N°2, Alexandra Von Hummel. Realizada por los autores el 05 de mayo de 2011

El texto comienza con un pequeño párrafo a través del cual, se entiende la temática de la obra y se expone una clara visión política, afirmando que les “parece violento que un sistema niegue la posibilidad de hablar de eso”¹¹⁰, en relación a los alemanes, judíos y dictadura en Chile.

Tras esa pequeña introducción, aparece el primer cuadro correspondiente al número nueve del original de Brecht, *La mujer judía*, cuya escena transcurre en Francfort, Alemania, en 1935. Por el año, es posible relacionar el episodio con el período Nazi liderado por Hitler. Dicha mujer, se ve en la obligación de viajar a Amsterdam por lo que realiza los últimos llamados telefónicos tanto para excusarse de su ausencia como para buscar quien cuide de su marido el período que dure su viaje. Quema la libreta que contiene los números telefónicos y afirma que son tiempos difíciles, pero lo más delicado es, cómo enfrenta y le dice a Fritz, su esposo, que se va y no sabe por cuanto tiempo. Mientras repite el discurso que planea decir a su marido es posible observar claramente la situación en la que se encuentra no sólo ella sino que los judíos en general.

Lo que no puedo entender es qué les sucede. ¿Qué es lo que quieren? ¿Qué les he hecho yo? No pueden decir que me haya ocupado mucho de política. ¿No soy yo una de las tantas mujeres de la burguesía que tienen un cierto tren de vida? ¡¡Tengo PLATA!! ¿y por qué, de pronto, solo las mujeres rubias tienen derecho de vivir así? En estos últimos tiempos pensé tanto en lo que tú me decías hace algunos años, que había individuos valiosos y otros menos valiosos, y que unos, en caso de diabetes, tenían derecho a la insulina y los otros no.¹¹¹

Es evidente la situación planteada, si bien el conflicto no se desarrolla mayormente, sino que se expone un caso en particular, es posible visualizar en la mujer judía una problemática a nivel social, donde quien no cumple con ciertos requisitos de raza pura no puede ser parte de la sociedad y se le castiga, se le elimina como individuo.

¹¹⁰ Moreno, Alexis: *La Tercera Obra*, basada en *Terror y Miserias del Tercer Reich*, de Bertolt Brecht. Facilitado por el autor para la realización de esta memoria

¹¹¹ *Ibidem*

El segundo cuadro se refiere al décimo tercero del *Terror y miserias del tercer Reich*, La hora del obrero, en el que un locutor conversa con un viejo obrero y una obrera. Con el diálogo se observa una especie de “alegría y dicha” en el personal de las hilanderías Fuchs, pero a su vez es posible identificar el deseo por parte del locutor de bajarle el perfil a determinadas situaciones ocurridas en la fábrica, afirmando constantemente las ventajas de vivir bajo un sistema liderado por el Nacionalsocialismo, condicionando en cierta medida las respuestas de los obreros. Aún así, se manifiesta la realidad escondida bajo este sistema “alegre” y “sin problemas” que la Alemania de Adolfo Hitler cree sostener en la sociedad.

-Tenemos también...Eh... los lavabos son una idea del señor director Bäuschle en persona y deseamos agradecerse de todo corazón. El que quiera puede lavarse ahora en esos magníficos lavabos, siempre que no haya demasiada gente ni demasiados empujones.

-¡Claro! Cada uno quiere llegar primero, entonces se arma una alegre gritería.

-Eh... claro... No hay más que seis llaves para 550 obreros... Hay cada alboroto... ¡algunos son de una insolencia!

-Pero todo se arregla con un poco de buena voluntad, ¿cierto? Y ahora señor, usted no ha dicho nada, perdón, ¿cuál era su nombre?¹¹²

El tercero corresponde a una escena escrita por Alexis Moreno, quien a partir de un episodio político social como fue el golpe de estado, extrapola la realidad alemana de manera tal, que se refleja la misma temática de sistema de terror, resultando fácil vincular e identificar las similitudes de dos episodios ocurridos en épocas y lugares distintos. En este tercer cuadro, que se presenta sin nombre, se produce la misma tónica del anterior, preguntas y respuestas entre dos personajes, quién es interrogado responde sistemática y automáticamente (tal cual especifica el autor en una de las indicaciones que forma parte del relato, no como didascalía) sí, sí, sí, sí, a todo lo que se le pregunte.

A partir de preguntas como: ¿Es cierto que usted fue torturado, señor?; ¿Y se lo violaron los milicos señor? o ¿Y le metieron corriente, señor?, es posible afirmar que se trata del período de dictadura en Chile y las respuestas afirmativas a todas ellas, manifiesta a un hombre

¹¹² *Ibidem*

condicionado a repetir y afirmar sin siquiera pensar, signo de la vivencia de un sistema de terror. La escena finaliza y como se acostumbra en el teatro brechtiano, con una postura y visión política, no solo del período en cuestión sino que se expresa un descontento general.

Usted se da cuenta de que es bien inútil... Que mandó a la cresta su vida, que le vendieron algo que no existió...
Por eso no quiere hablar más del tema... ¿para qué?
Pero a usted igual le gusta su país...
Da lo mismo quien está en el poder, como dicen... son todos iguales...
Porque pasan los años y no hay respuestas, ¿verdad?
Usted cree que la reconciliación es para los que tienen el poder?¹¹³

El cuarto cuadro corresponde al décimo del original de Brecht y se llama El soplón. Un matrimonio alemán que se encuentra en casa junto a su hijo, mantiene una conversación que te torna tensa una vez que Klaus, el hijo, sale de la casa, Karl y su mujer temen que los delate por lo que hablaban acerca de Alemania, los sacerdotes o la Casa Parda. Dicha familia y la comunidad alemana en su totalidad, están regidas por un sistema autoritario que determina desde lo que se debe publicar en periódicos y radios hasta quien debe morir. Bajo este panorama, todo lo que sucede dentro de la casa debe mantenerse en el marco de lo privado, ya que cualquier acto o dicho, puede ser interpretado en oposición al régimen, acarreado un desastroso desenlace.

Karl afirma que los periódicos publican porquerías y se refiere a la Casa Parda (sede central del Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán en el período de Hitler) no en muy buenos términos, observándose una clara oposición al régimen Hitleriano, si bien no directamente, sí de un modo cuestionable que se puede mal interpretar, generándose una tensión al sospechar que su propio hijo es capaz de delatarlo.

-Sabes muy bien que los niños están escuchando siempre lo que dicen los mayores.
-¿Y entonces?

¹¹³ *Ibíd*em

-¿Y entonces?! ¿Y si va a contarlo por ahí? Tu sabes cómo les machacan en las juventudes hitleristas, les obligan a confesar todo lo que llame la atención. Es extraño que haya salido así, sin decir nada.
-Tonterías.
-¿Viste cuando se marchó?
-No.
-Me gustaría saber qué alcanzó a escuchar...
-Pero él sabe perfectamente lo que sucede cuando se denuncia a la gente.¹¹⁴

El cuestionamiento de lo que se dice llega a ser perturbador para cualquiera que debe medir y pensar muy bien lo que expresa, es lo que sucede con esta familia, que sin querer apoyar a Hitler lo debe hacer, es más, en un momento Karl, por evitar cualquier tipo de malentendido decide ir a buscar la chapita que “representa el apoyo a la dictadura en el plebiscito de 1988”¹¹⁵, interpolando el conflicto alemán con el chileno, que guardan estricta relación en el sentido de represión y el coartar la libre expresión y postura frente a los hechos.

Los siguientes dos cuadros corresponden a las adaptaciones de Socorro de invierno y El liberado (originalmente cuadros dieciséis y quince respectivamente). Son más breves que los anteriores y operan a su vez para dar contexto a la obra. Primero, se observa en Socorro de invierno cómo el Estado alemán mantiene conforme al pueblo, en este caso representado por una anciana a la que el Führer le envía cinco marcos y algo de comer y a quien le hacen repetir Heil Hitler. Segundo, en El liberado, se da a conocer a un hombre que luego de seis meses es redimido del campo de concentración, que en los años de Hitler fue el medio de reclusión y exterminio más utilizado, a su vez aparece una vinculación con la realidad nacional, al mencionar el liberado, que no todos eran recluidos en un mismo sitio, diciendo: “Los envían muy lejos unos de otros... Hay quienes van a Baviera”¹¹⁶, vinculando una vez más los conflictos de ambos países, esta vez a través de Colonia Dignidad o Villa Baviera, entidad fundada en nuestro país a principios de 1960 por inmigrantes alemanes, recordando la participación de Paul Schäfer, quien abusó sexualmente

¹¹⁴ *Ibídem*

¹¹⁵ *Ibídem*

¹¹⁶ *Ibídem*

de menores, por otra parte, dicha fundación fue acusada de funcionar en dictadura militar como centro de detención de presos políticos, lo que se iguala a los campos de concentración nazi.

Hubo testimonios que coincidieron en señalar que algunos detenidos por la DINA o la CNI fueron trasladados a la Colonia Dignidad. Ex detenidos la mencionan como centro de detención y tortura.¹¹⁷

El séptimo y último episodio de *La Tercera Obra*, es de autoría de Alexis Moreno y narra la historia de una joven trabajadora de una fábrica, quien al salir del trabajo, decide irse caminando para evitar las molestias de la micro y poder escuchar tranquila la música de su cassette pirata. Existen datos que dan cuenta del tiempo en que transcurren los hechos, el mismo cassette como el personal stereo o un poster de Pablito Ruiz que se nombra en un momento, permiten claramente identificar la década de los '80, tiempos en los que en Chile se vivía aún la Dictadura Militar.

La joven muchacha, en el trascurso a su casa, presencia el suicidio de una mujer joven llamada Marcia Nuñez, quien embarazada, decide tirarse al canal, diciendo:

Maldito canal San Carlos, tu no paras, no reparas, te disparas, borras caras y en tu corriente flotan todas las desgraciadas.
No me iba a poner a decirle que no saltara, se le notaba en la cara, no había vuelta atrás... Jovencita, con crío, sueldo de ratas, flaca por comer puras papas... y digo flaca por comer puras papas.¹¹⁸

¹¹⁷ “Informe de la comisión nacional sobre prisión política y tortura, y respuestas institucionales” en *Centro de Estudios Públicos N° 97*, Santiago de Chile, 2005, p. 448
www.cepchile.cl/dms/archivo_3480_1927/r97_documento_completo.pdf

¹¹⁸ Moreno, Alexis: *La Tercera Obra*, basada en *Terror y Miserias del Tercer Reich*, de Bertolt Brecht. Facilitado por el autor para la realización de esta memoria

La situación descrita se puede asociar al momento político en que se encontraba nuestro país en esos años, por lo demás, el autor extrapola constantemente la realidad nazi de 1933 con la realidad nacional surgida desde 1973.

Tras la secuencia de episodios presentados en la primera parte del relato, prosiguen los videos utilizados en el montaje, los cuales se describen a partir del texto. El número uno, muestra el diálogo que sostienen los integrantes de la compañía al momento de decidir el nombre que llevará este tercer montaje de la *Trilogía Pública*. Se presencia un diálogo bastante informal, en el cual se da pie a un momento irrisorio, con continuas participaciones poco serias, pero que desemboca en la decisión final del nombre del montaje, que se reduce básicamente en *La Tercera Obra*.

El segundo video, sólo presenta 3 frases o palabras: Brecht usaba carteles; prólogo y canción uno. Si bien no aporta mayor información, es preciso interpretarlos como elementos básicos de un montaje con características brechtianas.

En el tercero, se cuestionan el teatro, la formalidad del espectáculo, donde factores como vestuario o iluminación se dan por sentado. Pero buscan un sentido a lo que hacen como agentes sociales, como montaje y basados en sus propias inquietudes e incertidumbres como compañía buscan las respuestas.

Entonces, lo que nosotros pretendemos en el momento de la representación, (en el traslape entre vivencia actoral en el momento y registro del video del proceso del momento) es acercarnos al momento en que “sucede el teatro”. Y, ¿desde qué punto de vista?; de uno político, en relación a nuestro país. ¿Y cómo tratar este tema?, no desde un punto de vista “espectacular” que roce lo gratuito.¹¹⁹

¹¹⁹ *Ibíd*em

Dando valor a lo político, como motor que mueve el discurso y el espectáculo a partir del cual, se toma una postura y se expresa una opinión frente a determinada situación de carácter social.

El cuarto video, presenta un programa de televisión donde es entrevistado Jonhatan, quien perteneció al hogar de menores: Niño y Patria y presuntamente violado por militares durante la Dictadura Militar. Se aprecia una ironía en las preguntas y poca seriedad por parte del programa televisivo en tratar el tema, existiendo poca prudencia en el animador al momento de hacer las preguntas.

Señora, usted en la casa quizás tiene un hijo como Jonhatan... queremos darle, está saliendo aquí abajo, el teléfono y la cuenta para que usted deposite su aporte a Niño y Patria, en Niño y Patria hay mucho niño, mucho niño que lo necesita, como Jonhatan UN GUACHO CULIAO que salió adelante...
Jonhatan... ¿TE GUSTA LA PICHULA?¹²⁰

Al igual que el video anterior, el quinto, se basa en preguntas y respuestas relacionadas con Dictadura, Augusto Pinochet, Salvador Allende y postura política, en busca de exponer la situación nacional a partir de ciertos hitos históricos preguntados a una muchacha de 18 años que no tiene idea de lo que sucede y sucedió en su país hace más de cuatro décadas, lo que refleja el distanciamiento de las nuevas generaciones y la poca claridad de una situación tan significativa en la construcción de la identidad nacional.

El juego de preguntas adquiere características de montaje televisivo, a partir del cual, se tergiversa la realidad, manipulando no sólo la información sino que también a los televidentes, la situación se clarifica en el siguiente texto:

.-¿Tú sabías que habían torturados en tu país?
.- No, no sé.

¹²⁰ Ibídem

-Pero ¿cómo, no eres chilena?, ¿qué edad tienes?
.-18
.-No, más, que tenga más.
.-21

La situación corresponde a un concurso televisado, donde el contexto nacional se presenta con tintes de humor negro, utilizando la sátira e ironía para provocar en el lector y espectador el distanciamiento necesario y así tomar una postura frente a la problemática,

.- Hemos sabido que en tu país todavía hay gente que no encuentran.
.-¿Cómo que no encuentran?
.-Gente que está desaparecida
.-Oh... Ay, no sé... Yo que sepa en mi familia no hay nadie que este... ¡Ah que me asustó! Aló... ¿Mamá estás ahí? Ah, sí, está mi mamá... No, no hay nadie desaparecido en mi país.
.-Dime ¿qué piensas de Pinochet?
.- Fue un presidente, como todos los presidentes con muchas responsabilidades.
.-Ahora se le encontró dinero que robó al país, ANDA GANANDO ¿Qué piensas de eso?
.-¿Qué dinero?¹²¹

La poca información de la muchacha y la liviandad con la que responde, causa risa o molesta, pero en ambos casos permite plantear un discurso propio en base a los hechos históricos y lo que se observa en el texto. Esa postura y visión política que adquiere el público tanto espectador como lector, también la presenta el autor del texto (Alexis Moreno), quien pone fin a la secuencia de este video con el siguiente parlamento:

- Y para cerrar, Roberta, un mensaje para tu país que está destruido, que está construido sobre cimientos de sangre, para tu país donde mataron mucha gente, para tu país que todavía no tiene justicia, para ese país disfrazado de democracia, esa mierda de país con esos presidentes malditos, donde la derecha todavía gobierna, donde la plata es el dueño de todo, donde los militares todavía siguen matando. Un mensaje para tu país...
.-Voten por personas.¹²²

¹²¹ Ibídem

El sexto video, corresponde a la acotación textual del cuadro número quince de *Terror y miserias del tercer Reich*, episodio incluido en *La Tercera Obra*. Dicha acotación dice lo siguiente:

15, El Liberado.

Aquí están los torturados, los que fueron interrogados a latigazos, callaron toda la noche, pero los amigos y las esposas piensan con desconfianza, ¿habrán hablado cuando llegó la mañana?. Berlín 1936, cocina de obreros, es un domingo por la mañana un hombre y una mujer, se oye la banda militar a lo lejos.

El texto, aunque es parte del original de Bertolt Brecht, inmediatamente nos trae a la memoria colectiva lo ocurrido en Chile con el régimen militar. En base a este pequeño párrafo se logra la vinculación de ambos episodios ocurridos en tiempos y lugares distintos, pero bajo una misma tónica autoritaria que los define y perfila como el eje central de *La Tercera Obra*.

Video número siete, conversación que surge a partir del cuadro El liberado. Cuenta que en 1973, cuando comenzó a desaparecer gente y la escuela de teatro de la Universidad de Chile se reestructuró, un grupo que formaba parte de una compañía de teatro, comenzó a perder parte de sus integrantes, quienes desaparecían sin dejar rastros, hasta que quedaron sólo dos, un hombre y una mujer, ella, tiempo después llama a su amigo para que se junten en una plaza, en la cual los militares lo tomarían detenido, el episodio es ejemplificado de la siguiente manera:

... Es como el caso de nosotros, sí, por ejemplo lleváramos estudiando 4 o 5 años y la Alexandra me llama a mí o te llama a ti y te dice, Alexis, junémonos...

Llega, en este caso, el Alexis a la plaza, se encuentra con ella, se sienta al lado y la mujer dice HUEVÓN no te muevas, quédate quieto, por favor, que si te mueves te van a matar... Te vienen a buscar los militares, así que no pongas resistencia, tranquilo...

-Ella fue la que se encargó de que desaparecieran todos los integrantes de su grupo. Y junto con ese actor que lo hicieron mierda a golpes... hay varios de esa generación que, aparte de morir, los hicieron pedazos...¹²³

¹²² *Ibídem*

¹²³ *Ibídem*

La traición que se plantea en el acontecimiento narrado anteriormente, da cuenta de la serie de sucesos ocurridos en Dictadura, los cuales el autor plantea y narra a modo de anécdota la cual es ejemplificada con los mismos miembros de la compañía Teatro la María, en este caso, Alexandra Von Hummel y Alexis Moreno.

El último video, corresponde a una canción popular del folclore chileno cantada en japonés, tal cual afirma la acotación del autor. Se trata del tema, *Si vas para Chile*, de Enrique Motto Arenas, cantante, actor y poeta chileno. “Chito Faró (como se le conoce) escribió el vals canción <Si vas para Chile> en 1942, en un hotel de la calle Sarmiento en Buenos Aires, motivado por el recuerdo de la visita a cierta casa de Lo Barnechea”.¹²⁴

La canción habla de la cordialidad de una nación que acoge a extranjeros e inmigrantes, de un Chile que “quiere al amigo cuando es forastero”, característica que se ve contrarrestada con la realidad ocurrida en la década de los '70 en nuestro país –tras la abrupta salida de muchos chilenos, quienes fueron exiliados por estar contra el régimen- y a su vez con la los hechos ocurridos en Alemania en la década del '30. Además, el hecho que esté cantada en japonés, desacredita en cierta medida el contenido pero se logra identificar el tema, ya que existe un reconocimiento a partir de la musicalidad de la canción.

Es importante destacar que la utilización de canciones es también uno de los elementos formales constituyentes de los montajes brechtianos, en los que se puede apreciar a actores, quienes sorpresivamente comienzan a cantar, de tal manera que el espectador comprenda que lo observado no es verdad, sino teatro.

¹²⁴ “Chito Faró”, biografía de Enrique Motto Arenas, por David Ponce
<http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?op=Artista&id=1079>

5.1.5. Implicancias temáticas

La temática de la *Tercera Obra* tiene estricta relación con el teatro realizado por Bertolt Brecht, quien plantea básicamente un teatro épico, en relación a la historicidad, traspasando al texto dramático un hecho político-social determinante dentro un sistema. Patrice Pavis en su *Diccionario del teatro*, sostiene que historizar:

consiste en rechazar el mostrar al hombre en su carácter individual y anecdótico, para revelar la infraestructura sociohistórica que sustenta los conflictos individuales. En este sentido, el drama individual del héroe es resituado en su contexto social y político, y todo teatro es histórico y político.¹²⁵

De este modo, la última obra de *La Trilogía Pública*, se sitúa bajo diversas problemáticas particulares que responden necesariamente a un contexto histórico-social, centrado en sucesos políticos determinantes para una sociedad.

Es posible identificar en *La Tercera Obra*, dos hechos significativos a nivel de implicancia temática. En primera instancia se hace alusión a la Alemania Nazi de principios de siglo XX, territorio que fue dominado por el partido Nacionalsocialista liderado por Adolf Hitler, quien en el año 1933 asume como canciller para luego transformarse en la cabeza del Estado Alemán. Sistema militarista y totalitario, extremo en su accionar, busca la pureza racial, lo que desencadena una serie de violación a los derechos de las personas, emprende la lucha contra judíos bajo el control y la represión.

Dentro de sus principales objetivos se encuentran también: propiciar a la Alemania Nazi de una política exterior que le otorgase el poder económico y así convertirse en la principal potencia continental europea; la exterminación de la población judía y la supresión del pensamiento comunista. Son estos, algunos de los puntos que llevarían al Tercer Reich a conformar un Nuevo Orden social, que luego conseguiría la hegemonía alemana en gran parte de

¹²⁵ Pavis, Patrice: *Diccionario del teatro*, Editorial Paidós, Buenos Aires, Argentina, 2008, p. 238

Europa, basado en el predominio racial ario y su perpetuación. Esto por medio de la fuerza militarizante impuesta por el Führer, una exitosa campaña política y el control de medios cuyas operaciones eran organizadas por el ministerio de propaganda.

Para alcanzar este poder (y posteriormente mantenerlo), Hitler utilizó la información, a la que transformó en propaganda. Es así como la propaganda va a desempeñar un papel fundamental en el desarrollo y consolidación del nazismo (prueba de ello es que sólo unas semanas después de la ascensión de Hitler se creaba el ministerio de propaganda, dirigido por Goebbels). La gran aportación de campo comunicativo del nazismo es que puso las bases de la propaganda moderna. Sus resultados hacen que se hable de “la sociedad alemana de los años 30 y 40 como una sociedad hipnotizada”. Su finalidad era conseguir la identificación del partido con el estado, y, para ello, todos los medios de comunicación debían estar bajo control estatal.¹²⁶

Transformándose los principales medios de comunicación de la época en un monopolio del régimen nazi.

En segundo lugar, nos encontramos con un hecho político acontecido en nuestro país, luego de la deposición del gobierno de la Unidad Popular tras el golpe de Estado en 1973 y la permanencia del régimen militar por 17 años, tiempo en que el Nuevo Orden social, al igual que en la Alemania de 1933, se resguarda en el interés de custodiar diversos aspectos de la sociedad chilena, como lo expuso Augusto Pinochet una vez tomado el poder:

Hemos asumido este deber con absoluta responsabilidad y con la certeza de estar cumpliendo cabalmente con la misión que el Estado nos asigna como fuerzas vigilantes de su seguridad interna y custodia de los más altos valores morales, intelectuales, sociales, políticos y económicos.¹²⁷

¹²⁶ “La prensa en el tercer Reich: la información prisionera del nazismo”, en *Revista Latina de Comunicación Social*, Número 34, España, octubre de 2000, p. 3
<http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=81933409>

¹²⁷ Pinochet, Augusto: *Septiembre de 1973, los cien combates de una batalla*, Ed. Ejército de Chile-Armada nacional-Cuerpo de Carabineros, Chile, 1973, p. 9

Asemejándose al sistema implantado por la Alemania nazi, al establecer un resguardo ante las políticas marxistas y un sistema socialista, el cual ya se había implantado en países como Cuba. Con la toma del poder y con el fin de establecer este sistema anti marxista y anti socialista, las fuerzas militares en Chile, “adoptaron un autoritarismo anti-social y anti-representativo”¹²⁸, provocando la pérdida de identidad y el desconecto ante un sistema no inclusivo.

Producto de lo anterior, aparecen las consecuencias sociales propias de un sistema que oprime las libertades de expresión de una sociedad, que implanta un nuevo sistema acompañado del miedo y la división de la sociedad, fracturando simultáneamente la línea de lo privado, por la readecuación ante la nueva imagen de poder que se establece.

Los acontecimientos políticos mencionados, marcan el devenir de una sociedad que ha debido transitar por un sistema de terror, impuesto para conseguir el orden público o Nuevo Orden, perturbando las relaciones filiales, culturales, sociales y públicas, a su vez, la integridad individual del sujeto expuesto a las diversas circunstancias a las que se ve enfrentado políticamente una vez establecido el régimen militar, en ambos casos, convirtiéndose el hecho en un referente ineludible para el futuro de una sociedad.

Es así como en *La Tercera Obra*, se exponen diversos aspectos de la sociedad, donde cuyo sujeto se encuentra vivenciando el hecho en sí, donde tanto hombres como mujeres se ven imposibilitados a llevar a cabo diversas actividades presentes en lo que antes era cotidiano, es el caso de la mujer judía, que frente al miedo de morir debido a lo que Hitler denomina como diferencia racial, se ve obligada a huir, dejando su hogar y partiendo al exilio. Entonces, el ser judía se vuelve una condición que limitada por el discurso impuesto, sólo es vista como un objeto social, perdiendo la valoración de su integridad moral como sujeto, la privación de lo que Maestro denomina como libertad genitiva, compuesta por las potencialidades, facultades y deseos propios del *yo*, para accionar en sociedad. Es decir, el terror que enfrentaba la sociedad ante la constante amenaza de muerte o a través de medios de tortura, hacen que no exista otro destino más que despatriarse, huyendo a un lugar con el que no sostiene ningún vínculo social.

¹²⁸ Moulian, Tomás: *El deseo de otro Chile*, LOM Ediciones, Santiago, Chile, 2010, p. 23

¿Es justo que deba abandonar esta ciudad, en la que he nacido, para que no tengan que darme mi ración de manteca? ¿Qué clase de hombre sois vosotros, si también tú? Inventan teorías científicas y se dejan mandar por brutos que os ofrecen la conquista del mundo pero que les niegan el derecho de elegir a sus esposas. ¡Respiración artificial y gases letales! Sois monstruos o lacayos de monstruos! Si, no soy razonable, pero en un mundo semejante ¿para qué mierda sirve la razón?¹²⁹

Observamos que la sociedad creada por el hombre, paradójicamente es la misma que pronto limitará sus propias libertades, desarticulando los atributos del individuo. A su vez, nos encontramos con otro aspecto que afecta al individuo inserto en una sociedad cuya concepción patriótica se ve dividida producto del conflicto al que se encuentra sometido.

Lo que Durkheim comprende como sociedad, como lo hemos expuesto anteriormente, es un fenómeno moral y normativo, dos aspectos que se ven desvirtuados al presentarse el objetivo de defender erróneamente el sentimiento patriótico y sus intereses, a partir del miedo y la tortura, produciéndose nuevos hechos sociales que castigan al hombre y desaprueban su autonomía. De esta manera, los patrones de conducta se transfiguran en un sistema de opresión, de igual manera los hechos sociales y las futuras reinterpretaciones de la historia.

Alexis Moreno define lo anterior, como la Educación del terror, asumiendo conductas que se establecen desde la educación del hombre, que en la obra se ven reflejadas desde la reconstrucción histórica, haciendo alusión al olvido, producto de la manipulación de los sistemas de comunicación masiva que interfieren en la opinión pública. Presentándonos a hombres y mujeres que buscan evadir los hechos ocurridos por medio de acciones sin sentido, como se aprecia en el cuadro La hora del obrero, en el cual los personajes, ante la pregunta sobre la condición de obrero en una industria durante el Tercer Reich responden:

- Tenemos también la decoración de los talleres, trabajo que nos proporciona una gran alegría. El retrato del fñhrer se lo debemos a una colecta espontánea de la cual nos sentimos orgullosos, así como de las macetas de geranios que en el

¹²⁹ Moreno, Alexis: *La Tercera Obra*, basada en *Terror y Miserias del Tercer Reich*, de Bertolt Brecht. Facilitado por el autor para la realización de esta memoria

claroscuro de los talleres ponen una cuota de encanto y de color, una iniciativa de la señorita Kinze.

-¿De modo que decoran los talleres con flores, esas graciosas criaturas del campo?

- Debe haber sin duda, muchas otras transformaciones en la fábrica desde que el destino de Alemania ha cambiado de faz...

-Los lavados.

-Tenemos también...eh...los lavados son una idea del señor Director Bäuschle en persona y deseamos agradecerse de todo corazón. El que quiera puede lavarse ahora en esos magníficos lavados, siempre que no haya demasiada gente ni demasiados empujones.¹³⁰

Actitud que funciona desde el sin sentido, bordeando el absurdo al que puede llegar el hombre producto del estado de anomia o debilitamiento de una moral colectiva en que se encuentra.

Se aborda también la traición y desconfianza dentro de las relaciones familiares y sociales, donde el hablar del periodo que atraviesa el país representa el peligro y el terror que conlleva, por lo que en la escena El soplón, ambos padres dudan del vínculo que sostienen con su propio hijo, el cual se transforma en un presunto delator de las opiniones emitidas por el padre de la familia, produciéndose así las desconfianzas basadas en el miedo al sistema. Lo que antes podría ser comentar y opinar sobre una noticia del periódico, se transforma bajo el contexto de sometimiento social como una potencial oposición al régimen impuesto. Se deben ocultar las verdaderas reflexiones sobre lo vivido, el terror lleva a que se haga uso de chapitas a favor del sistema y a sostener el miedo desde el silencio y la anulación de la libertad de expresión inclusive en el ámbito de lo privado.

Las acciones cotidianas o estándares de conducta, se ven subordinadas por completo al sistema social y económico. La protección estatal se vuelve el principal desequilibrio de la sociedad tanto alemana como chilena de esos años, llegando a controlar la vida privada a favor del interés de unos pocos, anulando la conciencia colectiva de la sociedad, prevaleciendo el salvaguardarse en el silencio y el miedo a reconstruir la historia desde los relatos de violencia vividos por el individuo.

¹³⁰ *Ibidem*

Es desde este punto, que la compañía decide realizar lo que en un comienzo denominamos como el paralelo entre ambos regímenes militares. A través de las escenas y el material audiovisual, exponen la disociación del hombre ante la realidad material y las subjetividades ante los hechos ocurridos en el pasado, observando al hombre actual sujeto a la propaganda de un sistema económico que busca evadir la impotencia y el fracaso individual, criticando una sociedad que genera productos masivos, informativos y modelos de conducta que establecen el comportamiento social actual.

Se expone también, cómo la educación implantada condiciona incluso los modelos de expresión artística en el país, volviendo el mismo arte teatral en un espacio de crítica inofensiva y sin opinión, que actúa desde lo que se establece como lo bueno y lo correcto, producto de la “educación de temor”. Espacio que hoy en día es posible utilizar como plataforma para expresar el sentir y exponer una clara opinión política ante situaciones y hechos sociales, por lo que la compañía de Teatro la María, a partir del texto, manifiesta un claro discurso y posición frente a los acontecimientos, afirmando en el video número tres lo siguiente:

Brecht se hizo cargo de una GUEÁ política en sus tiempos y nosotros nos estamos haciendo cargo de la política de nuestros tiempos también y estamos dando una opinión. Eso es lo único que va a quedar de todo esto... lo que dije yo -es el susto que uno tiene ahora, cachai, tengo terror... ¡tengo terror!¹³¹

De esta manera se comienza a plantear diversas situaciones en escena como la entrevista que realiza un animador a un testigo del periodo militar, con preguntas como “¿Tú fuiste violado por militares? ¿Es cierto que fuiste abusado sexualmente por militares durante tu estadía en el orfanato: Niño y Patria?”, de manera que la confesión a través de la afirmación mecánica del entrevistado habla del estado del hombre post dictadura, cuyas respuestas monosílabas responden a una relación no resuelta, desde donde establece afásico ante la sociedad.

¹³¹ *Ibíd*em

Así, el miedo al castigo y al fracaso de un sistema implantado por la fuerza, se constituyen en los conceptos que mueven la historicidad del sujeto y es desde donde ejerce fricción entre la memoria de una nación y las subjetividades post dictatoriales.

5.1.6. Personajes

Los personajes de *La Tercera Obra*, no se particularizan en base a una tridimensionalidad ni en un tipo específico de individuo, aunque visualizamos a personas cotidianas, con un rol y estatus determinado, en las obras brechtianas funcionan a modo representacional, es decir, personifican a cierto grupo social, determinado por las condiciones en la que se desenvuelve, en este caso, la situación socio-política, por lo que a partir del personaje se observa la problemática de un colectivo cuyo estrato social, dificultades y rol dentro de la sociedad radican en la historia de cuya sociedad y no en sus problemáticas particulares.

Lo anterior, es denominado por Brecht como *gestus social*, donde el personaje se vale no sólo de los ademanes y gestos propios de un determinado individuo, sino que también de su interacción con el resto dentro de un sistema social, es por eso que se genera la representación de un grupo social y no de sujetos en particular.

El *gestus* puede ejecutarse en acciones concretas que revelan el trasfondo social y político en el que está inmerso el personaje. [...] Pero existe además un *gestus* más permanente que pertenece a la propia individualidad y que refleja su carácter en relación con el nivel social que ocupa respecto a los otros personajes y al mundo.¹³²

Es posible comprender lo anterior, al poner hincapié en la temática de la obra, donde el autor presenta un conflicto político que determina a un sector de la sociedad, por lo que pensar en

¹³² Borja, Ruiz: *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*, Editorial Artezblai SL, Bilbao, España, 2008, p. 333

la judía del primer cuadro, como en una problemática individual del personaje, resulta contraproducente y nos evocaría el reconocimiento, en vez del distanciamiento que plantea Bertolt Brecht. En cambio, sí vemos representado en la mujer judía a todo el pueblo judío, que vivencia el sistema de terror impuesto por Hitler, podemos, como espectadores, observar un fenómeno social a partir del cual es posible mantener una postura crítica frente a lo acontecido.

El trabajo del *gestus* se asienta en el núcleo de la teoría y práctica de Brecht. La cuidada selección de los *gestus*, de las actitudes físicas y corporales socialmente significantes del personaje a lo largo de la obra, resulta clave para que el personaje y, por ende, la historia que se narra pueda ser observada por el espectador bajo una perspectiva crítica y argumentativa. Sólo entonces, cuando se preserva la mirada distanciada del espectador, insiste Brecht, puede el teatro prestar un servicio real y tangible a la construcción de un mundo socialmente más avanzado e igualitario.¹³³

Sin embargo, existen particularidades inherentes a los tipos de personalidades que se presentan en la obra, pero que es posible analizar y diferenciar entre sí, a partir de elementos visuales específicos como el vestuario, por lo que en el análisis de la puesta en escena se analizarán dichas características.

5.1.7. Elementos determinantes de la forma

a) Uso del lenguaje

El teatro épico no sólo se relaciona con la historicidad como hemos planteado anteriormente, sino también, en cuanto a los modos narrativos. Se cuenta la historia en tercera persona a modo de narración, por lo que “decir el texto en tercera persona, como si tratase de un testigo de la acción, obliga al actor a asumir un punto de vista distanciados del personaje”¹³⁴.

¹³³ Borja, Ruiz: *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*, Editorial Artezblai SL, Bilbao, España, 2008, p. 333

¹³⁴ Ídem, p. 330

En el caso de *La Tercera Obra*, es posible identificar dicha característica en algunos de los cuadros. Al leer se observa lo que podría ser una acotación o didascalia, pero que se incorpora dentro del relato como parte de la historia. En el primer episodio, La mujer judía, se aprecia dicha característica,

Francfort, 1935. Es de noche. Una mujer prepara sus maletas. Vacila un largo rato frente a una fotografía de su marido que está encima de la cómoda. Se levanta y llama por teléfono.
Habla la judía. ¿Es usted, doctor?... Buenas noches. Lo llamaba para avisarle que tendrá que buscar una cuarta persona para el bridge; me voy de viaje...¹³⁵

Sin embargo, la narración en tercera persona no se encuentra presente en la totalidad del texto, apareciendo diálogos e interacciones entre personajes, los cuales se clarifican e identifican en el transcurso de la lectura, ya que no se encuentran incorporados como se acostumbra en un modo clásico como por ejemplo: “Karl: el diablo lo sabe...”, sino que intervienen dentro del discurso narrado.

-Es cierto que Klaus no es de esos capaces de ir a denunciar.
-Es rencoroso.
-¿Y de qué podría querer vengarse?
-El diablo lo sabe, siempre hay algo... quizás porque le quité la rana.
-Pero hace una semana de eso.
-Nunca olvida esas cosas.¹³⁶

En general, se emplea un tipo de lenguaje cotidiano, donde la forma no se intenta enaltecer con poesía ni ademanes lingüísticos. En los cuadros que tienen relación a *Terror y miserias del Tercer Reich*, el diálogo a pesar de ser cotidiano, guarda cierta compostura, propia de la época en que se desarrollan los acontecimientos y que Alexis Moreno mantiene en su

¹³⁵ Moreno, Alexis: *La Tercera Obra*, basada en *Terror y Miserias del Tercer Reich*, de Bertolt Brecht. Facilitado por el autor para la realización de esta memoria

¹³⁶ *Ibidem*

adaptación, salvo algunas excepciones en donde aparecen modismos propios de una idiosincrasia nacional, como en el cuadro Socorro de Invierno, donde se aprecia lo siguiente: “Heil Hitler... Heil Hitler... CONCHA DE TU MADRE!!!!”.¹³⁷

Respecto a lo último, aparecen en los episodios correspondientes a la autoría de Moreno, un lenguaje de carácter coloquial, con modismos y garabatos que acercan el texto a nuestra realidad e identidad social. Términos que aparecen en mayúscula, lo que se deduce como intencionalidad por parte del autor, quien al utilizar la mayúscula, le otorga mayor relevancia a lo que se dice.

Señora, usted en la casa quizás tiene un hijo como Jonhatan... queremos darle, está saliendo aquí abajo, el teléfono y la cuenta para que usted deposite su aporte a Niño y Patria, en Niño y Patria hay mucho niño, mucho niño que lo necesita, como Jonhatan UN GUACHO CULIAO que salió adelante... Jonhatan... ¿TE GUSTA LA PICHULA?¹³⁸

b) Presencia de material simbólico

El material simbólico presente en *La Tercera Obra*, corresponde a: datos; ciudades; entidades y personajes históricos que responden al proceso histórico alemán y chileno, del que ya hemos dado cuenta anteriormente. La función de dichos elementos permite la identificación del hecho social y la contextualización de lo ocurrido. Para una mayor organicidad en la descripción del material simbólico los agruparemos en: Personajes de la historia política; material político; ciudades o lugares y otros elementos.

- Personajes de la historia política

En el cuadro La hora del Obrero, se nombra a Goebbels relacionándolo a las propagandas, pero para comprender quien es y qué concordancia tiene con la historia narrada, es preciso

¹³⁷ *Ibídem*

¹³⁸ *Ibídem*

mencionarlo como material simbólico, ya que representa y significa el manejo mediático y de propaganda de los medios de comunicación escritos y las películas que se hacían en la época de Hitler, gobierno en el cual todo era previamente analizado, supervisado y autorizado por Joseph Goebbels, político alemán que:

En 1930 se convirtió en el jefe de la División de Propaganda, trasladó su estrategia regional a un nivel nacional y sentó los principios de la manipulación de las masas a través de la propaganda. Con la llegada al poder de Hitler, fue nombrado ministro de Ilustración Popular y Propaganda, cargo desde el que trató de ganar la voluntad de los alemanes en favor del partido nazi.¹³⁹

Respecto al acontecer político nacional, aparecen en el texto personajes políticos como Allende y Pinochet, lo que permite vincular, como se ha mencionado anteriormente, lo sucedido en Alemania con la Dictadura Militar en Chile, proporcionando a partir de dichas personas el reconocimiento de un hecho en particular. Salvador Allende, presidente de la República entre los años 1970 y 1973, fue derrocado por el general Augusto Pinochet, comandante en jefe del Ejército, quien mediante un golpe de Estado se toma el poder de nuestro país, hecho en que no ahondaremos en esta instancia por no corresponder al tema de la investigación y porque ya ha sido mencionado anteriormente, en la medida de lo necesario.

En el cuarto video de la obra, aparece mencionado Manuel Contreras, “¿Sufriste algún <<apremio>> (oprobio) por parte de gente como Manuel Contreras (militar chileno en dictadura)?”¹⁴⁰, dice uno de los personajes. Conocido como el Mamo, Contreras, general retirado del Ejército, fue jefe del servicio de inteligencia DINA entre los años 1973 y 1977. De esta manera es posible comprender la aparición de dicho personaje histórico, con quien se logra una mayor vinculación y reconocimiento de un hecho particular basal en *La Tercera Obra*.

¹³⁹ “Joseph Goebbels”, biografía
<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/goebbels.htm>

¹⁴⁰ Moreno, Alexis: *La Tercera Obra*, basada en *Terror y Miserias del Tercer Reich*, de Bertolt Brecht. Facilitado por el autor para la realización de esta memoria

- **Material político**

Aparecen en la obra aspectos políticos correspondientes a los períodos en los que se basa la historia. Por una parte, y en relación a la Alemania de 1933, encontramos: Nacional Socialismo, partido político llevado al poder por Hitler, dicho movimiento de extrema derecha se le reconoce históricamente como el partido Nazi o Nazismo, del cual también se hizo mención anteriormente. Respecto a lo antes dicho, en el cuadro del Obrero, aparece el siguiente texto:

-Sí, nuevamente todo el mundo tiene pan y trabajo en el Tercer Reich, está usted muy en lo cierto, señor... perdón ¿cuál era su nombre? Bueno, no importa... En la Alemania de Adolfo Hitler no queda una sola rueda inactiva, un solo brazo enmohecido. Unidos en alegre colaboración... el trabajador intelectual y el trabajador manual se lanzan a la reconstrucción de nuestra querida patria alemana... Heil Hitler.¹⁴¹

Se le atribuye al Tercer Reich una mejora social que constituye una evolución en la patria alemana. Es preciso comprender que Tercer Reich corresponde al Estado alemán, aludiendo al Imperio y etapa Nazi, por ende, todo lo que respecta a dicha entidad se relaciona inmediatamente con la temática de la obra. Vinculado a esto encontramos mencionado en el texto “El retrato del Führer”, pintura que los trabajadores logran obtener mediante una colecta y que representa el orgullo de los obreros. La palabra Führer significa en alemán, líder o guía, representando en este caso a Hitler.

También se nombra en la obra La Casa Parda, cuando Karl, en El soplón dice: “Bueno, que barran delante de su propia puerta. En La Casa Parda no todas las cosas están tan limpias, según dicen”¹⁴². El comentario realizado por el personaje, en los tiempos de Hitler podría haberle costado la vida, ya que La Casa Parda, ubicada en la ciudad de Múnich, Alemania, es la casa y centro de juntas del Partido Nacional Socialista, por lo que referirse de mala forma a ella, era hacerlo en contra del gobierno.

¹⁴¹ *Ibidem*

¹⁴² *Ibidem*

Por último, es preciso mencionar y aclarar la relación que tiene con el período la S.A. (en el cuadro del obrero, se menciona a un oficial de la S.A.), ya que se podría confundir con Sociedad Anónima. En primera instancia, la sigla es SA (sin puntos) y corresponde en alemán a las Sturmabteilung, traducidas al español como tropas de asalto o camisas pardas, que funcionaron como organización militar privada del gobierno Hitleriano.

Las SA, en su calidad de policía auxiliar, se encargaron de la salvaguardia de la ley y produjeron víctimas inocentes, que fueron condenadas a prisión preventiva y encerradas en cámaras de tortura privadas.¹⁴³

- **Ciudades o lugares representativos**

Se nombran en el relato tres ciudades o Estados que nos sitúan en Alemania, además, por los años en que aparecen mencionados se refieren al periodo Nazi, contextualizando de esta forma el texto. En la primera secuencia de la obra, se nombra a Francfort, 1935, inmediatamente el año hace alusión al período Nazi, descrito anteriormente en la investigación. También aparece Leipzig, 1934, siendo importante en la historia alemana ya que, en el año 1929 contaba con la comunidad judía más grande de Alemania, que posteriormente fue extinguida en manos del gobierno de Hitler. Por último, encontramos que en el cuadro de El Liberado, uno de los personajes dice: “No conocí a nadie. Los envían muy lejos unos de otros... Hay quienes van a Baviera”¹⁴⁴. Baviera, corresponde a uno de los estados más grandes de Alemania, uno de los tantos lugares en los cuales se crearon campos de concentración para la ejecución de los judíos. La importancia y valor simbólico radica en la posibilidad de asociar el lugar con lo ocurrido en Chile en Villa Baviera conocida como Colonia Dignidad, entidad que fue descrita con anterioridad en el presente capítulo.

¹⁴³ Gallately, Robert: *No sólo Hitler. La Alemania Nazi entre la coacción y el consenso*, EDITORIAL CRÍTICA, Barcelona, España, 2002, p. 34

¹⁴⁴ Moreno, Alexis: *La Tercera Obra*, basada en *Terror y Miserias del Tercer Reich*, de Bertolt Brecht. Facilitado por el autor para la realización de esta memoria

- Otros elementos

Existen elementos presentes en el texto que forman parte de los íconos de la década de los '80 en nuestro país. En primer lugar, el Cassette Maxel, cinta musical que fue introducida al mercado nacional iniciando los años ochenta, que junto al conocido Personal Stereo tuvieron mucha fama en mencionada época. En el último cuadro de *La Tercera Obra*, aparece el siguiente texto:

Tengo este cassette pirata desde los trece. Nunca he escuchado otras canciones que no sean las de ese, mi cassette maxell, ese que le cambié a la Carolina Pérez por un póster de Pablito Ruiz en fama, el que sale ahí en la Telegrama, con una chaqueta roja tomándose un Yogu Up.¹⁴⁵

Como hemos visto en las obras anteriores de la *Trilogía Pública*, el autor acostumbra a contextualizar la situación y los hechos sociales con elementos característicos y determinantes de cada época, los cuales quedan en el inconsciente colectivo y son fáciles de reconocer. Aparece también, como vimos en la cita, Pablito Ruiz, cantante argentino que en 1989 a sus 14 años, ya era conocido en nuestro país, quien en ese mismo año grabó una publicidad para Yogu UP, producto lácteo de la marca Loncoleche. Efectivamente en dicho comercial, el cantante aparece con una chaqueta roja y tomando Yogu UP, la situación y el ejemplo de Moreno puede resultar superficial, pero funciona a modo de referente y podemos identificar mediante estos signos que la mujer quien narra el texto corresponde a la generación de los '80 y principios de los '90, marcada por el período militar del cual se hace referencia en *La Tercera Obra*.

5.2. Análisis de la puesta en escena

5.2.1. Escenografía

¹⁴⁵ *Ibidem*

En general, la escenografía de *La Tercera Obra* cuenta con pocos elementos. En la sala de teatro se disponen los elementos de manera explícita, dejando en manifiesto que se está en una sala de ensayo, se muestran todos los elementos técnicos al público, no se ocultan cables ni proyectores, todo está presente y pasa a ser parte de la obra.

Existen en la puesta en escena cinco sillas y una mesa que se mantienen durante toda la obra, adaptándose según las necesidades de cada cuadro, no poseen ninguna característica especial, las cuales forman parte de un comedor, de un estrado de programa televisivo, según sea la necesidad de la escena. Se encuentra también una mesa, larga, de base metálica y cubierta de madera, similar a la de un profesor, en donde se desarrolla gran parte de la obra, es uno de los elementos más utilizados, lugar donde se reúnen los actores, cantan, beben, se sientan, observan.

A un costado del escenario, se encuentra un gran telón blanco, utilizado para proyectar los vídeos que se muestran en la obra, esta es la ventana indiscreta del teatro, dado que los videos son parte de los ensayos y parte del proceso de montaje, en los cuales es posible observar lo que sucede detrás una obra como producto final, rompiendo el paradigma del teatro, mostrando los cuestionamientos, las dudas que generan los procesos de montaje de una obra, el desnudo del teatro.

5.2.2. Iluminación

La iluminación en esta obra pasa por diversas etapas, rompe con el estilo lumínico tradicional y reconocible del teatro, dado el uso constante de halógenos, de iluminación plana, que tienen como fin sólo la visibilidad de las acciones, exponiendo al público todo lo que implica la obra en términos técnicos, rompiendo en cierta medida, con las teatralidades del espectáculo.

Lo anterior, no sólo se justifica en el sentido de explicitar los elementos, sino que también con un discurso político-social, del cual también se hace cargo la iluminación, este desnudo -por llamarlo de alguna manera- de la escena, nos habla y nos muestra lo que sucede socialmente,

exponiendo una realidad que nos involucra como individuos. Ricardo Romero, explica el tema el tema y el fondo de la luminosidad en la puesta en escena, de la siguiente manera:

La Tercera Obra partía con una iluminación de sala, de sala entre comillas porque estaba todo diseñado, que entrabas a la sala que tenía la luz prendida y con un video que todos nos reímos por encontrarle el nombre a la obra y sale y se establece la escena porque los chicos comienzan a cantar y el público está esperando que se le apague la luz, hasta que, para poder tensar el espacio que te contiene, se establece la escena del matrimonio con el hijo, que es la escena más teatral, y ahí se utiliza una luz que es teatral, que todo el mundo la identifica como teatral, pero venía de una luz así como de sala de clases y termina cuando terminas de identificarla y se convierte en luz de sala, esos son los conflictos que se presentan, el lenguaje que todo el mundo entiende como teatral no es suficiente, que el lenguaje de desconocer, de conflictuar tampoco es suficiente porque se tienen que establecer como paralelos para poder establecer ese antagonismo y potenciarlo como discurso político.¹⁴⁶

A partir de la iluminación se generan transiciones entre las escenas, pasando de luz de “sala” a luz “teatral” según la necesidad, también se generan apagones con el fin de dar término a ciertos cuadros, dando una conducción episódica a la obra. La iluminación aporta también a la atmósfera de las escenas, exaltando momentos de muertes, generando una cantidad de sombras o espectros que acentúan el suspenso del cuadro. Se tiende constantemente al término de una secuencia escénica, a retornar a la luz directa de los halógenos, lo que permite abstraerse de la escena, evitando así conmoverse con las situaciones y ser críticos frente al discurso político que existe tras el montaje.

5.2.3. Vestuario

El vestuario utilizado, se puede interpretar en una primera lectura como cotidiano y sin importancia, pero presenta ciertos elementos simbólicos para la obra. En general son vestimentas

¹⁴⁶ Entrevista N°3, Ricardo Romero. Realizada por los autores el 05 de mayo de 2011

urbanas, con ciertas particularidades, que determinan incluso qué tipo de personajes ejecuta cada uno de los actores.

- **Moisés Angulo**

Viste completamente de blanco, con telas vaporosas y livianas, con un chaleco y un gorro de lana, todo esto en un estilo nortino andino, representando parte de la sociedad considerada como “artesanal”.

- **Cristián Carvajal**

Utiliza pantalones militares, una polera roja, la cual tiene en el pecho una estampa de un hombre blanco con la cabeza agujereada, este tipo de vestimenta representa a la persona reprimida por las fuerzas públicas, al torturado.

- **Roberto Farías**

Usa un blue jeans y una polera negra con el estampado de la banda de rock KISS, simbolizando al grupo llevado por la masa, el que ve televisión y olvida lo que pasa en el mundo que lo rodea.

- **Alexis Moreno**

Emplea un vestuario compuesto por unos pantalones y una polera amarilla, la cual tiene estampada la frase “Serial Murder”, traducido al español como “asesino en serie”, simbolizando al sector más fascista de nuestra sociedad.

- **Alexandra Von Hummel**

Siendo la única mujer del grupo tiene sólo un elemento que identifica su género, unos zapatos negros con un pequeño taco. Además, un pantalón y polerón con capuchón, ambos de color negro, el polerón tiene estampado a un encapuchado en su pecho, encarnando al sector más confrontacional de la sociedad chilena.

5.2.4. Actuación

Al establecer que esta obra trata de romper con los paradigmas del teatro, los estilos de actuación varían dadas las necesidades que presenta cada escena, pero es evolutiva con respecto al transcurso de la obra, partiendo con una utilización sutil y contenida de la emoción por parte de Cristián Carvajal, al principio de la escena denominada La judía, llegando a un exaltación brutal de Alexandra Von Hummel en la escena de La abuela, en donde se exagera la emoción llegando al límite del grito, con cuerpos contraídos y tensos, e inclusive se llega a orinar en escena.

En un principio se observa a los actores cantando una canción, en la que pronuncian ciertas palabras como México o mexicano, con una exacerbación de la letra equis, utilizando la pronunciación estadounidense, más que la latinoamericana, ejecutan free style, cantan y bailan de forma enérgica durante toda la obra.

Cuando abordan las cinco escenas del texto de Brecht, *Terror y Miseria del Tercer Reich*, en general, lo hacen desde una actuación melodramática, muy propio del estilo de la compañía, presente en mucho de sus trabajos anteriores, adoptando formas de pronunciar, mirar e inclusive moverse, desgarran la emoción, la exaltan hasta el punto de producir una distancia al público.

Por otro lado, en algunos cuadros se actúa desde la ironía, satirizando ciertas situaciones, como es el caso de programas de televisión en los cuales se entrevista a personas afectadas por alguna problemática en particular o los programas de competición extrema, no sólo se ironiza con esta situación sino que también se exalta y se utiliza un lenguaje marginal, poniendo en la palestra el pensamiento de los actores con respecto a estas situaciones.

5.2.5. Música

La utilización de la música es variada en cuanto a ritmos y estilos. En uno de los primeros cuadros es la mezcla de dos canciones del grupo mexicano Molotov cantada a capela por los

actores, estas canciones son *Gimme tha power* y *Hit me* (Dame el poder y Pégame), ambas con un alto contenido social y político, canciones de protesta en contra de los sistemas imperantes. La mayoría de las canciones utilizadas son populares, de fácil reconocimiento para el público y por lo general corresponden a una escena en sí o son el intermedio de una y otra escena.

La canción *My immortal* del grupo estadounidense Evanescence, la cual tiene una carga emotiva y romántica muy alta, se ve confrontada con la escena de Roberto Farías y Alexis Moreno en la cual representan a un conductor de programa de conversación y a un joven que ha crecido en un hogar para niños huérfanos en donde sufre violaciones constantes por parte de los militares, todo esto desde una actuación satírica por parte de ambos intérpretes, aludiendo directamente a los programas voyeristas de la televisión. Por otro lado, también se emplea la canción *Gasolina* de Daddy Yankee para una de las escenas llamada La hora del obrero, en la cual se entrevista a un obrero y dadas sus respuestas lo terminan fusilando, todo esto sucede mientras en la proyección se muestra a una chica bailando el tema de manera poco agraciada, quien se va desnudando.

La utilización de canciones urbanas está muy presente en la obra, apareciendo también el estilo hip-hop para escenas de narración y de posturas radicales. A pesar de esto, el paso por distintos estilos musicales permite aparecer la canción característica de la serie Heidi, transformándose en la antesala de una de las escenas más fuertes de la obra, lo cual logra su objetivo distanciador con el público. Por otro lado, en la escena denominada El soplón, a partir de la música, se logra tensar la acción dando mayor énfasis al estilo melodramático. Si bien los estilos son variados, siempre cumplen la función de exaltar, tensar y/o ironizar la escena.

Finalmente, para cerrar la obra se proyecta un vídeo con la canción *Si vas para Chile*, cantada en japonés, observándose nuevamente el discurso del autor, con respecto a la falta de identidad de nuestro país.

5.2.6. Elementos Escenográficos

Existen elementos simbólicos que resultan importantes para el análisis de *La Tercera Obra*, dado que cada uno define y perfila al tipo de personaje, por ende, al tipo de sujeto que se ve representado en escena, dichos elementos no distinguen género, sino más bien, un rol específico dentro de la obra, de este modo, encontramos en la escena de La judía, representada por un hombre, una cartera roja, la que nos indica que se trata de una mujer, logrando una vez más el efecto de distanciamiento.

El sombrero de abuela, las capas rojas y canastos para los soldados, son elementos con claras referencias al cuento infantil *La caperucita roja*, con los que se ironiza a partir de la imagen cándida de niñas inocentes que visitan a su abuela, pero en el fondo no son más que soldados enviados por el Führer. En el caso del cuadro La hora del obrero, los fusileros utilizan cascos de boxeo, simbolizando a luchadores y protectores de la sociedad, pero desde una superioridad arrogante.

Los elementos no han sido intervenidos teatralmente, sino más bien, se presentan de manera cotidiana, observando vasos de plástico, botellas de bebida y de vino, tal cual fueron utilizados cotidianamente en los ensayos aparecen en escena. Los teléfonos negros y antiguos, con marcación giratoria, son utilizados en la representación de las escenas como símbolo atemporizador, nuevamente con el fin de clarificar que es teatro y no la vida misma.

Los limpia vidrios, son las herramientas con las cuales se oculta ciertos sucesos de las escenas, al limpiar los ventanales se observa el deseo de dejar huella, también es la representación de los intrusos, de los posibles observantes de cada escena. El uso de sombreros en la escena de música hip-hop simboliza la falta de identidad de la sociedad actual, dado que el actor que usa el jockey o el gorro andino, ejecuta movimientos distintivos de ambos estilos, por un lado el gorro andino es el impulsor de la mímica de tocar charango y el jockey de movimientos relacionados al break dance o rap.

La radio, símbolo reiterativo presente en las tres obras de la trilogía, con diferentes significados pero siempre unificadores, como elemento temporal evoca el pasado, a partir de la musicalidad rememora a los raperos negros de los barrios marginales de los Estados Unidos. Otro elemento reiterativo en todas las obras, es la sangre, en cada una tiene una importancia diferente, en este caso la función simbólica de un fusilamiento, el que sólo se hará explícito por la sangre lanzada hacia unos enormes ventanales, los cuales al final de la obra son reventados al lanzarles unas sillas, rompiendo la estructura de contención emocional de las últimas escenas.

Dentro del juego escénico se utilizan también ciertos efectos especiales, los cuales simulan la lluvia, para generar más angustia y tensión en la escena denominada El soplón.

Hay elementos significativos también presentes en los vídeos, como el caso de las pelucas, algunas coronas, que son todas de materialidad Kicht, de grotesca confección, generando una sátira escénica, marginalizando a los personajes y las diferentes situaciones.

Conclusiones

La Trilogía Pública de la compañía Teatro La María, nos presenta en sus obras a sujetos como protagonistas de procesos históricos determinantes de un país. Individuos que viven bajo una estructura social establecida por los cambios ocurridos en un pasado o que suceden en el presente de las escenas, dirigiendo la mirada del espectador al paradigma instaurado por la invasión territorial romana, o por el abuso de poder y persecución en regímenes militares, como la Alemania Nazi y la dictadura militar en Chile. Así también, sujetos testigos de cambios sociales, desde la exclusión y la periferia colectiva, siendo olvidados por los sistemas sociales y parte de la historia.

Entonces, los hechos reales que se exponen en un principio bajo el alero de la teatralidad, resultan finalmente ser la muestra de temas que en el presente se ven opacados por los medios de comunicación masivos, ocultando la marginalidad de una clase media, los roles utilizados en el sistema público, las inhibiciones de quienes ahí se desarrollan diariamente como actantes sociales.

A su vez, aparece el actor, quien denuncia estos temas a partir de su labor teatral, permitiendo observar la situación planteada, desde el distanciamiento propuesto por la dirección del montaje, dirigiendo nuestra atención, por ejemplo, a la precariedad en que sitúa La María a los sujetos, otorgándoles espacios desprovistos de artificios que permitan el desborde emocional de éstos. El estado que se produce a nivel emocional por parte de los personajes, se sitúa en el ámbito de lo privado, al verse sobrepasados por la frustración en la que se basa la relación entre él y el sistema. Dicha precariedad, a su vez es utilizada en la puesta en escena, desde la materialidad de los elementos (vestuarios, escenografía, etc.), los que a partir de la simpleza logran significar y cumplir un rol fundamental dentro del montaje. El distanciamiento, el desborde emocional de los personajes, la materialidad de los elementos, logran romper con los paradigmas y convenciones propios del teatro.

De este modo, si planteamos una premisa en las obras que componen *La Trilogía Pública*, podemos instalar como punto inicial la dialéctica que se desarrolla por la relación hombre/sociedad. En primer lugar, bajo el paradigma entregado por la obra dramática, podemos dar cuenta de la supremacía que ha desarrollado la sociedad por sobre el rol del sujeto. Podemos ver cómo se nos plantea al hombre derrotado ante su dominio, al verse como lo decíamos anteriormente, sobrepasado por las necesidades que este sistema reclama ante diversos cambios sociales. Esto, visto como la lectura desde donde coexisten una serie de deseos y fracasos expuestos por hombres y mujeres que sustentan el aparato estatal y económico. En segundo lugar, podemos ver cómo desde la superposición de escenas y textos, ya sean de autoría del director, producto del trabajo colectivo o del texto dramático original de Brecht o Cervantes, es posible hacer una recopilación de datos que se estrechan en similitudes, en estados anímicos y sociales, los cuales entregan la posibilidad de opinar sobre aquellos acontecimientos que se han venido repitiendo desde las invasiones realizadas por el Imperio Romano (*Numancia*), el genocidio de la Alemania Nazi (*La Tercera Obra*), hasta la anomia de los trabajadores públicos (*Superhéroes*), no sólo durante las post-dictaduras de Sudamérica, sino que también hoy en día, al verse el hombre inserto en un sistema que no lo complace.

De esta manera, se observa a *Superhéroes*, *Numancia* y *La Tercera Obra*, como el conjunto de montajes pertenecientes a un gran discurso político-social, que bajo el nombre de *Trilogía Pública*, dibuja un lineamiento emocional de los personajes, quienes transitan por estados particulares e individuales, bajo el ámbito de lo privado, pero que han sido intervenidos por agentes externos pertenecientes a lo público, es decir a nivel social, por lo que durante el transcurso del relato y la puesta en escena, responden aleatoriamente ante hechos sociales particulares que perturban el orden y el bien común.

Si bien, cada obra posee conflictos y situaciones particulares, la unidad temática y de contenidos es tal, que es posible vincular siempre los montajes entre sí, produciéndose, a partir de la problemática individuo/sociedad: la falta o pérdida de valores; la desacreditación de la autoridad, al no poder establecer las bases para el desarrollo de los individuos dentro del sistema;

y también, la pérdida de identidad y sentido de pertenecía por parte del hombre, aspectos constituyentes del caos y el quiebre entre sujeto/sociedad.

Creemos que La María hace público mediante sus montajes todos aquellos sucesos a los que hemos hecho alusión, con el fin de exponer no sólo los hechos a modo de anécdota sino que con la clara convicción de denunciar y exponer lo que les incomoda, conmueve y desprecia de la sociedad. A partir de los hechos sociales escogidos a modo de temática nos muestran la universalidad de los conflictos, demostrando que lo nefasto, inhumano y el dominio de la sociedad por sobre el individuo que se vive en Chile es equivalente a lo que sucede en cualquier lugar del mundo, hoy y en décadas anteriores.

Una vez entregado este análisis que nace del proceso creativo y en base a experiencias personales, se dibuja el camino para que el espectador comience a realizar un pensamiento crítico frente a la idea base del montaje y llegue a cuestionarse si el hombre es determinado por un sistema, que parece haber sido creado por él mismo, de modo que los episodios representados por los actores no hacen sino empujar al espectador a encontrar una respuesta en relación al sometimiento, al cuestionar la realidad que habita, a detenerse a mirar que el devenir histórico del sujeto se construye de igual manera independientemente de la cultura en que se desarrolle. Esto, debido a que los hechos ocurren por y para el funcionamiento de un macro organismo llamado Sociedad, el cual ha desprotegido no sólo a una clase (según lo plantea Moreno, la clase media), sino también, a las necesidades emocionales que definen las filiaciones entre hombres y su propia identidad. Por lo cual, así como la compañía La María plantea que la historia se repite sin importar la ubicación territorial, nosotros podemos observar que las relaciones sociales sí se encuentran determinadas por cuyas necesidades externas al hombre, esto en directa relación con los planteamientos de la teoría filosófica del Materialismo Dialéctico, desarrollado por Carlos Marx.

Por otra parte, es preciso mencionar que la compañía basa sus creaciones directamente en la relación individuo/sociedad, ya sea con personajes que hablan desde lo privado o desde lo público. Es por eso que la premisa varía, no porque deje de ser un teatro social, sino porque

abarca todos los planos temáticos que esta relación entrega. Una relación que establecen como ineludible, al reconocerla como referente en sus montajes, es decir, como la realidad en la que vive el sujeto moderno. Así, lo que en *La Trilogía Negra* se ve representado como relaciones parietales, con *La trilogía Pública* dichas relaciones se ven trisadas por el impacto que lo público tiene en la vida del hombre. Es entonces, cuando luego se plantean el significado de la identidad, cuando se habita con una fisura histórica, tal cual lo plantea Tomás Moulian sobre nuestra identidad nacional, que ha confundido y llevado al hombre a cuestionarse la relación que hasta entonces ha establecido con sus pares y su rol social, cuando se le ha desprovisto de toda seguridad social, para llevarlos a cuestionamientos existencialistas sobre lo que puede ser una mejor opción de vida.

Considerando lo anterior como panorámica general en cuanto a las temáticas abordadas, y a pesar de haber realizado nuestra investigación en base a *La trilogía Pública*, podemos afirmar que la Compañía Teatro La María, es una agrupación que ha desarrollado un trabajo con una clara progresión sobre lo social, mostrando a través de sus montajes un interés por exponer lo que sucede y acontece a nivel social, haciendo de las problemáticas del hombre y su descontento, un elemento fundamental y transversal en la dramaturgia y puesta en escena. Por lo que sí es posible plantear que realizan un teatro ineludiblemente social, mostrando completa relación con el trabajo realizado en décadas anteriores por Antonio Acevedo Hernández, en lo que concierne a trasladar las problemáticas, situaciones y hechos tanto particulares como colectivos, que aquejan al hombre, a un texto dramático o montaje teatral, que evidentemente es tratado escénica y visualmente de acuerdo a la época en que nos encontramos. Otorgan al teatro un valor político, situándolo como hecho social, basado en acciones que acontecen a nivel social, y exponiendo un discurso propio a partir de la reinterpretación de los hechos.

Es preciso afirmar que, la denominación que le atribuimos a la compañía de teatro social, es sólo bajo el marco de las temáticas abordadas en sus montajes, puesto que consideramos que su orgánica grupal, en cuanto a producción de sus obras y los espacios elegidos para llevar a cabo sus montajes, se aleja de lo que hoy en día se puede entender como un teatro social, a través del cual se buscan nuevos escenarios, un teatro dirigido a los sectores más vulnerables, en donde

escasamente se realizan espectáculos artísticos. Teniendo como consideración ciertos parámetros estéticos y costos de los montajes tanto en producción como en el acceso, generando una distancia con los públicos masivos.

Los parámetros estéticos utilizados por la agrupación definen no sólo el tiempo en que ocurren los hechos sociales, sino que hacen clara referencia a elementos cercanos a la sociedad en que ellos operan como actores. Exponiendo en su trabajo todo lo que pueda servir de referente para el espectador. Trasladan el acontecer social a escena, se enfocan en la representación de roles, logrando el distanciamiento pretendido por la dirección, y desde ahí instalan un discurso grupal sobre una realidad que ya ha entrado en crisis mucho antes de los planteamientos que la misma compañía manifiesta en sus obras. Así, el devenir sistémico los empuja no sólo a observar lo que sucedió, sino que además, a hacerse partícipes de denunciar y generar un cambio en la sociedad a partir de su rol como artistas.

Resulta importante ver cómo la compañía establece sus referentes temporales en la puesta en escena, es decir, los de una generación que como decíamos en el Capítulo 2, corresponde a un grupo de jóvenes que transita por los años '70 sin mayor conciencia política y que el mismo Moreno denomina como “la generación del silencio”. Pues bien, en la trilogía podemos ver cómo la compañía guía esta experiencia vivida por los integrantes, partiendo por el reconocimiento de la problemática, que nace en Chile en los años '70, luego se silencia en periodo de democracia y se elude en la actualidad a través de los medios masivos de comunicación y el olvido. Esto se ve representado en los elementos escogidos, en las actuaciones, en las escenas que desarrollan en base a esas épocas y que finalmente se exageran con el fin de generar el distanciamiento necesario para que desde un modo didáctico quede claro desde dónde están planteando una problemática social y política. Esto, de manera transversal en las tres obras, aún cuando la temática planteada en *Numancia* tiene relación con un hecho concreto de dominación territorial, el acercamiento que realizan tiene que ver con los elementos que cada actor utiliza y que finalmente determina su rol en escena para decirnos que el clásico de Cervantes nos expone una epopeya, pero que ésta no se aleja del control que puede vivir una población ante medios de fuerza y milicia.

De este modo, la forma y el discurso planteado permiten que se realice una dialéctica en el montaje donde: la tesis, es el hecho concreto desde donde nace el estado actual en que se encuentran los personajes, producto del devenir histórico y de un sistema impuesto; la antítesis, constituye la promesa de un ideal de democracia, que permite el libre desarrollo de los individuos; por su parte, la síntesis, corresponde a ese espacio que deja la compañía al finalizar sus obras, donde se expone la nada, dando pie a que los espectadores concluyan qué tan cerca están del olvido de la historia no oficial, de la evasión de problemas sociales y de avalar desde el silencio las irregularidades del sistema democrático y ser espectadores concientes cuando ocurren en otros lugares del mundo, y qué tan espectadores son de sus propias desigualdades económicas y sociales. Por lo que no podemos sino decir, que estos jóvenes que a fines los '90 comienzan a realizar sus primeras obras, se acercan a un teatro que expone, que remarca los íconos y los roles sociales, no por el afán de divertir en escena sino de apropiarse de lo que Bertolt Brecht propuso como herramienta para movilizar a aquellos espectadores que asisten al teatro en busca de evasión.

Por otra parte, la compañía Teatro La María, hace alarde -a partir de la dramaturgia-, de un claro humor negro, propio de Moreno al momento de escribir, pero que traspasa el texto y se instala en la puesta en escena. Consideramos que tras la sátira se esconde no sólo el descontento del autor, sino que también de la compañía, quienes a través de este mecanismo logran exteriorizar toda decepción de este sistema, del que en ocasiones no se sienten parte, porque no los identifica como individuos ni como actores sociales, descontento que traspasa los lineamientos políticos de cada cual, ya que se sustenta en el poco interés de gobernar por parte de quienes se encuentran sobre las macro estructuras, los que no velan por el bien común sino por sus propios intereses.

Lo planteado en estos últimos párrafos, es posible observarlo a nivel de visualidad del espectáculo, la compañía logra a través de elementos significativos e íconos reconocibles, identificar al público con lo que sucede en escena, el espectador reconoce en este convivio su identidad, la historia que ha marcado su condición dentro de un sistema y además su descontento. El uso de utilería representativa de una etapa de la historia, como la radio antigua o lugares como

Villa Baviera, permiten al espectador centrarse en hechos particulares que nos han determinado como individuos. Nada es en vano en las puestas en escena de *La Trilogía Pública*, lo significativo de los elementos escenográficos y de vestuario, muestran una realidad trastocada artísticamente y con tintes de humor negro, que nos permite como espectadores sostener una mirada crítica ante nuestro devenir histórico.

El despertar de aquella mirada crítica, aparece en nosotros desde hace tiempo atrás, pero se afina hoy, posterior a la investigación, luego de indagar, leer y releer, luego de ser espectadores no sólo de la vida misma, sino que también de los montajes pertenecientes a la trilogía, de modo que, si al comenzar la investigación considerábamos que éramos parte de un sistema que nos determina como sujetos, hoy con la misma convicción, creemos además que, en cierta medida somos entes activos de un sistema que de igual manera conformamos y creamos nosotros mismos a través de nuestro accionar, el mismo sistema que no nos complace es aquel del cual no nos hacemos cargo, por medio del silencio y de la inacción, por lo que consideramos firmemente que no nos queda más que convertirnos en sujetos activos, y a partir de las herramientas otorgadas por nuestra profesión artística, transformar el teatro en la plataforma para exponer lo que acontece de manera crítica y conciente.

Bibliografía

- Acevedo, Antonio: *Teatro Selecto de Antonio Acevedo Hernández: Selección y prólogo de Juan Andrés Piña*, RIL Editores, Santiago de Chile, 2000
- Álvarez, Silvia; Gómez, Jaime; entre otros: Seminario de Título: *Teatro Chileno de Protesta –Antes de Antonio Acevedo Hernández y después-*, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1973
- Brecht, Bertolt: *Teatro completo*, tomo III, Editorial Nueva Visión, Buenos Aires, 1970
- Borja, Ruiz: *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*, Editorial Artezblai SL, Bilbao, España, 2008
- Campbell, Tom: *Siete teorías de la Sociedad*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2007
- Carvajal, Fernanda; Van Diest, Camila: *Nomadismos y ensamblajes: compañías teatrales en Chile 1990-2008*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2009
- Centro de Estudios Cervantinos: *Cervantes y el Quijote en la música: estudios sobre la recepción de un mito*, Gráficas Arabí, S.A., Madrid, 2007
- Cervantes, Miguel de: *Cervantes. Novelas Ejemplares*, colección grandes autores, OCÉANO GRUPO EDITORIAL, S.A., Barcelona, 1996
- Cornforth, Maurice: *El materialismo histórico*, Editorial nuestro tiempo, México, 1983
- Chinoy, Ely: *Introducción a la Sociología*, Editorial Paidós Studio, Buenos Aires, 2001

- Desuché, Jacques: *La Técnica Teatral de Berlt Brecht*, OIKOS-TAU, S.A. Ediciones, España, 1963
- Díaz Herrera, Fernando: *Teatro Social en Chile: una historia inconclusa*, Contempo Gráfica, Santiago de Chile, 2006
- Dubatti, Jorge: *El convivio Teatral: teoría y práctica del teatro comparado*, Editorial Atuel, Argentina, 2003
- Durkheim, Emile: *El suicidio*, Edición Losada, Chile, 2004
- Durkheim, Emile: *Las reglas del método sociológico*, Editorial Fondo de Cultura Económico, México, 2001
- Duvignaud, Jean: *Sociología del teatro, ensayo sobre las sombras colectivas*, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, México, 1966
- D'Amico, Silvio: *Historia del teatro dramático*, Editorial Hispano Americana, México, 1961
- Espinoza Quezada, Marcos; Knuckey Solar, John; Zúñiga Hidalgo, Omar: *Dramaturgia nueva: Análisis de los recursos formales y discursivos de la dramaturgia chilena contemporánea*, Editorial CENTIDO, Chile, 2006
- Gallately, Robert: *No sólo Hitler. La Alemania Nazi entre la coacción y el consenso*, EDITORIAL CRÍTICA, Barcelona, España, 2002
- Gransci, Antonio: *Política y Sociedad*, Editorial Centro Gráfico Ltda., Chile, 1971
- Harré, Rom: *El ser social*, Editorial Alianza S.A., Madrid, 1982

- Hauser, Arnold: *Sociología del arte, Tomo II, Arte y clases sociales*, Ediciones Guadarrama S.A., Madrid, 1997
- Hobbes, Thomas: *Leviatán*, S.A. Editorial Losada, Buenos Aires, 2003
- Horton, Paul B.; Chester, Hunt L.: *Sociología*, Editorial Mexicana, México, 1998
- Huneeus, Pablo: *En Aquel Tiempo*, Editorial Nueva Generación, Santiago de Chile, 2000
- Kurapel, Alberto: *El actor Performer*, Editorial Cuarto Propio, Chile, 2010
- Lauer, A. Robert; Reichenberger, Kurt: *Cervantes y su mundo*, volumen III, Edición Reichenberger, España, 2005
- Moulian, Tomás: *Chile Actual: Anatomía de un mito*, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2002
- Moulian, Tomás: *El consumo me consume*, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 1999
- Moulian, Tomás: *El deseo de otro Chile*, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2010
- Oliva, César; Torres Monreal, Francisco: *Historia básica del arte escénico*, Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), Madrid, 2006
- Pellettieri, Osvaldo: *Itinerarios del teatro latinoamericano*, Editorial Galema, Buenos Aires, 2000
- Parra, Marco Antonio de la: *Manual para entrar al siglo XXI*, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 1999

- Pavis, Patrice: *Diccionario del teatro*, Editorial Paidós, Buenos Aires, Argentina, 2008

- Pignarre, Robert: *Historia del Teatro*, Editoriales EUDEBA, Buenos Aires, 1962

- Pinochet, Augusto: *Septiembre de 1973, los cien combates de una batalla*, Ed. Ejército de Chile-Armada Nacional-Cuerpo de Carabineros, Chile, 1973

- Piña, Juan Andrés: *20 años de Teatro Chileno, 1976-1996*, RIL Editores, Santiago de Chile, 1998

- Platón: *La república o El estado*, Editorial Colección Austral, México, 1958

- Ponce de la Fuente, Héctor: *Puesta en escena y puesta en discurso: ensayos sobre teatro chileno y semiótica*, Edición Lector Funámbulo, Santiago de Chile, 2010

- Poveda Piérola, Lola: *Texto Dramático, la palabra en acción*, Narcea, S.A. de Ediciones, Madrid, 1996

- Pradenas, Luis: *Teatro en Chile: Huellas y Trayectorias. Siglos XVI–XX*, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2006

- Serrano, Raúl: *Nuevas tesis sobre Stanislavski, fundamentos para una teoría pedagógica*, Editorial Atuel, Argentina, 2004

- Sirlin, Eli: *La Luz en el Teatro, Manual de iluminación*, Editorial Inteatro, Instituto Nacional de Teatro, Colección Pedagogía Teatral, Buenos Aires, 2006

- Stevenson, Leslie: *Siete teorías de la naturaleza humana*, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid, 1995

- Thoreau David, Henry: *Desobediencia Civil*, Editorial Universitaria, Chile, 1970

- Toro, Fernando de: *Semiótica del Teatro: del texto a la puesta en escena*, Editorial Galerna, Buenos Aires, 2008

- Trancón, Santiago: *Teoría del teatro*, Editorial Fundamento, Ensayos y Manuales RESAD, UNED, Madrid, 2006

- Vásquez García, Francisco: *Pierre Bourdieu, La sociología como crítica de la razón*, Editorial Propiedad de Ediciones de Intervención Cultural, España, 2002

- Vattimo, Gianni: *Más allá del sujeto*, Editorial Paidós Estudio, España, 1992

- Villegas, Juan: *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*, Editorial Galerna, Buenos Aires, 2005

- Villegas, Juan: *La interpretación de la obra dramática*, Editorial Universitaria, Chile, 1971

- Villegas, Juan: *Para la interpretación del teatro como construcción visual*, Ediciones GESTOS, California, USA, 2000

- Villegas, Juan; Proaño, María; Hodge, Polly; Dios, José Antonio de: *Gestos: Teoría y Práctica del Teatro Hispánico*, University of California, Irvine, 1993

- Weber, Max: *Economía y Sociedad*, Editorial Giner, Madrid, 2001

- Wood Knutch, Joseph: *Historia informal del teatro norteamericano a partir de 1918*, Editorial Hobbs sudamericana, Argentina, 1966

- “La María reivindica el poder del verso con <<Numancia>>” en Diario *El Mercurio*, Santiago de Chile, 19 de julio de 2005

Webgrafía

- “<<Abel>> (Chile)”, en revista *Wikén* de diario *El Mercurio*, Santiago de Chile, domingo 28 de diciembre de 2007
<http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={b2a8b648-1ef5-440d-89b7-a354e63c3759}>
- “<<Caín>>: Pesadilla apocalíptica”, en *Espectáculos* de diario *El Mercurio*, Santiago de Chile, lunes 2 de noviembre de 2009
<http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={4696a6d3-91e0-43d0-8c1f-c4a2e93e2a83}>
- “Central Nacional de Información (CNI)” en *Archivo digital de las Violaciones de los Derechos Humanos de la Dictadura Militar en Chile (1973-1990)*
<http://www.memoriaviva.com/culpables/organizaciones/CNI.htm>
- “Cervantes y la religión en la Numancia” por Jesús G. Maestro
<http://www.h-net.org/~cervant/csa/articf05/maestrof05.pdf>
- “CLÁSICOS. <<El Pelicano>>: Asuntos de familia”, en *Artes y Letras* de diario *El Mercurio*, Santiago de Chile, domingo 5 de mayo de 2002
<http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={21af8b2d-28b9-45d7-8c0e-fb6fb68f9406}>
- “Crítica de teatro: Más sugerencia que contingencia”, en *Cultura* de diario *La Tercera*, Santiago de Chile, miércoles 13 de enero de 2010
<http://latercera.com/noticia/cultura/2010/01/1453-217300-9-critica-de-teatro-mas-sugerencia-que-contingencia.shtml>
- “Chito Faró”, biografía de Enrique Motto Arenas, por David Ponce

<http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?op=Artista&id=1079>

- De Toro, Alfonso: *Introducción: Teatro como discursividad espectacular-teórico-cultural-epistemológica mediática-corporal*, Leipzig, Alemania, 2004
<http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/Introduccion.pdf>
- “DINA (Dirección de Inteligencia Nacional): ANÁLISIS DE UN APARATO DE TERROR” en *CEME, centro de estudios Miguel Enríquez*
http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/org_repre/DMorgrepre0002.pdf
- “El Apocalipsis de mi vida, nuevo teatro joven”, en *Análisis y Crítica de Obras Septiembre-Diciembre 2000*, sitio web *telón.cl*
<http://www.telon.cl/Criticat300.htm#apocalipsis>
- “El concepto de teatralidad” por Thamer Grajales Arana
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2365713>
- “El poder y el honor” en sitio web *teatrolamaria.cl*
http://www.teatrolamaria.cl/wp/wp-content/uploads/2010/01/numancia_dramaturgia_y_direccion.pdf
- “El Rufian ... (Crímenes de pasión)”, en *Agenda Cultural* de sitio web *portaldearte.cl*, Santiago de Chile, 06 de diciembre de 2004
http://www.portaldearte.cl/agenda/expo_anteriores/teatro/2004/el_rufian.html
- “El suicidio” por Emile Durkheim
<http://es.scribd.com/doc/5301993/Emile-Durkheim-El-Suicidio>
- “Ensayos sobre montajes, arte y cultura” por Ramón Griffero
<http://www.griffero.cl/ensayo.htm>

- “Hamlet: En deuda con Shekespeare”, en *Espectáculos* de diario *El Mercurio*, Santiago de Chile, sábado 7 de junio de 2003
<http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={3ba51425-e2b6-4441-a47c-9100b5eafd8f}>

- “Idea de la libertad en la Numancia de Cervantes” por Jesús G. Maestro
<http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum01Rep/Maestro.pdf>

- “Informe de la comisión nacional sobre prisión política y tortura, y respuestas institucionales” en *Centro de Estudios Públicos N° 97*, Santiago de Chile, 2005
www.cepchile.cl/dms/archivo_3480_1927/r97_documento_completo.pdf

- “Joseph Goebbels”, biografía
<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/goebbels.htm>

- “La escena de Chile” en sitio web de la *Universidad de Chile*
http://www.escenachilena.uchile.cl/CDA/dr_fah_articulo/0,1522,SCID%253D19578%26ARTID=19526,00.html

- “La evolución social en Émile Durkheim. Para comprender los argumentos que contrarrestan un presunto determinismo social” por Alfredo S. González
<http://es.scribd.com/doc/15960762/Emile-Durkheim-Evolucion-de-la-sociedad>

- “<<La Gaviota>>: Experimento antojadizo”, en *Espectáculos* de diario *EL Mercurio*, Santiago de Chile, jueves 19 de agosto del 2004
<http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id=%7B412bad58-dbf9-492a-a7a2-bf9a32db3b60%7D>

- “La Numancia de Alfonso Sastre: Tradición cervantina para desterrar la memoria” por Isabel Cañón Cadenas

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.303/ev.303.pdf

- “La Numancia cervantina. Hacia una poética moderna de la experiencia trágica”, por Jesús G. Maestro, 2003
<http://www.biblioteca.org.ar/libros/89856.pdf>
- “La Numancia de Cervantes y la memoria de un mito” por Francisco Vivar
<http://www.h-net.org/~cervantes/csa/articf04/maestro.pdf>
- “La prensa en el tercer Reich: la información prisionera del nazismo”, en *Revista Latina de Comunicación Social*, Número 34, España, octubre de 2000
<http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=81933409>
- “La sociedad cervantina (Su fundación, su espíritu, su tarea)” por José Padilla Montero
<http://analescervantinos.revistas.csic.es>
- “La Teoría de Marx”
http://www.opuslibros.org/index_libros/recensiones_1/marx_the.htm
- “*La Tercera Obra*, Dirección y Proceso” en sitio web *teatrolamaria.cl*
http://www.teatrolamaria.cl/wp/wp-content/uploads/2010/01/tercera_obra_dramaturgia_y_direccion.pdf
- “La Tercera Obra”, en sitio web *portaldearte.cl*, agenda cultural, teatro 2005
http://www.portaldearte.cl/agenda/teatro/2005/la_tercera.html
- “<<Lástima>>: Es tiempo de conocer a La María”, en *Cultura y Espectáculos* de diario *El Mercurio*, Santiago de Chile, sábado 27 de Julio de 2002
<http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={ae505794-1ddb-4b31-9122-1eac33814633}>

- “¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance” por Antonio Prieto Stambaugh
http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/250/teatralidadperformance_aprieto.pdf

- Marx, Karl: *Prólogo a la Contribución de la Crítica de la Economía política*, Londres, 1859
<http://www.marxists.org/espanol/m-e/1850s/criteconpol.htm>

- “<<Numancia>>: Una versión casi grandiosa”, en *Espectáculos* de diario *El Mercurio*, Santiago de Chile, sábado 30 de junio de 2005
<http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={99390094-1fb2-4bbe-a538-9b65d7a0b3f7}>

- “<<Padre>>: ¿La obra de Strindberg?”, en *Espectáculos* de diario *El Mercurio*, Santiago de Chile, domingo 23 de octubre de 2011
<http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={5ce0f4af-e2b7-4922-8f73-c316ac7829f9}>

- “Patria” en *Papeles para el progreso*, número 25, marzo-abril de 2006
<http://www.papelesparaelprogreso.com/numero25/2506.html>

- “Sábado 21, <<La Tercera Obra>> (invitado especial)”, en revista *Wikén* de diario *El Mercurio*, Santiago de Chile, viernes 30 de diciembre de 2005
<http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={36a6d7e1-5432-462b-9d03-e82b6ca4bde6}>

- “*Sin Corazón*, Dramaturgia y Dirección” en sitio web *teatrolamaria.cl*
http://www.teatrolamaria.cl/wp/wpcontent/uploads/2010/01/sin_corazón_dramaturgia_y_direccion.pdf

- “Sin corazón: Panfleto generacional”, en *Cultura y Espectáculos* de diario *El Mercurio*, Santiago de Chile, sábado 14 de diciembre de 2002
<http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={de043a71-29de-4288-b39c-b79ff33854af}>

- “Superhéroes (criminales nostálgicos), compañía de Teatro La María”, en sitio web *portaldearte.cl*, agenda cultural, teatro 2005
<http://www.portaldearte.cl/agenda/teatro/2005/superheroes.htm>

- “*Superhéroes*, Dramaturgia y Dirección” en sitio web *teatrolamaria.cl*
http://www.teatrolamaria.cl/wp/wp-content/uploads/2010/01/superheroes_dramaturgia_y_direccion.pdf

- “<<Superhéroes, empleados públicos>>: Bien por la primera mitad”, en *Espectáculos* de diario *El Mercurio*, Santiago de Chile, domingo 10 de abril de 2005
<http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={4aa6ac7a-8359-4354-94b0-5b111c234c30}>

- “Superhéroes, 2004. Alexis Moreno”, en sitio web *Escueladeespectadores.cl*, audioteca capítulo N° 20
<http://www.escueladeespectadores.cl/audioteca/superheroes/superheroes/>

- “Teatro La María (1999-...)”, en sitio web *Chile Escena*, memoria activa del teatro chileno 1810-2010
<http://www.chileescena.cl/index.php?seccion=compania&idColeccion=35>

- “TEATRO Una obra dirigida por Alexis Moreno. LAS HUACHAS: una obra de folclor y abandono”, en *Artes y Letras* de diario *El Mercurio*, Santiago de Chile, domingo 27 de junio de 2008

<http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={e1f055b5-14d1-46c1-a51a-66c353fe80f2}>

- “TRAUMA Texto y dirección de Alexis Moreno. Teatro La María”, en revista virtual *Escáner Cultural*, Año 3, número 36, Santiago de Chile, 12 de diciembre al 12 de enero de 2001

<http://www.escaner.cl/escaner36/teatro.htm>

APÉNDICES

Índice de Apéndices

Producción de la Compañía Teatro La María	172
- <i>El Apocalipsis de Mi Vida (2000)</i>	173
- <i>Trauma (2001)</i>	174
- <i>Pelícano (2002)</i>	175
- <i>Lástima (2002)</i>	176
- <i>Sin Corazón (2002)</i>	177
- <i>Hamlet (2003)</i>	178
- <i>El Rufián de la Escalera (2004)</i>	180
- <i>La Gaviota (2004)</i>	181
- <i>Superhéroes. Criminales Nostálgicos (2005)</i>	182
- <i>Numancia (2005)</i>	183
- <i>La Tercera Obrera (2005)</i>	185
- <i>Abel (2007)</i>	186
- <i>Las Huachas (2008)</i>	187
- <i>Caín (2009)</i>	188
- <i>Topografía de un Desnudo (2010)</i>	189
- <i>Padre (2011)</i>	190
Fotografías	
- <i>Superhéroes</i>	192
- <i>Numancia</i>	194
- <i>La Tercera Obra</i>	196
Entrevistas	
- Entrevista N°1. Alexis Moreno	199
- Entrevista N°2. Alexandra Von Hummel	211
- Entrevista N°3. Ricardo Romero	222

Textos Dramáticos

- *Superhéroes* 231
- *Numancia* 252
- *La Tercera Obra* 291

Producción de la Compañía Teatro La María

A continuación, se presenta la producción teatral completa de la compañía Teatro La María, correspondiente a sus trabajos y proyectos personales como agrupación. Excluiremos todas aquellas muestras y obras pertenecientes a festivales u otras instancias en que la compañía ha sido invitada a participar, ya que no involucran necesariamente el tema de la investigación. Por lo tanto, expondremos la totalidad de sus montajes correspondientes a su trayectoria, que tuvo como inicio el *Festival de Dramaturgia y Puesta en Escena Víctor Jara*, con la obra *El Apocalipsis de Mi Vida*, hasta su último estreno en octubre del presente año, *Padre* de Strindberg, montaje acreedor del FONDART Bicentenario.

Cada montaje consta de una ficha técnica en la cual se señala: el año de estreno; dramaturgia; dirección; elenco; diseño de iluminación, escenografía y vestuario; producción; duración de los montajes; período en cartelera y una crítica por parte de la prensa especializada. Entre los críticos encontramos a: Leopoldo Pulgar; Manuela Grau; Juan Andrés Piña; Pedro Labra Herrera; Juan Antonio Muñoz; Bárbara Muñoz y Agustín Letelier.

La finalidad de los siguientes anexos, es complementar la información correspondiente a la compañía y dar cuenta del trabajo teatral que han mantenido constantemente en la escena nacional por un período de tiempo no menor, 12 años.

A continuación se presentarán las fichas técnicas pertenecientes a los 16 montajes realizados por la compañía Teatro La María.

<i>El Apocalipsis de Mi Vida (2000)</i>	
Dramaturgia	Alexis Moreno
Dirección	Alexis Moreno
Elenco	Alexandra Von Hummel Pedro Jiménez Angélica Riquelme
Diseño Iluminación	Ricardo Romero
Diseño Escenografía	Teatro La María
Producción	Teatro La María
Duración	55 minutos
Temporada	Agosto, Septiembre, Octubre 2000; Enero 2001 SAM
Crítica (Leopoldo Pulgar)	“Es importante este montaje porque muestra una nueva generación de obras producidas con la influencia de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. El Apocalipsis de mi Vida se entretiene en contar una historia cuya anécdota expone un punto de vista directo como parte de lo que hacen y dicen los actores sobre el escenario, sin dejar en la oscuridad del subtexto todas sus posibilidades de expresión. Pero esto no lo hace pueril, adolescente o falta de densidad, porque la puesta en escena busca de manera consciente que tengan proyección sensible y racional los recursos que utiliza, para que su carga simbólica y proyectiva entregue toda su potencialidad, pero sin permitir que se hagan tan abstractos que los transformen en ininteligibles, fríos y estériles. Por el contrario, la obra invita al espectador a un festín de emociones vividas y transmitidas en tonos incluso estridentes”. ¹⁴⁷

¹⁴⁷ “El Apocalipsis de mi vida, nuevo teatro joven”, en *Análisis y Crítica de Obras Septiembre-Diciembre 2000*, sitio web *telón.cl*
<http://www.telon.cl/Criticat300.htm#apocalipsis>

<i>Trauma (2001)</i>	
Dramaturgia	Alexis Moreno
Dirección	Teatro La María
Elenco	Alexis Moreno Alexandra Von Hummel Braulio Martínez
Diseño Iluminación	Ricardo Romero Teatro La María
Diseño Escenografía	Rodrigo Claro
Diseño Vestuario	Rodrigo Claro
Producción	Teatro La María
Duración	1 hora 30 minutos
Temporada	Septiembre a Diciembre 2001
Crítica (Manuela Grau)	“Mucho absurdo en esta obra que refleja la pérdida de esperanzas de los seres humanos, el contraste entre el ideal juvenil y la cruda realidad. Claro que se escoge la clave ácida, cáustica, sin concesiones. Una escenografía simple pero colorida y kitsch”. ¹⁴⁸

¹⁴⁸ “TRAUMA Texto y dirección de Alexis Moreno. Teatro La María”, en revista virtual *Escáner Cultural*, Año 3, número 36, Santiago de Chile, 12 de diciembre al 12 de enero de 2001
<http://www.escaner.cl/escaner36/teatro.htm>

<i>Pelícano (2002)</i>	
Dramaturgia	August Strindberg
Adaptación	Alexis Moreno
Dirección	Alexandra Von Hummel Alexis Moreno
Elenco	Mariana Muñoz Alexis Moreno Alexandra Von Hummel
Diseño Iluminación	Ricardo Romero
Diseño Escenografía	Teatro La María
Diseño Vestuario	Francisca Von Hummel
Música	Max Zegers
Producción	Teatro La María
Duración	1 hora
Temporada	Abril a Junio 2002; Enero 2003
Crítica (Juan Andrés Piña)	“El montaje de "Pelícano" es una propuesta actual que conoce los límites hasta dónde se puede potenciar un texto sólido y a ratos deslumbrante, formulando una mirada que extrae los elementos más ocultos y menos pintoresquistas del original, una alternativa válida para un clásico de turbadora vigencia, tanto en su construcción dramática como en su temática”. ¹⁴⁹

¹⁴⁹ “CLÁSICOS. <<El Pelícano>>: Asuntos de familia”, en *Artes y Letras* de diario *El Mercurio*, Santiago de Chile, domingo 5 de mayo de 2002

<http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={21af8b2d-28b9-45d7-8c0e-fb6fb68f9406}>

<i>Lástima (2002)</i>	
Dramaturgia	Alexis Moreno
Dirección	Alexandra Von Hummel
Elenco	Alexis Moreno Alexandra Von Hummel Mariana Muñoz
Diseño Iluminación	Ricardo Romero
Diseño Escenografía	Teatro La María
Diseño Vestuario	Rodrigo Claro
Producción	Teatro La María
Duración	1 hora
Temporada	Julio a Septiembre 2002
Crítica (Pedro Labra Herrera)	“<<Lástima>> trata de un mecánico que deja a su mujer e hija, para irse con otra que le dará un hijo varón; humilla y agrede brutalmente a la niña que cree mongólica. Todo ocurre apretadamente dentro de un cubo sesgado. Y aunque sus personajes son de escasos recursos, visten trajes de fiesta como para el baile de Sissi emperatriz o La Cenicienta. Estupendamente actuada, la puesta destaca por su lograda superposición de géneros, en que el melodrama se confunde con la parodia burlesca, y el horror con lo ridículo”. ¹⁵⁰

¹⁵⁰ “<<Lástima>>: Es tiempo de conocer a La María”, en *Cultura y Espectáculos* de diario *El Mercurio*, Santiago de Chile, sábado 27 de Julio de 2002

<http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={ae505794-1ddb-4b31-9122-1eac33814633}>

<i>Sin Corazón (2002)</i>	
Dramaturgia	Alexis Moreno
Dirección	Alexis Moreno
Elenco	Alexandra Von Hummel Alexis Moreno Mariana Muñoz Braulio Martínez
Diseño Iluminación	Ricardo Romero
Diseño Escenografía	Alexandra Von Hummel
Diseño Vestuario	Rodrigo Claro
Producción	Teatro La María
Duración	1 hora
Temporada	Diciembre 2002
Crítica (Pedro Labra Herrera)	“Aunque está realizada con rigor, la propuesta pierde el rumbo y el estilo por su carácter panfletario. Subordinados a la tesis de la obra, los personajes y lo que les ocurre sobre el escenario quedan anulados de interés dramático; el tono sentencioso y lastimero ahoga cualquier asomo de humor. El montaje se hace mucho más largo de la hora y cuarto que dura”. ¹⁵¹

¹⁵¹ “Sin corazón: Panfleto generacional”, en *Cultura y Espectáculos* de diario *El Mercurio*, Santiago de Chile, sábado 14 de diciembre de 2002
<http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={de043a71-29de-4288-b39c-b79ff33854af}>

<i>Hamlet (2003)</i>	
Dramaturgia	William Shakespeare
Adaptación	Alexis Moreno
Dirección	Alexis Moreno
Elenco	Marcelo Alonso Alexandra Von Hummel Trinidad González Manuel Peña Roberto Farías Claudio Riveros Pedro Jiménez Eugenio Morales Rodrigo Cabello Alejandro Torres Eduardo Díaz
Diseño Iluminación	Ricardo Romero
Diseño Escenografía	Alexandra Von Hummel y Ricardo Romero
Diseño Vestuario	Jorge Chino González
Creación Musical	Max Zegers
Producción	Teatro Nacional Chileno
Duración	2 horas 30 minutos (intermedio incluido)
Temporada	Junio hasta Agosto 2003
Crítica (Juan Antonio Muñoz)	“La dirección de la puesta (poco más de 3 horas de duración con un intermedio) corresponde al propio Alexis Moreno, quien acentúa la oscuridad de las divagaciones de Hamlet y Ofelia y su apetito de autodestrucción, idea que subraya con golpes en el rostro, un escenario casi siempre en penumbras y un tempo lento

	difícil de sostener. Consigue transmitir el anhelo de paz a la que se aspira a través de la violencia y el irremediable imperativo de ser nada y terminar con todo”. ¹⁵²
--	---

*Nótese la diferencia de duración del montaje entregado por la compañía en su página oficial y la entregada por la crítica.

¹⁵² “Hamlet: En deuda con Shekespeare”, en *Espectáculos* de diario *El Mercurio*, Santiago de Chile, sábado 7 de junio de 2003
<http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={3ba51425-e2b6-4441-a47c-9100b5eafd8f}>

<i>El Rufián de la Escalera (2004)</i>	
Dramaturgia	Joe Orton
Adaptación	Alexis Moreno
Dirección	Alexandra Von Hummel y Alexis Moreno
Elenco	Manuel Peña Alexis Moreno Alexandra Von Hummel
Diseño Iluminación	Ricardo Romero
Diseño Escenografía	Alexandra Von Hummel
Diseño Vestuario	Francisca Von Hummel
Producción	Teatro La María
Duración	1 hora 15 minutos
Temporada	Enero hasta Abril 2004
Crítica (Dpto. de prensa del Museo de Arte Contemporáneo)	“Mediante este trabajo la compañía pretende dejar un testimonio generacional a través de la búsqueda de nuevos puntos de vista con los cuales enfrentar la creación teatral. Y, en el caso de Joe Orton, dar a conocer en nuestro país la labor dramática de este genio moderno, que posee un ácido y particular estilo farsesco en donde todos los cánones sociales son destruidos mediante un altísimo humor negro”. ¹⁵³

¹⁵³ “El Rufián ... (Crímenes de pasión)”, en *Agenda Cultural* de sitio web portaldearte.cl, Santiago de Chile, 06 de diciembre de 2004

http://www.portaldearte.cl/agenda/expo_anteriores/teatro/2004/el_rufian.html

<i>La Gaviota (2004)</i>	
Dramaturgia	Antón Chejov
Adaptación	Alexis Moreno
Dirección	Alexis Moreno
Elenco	Marcelo Alonso Taira Court Alexis Moreno Amparo Noguera Manuel Peña Alexandra Von Hummel
Diseño Iluminación	Ricardo Romero
Diseño Escenografía	Alexandra Von Hummel
Diseño Vestuario	Carolina Sapiaín
Producción	Teatro La María
Duración	1 hora 30 minutos
Temporada	Agosto a Septiembre 2004
Crítica (Pedro Labra Herrera)	“La adaptación, que sintetiza la intriga y la reduce a sus tres parejas centrales, permite reconocer y seguir la historia de unos personajes rusos al filo del 900, mientras anexa al texto aportes propios de índole autorreferencial; cuando habla Kostya, el inconformista dramaturgo en ciernes que aspira a crear un teatro nuevo, uno escucha a Moreno, quien también lo encarna. Claro que sus agregados suelen tener una calidad de lenguaje muy inferior a la fuente ("le salió de hijo un vampiro con sueños de ángel", entre otros ejemplos)". ¹⁵⁴

¹⁵⁴ “<<La Gaviota>>: Experimento antojadizo”, en *Espectáculos* de diario *EL Mercurio*, Santiago de Chile, jueves 19 de agosto del 2004

<http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id=%7B412bad58-dbfc-492a-a7a2-bf9a32db3b60%7D>

<i>Superhéroes. Criminales Nostálgicos (2005)</i>	
Dramaturgia	Alexis Moreno
Dirección	Alexis Moreno
Elenco	Alexandra Von Hummel Manuel Peña Marcelo Alonso Alexis Moreno
Diseño Iluminación	Ricardo Romero
Diseño Escenografía	Teatro La María
Diseño Vestuario	Carolina Sapiaín
Producción	Teatro La María
Duración	1 hora 45 minutos
Temporada	Marzo a Mayo 2005
Crítica (Pedro Labra Herrera)	“Es bueno que con su actual estreno, el Teatro La María -tras desvíos a textos de Chéjov y Orton- vuelva a la línea de trabajo que le dio prestigio como el más original y talentoso colectivo surgido en el último lustro. En "Superhéroes, empleados públicos", otra vez con dramaturgia y dirección de Alexis Moreno, el grupo se percibe cómodo, en cabal y maduro dominio de sus recursos y del estilo burlón de tragedia ridícula y extravagante que creó. Al menos en su primera parte”. ¹⁵⁵

¹⁵⁵ “<<Superhéroes, empleados públicos>>: Bien por la primera mitad”, en *Espectáculos* de diario *El Mercurio*, Santiago de Chile, domingo 10 de abril de 2005
<http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={4aa6ac7a-8359-4354-94b0-5b111c234c30}>

<i>Numancia</i> (2005)	
Dramaturgia	Miguel de Cervantes
Adaptación	Alexis Moreno a partir de la versión modernizada de Rafael Alberti
Dirección	Alexis Moreno
Elenco	Fernando González Alexandra Von Hummel Amparo Noguera Taira Court Mariana Muñoz Antonia Zegers Marcelo Alonso Manuel Peña Braulio Martínez Cristián Carvajal Ariel Lagos Miguel Ángel Murúa Pablo Llanos
Diseño Iluminación	Ricardo Romero
Diseño Escenografía	Teatro La María
Diseño Vestuario	Carolina Sapiaín
Creación Musical	Max Zegers
Producción	Teatro La María
Duración	1 hora 35 minutos
Temporada	Julio a Septiembre 2005; Enero 2006
Crítica (Pedro Labra Herrera)	“Severa y despojada, la propuesta, que reduce el protagonista coral a una docena de ejecutantes, ocurre en un espacio desnudo con los reflectores a la vista. La espléndida música, usada con maestría, y las luces, son esenciales a la atmósfera de grandiosidad trágica. Sobre todo, el esfuerzo contiene uno de los

	más extraordinarios y perfectamente afiatados desempeños vistos en nuestro medio, de un elenco en estilo clásico” ¹⁵⁶ .
--	--

¹⁵⁶ “<<Numancia>>: Una versión casi grandiosa”, en *Espectáculos* de diario *El Mercurio*, Santiago de Chile, sábado 30 de junio de 2005
<http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={99390094-1fb2-4bbe-a538-9b65d7a0b3f7}>

<i>La Tercera Obra (2005)</i>	
Dramaturgia	Basada en <i>Terror y Miserias del Tercer Reich</i> , de Bertolt Brecht, con escenas originales de Alexis Moreno.
Dirección	Alexis Moreno y Alexandra Von Hummel
Elenco	Roberto Farías Cristián Carvajal Moisés Angulo Alexis Moreno Alexandra Von Hummel
Diseño Iluminación	Ricardo Romero
Diseño Escenografía	Teatro La María
Diseño Vestuario	Carolina Sapiaín
Producción	Teatro La María
Duración	1 hora 30 minutos
Temporada	Octubre a Noviembre 2005
Crítica (Bárbara Muñoz)	“La María indaga en estilos teatrales distintos. El soporte teórico de su proceso de creación son los textos escritos por Brecht, sus antecesores, seguidores y detractores; por lo que el marco teórico integra la relación épica y política del distanciamiento, el proceso de creación de roles de este tipo; logrando una reflexión sobre los acontecimientos sociales, económicos y políticos presentes en la poética de este autor”. ¹⁵⁷

¹⁵⁷ “Sábado 21, <<La Tercera Obra>> (invitado especial)”, en revista *Wikén* de diario *El Mercurio*, Santiago de Chile, viernes 30 de diciembre de 2005

<http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={36a6d7e1-5432-462b-9d03-e82b6ca4bde6}>

Abel (2007)	
Dramaturgia	Alexis Moreno
Dirección	Alexandra Von Hummel Alexis Moreno
Elenco	Tamara Acosta Manuel Peña Alexis Moreno Alexandra Von Hummel
Diseño Iluminación	Ricardo Romero
Diseño Integral	Rodrigo Ruiz
Diseño Escenografía	Teatro La María
Diseño Vestuario	Rodrigo Ruiz
Producción	Teatro La María
Duración	1 hora 15 minutos
Temporada	Octubre 2007 a Enero 2008
Crítica (Bárbara Muñoz)	“<<Abel>> - el título de la obra hace referencia a un pasaje de "Medea" de Jean Anouilh- pone su énfasis en el fracaso y presenta a personajes desempleados. "El grupo alcanza un logro admirable, ya que el sistema macabro en que se asienta cada escena se reviste del humor negro", escribió el crítico de "La Segunda" Javier Ibacache. El montaje comienza con todos los personajes sentados en un living, donde están los restos de la que pudo ser una gran fiesta”. ¹⁵⁸

¹⁵⁸ “<<Abel>> (Chile)”, en revista *Wikén* de diario *El Mercurio*, Santiago de Chile, domingo 28 de diciembre de 2007

<http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={b2a8b648-1ef5-440d-89b7-a354e63c3759}>

<i>Las Huachas (2008)</i>	
Dramaturgia	Alexis Moreno
Dirección	Alexis Moreno
Elenco	Tamara Acosta Alexandra von Hummel Rodrigo Soto José Palma
Diseño Iluminación	Ricardo Romero
Diseño Escenografía	Rodrigo Ruiz
Diseño Vestuario	Francisca Von Hummel
Producción	Teatro La María
Duración	1 hora 30 minutos
Temporada	Julio a Septiembre 2008
Crítica (Agustín Letelier)	“<<Las Huachas>> es una obra de teatro construida con una situación en sí misma dramática. Es un conflicto antiguo que ha determinado nuestro ser y es, por lo tanto, parte de nuestra idiosincrasia. Con predominio del análisis sociológico, la acción se desarrolla en cadena de escenas que ilustran la proposición, dentro de una historia dislocada. Buscando coherencia entre la forma y el sentido, adopta un final desconcertante, deslavado, porque la vida no tiene buen final, está llena de absurdo” ¹⁵⁹ .

¹⁵⁹ “TEATRO Una obra dirigida por Alexis Moreno. LAS HUACHAS: una obra de folclor y abandono”, en *Artes y Letras* de diario *El Mercurio*, Santiago de Chile, domingo 27 de junio de 2008
<http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={e1f055b5-14d1-46c1-a51a-66c353fe80f2}>

Caín (2009)	
Dramaturgia	Alexis Moreno
Dirección	Alexis Moreno
Elenco	Alexandra Von Hummel Rodrigo Soto Alexis Moreno Tamara Acosta
Diseño Iluminación	Ricardo Romero
Diseño Escenografía	Rodrigo Ruiz
Diseño Vestuario	Rocío Hernández
Producción	Teatro La María
Duración	75 minutos
Temporada	Octubre a Noviembre 2009; Enero 2010
Crítica (Pedro Labra Herrera)	"<<Caín>> su montaje de teatralidad más elaborada en sus 20 años de significativa trayectoria. Un nuevo e imprevisible giro que explicita también, más que ningún otro, la gravitación del cine como fuente inspiradora de ese colectivo". ¹⁶⁰

¹⁶⁰ "<<Caín>>: Pesadilla apocalíptica", en *Espectáculos* de diario *El Mercurio*, Santiago de Chile, lunes 2 de noviembre de 2009

<http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={4696a6d3-91e0-43d0-8c1f-c4a2e93e2a83}>

<i>Topografía de un Desnudo (2010)</i>	
Dramaturgia	Jorge Díaz
Dirección	Alexis Moreno
Elenco	Tamara Acosta Alexandra Von Hummel Moisés Angulo, Rodrigo Soto Nicolás Fernandois Marcelo Alonso Manuel Peña Daniel Antivilo
Diseño Iluminación	Ricardo Romero
Diseño Escenografía	Rodrigo Ruiz
Diseño Vestuario	Rocío Hernández
Producción	Teatro La María
Duración	1 hora 15 minutos
Temporad	Enero 2010
Crítica (Juan Andrés Piña)	“Con todo, este nuevo montaje no sólo sirve para apreciar un modo de concepción dramaturgica que ya cumplió más de 40 años, sino de qué manera (simple y hasta despojada, basándose esencialmente en la sólida capacidad actoral de sus integrantes) se puede renovar nuestro pasado escénico”. ¹⁶¹

¹⁶¹ “Crítica de teatro: Más sugerencia que contingencia”, en *Cultura* de diario *La Tercera*, Santiago de Chile, miércoles 13 de enero de 2010

<http://latercera.com/noticia/cultura/2010/01/1453-217300-9-critica-de-teatro-mas-sugerencia-que-contingencia.shtml>

<i>Padre (2011)</i>	
Dramaturgia	August Strindberg
Dirección	Alexis Moreno
Asistente de Dirección	Moisés Angulo
Elenco	Tamara Acosta Alexandra Von Hummel Alexis Moreno Jorge Arecheta
Diseño Iluminación	Ricardo Romero
Diseño Escenografía	Rodrigo Ruiz
Diseño Vestuario	Compañía Teatro La María
Producción	Catalina Olea
Duración	1 hora 35 minutos
Temporada	Octubre a Diciembre 2011
Crítica (Pedro Labra Herrera)	“La puesta abunda en signos y giros arbitrarios que a medida que la obra avanza lucen más vacíos de expresión. El relato se concentra en la lucha de los sexos y en el desplazamiento del hombre de su rol hegemónico”. ¹⁶²

¹⁶² “<<Padre>>: ¿La obra de Strindberg?”, en *Espectáculos* de diario *El Mercurio*, Santiago de Chile, domingo 23 de octubre de 2011
<http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={5ce0f4af-e2b7-4922-8f73-c316ac7829f9}>

FOTOGRAFÍAS

Superhéroes. Criminales Nostálgicos

Afiche

superheroes.
escrita y dirigida por alexis moreno.

teatro la maría

alexandra von hummel. marcelo alonso. manuel peña. alexis moreno.
carolina sapiain. ricardo romero. centro cultural MATUCANA 100.
matucana n°100 (esquina moneda). metro quinta normal.
desde el 31 de marzo. ju (populares), vi. y sá. 21 hrs. dom. 19:30 hrs.
reservas 6825478-6818379. ESTACIONAMIENTOS.
www.teatrolamaria.cl

CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES FONDAK
m teatro la maría
GALLE
CENTRO CULTURAL MATUCANA 100
LA TERCERA
LitoralPress
METRO cultura
METRO DE SANTIAGO

Montaje



Numancia

Afiche

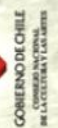
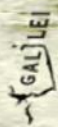
teatro la maría
presenta

NUMANCIA

de miguel de cervantes
adaptación y dirección alexis moreno
música original max zegers



fernando gonzález. amparo roguera. marcelo alonso. alexandra von hummel. manuel peña. mariana muñoz. antonia zegers.
cristián carvajal. taira court. braulio martínez. ariel lagos. miguel ángel murúa. pablo llanos. carolina sepiain. ricardo romero.
desde el 22 de julio. CENTRO MURI. Constitución 181. Reservas 7776246. ju. (populares). vi. y sá. 21 hrs. dom. 19:30 hrs.



Montaje



La Tercera Obra

Afiche



la tercera obra.

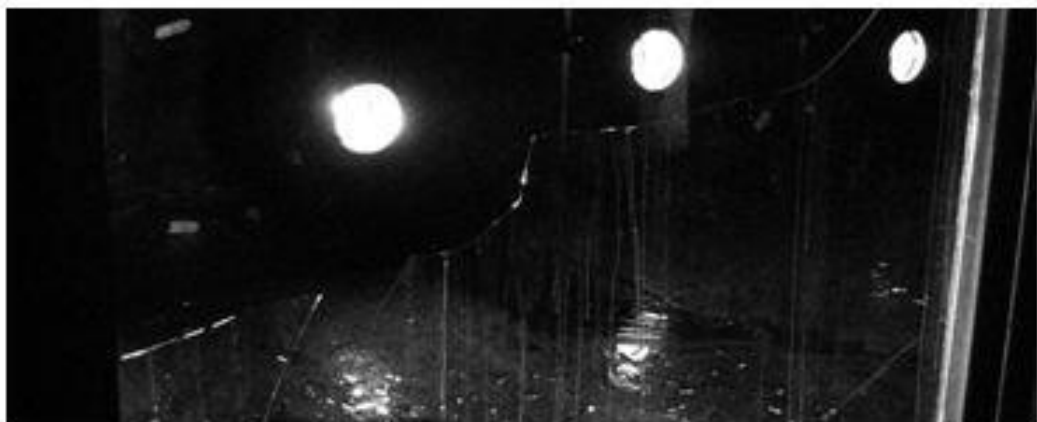
teatro la maría

a partir de "Terror y Miserias del Tercer Reich" de Bertolt Brecht. Tercera parte de la TRILOGÍA PÚBLICA.
Dirección Alexis Moreno y Alexandra von Hummel

Roberto Farfás. Cristián Carvajal. Alexis Moreno. Alexandra von Hummel. Moisés Angulo
Ricardo Romero. Carolina Sapiaín. Ju., Vi. y Sá. 21 hrs. Dom. 20 hrs. Jueves Populares.
Universidad Mayor. Santo Domingo 711 Reservas. 3281867



Montaje



ENTREVISTAS

Entrevista N°1

Alexis Moreno, 15 de abril de 2011

¿Cuál es tu nombre y qué edad tienes?

Me llamo Alexis Moreno Muñoz y tengo 32 años.

¿De dónde eres?

Soy santiaguino y viví en hartas comunas: Ñuñoa, Peñalolen, después viví en Maipú y ahora vivo en Providencia.

¿Qué nos puedes contar sobre tu familia?

Tengo dos 2 hermanas, soy el menor, mi madre es profesora de Estado, mi padre es melómano, esa gente que es fanática de la música y colecciona música y su negocio es como eso.

¿Dónde estudiaste la enseñanza media?

Estudí en muchos colegios y toda la enseñanza media la hice en el Liceo Industrial de Maipú. Como soy hijo de profesora me metieron antes al colegio, para que no me quedara en la casa, entonces salí a los 16 del colegio.

Estando en un colegio industrial ¿Cómo nace la idea de estudiar teatro?

En primero medio me di cuenta que quería estudiar cine, el teatro me cargaba, encontraba que había que aprenderse libros de memoria, típica ignorancia de uno y me gustó el cine y en tercero o cuarto medio leí *Edipo Rey* y me cambió la vida, dije: esta maravilla que estoy leyendo que se llama Edipo Rey, necesito formar parte de este lugar, de este mundo, entonces cuando estaba en cuarto medio ya quería estudiar teatro, ahí lo decidí, pero como mi colegio era industrial, yo arreglaba autos y me iba bien en el colegio, fui uno de los primeros que le consiguieron la práctica, en la Nissan. Entonces salí a los 16, la práctica la hice en enero, todavía no cumplía 17, hice la práctica y me fui, dije: ya me olvido de esto, me carga, no me gusta nada, ya que quiero estudiar teatro y mi familia siempre ha auspiciado mucho la independencia, entonces yo nunca pensaba que mis padres me iban a pagar la carrera ni nada. Entonces dije: si me interesa esta carrera, dónde la quiero estudiar, la quiero estudiar en la Chile.

¿Por qué la Universidad de Chile?

Porque la Chile tiene un poco mas de prestigio, pero sobre todo en la Chile yo puedo pedir crédito y pagar después, no tenía idea del teatro, la primera obra de teatro que vi en mi vida, la vi cuando estaba en cuarto medio, una obra pésima, *Las aventuras de Escapín*, me llevaron al Cariola (teatro) a ver la obra, pésima, y quería estudiar teatro con absoluta ignorancia y había leído un poco y empecé a comprarme libros de teatro, teoría del teatro, historia, obras, lo que encontrara, me armé una buena biblioteca, empecé a leer y me empezó a encantar y yo no sé por qué, me compre un libro a tres lucas y se llamaba *Historia Universal del Teatro* de Silvio D'amico, me lo leí como si fuera una revista, entonces, ya seguro de querer

estudiar teatro, ya había terminado mi práctica en la Nissan y además mi mamá me decía pero por qué no estudias mejor ingeniería porque tiene que ver con lo que estudiaste en el colegio y todo eso.

¿Tuviste alguna experiencia teatral antes de ingresar a la Universidad?

En Maipú se inventaron unos talleres de teatro, y dije bueno, de repente quiero estudiar teatro y soy pésimo, me meto para ver como estoy, si no sé nada, y me metí a un taller de teatro que lo dirigía una niña que se llamaba Claudia Wind, una actriz de la Católica que era joven y claro, ahí como que dije: esto es lo mío, y así me encantó y empecé a funcionar bien, me sentí muy bien en ese contexto y entre medio me llaman de la Nissan de vuelta para trabajar, hiciste bien la pega te queremos contratar y dije pucha de repente si trabajo en la Nissan sigo con este taller y me meto a un preuniversitario, doy una buena prueba y quedo, dije ok y volví. Trabajé menos de un año, pero juntaba toda la plata y como era pendejo y no me interesaba mucho la pega, llegaba a la hora que quería, me iba a la hora que quería, de repente no llegaba, inconscientemente quería que me echaran y nunca lo hicieron, nunca me pasó nada y cuento corto, me fui de la Nissan, me metí a un preuniversitario, di la prueba y quedé en la Chile. Entré el '96 a la Universidad de Chile.

¿Cómo fue tu paso por la Escuela de Teatro?

Tuve la gran suerte que mi curso es de los más maravillosos que han estado en la Chile, un curso súper bueno, casi el 80 ó 90 por ciento de mis compañeros trabajan en teatro y muchos la llevan, en cine, teatro, en teoría. Creo que tuve mejor curso que profesores y eso es fundamental porque ahora como yo soy profesor siento que realmente la escuela la hace uno y la hacen los compañeros, que son los que más te conocen, los que más te pueden criticar, el profesor está de paso, y justo en la Chile estaban en el período de crisis cuando se fue Alfredo Castro, él no nos hizo clases y eso fue súper bueno porque casi todo los cursos que ha tomado Castro salen muy marcados, como para un lado de la dirección y nosotros fuimos mucho más eclécticos, tuvimos profesores pésimos y profesores súper buenos: Fernando González, Rodrigo Pérez, Pili García que fue un desastre, no me acuerdo quien más, Viviana Steiner que fue interesante, y unos franceses que vinieron el '99, eso para mí fue súper importante y un proyecto increíble. Venían a hacer un taller con los que tuvieran mejores notas de tercero y cuarto, entonces, los seleccionaban y durante una semana creo o diez días había un taller que el francés hacía y los mejores del taller después se iban a Francia a montar una obra que era el egreso y quedamos seleccionados cinco del total y nos fuimos a Francia a preparar el egreso y este director se llamaba Eric Lacascade, él fue una lumbrera en mi camino de la dirección.

¿En qué sentido?

Con él aprendí mucho, desde como instala la figura humana en escena, desde dónde genera acontecimiento, desde dónde relata el suceso, desde dónde resuelve escénicamente, aprendí mucho de dirección con él porque además vi muchas buenas obras, eso es fundamental también, ver buenas obras, con las buenas obras uno aprende, y eso, después cuando volví egresamos.

El Festival Víctor Jara parte justo el año de tu egreso, ¿Cómo nace?

El último año de mi curso, con Pedro Jiménez y Danilo Pedreros, que eran dos compañeros míos, una vez estábamos conversando en un bar, qué íbamos a hacer, vamos a salir este año, qué vamos a hacer el otro, en qué vamos a trabajar y decidieron ellos inventar un festival de dramaturgia y dirección en la Chile que le pusieron Víctor Jara.

¿Cuál era el premio?

Lo inventaron para que el que ganara tuviera una temporada y pega el otro año, y eso fue súper interesante porque nadie de nosotros escribía, yo nunca había escrito una obra de teatro y por el premio yo me puse a escribir, y ahí escribí dos obras, *El Apocalipsis de mi vida* y le escribí una a Von Hummel que se llama *Lástima* y quedaron las dos, más una del Chato Moreno, no, del David Costa parece que era, bueno de otro más, entonces, quedaron esas tres pre-seleccionadas y había que dirigir las, entonces yo dirigí *El Apocalipsis*, Von Hummel dirigió *Lástima*, y creo que el Chato Moreno dirigió la del David Costa o algo así, y ganamos con *El Apocalipsis de mi vida* y ahí como que partió la compañía, dijimos: bueno, ahora tenemos que mejorarla, tenemos tiempo para hacerlo, conseguir plata, hacerla un poco más profesional y ahí surgió la compañía que en estricto rigor, comenzó siendo Alexandra y yo, nadie más, nosotros empezamos a invitar gente a trabajar, entonces para ese primer montaje invitamos a Pedro Jiménez, Angélica Riquelme y Ricardo Romero para las luces, porque con Ricardo y Rodrigo Ruíz, que ahora es nuestro escenógrafo, yo trabajo desde la segunda semana de clases, empecé trabajando con ellos y sigo trabajando con ellos que son secos, muy capos, entonces ahí partió la compañía.

Si hasta ese entonces no habías escrito nada, ¿En qué te inspiraste para hacerlo?

En la Nissan conocí una galería de personajes súper importantes para el tipo de dramaturgia que escribo y que empecé a escribir en mi primera etapa, personas de todas partes y mucha gente de esfuerzo, mecánicos, personajes muy freak, historias muy raras y la primera gran jerarquía de poder castradora, el hijo del dueño, el nuero del dueño, el jefe del taller, los tipos con más experiencia que miraban mal a los más chicos, sobre todo una estructura social en la Nissan, que yo creo que me influyó bastante en la primera parte de la dramaturgia.

Con respecto a la compañía, ¿Por qué *La María*?

Un secreto, nadie lo sabe, y no es que sea tan bacán el secreto ahora, es una fomedad pero es mejor mantenerlo.

Si tú junto a Alexandra, Romero y Ruíz forman el núcleo de la compañía, ¿Por qué la particularidad de invitar a otros actores a participar de sus montajes y no incluirlos como parte de la compañía, a pesar que se reiteran como el caso de Tamara Acosta?

Uno podría decir que la Tamara Acosta por ejemplo, ahora es parte de la compañía también, pero en estricto rigor la generación del proyecto siempre surge de la Alexandra y de mi parte, los que cortan el queque por decirlo de una forma, los que se meten en el problema, somos nosotros, éramos nosotros dos, ahora de apoco nos hemos empezado a abrir y a delegar más responsabilidades, porque con el tiempo la compañía se ha ido haciendo más profesional, ahora nosotros siempre tenemos como camino invitar gente a trabajar, pasa que a veces, uno invita gente y funciona tan bien que obviamente quieres seguir trabajando y tenemos súper buena fama de llamar gente, como que todo el mundo adora trabajar con nosotros sobre todo por el camarín, por como lo pasamos, por el hueveo, lo relajado, entonces, mucha gente quiere

volver a trabajar con nosotros y eso es exquisito. Nosotros dijimos llamemos gente, no seamos como La Tropa que es un claustro, muy hermético y llamemos siempre gente porque vamos a aprender de los demás, llamamos gente bacán porque vamos a aprender y si llamamos gente joven también, es súper bueno darle la oportunidad a gente joven que están estudiando o que recién salió.

Yo lo aprendí de Rodrigo Pérez, cuando él era mi profesor me llamó para un montaje, después llamó a otros compañeros más, siempre llama a gente joven y es una maravillosa forma de aprender, ahora para el FONDART que estamos preparando, llamamos a un actor recién salido de la Chile, salió como hace dos años, llamamos a ese cabro joven, Tamara (Acosta) está dando vuelta. También pasa que uno llama gente por lo que uno necesita, entiendes, necesito este tipo corporal para este personaje, bueno llamemos a ciertas personas y porque también somos eclécticos como compañía, que se yo, *Superhéroes* que éramos cuatro, *Numancia* que éramos catorce, de repente nos da por hacer obras monólogos, o de repente nos da por *Fuente Ovejuna* que son como cincuenta entiendes, entonces va dependiendo porque lo que va primando son los lenguajes que queremos trabajar, los estilos que queremos trabajar, sin casarnos con ninguno, de hecho siempre hay gente que dice ¿sí... cuál es la línea de trabajo?, bueno la línea de trabajo es la continua reflexión crítica que tenemos sobre el ser humano y desde ahí vamos metiendo estilos distintos.

Con respecto al contexto socio-político-cultural en que nace la compañía, ¿De qué manera les influye? ¿Qué pasaba a nivel teatral en ese entonces?

Influye bajo todo punto de vista, porque ojo, mi dramaturgia también guarda relación con la gente con la que trabajo, guarda relación con la infancia que uno vive, etc. pero también con la gente en tiempo presente, entonces cuando nosotros salimos habían pocas compañías de teatro, la que más uno escuchaba cuando estaba estudiando era *El Cancerbero* y se disolvió, entonces formamos compañía nosotros, *La María*, el teatro *El Hijo* del Chato Moreno, como al año siguiente la de la Manuela Infante, y empezaron a formarse compañías, y en un momento había una cantidad de compañías, en ese mismo año (2000) que era el contexto en el que salimos nosotros como al mercado y de todas no queda ninguna, salvo la de Manuela (Infante), entonces somos la que queda y eso guarda relación con la línea de trabajo que uno tiene. Cuando nosotros salimos estábamos enfrentando a todo lo que tiene que venir, no ser nadie en el teatro, no cachar nada todavía, uno siempre sale de la escuela cachando más o menos, no teníamos idea de cómo se llenaba un FONDART, nadie nos había hablado de producción, nada. Más encima se empieza a dar un contexto político que se mantiene hasta hoy en día, que es lo ambiguo, donde continuamente no existe el enemigo, entonces la crítica con la que uno hace el trabajo cuál es, dónde se encuentra, y eso te obliga a escarbar, escarbar en la sombra y en mí hay temas que cruzan toda mi dramaturgia que es la inutilidad y el fracaso.

¿Por qué inutilidad y fracaso?

La inutilidad y el fracaso son algo que cruza toda la dramaturgia no porque sea pesimista ni nada, porque encuentro que ese es un lugar bastante concreto y honesto donde meter al ser humano también.

Cuando yo era chico, en los '80 u '88 mi papá quedó sin pega y estuvo años sin pega, y lo veía mal y queda una huella indeleble, esas imágenes son las que uso y la imágenes del barrio que son las mejores, ver qué pasa con el pelambre del colegio, desde ahí yo hice las primeras obras, *El Apocalipsis* y *Trauma*, desde reflexionar de forma crítica y con un poquito de filosofía y mucho humor negro sobre mi supuesta generación, creo que eso fue lo que más nos ayudó a pegarnos un saltito en el mundo under, todavía en ese momento, donde no existían obras que hablaran de eso directamente, por ejemplo, “bueno cuando chica me dieron aspirina con coca-cola en una fiesta pa’ que me calentara”, ese tipo de cosas,

mezclar mitos urbanos con el humor cruel, con las historias que fueran melodramas, eran conceptos que se les hacia el quite, entonces dije hagamos esto, no porque dije aquí está la papa y si hacemos esto la rompemos, no, sino que fue así... mira escribí esto, me salió, hagámosla, montémosla y a eso se le sumaba una mirada actoral súper fuerte, súper desgarradora y empezamos a montar las obras desde ahí, fue súper bonito por que nos rescataban como una mirada estética, actuación y dramaturgia particular, entonces dijeron a ver pónganle ojo a estos tipos a ver qué pasa.

¿Cuál es tu visión y postura política?

Mi tendencia política guarda relación con aborrecer cualquier absolutismo, es decir, la derecha, la izquierda y el centro, que en estos días el ser del centro es también ser absolutista, no creo en la política que gobierna el país porque no creo en la patria del país, eso me pasa, encuentro que somos un país sin patria, encuentro que la patria se asesinó el 11 de septiembre del '73, ahí se acabó la idiosincrasia, no se vieron más las viejas que los fines de semana sacaban su sillita a la calle y conversaban, creo que se empezó a enfermar, a asesinar la patria poco a poco, se la empezó a envenenar con alertas, con peligros, con horror, con miseria y ahora todo lo que tenemos son engaños, puros engaños, todo el mundo resalta la gran ley que hizo la Michel Bachelet sobre subir las pensiones en cincuenta lucas, sí la raja, pero en estricto rigor no hay ninguna mejora social, los trabajadores siguen trabajando las mismas horas, no les suben el sueldo, los siguen explotando igual que antes, etc., entonces claro, está frente del gobierno este el payasito Piñera, entonces está viendo un gobierno que quiere hacerlo todo en un segundo y te das cuenta que todo lo que están haciendo continuamente es camuflar la realidad, nadie se está haciendo cargo en realidad. La opción política válida es hacerse cargo de la realidad y hacerse cargo hoy de la realidad es el peor de los negocios. No poseo tendencia política en ese sentido, tengo una política de comportamiento y mi política de comportamiento es absolutamente crítica frente a este sistema que nos está gobernando, se acercará un poco a lo que es el materialismo dialéctico supongo yo.

Existe una especie de revolución contra el sistema social dentro del teatro, en donde se habla mucho y se asume una visión política, ¿te pasa como director, dramaturgo o actor?

Bueno desde ahí también es de donde escribo las últimas obras, desde donde surge *La Tercera Obra*, cuando nos preguntamos qué vamos hacer. Sabes, las peores obras de teatro que he visto en el último tiempo son las que hablan de la revolución y pucha que se usa la palabra revolución, pero qué es la revolución, encuentro que es súper inocuo hablar de la revolución, de qué, desde dónde, creo que se prostituyó demasiado el concepto de revolución, no existe revolución si no tiene un sentido filosófico, porque la revolución sin sentido filosófico lo único que consigue son mártires.

Nos hablabas de lo que mueve tu dramaturgia en cuanto a temáticas, ¿existen algunos referentes los cuales influyan de igual modo?

Claro, la gracia del referente es asumirlo para usarlo, alquimizarlos, transformarlos en otra cosa. Influencias de teatro directa son súper pocas, porque son las del francés Eric Lacascade, en cuanto a dirección, de Ramón Griffero específicamente en la obra *Brunch (Almuerzo de mediodía, 1998)* donde yo actué y como tenía un personaje súper chico me dedicaba a mirar la obra y empezaba a descubrir cómo escribe, la dramaturgia que tiene Griffero es exquisita, le escribe a los actores y eso yo lo utilizo, yo le escribo a actores, para que sea rico actuarlo también, entonces ahí tengo influencias, pero mis mayores referencias vienen desde el otro lado, de la filosofía, del cine y la música, más que del teatro. En el teatro yo voy a ver poéticas, metodologías actorales, obras que me fascinan , pero así como tener de referencias

concretas, creo que igual las debo tener, si me preguntas a vuelo de pájaro, demás que tengo influencias de Alfredo Castro, o Rodrigo Pérez, bueno y de Griffiero, de ellos tres porque se ponen en un lugar del teatro que me parece interesante, ahora, ciertas obras de ellos o peor aún ciertos momentos de obras de ellos, en cambio en las otras cosas como la filosofía, quedo embelesado con libros completos, por llamarlo de alguna forma, con cierto tipo de cineasta se me abre la cabeza, porque para mí un referente es cuando uno experiencia la apertura de la mente cuando ves algo y te asombra.

¿Cómo podrías definir la metodología de trabajo de la compañía?

La metodología de trabajo es inherente a cada obra, no tenemos una metodología de trabajo, si hemos hecho veinte tenemos veinte metodologías de trabajo diferentes, ahora tenemos un FONDART específico que es para trabajar con la metodología de actuación realista psicológica, porque vamos a montar dos textos, ya no es trilogía sino como una dupla, vamos a montar dos textos del período naturalista y realista, cototo, así como pesado, entonces para eso vamos a utilizar una metodología de actuación realista donde por primera vez cada obra la vamos a ensayar 6 meses, es decir, vamos a tener mucho tiempo, donde vamos a estar estudiando, tomando clases de Stanislawski, estamos llamando expertos que no hablan del arte en el siglo XIX, etcétera.

Y cuando empezaron a trabajar como compañía, ¿Cómo se planteaban la metodología?

La primera obra no tuvo metodología alguna, estábamos viendo cómo era esto de dirigir, qué hacemos, cómo se actúa esta obra, ya hazlo así, si no te sale cópiame. En la segunda, trabajamos con alguien que no conocíamos, que era nuevo, que es Braulio Martínez, un actor de la Católica, y lo invitamos a trabajar a él, entonces la metodología de las cuatro primeras obras fue tratar de entrar en comunión para ejecutar un trabajo teatral, siempre con una cabeza, que era muy cabrón en esos aspectos, era como la hegemonía del director en esos momentos, yo era el que cortaba, estuviese adentro o no, estoy adentro digo lo hago bien así que así lo hago no más, tratando de armar el conjunto, entiendes.

¿Cuál es el rol de Alexandra dentro de la compañía?

El rol de la Alexandra Von Hummel es el mismo rol mío, quizás un poco mayor, cuando yo tengo que actuar ella me dirige o me dirigen todos, lo que nos cruza transversalmente como grupo es una cosa súper bonita, y es que a pesar de que habemos hartos que somos bien ególatras, como la pega en este mundo, bien ególatra, gana la mejor idea, siempre gana la mejor idea, entonces somos súper democráticos en ese sentido, todos tienen derecho a voz y voto, por ejemplo, si hay una escena crucial y el cabro que todavía está estudiando opina y la idea es buena, hacemos eso, es una metodología más bien abierta y eso es súper bueno porque el actor que uno invita se siente parte del proyecto, no es el actor invitado que hace lo que uno le dice. Es exquisito porque entramos en peleas, discusiones, cada uno defendiendo su idea, y eso es la raja.

Alexandra dirige, diseña, actúa, me edita los textos, ella me dice sabes qué córtale esto, ella es como la gerente de la compañía, bueno es la otra directora del grupo. Pasa que, como los textos los escribo yo, quedo como la cara visible, pero ya no y nosotros hemos hecho hartas obras, sólo como compañía *La María* en funciones, sino que también en muestras de dramaturgia europea, nacional, creo que hemos hecho 16 o 17 obras, este año cumplimos 12 años, pero hemos hecho muchas más y de todas hemos hecho con FONDART, *Sin Corazón*, *La Trilogía Pública*, *Abel*, *Caín* y lo futuro, casi la mitad de nuestra producción total.

Planteas el FONDART como uno de sus principales mecanismos de financiamiento, en sus inicios ¿Cómo se financiaban?

Al principio el financiamiento mínimo típico independiente, conseguía la plata no más, para este proyecto es la primera vez que vamos a trabajar con una productora, que salió recién el año pasado, hizo producción a una obra chiquitita y dijimos ven trabaja con nosotros, trata de aprender, la idea es como educarla tanto como productora, para ver si después sigue, pero antes nosotros, es un gran error que tenemos, nunca trabajamos con un productor, entonces nos sobre cargamos de trabajo, las primeras obras era tratar de luchar para conseguirse un poco de plata, hasta que empezamos a planificar textos y trabajos a más largo plazo y empezamos con postulaciones de FONDART, estuvimos dos años seguidos sin ganarlo, sin saber, hasta que cachamos cómo se hace un FONDART, ahí nos empezamos como a profesionalizar un poco como grupo, empezar a tener nuestros propios equipos, focos, luces y sueldo para vivir, siempre para el FONDART nos poníamos sueldos bajos, porque uno piensa que no se lo van a dar. Así nos financiamos, lamentablemente no tenemos ningún mecenas, a veces nos encalillamos, a veces nos acogen teatros, como el de la Católica cuando montamos *Las Huachas*, ellos pagaron todo, ellos nos pagaban por hacer teatro ahí, que uno estaba en las nubes, no podías entender que tenías sueldo. A veces por ejemplo, nos pagaban una muestra de dramaturgia europea y la plata la dejábamos para montar una obra, así trabajamos un poco, ahora sin FONDART, no sería posible.

Respecto a la *Trilogía Pública*, ¿Por qué la decisión del nombre?

Es *Trilogía Pública* porque estamos dando una visión crítica sobre lo social, sobre el público, sobre todo lo público, comprendido como la sociedad y otras cosas más, ahora desde donde enfocamos la trilogía es desde el hombre como reflejo de la sociedad, la sociedad que constituye al hombre, es decir, mi comportamiento dentro de la familias no va a ser un reflejo en la sociedad si no que va a ser producto de la sociedad.

Hablar, reflexionar de distintos estilos, sobre la humanidad dentro de un concepto que engloba la trilogía también, que es la educación del temor que nos tiene tan mal, como nos tienen sin personalidad, manipulación de múltiples visiones de lo real, sin acto revolucionario, porque el sistema lo que tiene es que hace propio cada acto revolucionario y lo empiezan a usar incluso de jingle para campañas, para cuando Piñera fuera presidente. Entonces dijimos ok, este es el tema, vamos a trabajar con tres obras para hacer un proyecto largo, un proyecto de excelencia que nos ganamos, donde nos daban plata para hacer tres obras, entonces también dijimos trabajemos obras que no hemos trabajado nunca.

¿Cómo se llega a: *Superhéroes*, *Numancia* y *La Tercera Obra*?

Yo decía, me encantaría hacer obras como las que hacíamos al principio, *El Apocalipsis*, *Lástima*, *Trauma*, y escribí *Superhéroes*, que es un idea que tenía desde antes de que escribiera la primera obra. Me acuerdo que una vez estaba en el computador y dije, obra de tipos que hayan sido súper héroes y ahora valgan nada, esa era la frase, siempre me dio vuelta, entonces dije, ok aquí está, y la única premisa que tenía era esa frase y sin ningún argumento más, comencé a escribir y me salió prácticamente de corrido, casi de corrido, entonces qué pasa con un súper héroe, qué es un súper héroe, es aquel que mantiene la integridad del sistema, es decir, mantiene lo público en orden, lo contrario a un revolucionario, SUPERMAN defiende al sistema, no lo cambia, no lo revoluciona, entonces este era un grupo de súper héroes, un grupo de seres, porque podría haber sido lo mismo con un sindicato de albañiles, con otros oficinistas, pero lo radicalizamos, que sean súper héroes.

El texto también es una comedia de humor negro, con un estilo actoral desgarrado y *Superhéroes* finalmente habla de eso, como cuando la sociedad incluso ya reniega de estos supuestos héroes y los deja ahí y cómo al héroe que tenía sentido de justicia se le olvida todo y lo único que quieren es volver, pero no saben a qué y les da lo mismo la justicia, la injusticia, de hecho lo dicen, lo importante es vengarnos, porque tenemos rabia, nada más y se acabó y ese vomito es interesante, al tipo que quiere volver, le pregunta ya pero que usted habla de revolución pero qué es la revolución, pucha que te saquen la cadenas, algo así, que también si se fijan en ese texto es como una definición como setentera de la revolución, entonces todo lo que habla *Superhéroes*, es como la inutilidad, lo que sucedió con todos los revolucionarios que dan lo mismo, a quién le importa realmente, qué pasó con estos sacrificios, porque considero que estas últimas revoluciones de Sudamérica han carecido de sentido filosófico, entonces tenemos como cuatro Jesucristo, en Bolivia que se murió el Che Guevara, es mártir pero y qué pasó, los milicos ganaron.

Por otra parte, soy fanático del verso y hago clases de verso y hay una obra coral que escribió Cervantes que después la arregló Alberti, la tomé y dije *Numancia*, que es bien ambigua, son estos numantinos que son cercados por los romanos y que los dejan encerrados hasta que se mueran y ellos, deciden suicidarse, ¿se van a suicidar?, ¿por qué no mueren peleando?, entonces esa enajenación social, porque es un pueblo completo, es la ciudad entera la que decide en pos de algo frente al flagelo de los romanos, nosotros en la puesta en escena lo reflejamos como pasa en los monitos animados, que van a salir por una puerta y está amurallada, llena de ladrillos, pero ahí reflexionamos en el tema de lo público, pero en qué estilo, en verso del siglo de oro español, así como se debe decir el verso, en ese estilo, entonces, la forma está más fuerte que el tema en cuestión, esa también es como una premisa para la trilogía.

Por último, *La Tercera Obra*, que es un texto maravilloso de Brecht donde habla de la sociedad previa al advenimiento del nazismo, del poder nazi y cómo empieza a enfermarse la sociedad. Al respecto dijimos, ok ya tuvimos a esta sociedad que tomó una decisión, tenemos a una sociedad que renegó a los otros, hablemos ahora de esta sociedad con miedo y claramente al hablar de la sociedad con miedos, estamos hablando de nosotros. Esa obra nunca la tuvimos clara, cuando hicimos el FONDART, de hecho lo que mandamos al FONDART para *La Tercera Obra* no se llamaba así, se llamaba *Terror y miseria del tercer Reich* y era muy ambiguo. Después de hacer *Numancia* nos dimos cuenta que no había que montar esa obra, había que hacer otra cosa, no teníamos idea de qué, no sabíamos qué hacer. Ese ha sido el proceso más angustiante que hemos tenido con una obra de teatro y al mismo tiempo el más rico, entonces dijimos qué hacemos, qué se monta, de qué queremos hablar, vamos a trabajar por un lado distinto actoral, qué, y no sabíamos y en los primeros ensayos, discutíamos, discutíamos, hasta que llegábamos a algo, hay que trabajarlo, ya bacán nos íbamos felices, llegábamos al otro día a ensayo y se nos había olvidado todo y lo peor es que nos pasó como una semana.

¿Cómo logran solucionarlo?

Dijimos, sabes qué, comprémonos una cámara de video y grabemos los ensayos, pero no grabemos para mostrarlos en la obra, grabémonos para que nos acordemos y revisemos qué estamos hablando, no puede ser lo que nos pasa. Empezamos a grabar todos los ensayos, todos los ensayos, llegábamos y nos poníamos a tomar un vino, bueno en la compañía se toma hartos vinos y tomábamos vino, tomábamos vino y de repente llegaba alguien y decía tomémonos un pisco sour y mientras hablábamos, mientras tirábamos la taya decíamos, por qué no hacemos algo, mira tú eres esto, tú eres esto, ya dale y wuah, pero no, cómo es el tema y cuál es el tema, no sé... veamos cuál es el tema y estuvimos así más de un mes, improvisando, después empezamos a ver más o menos la línea. Alexandra define cuales son las escenas de la obra que vamos a montar, empezamos a trabajar esas escenas, no funcionaban, entonces nos

hacíamos muestras, un día dijimos hagámonos muestras brechtianas, que pensemos cómo hacer producción de sentido en una puesta en escena simple y era exquisito porque era como volver a la escuela, entonces llegábamos y era no entren todavía no estoy listo y uno entraba veía la muestra, después el otro y nos criticábamos y llegó un momento en que el estreno se acercaba, quedaba como un mes y dijimos a ver para, ésta es la obra, la pregunta es la obra, esta pregunta que tenemos, eso es la obra, no es otra cosa.

Con tantas dudas al momento del montaje, ¿Qué queda en el montaje final de toda la experimentación?

Claro, dijimos, qué tiene que ir en la obra, cuando estamos medios curaos, tienen que ir videos, tiene que ir lo que no sabemos cómo hacer, tiene que ir que nosotros hablemos de lo que creemos que es la creación del teatro, que hablemos de hoy, tiene que ir si nos cruzó el tema político, también se hable ya sea a partir del actor y toda esta majamama, cómo toda esta multiplicidad de lenguaje conformó la obra y dijimos ya pero no se puede llamar *Terror y miseria del tercer Reich*, cómo le vamos a poner, y en un momento dije, saben qué, estaba pensando el otro día no sé quizás no sirve pero por qué no le ponemos *La Tercera Obra* y quedó así.

¿Qué rescatas de este proceso, el más difícil, tal cual dices?

Lo bonito es que está todo grabado, está todo en video y esa la vamos a estrenar en el Arcis, pero va ser bien distinto, pero va a salir bien igual. Y eso es la obra, el día del estreno estábamos todos curados, pero así, y actuamos con mucho miedo porque pensamos que sería una porquería, después de haber hecho *Superhéroes*, *Numancia*, y fue la mejor de las tres, fue impactante el recibimiento de la gente con esa obra, pero es algo que yo no entiendo mucho todavía y fue impactante sobre todo cuando venían los actores viejos, cuando vino Tito Noguera y dijo: gracias porque ustedes hicieron la obra que tendríamos que haber hecho nosotros hace harto tiempo, que hablaba también el tema como de los actores en dictadura, Griffiero se quedó como tres horas, no había como echarlo y decía no pero es que esta parte y hablaba y hablaba y hablaba. Algo sabíamos de lo que queríamos hacer, pero no lo manejábamos completamente, bueno y con esa obra nos fuimos de gira al sur, nos fuimos a Francia, a Italia, de nuevo a Francia, ahora la vamos a remontar porque la gente nos lo pide. Resultó ser la obra más exitosa, porque resultó ser la obra más temblorosa que hemos hecho, porque realmente lo que hicimos fue instalar una pregunta y tiene mucho, es bien buena, tiene texturas súper distintas, de repente estamos leyendo el texto, que se yo.

Mencionaste que en el re-estreno de junio (2011) en el Arcis, sería distinto, ¿En qué sentido?

Claro, como la vamos a remontar le vamos a cambiar un par de cosas. Tiene una cosa que era bien caradura, había una escena y después de repente corte a oscuro, un video de nosotros en los ensayos discutiendo de teatro que dura 18 minutos y así, y nosotros mientras tanto fumándonos un cigarro, sometemos al público a 18 minutos donde nos escucharán no hablando bonito solamente, sino que como cuando uno habla en presente, con garabatos, de repente dices algo incoherente, de repente te grita el otro y no se escucha y eso era la obra, entonces ahora tenemos que hacer algo para re-contextualizarla.

Aparece dentro del trabajo de *La Trilogía Pública*, el término desestetización, ¿A qué se refieren?

Bueno, también es una estética y eso guarda relación con no vestirlo antes, por no definir el estilo antes de hacerlo, Cristián Carvajal hace a la mujer judía, pero pucha si es hombre cómo lo va hacer, pero ya no importa y para evidenciarlo nosotros privilegiamos la producción de sentidos, que se entienda lo que

uno quiera decir, esencialmente más que a este tipo lo disfrazamos de mina y le pongamos una luz acá, de hecho esa escena la hace leyendo, hace toda la mujer judía leyendo, increíble, pero la lee desde ahí, es como decir ya, pero qué es lo realmente esencial para la escena, qué realmente necesitamos para que se entienda, qué va a ser más efectivo, para la vuelta que tiene tal escena y *El socorro de invierno* (escena de la obra) que realmente sea una viejita en Alemania y vienen dos de la SS o que sea una viejita y sean dos caperucitas rojas, qué es más efectivo para la vuelta que tiene, en relación a eso empezamos a trabajar, qué realmente importa en la escena, dónde está el sentido de la escena, ¿en la anécdota o en el caos que se genera?, en el caos, ya, que no se entienda nada entonces, vamos, ese tipo de cosas.

¿El término lo aplican sólo a *La Tercera Obra*?

Sí, sólo con *La Tercera Obra*. Después, cuando hicimos *Caín y Abel*, era lo estético de lo estético, era perfecta, era otra cosa, el polo opuesto, porque el discurso iba por otro lado.

Las tres obras son muy distintas en tiempos y estilos ¿Existe una unificación del lenguaje en la trilogía?

El lenguaje es transversal a la filosofía que metemos en la obra, porque claramente son tres lenguajes distintos, estilísticos, aunque hay una cierta relación porque somos los mismos que estamos ahí y porque muchas cosas de *Superhéroes* están en *La Tercera Obra* y al revés también, y todo esto pasa entre medio de *Numancia*, que de repente se cortaba el texto y una actriz decía, pucha quiero comerme un pollo, entonces había un quiebre al lenguaje en verso, que generaba violencia y te metías en términos de sensación, las obras están unidas en cómo renovamos la atención del espectador, por los artilugios utilizados para que el público se meta y en la calidad actoral, en relación a lo desgarrado, eso. Perdón, hay un elemento clave en las tres obras, la radio, la radio de *Superhéroes* es la misma que se usa en *Numancia* y la radio de *Numancia* es la radio de *La Tercera Obra*.

¿Por qué deciden remontar *Superhéroes*, *La Tercera Obra* y no *Numancia*?

Porque es muy exquisito hacerlas. Sólo estas dos, *Numancia* es demasiado, mucha gente, eran como quince o dieciséis personas y se usaban como 100 litros de sangre por función, era carísima y no todos dieron actoralmente con el verso.

¿Por qué no modificas el verso?

El texto yo lo encuentro perfecto, la mano que le metí fue que lo edité, lo deje cortito porque es larguísimo, pero es una maravilla.

¿Piensan remontar otra obra después de *La Tercera Obra*?

La Tercera Obra la vamos a remontar porque queremos hacerla y porque nos piden harto y porque estamos en una etapa de compañía que nos estamos cuestionando el hacer clases y estamos diciendo pero somos de las compañías que tienen más obras, por qué la obra dura dos meses y se va a morir, no puede ser, entonces por eso dije remontemos *Superhéroes* y remontemos *La Tercera Obra*, tengamos obras que podamos remontar continuamente y ahí seleccionamos *La Tercera Obra*, *Superhéroes*, *Las Huachas* y otra más que no me acuerdo y *Las Huachas* por ejemplo, la vamos a re-montar en Talca a fines de septiembre,

estamos obligándonos a vender funciones, vamos a ir a Valparaíso, pero en diciembre o enero con esto que estamos haciendo ahora.

¿Cómo evaluarías *La Trilogía Pública*?

Para nosotros es un hito, la evolución como compañía, exigió, fue un trabajo, porque estrenábamos una y ya empezábamos los ensayos de la otra, entonces fue un trabajo demasiado arduo pero muy rico en términos de resultados, de enfermarse teatralmente. En ese tiempo con Von Hummel no teníamos nuestro hijo, entonces era obsesión absoluta, estábamos 18 horas pensando en esto, jugando con esto, jugando con esto otro y la evaluación final que uno hace es que nosotros como grupo aprendimos demasiadas cosas y le dimos a nuestra compañía en un buen sentido el término de ecléctico. Lo ecléctico es muy bueno, por qué uno tiene que seguir sólo una línea, bueno picotea de aquí, picotea de allá, no, pero ser ecléctico en el sentido de meterse a fondo pero en distintas cosas, te da una visión mucho más amplia del fenómeno escénico.

Con *La Trilogía Pública* potenciamos las concepciones plásticas, estéticas, direccionales y actorales del grupo, más que le haya servido a todo el mundo que la vió, nos sirvió a nosotros. Lógico que la gente que la vio se encontró también con una posibilidad súper bonita, porque mucha gente vio las tres obras, fueron siguiendo el hilo de pensamiento hasta llegar a *La Tercera Obra*, decían claro que es y les parecía súper coherente la evolución del trabajo.

Además tener plata para hacer tres obras que te encantan pucha es lo máximo, porque tampoco nosotros hacemos la evaluación con la críticas, porque en Chile no existen críticas, no existe la crítica teatral, existe un tipo que no ve la obra que uno le muestra, ve la obra que le gustaría haber visto, eso sucede. Fue importante hacer *La Trilogía Pública*, porque también al público que asistió le significó una apertura de cabeza frente a cómo hacer teatro, hizo un clip, yo encuentro que es súper bueno, sobre todo en *Superhéroes* y *La Tercera Obra*, quizás *Numancia* no tanto, porque había mucho actor de la tele y el actor de la tele era el que me servía, no para que me fuera bien en gente, sino que era porque estábamos a la hora precisa todos juntos para poder ensayar, pero si la hiciera de nuevo la haría con otro elenco.

¿Cuáles son los proyectos futuros de la compañía?

Tenemos un FONDART bicentenario, que es como el segundo FONDART de excelencia que se llama *TEATRO LA MARIA DOCE AÑOS, PADRE DE STRINBERG Y CASA DE MUÑECAS DE IBSEN*. Nos vamos a meter con esos dos pedazos de textos porque yo dije, sabes qué, me pasa que al hacer clases no les importa lo que uno les hable, no hay rigor, uno se saca la cresta, entonces dijimos, por qué no pedimos plata pero no sólo para hacer una obra, que siempre uno ensaya dos o tres meses, pidamos plata para estudiar, que nos sirva realmente, estudiemos, entonces yo dije ok, estudiemos y qué pasa si estudiamos primero realismo y después mandamos otro proyecto donde Von Hummel, que hace clases de Brecht, nos metemos en esa línea poética o Artaud, meterse en algo para estudiar, entonces dijimos ahora con el realismo, porque también son dos grandes textos, son bien democráticos, uno se sienta y los ve y los encuentra bien buenos, sí están bien hechos, entonces estamos en un proyecto que es exquisito.

¿De qué manera llevarán a cabo tal estudio?

Llamamos a expertos, Magaly Muguercía, una cubana que es seca, que nos hable de la vida cultural, política del siglo XIX, todo lo que tenga que ver en relación al realismo, al realismo latinoamericano, para donde va. Gloria María Martínez, vamos a llamar a otro experto que nos va hablar

de género, voy hacer yo un ciclo como de apreciación cinematográfica de películas de tono realista pero más soviéticas que gringas. Ayer les hice una clase del *Actor se prepara* de Stanislawski, nos vamos a meter con Michael Chejov, eso, experimentar jugar, veamos la acción física, hagamos ejercicios y cuando tengamos conocimientos contundentes de la obra montémosla, ya sabemos, entonces estamos haciendo un montaje realista con método, que es lo mismo que vamos a hacer después con *Casa de muñecas*, y es bonito por que Strinberg e Ibsen se odiaban y *Padre* fue escrita en respuesta a *Casa de muñecas* y hay un mundo maravilloso, entonces ese es nuestro proyecto teatral que tenemos.

Tenemos otro proyecto que queremos concretarlo este año o en el verano, que es hacer una película como compañía, experimentar con el lenguaje cinematográfico, empezar hacer cosas, esos son como los dos grandes proyectos que tenemos ha futuro, porque este del FONDART es largo, dura como año y medio, terminará en julio del próximo año.

¿Qué otras labores y experiencias en lo teatral tienes?

La pedagogía, a veces muy pocas veces la escritura de guiones, eso, lo otro es en compañía, actor y cuando hay que dirigir.

Para finalizar, ¿Crees tener una poética propia?, ¿Cómo la definirías?

Sí, debo tener una autoría, de hecho tengo una autoría, como compañía la tenemos también, tengo una forma desde donde miro el teatro que me parece atractiva o menos atractiva, sí tengo una poética, pero no sé cómo definirla todavía, está en proceso, siempre está en proceso, porque la realidad está en movimiento, pero sí hay un tipo de lenguaje que me sirve más que otro, entiendes, hay un tipo de ritmo escénico que me sirve más que otro y hay claramente un tipo actoral que me sirve más que otro, sí, yo creo que tengo una poética pero no sé, no sé cómo definirla y no sé si soy yo el que tiene que definirla, quizás esa pega es la que no le compete a uno.

Entrevista N°2

Alexandra Von Hummel, 05 de mayo de 2011

-¿Cuál es tu nombre y qué edad tienes?

Alexandra Von Hummel, tengo 36 años.

¿Eres de Santiago?

Soy de Santiago, sí.

¿Qué nos puedes contar de tu familia?

Soy la hermana mayor. Tengo hermanos, hermanastros, medios hermanos. Mi papá se murió cuando yo era muy chica, cuando yo tenía como 7 años, después mi mamá se volvió a casar y tuvo una hija con su segundo marido.

Respecto a la Universidad, ¿Cómo llegas a estudiar teatro?

Estudí en la Universidad de Chile. Antes de entrar a la Universidad, cuando salí del colegio, estudié dos años y medio Ingeniería Civil en la Universidad Católica, me salí, no me gustó nada. No me gustó nada desde que entré, pero me iba bien en matemáticas en el colegio. No sabía mucho. Y entré a eso y estuve un rato dando vueltas. No sabía mucho a qué cambiar. De repente tomé un curso de apreciación, no, no era apreciación, se llamaba como percepción clásica visual en teatro, en la Católica, que era como el ramo electivo que permitían tomar. Y en tercer año la mitad del semestre decidí que no, no más y di las pruebas especiales para entrar a teatro, sin saber mucho en realidad. Yo no era una persona asidua a hacer talleres de teatro, ni a ir mucho al teatro, ni muchas cosas parecidas. Era como qué hago, qué hago, y de repente dije quiero estudiar teatro o psicología.

Si las opciones eran esas dos, ¿Por qué finalmente Teatro?

Finalmente tenía que ver con el espacio de comprender lo humano, entiendes. Yo me pasaba el día pensando en lo humano. Y opté por teatro, para experimentarlo en mi misma. Aparte me parecía atractivo el cuento de los distintos tipos de lenguajes que existían, que uno no sólo comunicaba con la palabra, que había una cosa de imágenes, de sonido, de Universo. Di la prueba de aptitud de nuevo, di las pruebas especiales, fue todo súper intuitivo, que en realidad no tenía mucha información de nada. Puse la Chile en primer lugar, porque había que llenar una lista, era con una intuición que... en ese momento también habían menos escuelas, o sea estaba la Católica, la Chile, El Club de Teatro, Gustavo Meza, el Teatro La Casa, en general ese era el Universo de escuelas que existían, que eran consideradas serias.

¿A qué crees que responde la intuición de poner en primer lugar la Universidad de Chile y no otra?

Puse primero la Universidad de Chile porque tenía la sensación de que en ese lugar iba a ser más diverso, que iba a haber más posibilidades de generar, de imaginar, y de generar lenguajes. Di la prueba igual en la Católica y en la Chile. En las otras no las di porque se daban después y quedé en la Chile. Y nada, entré en y me gustó mucho, tuve muy buenos profesores. Estuve también metida, no estuve metida,

pero en el fondo en la Chile uno está metida, no sé, la conciencia de estar en la Universidad de Chile, en la importancia que se les da a las cosas.

¿Cuál es tu visión de teatro?

¿En ese momento o ahora?

Antes, y cómo ha cambiado con el tiempo

Bueno, a mí la visión del teatro me va cambiando cada ciertos periodos, hay periodos en que vas pensando, hasta que de repente tienes una idea que se aquilata y uno dice sí, esto es, y rápidamente después eso se rompe y vas generando ideas todo el tiempo. Pero en ese momento para mí, el teatro tenía la cualidad y la virtud de ser un cuadro o imagen en movimiento. Pero además desde un lugar que era lo que me interesaba en el teatro, que no era desde el cine o la televisión, era desde el realismo, desde lo que uno cree que era el realismo y desde la anécdota como el principal sostén de la comprensión del público. Yo pensaba, aún lo pienso, que el teatro era una construcción poética de la realidad, entonces yo, en el fondo daba cuenta de la realidad por diversos caminos, desde la visualidad de los cuerpos, atmósfera, lo sonoro, los efectos emitidos, entonces me parecía que era mucho más a nivel de signos, como los puzzles, a ser descifrado, a ser leído como la poesía. A ratos encuentras una poesía súper concreta, y a veces no, es pega del que mira dar sentido a lo que está viendo, completarlo y ese era el teatro que a mí me interesaba y me sigue interesando, con matices.

¿Existe algún referente teatral que te haya significado en tu carrera como actriz?

No sé si son mis referentes, pero sí directores a los cuales respeto muchísimo y que he visto obras de ellos y me han abierto la cabeza y me han cambiado la percepción de las cosas sin duda, ahí están: Alfredo Castro, Rodrigo Pérez, Ramón Griffiero. También gente más actual que me parece súper interesante, Manuela Infante, Cristian Plana, Alejandro Moreno, en el fondo no es decir acudo a mis referentes, no, pero sí son personas que me parecen que hacen un muy buen trabajo. Ahora, referentes uno tiene en varios ámbitos, no necesariamente en el teatro, uno puede tener referentes dramaturgicos, textuales, siempre los referentes son en el fondo los materiales o la gente que te ayuda a abrir la cabeza, a pensar en otras cosas.

A mí dramaturgicamente me gusta muchísimo Thomas Bernhard un dramaturgo austriaco, Pasolini, hay varios autores. Tengo un abanico de autores que me gustan muchísimo. En general, yo siempre pienso que parto mucho del texto, como del texto para abrir mis ideas, necesito de un material para partir, me cuesta mucho partir de nada, aunque por otro lado no tengo problema de ser apegada al texto, pero como material impulsor creativo y los referentes visuales, artistas plásticos y directores como extranjeros que uno ha tenido la suerte de ver acá Frank Castro, alemán, Romeo Castelluci, Rafael Sánchez (Ferlosio) italiano, son cosas que uno ha visto y se te abre la cabeza y se te abre todo. No sé si es que uno lo aplica, como “oh! qué bueno, voy a tratar de hacer esto por acá”, sino que ya el hecho de haber tenido la experiencia y de algo que me haya impactado profundamente, modifica de alguna manera mi manera de pensar y ver el teatro. Lo ocupo oblicuamente, digo: oh! qué importante es esto, por ejemplo.

¿Cómo y cuándo nace la Compañía Teatro La María?

Es súper claro cuando se genera, estábamos en cuarto año, en el primer festival que fue organizado por mi generación, el *Festival de dramaturgia y dirección Víctor Jara*, donde Alexis participa con dos textos, uno lo dirijo yo que es *Lástima*, otro él que es *El Apocalipsis de mi vida*, además yo en el *Apocalipsis* actuaba. El premio para ese festival era una temporada, entonces al año siguiente tuvimos una temporada del *Apocalipsis de mi vida*, que la re ensayamos y de ahí surge el tema de ser compañía, entonces en el fondo es generada desde ahí Alexis y yo, al tiro participa Ricardo Romero y de a poco se va sumando más gente, de manera estable o bien como transitoria, llamando gente para los distintos proyectos.

¿Cuál es tu rol dentro de la Compañía?

Siempre en toda época el rol ha sido generar proyectos y ahí participamos Alexis y yo, generamos todos los proyectos. Qué vamos hacer, a quién llamamos, con quién trabajamos, dónde, todo. En una primera época, yo actuaba más y producía menos. Producíamos todo, hacíamos todo, fuimos aprendiendo haciendo. Y en este momento es el mismo rol, seguimos generando proyectos, todo el tiempo. Y también dirijo y en el fondo un poco de todo.

Pero no es como un rol, porque en la compañía de nosotros, a pesar de que hay roles claros en algunas cosas, ponte tu Ricardo siempre hace luces, no hay una cosa jerárquica del director habla con el diseñador, la discusión estética forma parte de toda la compañía, incluso los actores que se les invita por un proyecto no más, la discusión forma parte de todo el grupo. Entonces, a pesar de que hay uno que toma las decisiones y ejecuta, todos están proponiendo. No son roles inamovibles, fijos, sino que es un rol que tiene que meterse en todas las áreas que sean pertinentes.

En la *Trilogía Pública*, abordan directamente temáticas sociales bajo el lema el “Ser Social”, ante esto, ¿Se consideran una compañía de “Teatro Social”?

No la encasillaría. Una de las cosas que tiene la compañía es que ha pasado por diversos lugares, entonces, si tu miras la *Trilogía Pública* y después miras *Abel* y *Cain*, son súper distintas. En el fondo hay una búsqueda temática y por otro lado siempre paralela, hay una búsqueda formal. Creo que el tema de que fuese una compañía social, como fue que le pusiste “teatro social”, alude solamente al contenido, al tema y creo que es imposible no ser social. Es imposible en un teatro que no haya un trabajo respecto a lo social. Quizás no me gusta la chapa “social” la clasificación “social” porque inmediatamente remite algo, a cánones que son en el fondo los que uno construye hacia atrás, porque uno usualmente puede clasificar cosas que ya sucedieron. Entonces, en el fondo, yo creo que la compañía siempre está cambiando, es súper viva, esta siempre para delante, para atrás. Entonces no la clasificaría como teatro social.

¿Cuál es la metodología de trabajo dentro del proceso de creación y montaje?

Espontáneamente, de alguna manera, nunca quisimos hacer mucho trabajo de mesa, es algo que cruza todo el trabajo. Entonces, desde ese punto de vista hacíamos el trabajo de mesa escénicamente, lo que implica no tomar decisiones previas si no que ir haciendo sobre la marcha, entonces es el material el que te va cuestionando, en vez de que nosotros hiciéramos de antemano las cosas. Ahora, siempre hay (una metodología), no sé si tenemos una específica, pero sí, siempre partimos de un texto, eso es ya una línea, no partimos sin texto, aún cuando no lo utilizemos, es el texto el que define que no lo utilizemos. Por ejemplo, en *La Tercera Obra*, se parte de *Terror y miserias del Tercer Reich*, eso genera todo un cuestionamiento, que nos hace dar toda una vuelta y usar sólo cinco escenas de esa obra. Pero se parte desde el texto, lo que se quiere es montar el texto, porque empiezan a haber fricciones de nosotros con el

texto, de preguntas y todas esas cosas, pero siempre se parte del texto. Lo otro que yo diría es transversal, es que toda la compañía toma parte del proceso, eso que te decía que no era jerárquico, no existe un director que ordena o que tenga una visión mucho más amplia de las cosas, en la compañía ocurren muchas discusiones y no se cierra la discusión a nivel jerárquico “el director decide”, sino hasta que ocurran las soluciones, hasta que todos estemos convencidos, no por mayoría ni ninguna de esas cosas.

¿Cómo sería la figura del director en este caso?

Hay una figura de director, porque hay una mirada de dirección ahí puesta, pero en el fondo esa figura también es cuestionada, cuando lo amerita. A lo que voy, no hay una relación jerárquica entre actores-director, es un trabajo súper conjunto, donde todos se hacen partícipes de todo. Hay co-dirección, obras que ha dirigido Alexis, yo y obras que hemos dirigido juntos. Pero por ejemplo, todo lo que tiene que ver con la discusión estética por donde lo vamos a tirar, es algo que se discute, son todos personas súper activas, lúcidas, hay una discusión activa, porque en el fondo partimos de preguntas, de no saber mucho para donde ir y nos estamos preguntando en presente para dónde vamos.

¿De qué manera financian sus proyectos?

Primero, cuando yo te digo que generamos los proyectos, los generamos a nivel creativo porque después todos se meten a trabajar en la producción, en lo que se necesite, porque no tenemos un rol específico para la producción, entonces, ahí todos van ayudando. Hemos recurrido constantemente a FONDART, siempre. Y hay obras que sí y obras que no. De todas las obras que llevamos no sé cuántas serán con financiamiento de FONDART. O vendemos una función a un banco y eso nos permite montar la obra sobre diferentes escenarios, todo ese tipo de cosas.

¿En base a qué han logrado la trayectoria y vigencia que tienen actualmente?

Ha sido con constancia, con rigor, con muchísimo trabajo. Teniendo que mostrar una obra para un banco en un evento un día antes del estreno nuestro, entonces teniendo que llevar la escenografía de un lado a otro a las tres de la mañana. Con trabajo, con creer, comprometiéndonos con nuestra compañía para lo que queremos generar. Importante igual, porque no es menor sostener una compañía durante tanto tiempo y con la cantidad de montajes que nosotros tenemos. Es complejo, difícil. En general, todos hacen sus cosas que le permiten vivir. La compañía en el fondo da plata cuando estamos con FONDART, hay un sueldo para ensayar, pero también es un sueldo que no te va a alcanzar para vivir. Todos hacen otras cosas, entonces claro, desde el anhelo de tener una subvención, de que alguien confíe en ti y poder trabajar tranquilos, no tener que hacer cada vez un proyecto para tener un resultado específico, en vez de trabajar tranquilos sin tener que entrar en ese espacio. Ahora lo que sí, nunca nos hemos quedado por no tener plata, por no tener los medios, como sea nos conseguimos un espacio y le vamos dando. Evidentemente ahora se nos hace más fácil que hace doce años, porque ahora vamos a una sala y ya saben quienes somos y hay otro recibimiento. Antes, teníamos que gastar las veinte lucas en la carpeta, y no nos pescaba ni un metro. Pero eso es pura constancia, de compromiso con tu trabajo de darle, de querer llevarlo adelante y sacarlo adelante.

Nos decías que todos hacen otras cosas y tenemos entendido que tú haces clases de actuación, ¿Cuál es tu visión de la pedagogía en las escuelas de teatro?

Hago clases en la Mayor y en el ARCIS. En general hago clases en la Mayor, estoy todo el año y he hecho clases en el ARCIS, en la Chile, la Católica. Me gusta hacer clases, de alguna manera permite estar en contacto con otras generaciones y permite estar pensando constantemente. Hay problemas constantes y una reflexión activa sobre la actuación, por qué funciona una cosa y no otra, me parece interesante. En general, lo que uno hace es que lleva la preocupación creativa, actoral, teatral a la sala de clases, funciona como un espacio de diálogo con otros. Además, no me gusta trabajar sobre lo que sé, tomo textos que me parecen inquietantes, interesantes y que me gustaría hacerlos y desde ahí trabajo.

Ahora, me gustaría hacer una clase y estar ocho horas ensayando, evidentemente. En general, da mucho lata hacer clases todo el día para estar a las siete en ensayo, en el fondo tu quieres hacer tu ensayo y llegas cuando ya estás cansado. Por otro lado, mi visión de pedagogía es que es súper decepcionante.

¿En qué sentido?

Porque también pasa con la proliferación de las escuelas de teatro y muchas otras cosas más y es que muchos estudiantes de teatro uno no comprende por qué están ahí y qué están haciendo ahí y te hablo de una cosa que no tiene que ver con el talento sino con el compromiso con el que abordan una carrera artística, porque uno no va a una carrera artística para ganar plata. De seguro que vas a tener que garzonear y rasguñar para hacer lo que quieres. Si además vas a una escuela de teatro y no generas un compromiso real, profundo en las clases, empieza a surgir una pérdida de tiempo y te da lata. Me ha pasado el último tiempo, y cada vez más, un tipo de alumnos que no genera el compromiso que se necesita, que no se les va la vida en. O sea, si no se te va la vida en, si uno quiere ser mediocre, habría que tomar una profesión o un oficio más rentable, pero aquí nadie te va llamar, uno va a generar todo, hay un nivel de auto-exigencia que uno tiene que tener, de voluntad, que es súper importante. Entonces, hay sentimientos encontrados igual, cuando te encuentras con un curso bueno es lo máximo, y no digo que uno bueno de que sea solamente “talentoso” digo curso bueno, con voluntad, inquietos y con preguntas.

¿Bajo qué parámetros abordan la temática del Ser Social en la *Trilogía Pública*?

Haciendo memoria, para llegar quizás a lo que pensaría hoy día, nosotros estábamos en general trabajando siempre desde la premisa de las historias individuales, o si uno le hace un zoom a esa familia es un extracto o ejemplo de la sociedad y esa familia también puede ser un ejemplo de esa gran sociedad. En el fondo, la suma de todos esos hombres da la sociedad. Pero, uno también puede tomarlo desde otro lugar, y es que ésta sociedad da éste tipo de familias y no otras y ahí empiezan a influir otras características que son más macros y que no tienen que ver con la organización propia de la familia, por muy que sea de jerarquía, de asignación de tareas, no pueden abstraerse que estamos en un sistema capitalista por ejemplo, que se llama Chile, que es clasista, que es un país largo, que tiene muchas regiones.

Hay toda una cosa que tiene que ver con el ámbito social que repercute fuertemente en el individuo y de alguna manera los modela. Desde el otro punto de vista, como cuando te dicen “todos podemos cambiar el mundo si lo hacemos cada uno por su metro cuadrado”, bueno yo no creo en eso. Yo creo que hay una serie de aspectos, lo cultural, lo social, lo mediático de alguna manera condiciona a las personas a ser de cual o determinada manera. Tu eres un ser social y no hay manera que no pertenezcas a un lugar, a una geografía, a una comuna, a un tipo de familia, a cierto colegio y estas cosas influyen en uno. Ahora, es de ida y vuelta, se puede pensar para un lado u otro. Cuando hicimos *La Trilogía Pública*, de alguna manera lo que nos interesaba era el ser social, el hombre donde se nota las características de la sociedad, las huellas, las cicatrices que la sociedad ha dejado en él.

¿Bajo qué parámetros se maneja el concepto público en *La Trilogía*?

Cuando nosotros le pusimos *Trilogía Pública*, todo fue como una estrategia FONDART. Fue el primer año que salieron un tipo de proyectos que ya no existen y que ahora están en la línea bicentenario, era como FONDART de excelencia que significaba muchos más meses de trabajo y además podía ser más de una obra. Nosotros, lo que realmente queríamos hacer era tener el espacio para estudiar de manera colectiva distintos textos, temas que no habíamos abordado, no habíamos visto en la escuela, es súper distinto trabajarlo de manera colectiva a un lenguaje personal. Entonces, pescamos tres obras súper distintas.

Una era *Superhéroes*, siguiendo la dramaturgia de Alexis, que era la dramaturgia con la que partió la compañía, pero ahora desde otro punto de vista, porque siempre la dramaturgia de Alexis fueron pequeñas historias de fracaso individual, pero no tomaba parte de lo social y en este caso era seguir el tema del melodrama, esencialmente a mi juicio parte del individuo no de lo social, tal vez la tragedia tiene que ver con lo social y después trabajamos en verso, solamente porque queríamos ver, porque queríamos también trabajar paralelamente dos cosas el contenido y lo formal y finalmente Brecht. Entonces ahora, las tres historias, los tres textos que elegimos dan cuenta de un lugar social. El primero, eran tres empleados públicos renegados a una oficina, con el ícono, la imagen del superhéroe, que el superhéroe es una imagen que está circulando en el imaginario social, más que en el individual.

Situando las obras de la *Trilogía* bajo un marco social, ¿Dónde y cómo aparece el concepto de pública?

Le pusimos *Trilogía Pública* para hacer un paralelo en ese momento, con el primer trabajo que después agrupamos en la *Trilogía Negra*. Entonces, era declarando otro punto de interés, queriendo marcar para nosotros y FONDART, pero fundamentalmente para nosotros, porque uno cuando empieza un proyecto lo hace para algo pero después uno le empieza a dar sentido. Era marcar un cambio de rumbo, entonces, era pública en el sentido de hombres con otros hombres y de hombres en un contexto.

Yo enseño Brecht en la Mayor, mi clase de actuación es bajo la poética de Brecht y hay frases notables, que habla de que la dramaturgia tuvo que cambiar porque ya el hombre no se oponía a otro hombre, sino que a un sistema económico, entonces para hablar del petróleo ya no nos servía la línea de acción y los cinco actos, que había que cambiarlo. Entonces, público en el sentido de seres profundamente expuestos al condicionamiento social, marcados por lo social, por lo social como cosas que ha generado el hombre, pero que empiezan a funcionar solas, que tiene que ver con la economía, la jerarquía, son cosas que uno ni siquiera piensa, que parecen ser cosas naturales, “subió el pan, bueno vino un terremoto”, como si el pan fuese fruto de cualquier cosa que subió. El pan sube porque hay un interés de alguien que suba el pan y hay toda una cadena de producción y uno se quedó en la cabeza como que el mundo avanza mucho más rápido de lo que las cabezas se van adecuando. Entonces, para nosotros todavía las guerras pasan, es quién declaró la guerra, no hay responsables. Desde ese lugar público, desde las marcas, desde el cuerpo de ese lugar público.

¿Cuál es el criterio de selección que les permite elegir las obras de la *Trilogía Pública*?

Por una cosa súper intuitiva, yo confié en eso plenamente. Cuando hago clases les digo elijan una obra, o sea elijan una escena de esta obra, cada vez acotando más el tema para que puedan profundizar y no tengan que partir leyendo diez obras antes de elegir una escena. Pero confié mucho en que cuando uno elige algo sea por la razón que sea es porque algo pasa, es porque te molesta, te inquieta algo ahí, por algo es, esa cosa de cuando dice, en realidad es porque me gustaba, yo confié en ese porque me gustaba, ganas

de poner esa obra y confío en que cuando a uno le gusta algo, le seduce profundamente algo, hay ahí un germen de problema y yo le llamo problema a las contradicciones, una relación dialéctica entre las cosas que hay ahí dentro.

Entonces, Numancia es un texto que nos parecía profundamente atractivo, teníamos ganas de trabajar en verso entonces cómo hacer verso hoy. También estaban los problemas formales teatrales, no solamente de contenido. *Terror y miserias del Tercer Reich* porque queríamos trabajar Brecht, porque nosotros no tuvimos Brecht en la escuela, dentro de nuestra malla no usaban Brecht y queríamos estudiarlo. Pero era una relación, te mentiría si te dijera fue por esto, es más simple que aquello, yo creo que el trabajo viene posterior a pescar esas tres y ver cómo le doy sentido a esto que quiero hacer. Cuando armamos ese sentido, que uno puede tomarlo como una estrategia, pero tenemos tres textos que nos conmueven y nos pasan cosas profundamente, entonces los leemos y en el fondo tratamos de descifrar dónde se juntan, dónde chocan, dónde pasan cosas y ese es el resultado del proyecto. Yo de verdad creo en el gusto, en las ganas de estudiar, de pasar por ahí y también pasa por épocas, hay épocas donde uno tiene ganas de hablar de algo súper concreto y otras épocas que se tiene ganas de experimentar sobre lo formal, al estilo, etc.. Si a mí me preguntas ahora de qué quiero hablar en teatro, encuentro que la pregunta no se puede responder, es una mariconada de pregunta, porque no, cómo de qué quiero hablar. Yo empiezo a encontrar de qué quiero hablar después de, por eso te digo yo paso siempre del texto y en la compañía también. Tenemos un texto, trabaja un texto y uno creía que se trataba de eso y al mes antes de la función te das cuenta de que se trataba del ochenta por ciento, eso es notable porque también el texto final que se monta como que confluye en distintas formas, confluye el texto y tu lectura sobre el texto y lo que tú eres. Eso así lo elegimos, desde el placer, de ganas, poniéndonos dificultades también, a partir del placer, pero era cómo hacemos verso hoy en día. Entonces claro esa obra, evidentemente tuvo un proceso distinto a las otras. Porque tuvimos que aprender verso. Hablar en verso.

La Tercera obra, fue uno de los procesos que se aleja a las metodologías utilizadas anteriormente y aparecen otros aspectos en cuanto a la forma, ¿A qué se debe?

Porque aquí, en *La Tercera Obra* llegamos a una crisis. Hay que pensar que la *Trilogía Pública* fue un momento muy intenso de trabajo, porque nos atrasamos un poco antes, por lo tanto estrenamos todas las obras el mismo año, eso significaba que estrenábamos una y a las dos semanas estábamos ensayando la otra mientras estábamos en funciones. Fue un trabajo muy intenso. Y acá llegamos en crisis, porque en el fondo uno siempre tiene preguntas, y esas preguntas tienen que ver con cosas que a uno lo cruzan desde hace varios ratos, de repente hay cosas que uno desarrolla en una obra pero no llega al final, bueno, después retomamos esa idea. Entonces, cuando tomamos *La Tercera Obra* era para estudiar a Brecht y todo eso y era esta situación de decir, vamos a volver a hablar de los judíos, vamos a volver a hablar de Alemania y la segunda guerra, no estará un poco pasado. Era súper evidente la conexión que se podía hacer con nuestra historia en Chile, la dictadura, pero también nos pasaba un poco lo mismo, no estará un poco pasado y dijimos no. O no sé si no, porque siento que está pasado porque me han hecho creer que está pasado. Entonces, *La Tercera Obra* toda una primera parte era preguntarse por qué nos pasaba eso, porque uno sentía que no podíamos hablar de ciertas cosas como Pinochet y nos costó ene, entonces empezamos a decir qué hacemos.

¿Cómo lograron aclarar la situación y decidieron montar determinadas escenas del Tercer Reich en La Tercera Obra?

Dijimos, hagamos ejercicios, muestras para nosotros mismos. Estábamos tan perdidos que decíamos pesquemos escenas y trabajémoslas y elegimos ciertas escenas que nos llamaban mucho la

atención, que nos gustaban y otras que no me acuerdo si las elegimos y no quedaron. Y dijimos ya, empecemos a documentar todo el proceso de ensayo, por documentarlo, porque estábamos muy perdidos. Y de repente dijimos ésta es la obra, es lo que estaba pasando acá, las conversaciones que estábamos teniendo en los ensayos. Además de las escenas que lográbamos armar, y nos dimos un plazo y dijimos ya vamos, llevemos la pregunta hasta el final, se puede, no se puede, etcétera. Trabajemos hasta tres semanas antes del estreno y eso hicimos y cuando ya faltan tres era justo lo que estábamos haciendo. La obra es la recreación del espacio de ensayo, casi no ocupábamos vestuario, teníamos los mismos vinos que tomábamos en los ensayos, muchas de las cosas que quedaron, también eran en espacio de leseo entre nosotros. Porque uno ensaya y uno huevea también, con el mismo tema y todo, pero empezaron a quedar cosas que eran buenas y después Alexis y yo revisamos esas muchas horas de video, hicimos un trabajo cinematográfico, era decir esta escena va a ir en teatro, después de este minuto a este minuto, ahora cada uno de los videos también está editado.

¿Cómo logran engranar y ordenar todos los elementos que hasta ese entonces tenían?

El orden empezó a surgir de cómo poníamos esos elementos, tiene un orden específico, pero todo fue trabajo de la materialidad del ensayo y sobre todo desde la pregunta de nosotros, de no saber. Llegamos a estrenar y estábamos muy aterrados, no habíamos hecho nunca algo así, teníamos coca cola, una mesa ordinaria con cinco sillas, no nos habíamos aprendido los textos, un par de efectos como teatrales que habíamos discutido pero en general la obra era en pelota, súper en pelota, estábamos todos súper aterrados. Y dijimos ya filo, vamos.

Pero estábamos todos en la misma y llegábamos después al día siguiente de los ensayos, decíamos todo lo que hicimos ayer no es, es esto, escribíamos, conversábamos, todas esas cosas. Y fue una gran sorpresa porque a la obra le fue muy, muy bien. Tuvo una gran acogida del público, nos fuimos dos veces de gira con la obra. La obra la constituye el estudio que hicimos de Brecht, la obra de Brecht, las conversaciones que tuvimos nosotros, fue un collage que fue construido en el tiempo, pero no tuvo nunca la intención de ser un collage al principio, fue súper honesto lo que estaba pasando ahí, nunca pensamos en proyectar hasta el final. Eso tenía que ir, porque eso era lo que estaba pasando, o sea también este proceso fue súper distinto, no sólo por la obra sino porque cómo nosotros nos enfrentábamos a esta obra.

¿Cómo logran unir lo formal y textual en las tres obras?

No se unían, no había un interés de nosotros de tirar una línea transversal, la única línea era que el hombre era abordado desde su ser social y por otro lado que éste era un espacio de tiempo acotado determinado que nos permitía estudiar a todos de manera colectiva. Pero no hubo una intención de unir temáticamente. Lo que pasa es que después es que quizás uno puede leer cosas que son transversales, y que tienen que ver con haber estado siempre todo un año o más de un año que tiene que ver también con haber confiado que éramos las mismas personas, o un grupo significativo que transitaba por todas estas tres obras en periodo de tiempo súper concentrado, donde estábamos todo el día en eso, entonces sin duda algo que habíamos generado en *Superhéroes* se iba a colar al otro lado, quizás de una manera súper distinta.

Plantean el término desestetización, entendemos que en el sentido contrario a la estética referida a lo bello, pero, ¿Cómo proponen tal término?

Numancia era lo apoteósico, porque había una música compuesta especialmente con instrumentos de ópera, como una gran orquesta y por otro lado tenía grandes oberturas musicales y por otro lado esos

suicidios colectivos eran baldazos de sangre que nos tirábamos, eran litros y litros de sangre que transcurrían en el escenario. Y la desestatización tenía que ver con llevar al extremo la pregunta de lo que nos parecía y la pregunta era, qué nos pasaba a nosotros, y eso lo habíamos sentido en otras obras, que había momentos en la sala de ensayo en que la obra era perfecta y después al pasarlo al escenario, entraba el vestuario, la luz y dejaba de tener esa vida y más aún, el por qué unas conversaciones en un bar tomándose un vino, a propósito de un tema, son mucho más interesantes al parecer, que una obra. En una obra todo se tranquiliza, se calma el tema, está todo dado, no hay nadie que corte las huinchas por hablar. Entonces, en el fondo la desestatización también en ese momento que lo nombramos así, fue como revelarse, es decir ¿dónde ocurre el teatro?, ¿ocurre cuando me sé el texto, el teatro ocurre cuando yo estoy vestida? o ¿el teatro ocurre cuando hay vida y hay verdad?, entonces dijimos, sí ahí ocurre, entonces no me voy aprender el texto porque lo importante no es que me aprenda el texto sino que logre entender el sentido de ese texto para decirlo, al final igual uno se lo aprendía de tanto pasarlo, pero la decisión de tener el texto en la mano, el vino, un espacio, de hacer explícito un espacio, de no querer poner una ficción que no era necesaria, porque la ficción la estábamos pudiendo generar con nuestros cuerpos, nuestros cuerpos calientes y ardientes en preguntas y deseos de algo que no sabíamos, además decíamos ¿Estamos haciendo cualquier cosa?, ¿Qué estamos haciendo?, un poco aterrados todos, como qué vamos a hacer, además era el culmine del proyecto y con la vergüenza de que proyectábamos un video, donde tu decías...uh lo que dije, me carga como hablo.

¿Esos videos fueron editados de alguna forma particular?

No, estaban sin edición, ningún video fue re hecho, era lo que fue filmado no más, de repente estabas medio pasado, nosotros ensayábamos con vino y después de un rato uno salía medio pasado y mal, eso corresponde a lo íntimo, pero era por eso, desde ese lugar, un lugar de profundo decir por qué pasa esto de que en el fondo uno llega a ver una obra y lo ponen al pasillo y uno está cómodo mirando y no trabaja, no hay nada más placentero que dar sentido a las cosas, que es un poco lo que pasa con las poesías, un lenguaje poético no puedes dilucidarlo al tiro, como las instalaciones de artistas plásticos, que no son unívocos, que tienen más de una lectura y a veces a uno le violenta, a la gente le violenta en el teatro, es que no se entiende nada y no es que no se entienda, tú tienes que entender lo que quieras, ahora claro de repente te dejan demasiado fuera, hay que encontrar el punto justo.

Permitir que otro lea, uno no da una única lectura y no porque uno se lo planeta así también, yo creo que porque uno no sabe, uno está en duda, en crisis, uno está en pregunta, no sólo a nivel formal, qué estamos haciendo acá, cómo nos va a ir, sino también de contenido, cómo voy a hablar de nuevo de los judíos y de los nazis y la dictadura, sin embargo sientes que es necesario hablarlos, son temas que no están cerrados, porque a uno le pasa, no sé si a ustedes les pasa, pero es grave encuentro yo, uno de repente ve obras de temas sensibles y uno ve al actor sufriendo de verdad, pero uno queda insensible frente a eso, entonces esa era una de las preguntas que nos hacíamos, pero qué violento, que algo que es súper violento uno diga, ah ya, de nuevo, esa era una de las preguntas, cómo tan insensibles, cómo no nos pasa nada.

La versión de Superhéroes del 2010 al parecer tiene algunas adaptaciones respecto a la original del 2005, como por ejemplo, el año en que suceden los hechos, en la primera versión aparece explícito el año 2019 y en la de ahora no ¿Cuáles serían los otros cambios?

En superhéroes, esta versión que ustedes vieron, Alexis modificó algunas cosas, por ejemplo, el rol que yo tenía en la primera versión no tenía nada que ver con que yo ayudaba a los milicos, antes eso no era así, todos eran contrarios al régimen. De hecho, nosotros siempre hablábamos cuando hicimos *Superhéroes*, por lo general son de derecha, porque mantienen el sistema, ninguno lucha contra el sistema

y estos eran superhéroes que eran capaces de patear paraderos, ese es su lugar, ahora en ésta versión Alexis hizo que mi rol fuera esta mujer que antes había ayudado a los milicos, siempre fue semi facha en su comportamiento y en su clasificación de las personas como con respecto al junior y a quien tiene escritorio y quien no, pero aún cuando no hubiese estado ese tema en particular, igual tenía alusiones claras.

La acertamos como para favorecer el ritmo, el ritmo que también habla y eso, no sé si queda explícito que sucedía en el 2019, pero era en un futuro, donde cada vez más sucediera que hubiera una escalada de violencia importante. Imaginando que este junior estuviera en un colapso del sistema.

Existe en las obras un claro humor negro, ¿Se opta o se llega al humor negro?

Es un tema de Alexis y la dramaturgia que él hace. El texto lo tiene, el texto lo aporta. En el fondo es una manera de mirar los hechos, en vez de la victimización, desde poner en ridículo, desde lo absurdo, es algo que está súper presente en los textos.

¿Cuáles son sus proyectos futuros como compañía?

Tenemos un FONDART largo, de la línea bicentenario, que tiene otras bases, otras maneras de postular y todos los requerimientos. Pero nuevamente nos convoca el estudio de algo de manera colectiva y ahora es el realismo, como movimiento artístico, el realismo no sólo como movimiento teatral, sino también plástico, literario, con referentes y con estudio de contexto histórico y a la vez, estar revisando a Michael Chéjov, Stanislavsky, distintos autores y trabajando en eso.

Haremos como un laboratorio actoral. Nosotros por lo general ensayamos tres meses una obra y ahora va a ser seis meses de ensayo, significa cuatro meses de ensayos y dos meses de trabajo previo, para entrar en el realismo como movimiento y esa entrada tiene dos obras con las cuales vamos a trabajar. Una, es *Padre* de Strimberg y la otra es *Casa de muñecas* de Ibsen. Ambas, después de una temporada acá, tienen una temporada en Valparaíso, donde es un fin de semana de funciones y una semana de taller, va a ser como en diciembre el primero y el segundo después. Lo está organizando el Nicolás Eyzaguirre, que está viviendo allá, quien produce el Teatro Container y él va a generar dónde va a ser la obra.

¿En qué lugar de Valparaíso montarán las obras?

En un principio contactamos a la UPLA, pero al final no nos funcionó porque estábamos muy encima y al final contactamos al Duoc de Viña. Pero puede ser el Duoc de Viña, pero también parece que a ellos les pasaron un lugar súper bueno para administrar, entonces también sería bueno, tenemos que hablarlo con él porque no sabemos dónde ni fechas específicas, nosotros tenemos funciones octubre, noviembre un poco diciembre, entonces no sé si la extensión va a ser en diciembre o quizás en enero, pero cada una de las obras tiene una temporada y un taller en Valparaíso. La idea es hacer un taller cortito con una escena de las obras en base a uno de los métodos actorales. En eso estamos, ese es nuestro proyecto hasta el próximo año, *Casa de muñecas* se estrenaría en mayo, entonces hasta la mitad del próximo año estamos en esto.

Para finalizar, ¿Cuál es tu mirada o postura política?

Postura política con sensibilidades de izquierda, pero eso. No sé, voté por Bachelet, voté por Arrate. No milito en ningún partido. Por lo general, lo encuentro, no desde que me cargan los partidos, los

políticos, porque debe haber gente notable, pero desde el punto de vista de que en general, uno ve puros consensos, muchos acuerdos, de pocos líderes, de repente a uno le gustaría que se pelearan más, que defendieran ideas, esa es mi idea política. Ahora, no tengo idea como se hace, sé lo que no me gusta, por eso digo sensibilidad de izquierda y toda la cosa. No sé cómo uno podría cambiar este sistema económico, lo encuentro perversísimo, pero tampoco creo, o sea, no sé si no creo, pero tampoco creo que hay una vuelta atrás, me imagino que hay un nuevo paradigma a venir, esperamos que sea más amable que este.

Entrevista N°3

Ricardo Romero, 05 de mayo de 2011

Cuéntanos un poco de ti, ¿Qué edad tienes, de dónde eres, dónde realizaste tus estudios?

Voy a cumplir 39. Estudié en el Liceo Cervantes, un colegio que tuvo su apogeo en los años '60 y luego fue una debacle, alcancé la última parte del debacle de ese colegio.

Soy el mayor de la compañía, de los tres originales que somos, yo estudié dos carreras, Diseño Teatral es la segunda carrera. Estudié Artes Visuales y el '96 entré a diseño, coincidente fue con Alexis y Alexandra que somos de la misma generación, hasta *La Trilogía Pública* los tres estables eran Alexis, Alexandra y yo, ellos siempre aparecen por que son los gestores de los proyectos, la cara visible pero desde la primera obra, desde *El Apocalipsis* he hecho la iluminación yo, el que no tiene nombre, el que siempre ha estado.

Claro yo soy el mayor, después de la *Trilogía Pública* se incorpora otro diseñador, que es Rodrigo Ruiz, que también es de la misma generación, de hecho íbamos juntos, éramos compañeros, pero también es menor que yo, yo soy el más viejo, soy de Santiago claramente soy de Santiago.

¿Qué nos puedes decir respecto a tu familia?

Familia común y corriente de clase media, de Pudahuel, somos tres hermanos, yo soy el menor, los tres somos de corrido. Mi madre no es de Santiago, de hecho se vino como a los quince años a trabajar acá, mi padre es de Santiago. Los tres somos universitarios, de hecho mis padres no terminaron el colegio, ninguno de los dos, pero sus hijos, los tres somos universitarios, lo cual fue un conflicto heavy porque los tres fuimos al mismo tiempo, como somos de corrido, lo más relevante de la biografía es que los tres estudiamos en universidad pública en Santiago, con crédito, ni una opción, de hecho la opción era esa, siempre priorizaron los estudios, entonces si no quedábamos en una universidad estatal, pública y con crédito, no podíamos estudiar. Estudiábamos o trabajábamos, lo cual nunca ninguno hizo antes de terminar la universidad, cómo vamos a trabajar si nadie sabe hacer nada, así que todos a estudiar, todos entramos a la universidad, lo cual era muy raro en el sector.

¿Por qué decides estudiar Diseño Teatral?

Como les dije antes, esta es la segunda carrera, estudié Artes Visuales con especialidad en escultura, como ocurre muy seguido, tuve el síndrome de los que estudian artes y después no ejercen nada, salí de la carrera y no hice nada más de arte, nada de escultura, nada, estuve un año sin hacer nada, por suerte fue el año en el que todos terminamos la universidad y me dieron la opción de estudiar de nuevo, yo iba a ser diseñador gráfico, en ese tiempo, me acuerdo en el '95 y había dado la prueba de diseño teatral, la prueba especial, porque antiguamente se daba prueba especial el '91 y quedé en esta carrera, pero también quedé en artes visuales y por una cuestión de destino y cinco minutos que se abriera una oficina antes que la otra me matricule allá. Cuando me dieron la opción de estudiar de nuevo, para no ser cesante, porque con un grado universitario y escultor, es como, ni pega de vendedor de zapatos encontré, es muy raro y de donde venía y todo el asunto, al final caí en diseño teatral, fue como ah! existe esa carrera, yo conocía la carrera porque mi hermana dio las pruebas, ella es diseñadora industrial, como ya había terminado licenciatura postulé vía interna, entonces el trámite fue por interno y el '96 entré a la carrera y eso, ninguna relación con el teatro, después uno saca las cuentas y conclusiones de lo que yo hacía en artes visuales a nivel de escultura. Por esas coincidencias terminé en diseño teatral, pensando que las segundas

opciones siempre cuando se estudia arte, si no vas a ejercer, es como tener una pega estable que te dé para vivir.

Si no tenías relación con el teatro antes de estudiar Diseño Teatral, ¿Cómo logras vincularte con el teatro?

Claro, no tenía ni una relación particular con el teatro, pero después uno descubre que sí hay ciertas coincidencias, porque como yo soy escultor y hacía esculturas en gran formato, metros, muchos metros donde la gente circulaba adentro de esas esculturas, con intervención del espacio, porque eran tan grandes que no podías pasar por el pasillo, a menos que pasaras a través de la escultura y tendió a coincidir después con el tiempo, bueno en primer año sobre todo, acá en diseño empecé a descubrir el tema de las luces, que existían las luces, existían unos focos ordinarios que se prendían y cambiaba todo, entonces por suerte yo soy de una generación en donde éramos bien prendidos, varios y de hecho Rodrigo Ruiz el otro diseñador, también era bien prendido, como que nosotros le hacíamos los ejercicios a los de actuación.

Era como ya, qué hay que hacer y lo hacíamos y ahí encontré el asunto de las luces, más que la escenografía, yo soy iluminador y ahí apareció mi relación con el teatro, ahora, yo empecé a trabajar como ayudante, como era más grande ya no necesitaba carretear tanto en primer año, de hecho era el mayor de toda la carrera, tenía 23 y todos eran de 18 entonces en realidad no necesitaba carretear tanto y yo en segundo semestre del primer año ya empecé a trabajar en teatro. En la primera pega que hice, me dieron a manejar las luces de una obra, pero no sabía nada pero igual, después fui tramoya en un festival, como técnico y en segundo año hice mi primer diseño como tal y era horrible. He hecho iluminación, vestuario y escenografía, las tres cosas, cada vez lo hago menos a no ser que sea con ciertas personas que ahí hago todo, si no hago todo hago sólo luces o luces y escenografía, pero muy pocas veces hago vestuario, evito ese problema, porque tiendo a meterme en un problema.

¿Cómo fueron los inicios de tu segunda carrera?

Yo estude 10 años en la Universidad de Chile, entre artes y diseño, en segundo año de Diseño empecé a ser ayudante, acá en esta escuela, de hecho yo era ayudante de mis compañeros, de unos ramos que yo los hice en primero, pero en realidad no tenía que hacerlo, pero los tomé para no perder el tiempo y en segundo empecé a hacer clases, entonces de ahí yo no estude más. Empecé a trabajar muy luego, entonces muchos problemas técnicos que no se logran resolver aquí en la escuela, yo los viví en la práctica, muy temprano también yo entré como iluminador del *Gran Circo Teatro*, que era una gran compañía, entonces todo lo que aprendí con respecto a una gira, lo técnico lo aprendí en la marcha.

¿Tienes referentes, cuáles son?

No tengo referentes, ninguno, desde mi generación hasta ahora empezaron a aparecer los diseñadores, antes de nosotros está Rodrigo Bazaes, Marcelo Parada, que no diseña mucho pero está por ahí y Cristian Reyes, de ahí se pega un salto al que podría ser el más joven que podría ser el Chino Gonzales, que tiene más de 50, entonces antes de nosotros no había ningún referente, porque cuando nosotros entramos a estudiar diseño, Rodrigo Bazaes estaba terminando, entonces tampoco era un referente, sí uno lo veía como estudiante, pero no hay mucho referente en Chile que uno pueda reconocer como maestro, de hecho no existen diseñadores teatrales muy mayores, hay uno solo, como que uno se retira y se pone a hacer otra cosa, igual es súper desgastante, no quiero terminar como diseñador teatral, es que es un ritmo muy particular, distinto al del actor, de hecho creo que por eso mismo no existen

diseñadores teatrales viejos, hay uno solo que es el que aguanta y es Zapata, que nos ha hecho clases a todos, el maestro. Referentes en Chile no y en el extranjero, yo no tengo la costumbre de ver a otros diseñadores.

¿A qué crees que se debe la falta de personajes o diseñadores teatrales a los cuales poder admirar o considerar como referentes?

Porque el diseño teatral existe como carrera universitaria en Chile y en México, en Latinoamérica generalmente se da en institutos y academias, no existe más, no muchas carreras de artes escénicas la tienen como una especialidad, en Venezuela hay muchas academias que uno entra a estudiar actuación y en segundo año sabe que existe eso y se va para allá, creo que ahora en Argentina también, por eso.

¿Cómo son tus inicios dentro de la compañía, cómo te integras a ella?

Nosotros entrando a esta escuela teníamos un ramo de historia del teatro, teníamos que hacer trabajos en conjunto, en la clase estaban los de actuación teatral y los de diseño, entonces nos obligaban a hacer trabajos de puesta en escena de hechos, entonces los actores actuaban, los diseñadores diseñaban. Creo que el primer trabajo que hicimos con Alexis, hay una secuencia, yo hice varios exámenes de él y para el Víctor Jara, con *El Apocalipsis* y Von Hummel *Lástima* la hizo con Rodrigo Claro, pero es un acto de patudez, yo dos semanas antes le pregunte quién te hará las luces, no nosotros, y le dije en dos semanas más me vas a llamar y dos semanas después me llamaron, porque obvio que no sabían hacer luces, es un problema, puedes hacer una obra sin nada pero sin las luces no puedes, es muy difícil conceptualmente, entonces era que iban a necesitar un iluminador y de patudo le dije obvio que me vas a llamar, a quién más.

Hicimos *El Apocalipsis* en el '99, coincidente yo entré al *Gran Circo Teatro* el 2000, volvimos a montar *El Apocalipsis* y de hecho yo no lo monté, porque estaba con el *Circo Teatro* en gira por ciudades y por el mundo, fue la primera vez que salí del país, en cuarto año (2001) se presentó, hicieron el FONDART para *El Pelicano* y se lo ganaron, pero antes con esa plata se implementó y se montó *Trauma* en el museo, la *Trilogía Negra*, el mismo caso, había otro diseñador que era Rodrigo Claro, que les hizo la escenografía, todo, la misma pregunta ¿quién te va hacer las luces?, Rodrigo Claro, Claro no hace luces, en dos semanas más me vas a llamar, en dos semanas más me llamaron, hice las luces, somos muy pocos iluminadores, después venía *Pelicano*, y ahí me quedé yo con los chiquillos, la escenografía la hicimos entre todos, yo ordenaba la composición y las luces las hacía yo y de ahí para adelante, siempre, en paralelo con el *Circo Teatro* hasta el 2002 cuando se murió Andrés Pérez, una locura, hacía clases, y todo a la vez.

¿Cuál es tu rol actual en la compañía Teatro la María?

La compañía es una de las pocas que funciona con tres diseñadores, siempre es uno o dos, pero de hecho las últimas tres obras las hemos hecho con tres diseñadores, Ruiz en escenografía, yo en luces y a veces la Rocío Hernández o la Francisca Von Hummel en vestuario. Como proceso de trabajo yo soy el iluminador y soluciono parte de lo técnico que implica la obra junto a Rodrigo, no me meto mucho en producción, porque soy muy desordenado, pero igual un poco, de hecho ahora tenemos productora, entonces hay varios elementos administrativos que nos desligamos, que antes siempre lo hacía Alexandra, yo siempre la iluminación como tal y ciertos factores técnicos, ya cada vez está más especificada la labor, soy uno de los pocos diseñadores que no se mete en la puesta en escena a nivel actuación, no.

Claro que es más activa la puesta en escena por el tipo de iluminación que estoy haciendo, que ya afecta directamente la puesta en escena, no sólo cumple el rol de que se vea, es mucho más activa, de hecho las últimas dos obras han tenido momentos que sólo son luces, sin actores, sólo un problema atmosférico y sonoro, entonces, no hay actores, de hecho salen, en *Topografía de un desnudo* tienes un minuto cuarenta de sólo luces y sonido, que es parte de la puesta en escena, en *Caín* ocurrían ciertos detalles que sólo eran puesta en escena que era un problema de luz no de actores, el extremo es que en *Topografía* salían de escena, quedaba vacía, entonces es distinta la evolución de las luces en Teatro la María.

¿Cómo es el proceso de creación?

Generalmente estamos todos en los ensayos, siempre llega un momento que es el de producir, donde no estás en los ensayos, porque ese tiempo lo ocupas en producir, pero sí, a mi me gusta estar en todos los procesos, estar en la mayoría de los ensayos, no cuando la escena la van a repetir veinte veces porque eso no es necesario, no quiero ver como dice la palabra veinte veces bien. En el proceso creativo, la compañía funciona con un orden bastante claro, el trabajo de mesa que es al principio define y aclara todo el problema estético, entonces las ideas fundamentales se delinean al principio, entonces el proceso del ensayo afina, para poder concretar este problema que ya se ha planteado, que ya todos nos hemos puesto de acuerdo y se establece con un lenguaje en común, frase clásica de la compañía, la mejor idea gana, sea de quien sea.

Y la iluminación, ¿Cómo logran hacerla parte de la compañía como función fundamental?

Los chicos cada vez tienen más imágenes con luz, como siempre hemos estado juntos, que no le pasa a tantos directores, que no ven el tema de la luz, los chicos, ese fue un error mío, como hablamos y empiezan a entender el lenguaje, cada vez lo involucran, porque entienden también la importancia que ha adquirido la iluminación en el tipo de trabajo que llevamos, también se entiende la importancia que tiene la luz con el tipo de teatro que se hace en Chile, con la cantidad de recursos, puedes hacer una obra pero el concepto de iluminación es muy difícil que no esté, aunque no esté como concepto, es muy complejo, la decisión de hacerlo al aire libre, es una decisión, porque todos los callejeros son libres, lo hacen de día, no, es una decisión súper consciente, pero es el lenguaje que se estableció, siempre han habido diseñadores en la compañía, en el caso de la Chile, no sé si se dará ahora tanto, pero existe el diseñador al lado del actor, cuando se egresa, acá los actores actúan el egreso y los diseñadores diseñan el egreso, el diseño es creación pero también soluciona lo técnico y en muchos lados pasa que los actores se preocupan de eso, lo que los hace perder el tiempo en su trabajo, se preocupan mucho de la puesta en escena, de solucionar lo técnico, dónde cuelgo el foco, ese es el momento en que cada uno hace su labor, en un momento todos hicimos de todo, en *El Pelicano* estábamos todos encaramados arriba del andamio corcheteando enredaderas, ahora no, ahora está más especificado el trabajo, lo que hace subir el trabajo de todas las partes, sube el nivel.

Respecto a la *Trilogía Pública*, ¿Cuál fue tu rol específico?

En esa época todavía no llegaba Rodrigo Ruiz, existía otra diseñadora, que es Carolina Sapiaín, ella entró como mi asistente en *Trauma*, estaba en primer año de diseño y yo necesitaba alguien que me ayudara porque me iba de gira al día siguiente del estreno con el *Gran Circo Teatro*, entonces estrenaba *Trauma* y me iba, necesitaba alguien que me reemplazara y fue Carola Sapiaín hasta el 2004, que dejó de

ser mi asistente y se convirtió en diseñadora de vestuario, siempre trabajo con alguien más ordenado que yo, entonces lo administrativo y la producción la Carola lo hacía junto a Alexandra.

Siempre hago las luces y los bocetos del proyecto los hice yo, que eran como pelando el cable, no tiene nada que ver con lo que se hizo, sólo la elucubración de lo que queríamos que fuera, sobre todo en el caso de *Numancia*, siempre quisimos que fuera una ópera, queríamos que tuviera una estructura de ópera, que fueran en el hall del MAC (Museo de Arte Contemporáneo) con una piscina del tamaño de ese hall, una cuestión gigante, queríamos que fuera una ópera gigante, terminamos en el Mori (centro cultural), en una sala pequeña, pero por suerte logramos la magnificencia de la ópera, gracias a la experiencia.

En el caso de *Superhéroes* y en el caso de *Numancia*, era como la forma de diseñar junto a la Carola, todavía los espacios eran muy conversados por todos, porque no había nadie que hiciera escenografía, era tema de todos. En *La Tercera Obra* ocurrió el conflicto que estábamos montando esta obra que nadie sabía como la íbamos a montar, de hecho dijimos que no se puede montar, *Terror y miserias del tercer Reich* es larguísima, no se puede montar a no ser que se divida, pero no se puede montar una obra a puras escenas, ahí apareció lo que siempre hablábamos, que lo mejor está en los ensayos, así que, cuando uno se la juega ahí aparece el hito, el antes y después de la *Trilogía Pública*, establece el antes y después de la compañía.

¿De qué manera sobrellevan el conflicto de montar *La Tercera Obra*?

La Tercera Obra establece el mito como la estructura de pensar. Se decidió que todo se iba a filmar y listo, de hecho después de la conversación, al otro día compré una cámara de video y me conseguí otra, entonces todo se grabó, había una cámara fija y yo andaba con la otra, *La Tercera Obra* es la que menos fotos tiene porque yo andaba grabando, eso ocurrió, fue un proceso de hacer, teniendo claro el sentido de hacer, eso delineó el que no nos perdiéramos, queríamos hacer la obra por un problema político coincidente, estructura y problema coincidente y podemos hacer el paralelismo y además establecer el conflicto por cierta teatralidad, ciertos lenguajes y querer verbalizar con claridad e instaurarlo como parte, no sólo que se invente una palabra, ese es uno de los problemas principales que se establecen en *La Tercera Obra*, por eso que en todos los ensayos hubieran muestras diferentes, estaba todo grabado, nunca se repetía nada, llegamos al teatro y los chicos habían editado los vídeos, apareció la estructura y sería, no se aprendió el texto, nada, se sabía que iban a tener el texto en escena y lo que ocurre en esa mesa con el vino, la coca cola y esos vasos es lo que ocurre siempre.

Hubo gente que nos tildó de ambiciosos, pensando que el teatro era de nosotros y de hecho lo que ocurrió ahí es la conversación que tenemos siempre del teatro, sólo que esta vez se registró y se mostró, se establece un conflicto importante para un grupo, es coincidente con un país y con nuestra sociedad. La decisión de la escenografía fue de la Ale, vió unos ventanales y dijo que podrían quebrarlos, previo a varias cosas y fue, listo, todos lo asumimos, de hecho fue que todos quebraran los vidrios y después se decidió que solo Alexandra.

¿Cuáles son los conceptos estéticos y estilísticos que se manejan dentro de la *Trilogía Pública*?

La Trilogía Pública, como principio político habla de la sociedad chilena, dentro de un grupo, una persona, entonces además tiene el objetivo de visitar tres estilos diferentes, revisitar el que tenía la compañía anteriormente con *Superhéroes*, visitar un estilo con *Numancia* y ver qué pasa con Brecht. Entonces, son dos cosas distintas, varias aristas que se encuentran en un proyecto. Entonces, la estética es diferente en las tres, en las dos primeras hay una conciencia de la teatralidad, como todo el mundo la puede entender, la tercera, la estética se define en base al conflicto de la estética del teatro, a la teatralidad,

que por suerte es consecuente con lo que plantea Brecht, entonces cada obra tiene su estética en particular, no hay una que la defina, no, hay un concepto político principalmente, que contiene la idea general, no creo que haya uno sólo, creo que son varios, de hecho son muy, muy distintas estéticamente, porque incluso políticamente en un link que a mí me gusta, la estética como concepto político va en evolución, *Superhéroes*, *Numancia* y *La Tercera Obra*, pero no es una evolución consciente, no es consciente porque esa conciencia se rompe cuando llegamos a *La Tercera Obra*, no la íbamos a hacer, entonces todo lo que pensamos de la estética, la grandilocuencia, el tamaño, lo que establece *Numancia* para poder hablar de esta gran tragedia social y el sacrificio, en *Superhéroes* era justamente lo inverso, todo lo contenía, todo en el pequeño grupo, en *La Tercera Obra*, se fue todo a las pailas, era estéticamente conflictuar el espacio que te contiene, por ende qué es más esencial que el problema de la escenografía, de la iluminación y vestuario, sobre todo en la escenografía, es conflictuar el problema con el espacio que te contiene que en este caso es el teatro, y en el caso de iluminación no se puede conflictuar sólo el espacio sino que se tiene que conflictuar la imagen que tiene la gente en ese espacio y al imagen que también nosotros decidimos como conflicto.

Si no existe una unidad en las obras que las iguale estéticamente, ¿Qué particularidades las distinguen entre sí?

La Tercera Obra partía con una iluminación de sala, de sala entre comillas porque estaba todo diseñado, que entrabas a la sala que tenía la luz prendida y con un video que todos nos reímos por encontrarle el nombre a la obra y sale y se establece la escena porque los chicos comienzan a cantar y el público está esperando que se le apague la luz, hasta que para poder tensar el espacio que te contiene, se establece la escena del matrimonio con el hijo, que es la escena más teatral, y ahí se utiliza una luz que es teatral, que todo el mundo la identifica como teatral, pero venía de una luz así como de sala de clases y termina cuando terminas de identificarla y se convierte en luz de sala, esos son los conflictos que se presentan, el lenguaje que todo el mundo entiende como teatral no es suficiente, que el lenguaje de desconocer, de conflictuar tampoco es suficiente porque se tienen que establecer como paralelos para poder establecer ese antagonismo y potenciarlo como discurso político.

En *Numancia* siempre fue la idea de que fuera grande, que tuviera esa proporción magnífica de un grupo, un pueblo que se sacrifica, una ópera, que es grande y magnífica, que la proporción hace que el individuo se vea más pequeño, entonces el grupo es importante para que el conflicto del grupo que se sacrifica, entonces la proporción es importante, por eso usamos la imagen de que fuera como una ópera, que llega a esa escala.

En el caso de Superhéroe era revisitar lo que habíamos hecho antes que es un problema de tiempo, de generación, de lenguajes, imagen, conceptos de un grupo, que es el de nosotros y de toda la gente que es más o menos cercana, se revisita eso, de establecer el lenguaje común, de las personas sociales a través de un grupo, eso son tres conceptos súper distintos.

Utilizan el término desestetización, ¿A qué lo atribuyes tú?

La desestetización es un concepto creado por Ale para *La Tercera Obra*, de hecho toda decisión es estética, y está bien porque tiene que ver con el conflicto, de hecho cómo hablas de algo que toda la gente entiende como estético algo elaborado, con algo que no es aparentemente elaborado. Entonces, alguien entiende perfectamente el concepto desestetizado, entonces la invención de ese término es efectivo por que la gente lo entiende.

Nos hablabas del principio político de la *Trilogía Pública* y en la estética, ¿Cuál es tu ideología o visión política?

Claramente de Derecha no soy, no lo voy a ser, aunque fuera muy estúpido, no pertenezco a ningún partido, tengo serios conflictos con las clases políticas, pero claramente soy consciente de que uno cumple un rol, entendiendo también que hay distintos tipos de teatro y todos cumplen un rol distinto, sí creo fervientemente que el teatro cumple un rol político, pero yo no hago callejero hace miles de años, tampoco hago teatro político, nunca he trabajado en una obra que levemente parezca un panfleto, me alejo rápidamente, porque yo estoy en otro lugar, y claramente la compañía como teatro plantea ideas, plantea conflictos, eso está bien porque claramente alguien tiene que hacerlo, plantea las preguntas y nunca las responde, porque ese no es el trabajo de nosotros, ese es el trabajo del público, entonces, todo lo que uno hace tiene un sentido o sino es decoro y yo cada vez me he alejado más de algo que parezca un divertimento, a pesar de que para ganar plata pueda hacer algunas de esas tonteras que la hago bien y me da para vivir. Pero es un sentido político básico, porque uno tiene la necesidad de hacer algo porque uno cumple una función.

En la *Trilogía* se aborda la temática del hombre en sociedad, ¿Crees que el rol de la compañía responde a una función social?

Siempre hemos cumplido un rol político porque siempre hablamos de algo social, en distintos niveles, pero nunca uno habla de otra cosa, siempre hablamos de eso, siempre se establece el problema en el hombre, genérico, en el problema de la sociedad, en algunos casos se ha planteado el problema de los conceptos como más universales, pero también se ha aprendido a ser más particulares en este país, lo que pasa es que también la gente piensa cómo no se le nombra o no se le convierte en el ente popular que es reconocido por todos, lo que pasa con la tele, la gente piensa que hacemos un teatro de elite. Yo he estado en varios tipos de obra y cualquier persona la va a ver y la va a entender, y yo nunca he pensado que el público es tonto, nunca pienso que el público no me va a entender, doy por supuesto que sí, nunca, nunca, debo bajar mi nivel pensando que el otro no me va a entender, esa también es una actitud política, no tenemos esa visión paternalista de que nosotros vamos a enseñarle algo a alguien, eso lo tenemos súper presente.

Aparte yo hago clases, así que, tengo que ser consecuente con lo que digo, sólo hago clases en la Chile, por suerte, alguna vez hice clases en las privadas y tengo un conflicto porque no puedo exigirles lo que les exijo acá, por una cuestión de la política de la institución, te dicen no exijas tanto porque si el alumno no pasa, no puedo, hace años que no hago clases en una privada, siete u ocho años, torturo sólo a los de la Chile, su responsabilidad es mayor, lo que pienso yo, ellos no se dan ni cuenta.

Para finalizar, ¿Cómo ha sido la evolución estética de la compañía y cómo ha sido a nivel de la iluminación?

Entró una persona nueva que es Rodrigo Ruiz, en *Abel*, con una mirada del espacio distinta, mientras más cabezas piensan mejor es la idea, entonces desde que Ruiz entró, la resolución de la imagen se ha ido mejorando, afinando, siempre coherente con lo que se decide, en *Abel* y en *Topografía* quizás hay algunas coincidencias, pero *Caín* se arranca completamente, a nivel de elaboración de imagen es muy compleja, son imágenes bellas, hasta nosotros decimos que nos quedó bonito esto, pero esto también va a depender del objetivo, se sabe que la estética es una de las partes fundamentales de la imagen y el teatro se conforma de imágenes, entonces el nivel de esa imagen debe ser tan contundente como el nivel de la palabra y ya es una pega compleja y también se tiene más conciencia ahora en que el espacio te contiene, el espacio es temporal y tiene una evolución temporal, no sólo el actuar y la palabra se hace más

consciente a nivel temporal en la puesta en escena, entonces, se suman problemas que son más particulares, problemas temporales de iluminación, en la simultaneidad de la imagen y hace un problema mucho más complejo que no lo hubiéramos pensado hace ocho años atrás, pero esa libertad empezó a aparecer en *La Tercera Obra*, cuando no sabíamos que hacer y resultó lo que resultó.

El proceso de ahora está centrado en el método actoral, entonces con Ruiz nos miramos como diciendo qué estamos haciendo aquí, estéticamente se está definiendo a nivel de un tiempo, que va a primar en la puesta en escena, por ende, hay un problema temporal que se va a sumar, en el caso de las luces ese es el tipo de problema que estoy teniendo, que no tiene que ver con que se vea o no se vea. Las luces son tiempo, no son solamente visibilidad, entonces no es un tema en la finalidad, no es tema de las discusión de todos, es un problema que tengo yo, que afecta a parte de la puesta en escena, no establece un conflicto ya que es coincidente con otros conflictos que tienen los otros en su quehacer.

TEXTOS
DRAMÁTICOS

Súper Héroe

(Criminales Nostálgicos)

Versión 2010

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

R.P.I. N° 147. 112 (2)

Alexis Moreno Muñoz

*Nunca Hay Que Confiar
En Los Hombres Cautivos
En Las Patrañas Mitológicas,
En Ellos Se Guarece El Germen De La Traición Y El Desprecio
Petulante Por Todo Lo Que Guarda Relación Con El Instinto.*

*Lo Valioso Del Hombre Se Deriva Del Contacto Con La Realidad,
El Resto Es Despojo De La Especulación.*

EL AUTOR

PRIMERA PARTE

Primera Escena.

Subterráneo del ayuntamiento, sección archivos.

El empleado a cargo de la sección (A) está trabajando; escribe en su máquina y, luego, guarda la carpeta.

Así durante un tiempo, entra otro empleado, sección agua y alcantarillado (B)

Música de oficina.

B: ¿Puedo pasar?

A: Ya está adentro.

B: Me mandaron para acá, mi supervisor necesita los informes del último año de la escuela pública.

A: ¿Cuál?

B: La D 190.

A: Ah... No están.

B: ¿Y dónde los dejó?

A: Se mojaron, los boté.

B: Si usted me deja puedo buscarlos yo mismo.

A: No.

B: ¿No?

A: No. Nadie puede meterse en los archivos.

B: Mire, yo no quiero quitarle tiempo...

A: Entonces váyase.

B: ¿En qué parte estaban las carpetas?

A: No puedo darle esa información, le dije que se mojaron y las boté.

B: No le creo.

A: Entonces llene el formulario de reclamos... La culpa la tiene el invierno, la lluvia, los hoyos del techo, las cañerías... Llene el formulario y entréguelo al supervisor de aguas y alcantarillado.

B: Yo trabajo en aguas y alcantarillado. Yo soy el que recibe los reclamos.

A: Mejor, entonces, se ahorra el papeleo. Y si le va bien puede que le aprueben el presupuesto para tapan el forado que me está pudriendo las carpetas.

B: Si no llevo la carpeta de la escuela nos va a costar a los dos... Por favor.

A: ¡Ah, qué bien! ¿Ahora el departamento de aguas y alcantarillado le pide “por favor” al viejo de archivos? Ya era hora. Hay que negar la información, entonces, así los demás bajan de sus púlpitos de mando medio y se convierten en personas. Está bueno saberlo, en administración hay un fulano bien mal educado... Tiene la mano más helada que cobrador de peaje de tanto que la estira para pedir pero me trata como si tuviera auto y un televisor grande... Seguro que eso lo hace sentir superior.

B: Seguramente tiene el auto y el televisor grande...

A: Claro que sí, ¿no le estoy diciendo que está endeudado hasta el cogote? Acá tengo la información del colega... Y la de usted también debe estar por ahí... Así que tenga cuidado, no creo que le guste mucho si pongo en el diario mural de su sección algunos de sus “secretitos laborales”. Ahora váyase...

B: Yo no tengo ningún secretito, fíjese...

A: Claro que sí, todo el mundo tiene alguno, todo el mundo es corrupto alguna vez...

B: ¿Por qué no me quiere ayudar?

A: Porque ya me cansé de ayudar.

B: Entre colegas hay un compromiso...

A: Yo no soy su colega.

B: Entramos a trabajar juntos hace treinta y cinco años.

A: ¿Y a mí qué me importa? No porque me haya tocado trabajar como archivador y lleve este uniforme de archivador voy a ser un archivador. Usted es el que tiene cara de ayuntamiento, no yo.

B: ¿Dónde está la carpeta de la escuela?

A: Le dije que se mojó, que la boté, que ya no está, la gotera, la lluvia... ya le conté.

B: ¿Se acuerda de mí?

A: ¿Ahora quiere ser mi amigo?

B: Todavía tengo en mi escritorio el cassette y los long play que me prestó cuando llegamos... No sé si quiero ser amigo suyo, lo que sé es que antes lo éramos...

A: No es de hombres ponerse a recordar cosas de hace treinta y tantos años.

B: ¿Se acuerda de mí?

A: Claro que me acuerdo.

B: ¿Y por qué no me lo ha dicho en todo este tiempo?

A: No quiero sentir vergüenza... No quería que usted no se acordara y me humillara delante de todos esos imbéciles que trabajan en su sección... Estoy viejo... deprimido... ya no soy el mismo de antes... Tengo dignidad, es lo único que quise conservar después de llegar a este lugar. Yo tenía un tocadiscos y una radio, ¿sabe? Japonesa, de las buenas... Pero acá no llega la señal... Y hace ocho años subí hasta la sección aguas y alcantarillado, quería ver si podría devolverme mi cassette y unos cuantos long play... Pero no llegué. Me devolví. Pensé que usted me iba a decir que cómo era posible que no pudiera comprarme mi propio cassette... que en vez de ir a pedirle esos antiguos long play podría gastar un poco y tener unos nuevos...

¡Yo sé cuánto gana, lo vi en mis carpetas, no es mucho pero claro, es más de lo que gano yo! Treinta y siete por ciento más de lo que gano yo.

B: Tome.

Le entrega un cassette pero el encargado de archivos lo lanza al suelo.

A: Váyase de aquí, su información no existe, se mojó y la boté.

B: No se preocupe, algo le inventaré a mi supervisor, la secretaria del tercero no me cae bien.

A: Llévase su cassette.

B: No, se lo quería devolver.

A: No tengo radio.

B: Yo ya no uso la mía, tengo prohibido escuchar otra música que no sea ésta... Bernardo ¿Se acuerda de mi nombre?

BERNARDO: No.

B: ¿Puedo almorzar con usted hoy?

BERNARDO: No.

B: No voy a ver su comida, seguramente es arroz con salchichas, como la mía. Entre colegas nos tenemos que ayudar... usted sabe por qué se lo digo.

El encargado de archivos sonrío.

BERNARDO: A las dos en punto... Y traiga su radio... Y mis long play.

B: Usted sabe por qué se lo digo, ¿verdad?

BERNARDO: Sí.

B: ¿Me entrega las carpetas ahora?

BERNARDO: No puedo.

B: ¿De verdad se mojaron?

BERNARDO: No... es que no sé dónde están, tengo un poco de amnesia. Por favor no le diga a nadie. Se me olvidan las cosas... Y no quiero quedarme en la calle.

B: A las dos vuelvo y las buscamos juntos.

BERNARDO: Gracias.

A las dos en punto...

Segunda escena.

B: Acá está la radio...

BERNARDO: Ponga el cassette, entonces...

Lo hace, escuchan música, Roberto Carlos.

B: ¿Comemos?

BERNARDO: Bueno.

Comen, se acaba el cassette, lo dan vuelta.

B: Canta bonito el hombre...

Bernardo asiente malhumorado.

En cualquier momento va a llegar la policía al edificio...

BERNARDO: ¿Qué?

B: Se volvió loco el junior del tercero, le enterró su lapicera a la secretaria en el cuello, todo porque la mujer no lo mira a los ojos, el pobre no aguantó más y zuácate que le enterró el lápiz. Yo lo vi todo cuando venía para acá. El hombre se escondió quién sabe dónde y no lo han podido pillar.

BERNARDO: Es un hecho que se va a aparecer por acá... Claro, como el viejo de archivos que gana una miseria trabaja en el subterráneo todo húmedo...

B: ¿Qué tiene que ver eso?

BERNARDO: Que parece cueva de ladrones, pues, eso...

B: Mi oficina es igual de fea... Los desgraciados de urbanización se quedaron con la bonita... Y eso que no atienden público. Uno tiene que estar sentado en una silla roñosa y más encima atender a todo el perraje que se cree superior porque uno tiene que saludarlos y timbrar sus cuentas...

BERNARDO: ¿Y la mujer?

B: No sé. A lo mejor se quedó tirada en el suelo... Ja, ja, ja...

BERNARDO: Ojalá no se haya desangrado encima de los archivos... Lo único que me falta sería andar limpiando las carpetas, ahora...

B: ¿Qué habrá sido de la veterana? ¿Me acompaña a mirar?

BERNARDO: ¿Esa es la mujer que le cae mal?

B: Sí.

BERNARDO: Entonces no tenemos nada que hacer, si está muerta está muerta.

B: No me gustaría tener remordimientos por eso... Si vamos quizás le quede alguna esperanza...

BERNARDO: Bueno pero no lo sabemos.

B: Por eso acompañeme a ver...

BERNARDO: No se ponga confianzudo conmigo, fulano, mire que recién estamos retomando la amistad... Coma tranquilo y déjese de pensar en remordimientos, ya tiene bastantes metidos en la cabeza...

B: Me prometió que nunca íbamos a hablar de ese tema.

BERNARDO: Ah sí, ah... Bueno, disculpe... Se me había olvidado...

B: Está bien...

Oyen la música, están incómodos.

No fue mi culpa, usted lo sabe, ¿verdad? No veía bien... Era de noche...

BERNARDO: No, eran las nueve de la mañana.

B: Para tener problemas a la memoria se acuerda bastante bien...

BERNARDO: No sea tonto, las cosas que duelen no se pueden olvidar, esa es la gracia de sufrir. Mató a alguien... plaf, ahí va a estar hasta que se acabe el mundo, al lado suyo jodiéndole la pita. O aprende a hacerse el lesa o pesca una pistola y se revienta la cabeza.

B: Yo no maté a nadie.

BERNARDO: Gajes del oficio.

B: Sí, los cuatro los tuvimos. ¿Qué será de los otros colegas?
BERNARDO: No tengo idea ni me interesa... Hablemos de otra cosa sino paramos esta amistad unos treinta y tantos años más...
B: Como quiera. A ver, diga mi nombre.
BERNARDO: ¿Cree que no me acuerdo? Bueno... no, no me acuerdo...
B: Benjamín.
BERNARDO: ¿Benjamín?
BENJAMIN: Sí, claro.
BERNARDO: Mmm... tiene cara de Pedro usted... Benjamín es más de niño fino, blanquito y decente... a usted se le pasó harto el escabeche, tiene cara de enfermo, bueno, todo un Pedro, ¿ve?
BENJAMIN: Ya... Cómase su arroz solo, será mejor...
BERNARDO: A ver, dijimos que no íbamos a mirar la comida del otro. ¿Qué, me está humillando porque gana un poco más de plata que yo?
BENJAMIN: Usted empezó.
BERNARDO: Y para que sepa tenía una salchicha pero me la comí antes de que llegara...
BENJAMIN: Está bien...

Se callan.

¿No se ha preguntado por qué Superman usa los calzoncillos encima de los pantalones?

BERNARDO: ¿Qué?

BENJAMIN: Nada...

BERNARDO: Usted habla tantas estupideces juntas que dudo que le queden más amigos...

Mira la hora.

Ni sueñe encontrar viva a la secretaria del tercer piso...

BENJAMIN: ¡La secretaria! Se me olvidó absolutamente. Venga, vamos antes de que sea tarde... Todavía podemos salvarla. ¡Vamos, hombre!

Salen.

Tercera escena.

Entra un hombre, se ve nervioso. Mira alrededor y se da cuenta de que está solo.

Tiene una lapicera en la mano. Se esconde en una de las cajoneras de archivos.

Entra una mujer, la secretaria del tercero, María.

Está herida en el cuello.

Mira las cajoneras.

MARIA: Lo encontré desgraciado... Cuento hasta tres para que se asome... ¿Sabe contar el junior? Qué tonta, claro que no sabe si llegó hasta primero básico el huaso de mierda... Maldito el día que llegó a la ciudad a buscar un porvenir porque hasta acá no más le llegó... Uno. No sé qué se tiene que espantar si no lo miran, nadie mira a un junior, yo tengo una profesión, mi trabajo sirve... En cambio, si pudieran amaestrar quiltros para tenerlos para los mandados estaría cesante el desgraciado... Dos. Así es que sea hombre una vez en su vida y asómese porque lo voy a reventar de pura rabia que tengo... Le queda una oportunidad, voy en el dos... Cómo quiere que lo saluden si está hediondo, nunca se cambia esos calcetines blancos, nunca lustra sus mocasines y la chaqueta llega a encandilar de lo brillante que está... Yo vivo en una casa no en una pensión para peruanos y eso que no tengo nada en contra de los peruanos pero ellos por veinte mil pesos hacen su trabajo, y con la cara llena de risa más encima... Tres. Hasta acá no más llegó...

María abre una cajonera que está al lado de donde se escondió el joven.

¿Qué es lo que sabe usted? ¿Los nombres de las calles? ¿Y de qué le sirve si no sale de su pieza ni a comprar un kilo de pan? Simio mejorado, reparado para usos de mensajería... Claro que no lo miro porque me da asco, por supuesto que no le hablo porque tener escritorio me da derecho a no hacerlo, ¿quién es usted? Un especialista en hacer la fila del banco, qué hombre va a ser hombre si lo único que hace es pasearse de fila de pago en fila de pago, de fotocopidora en fotocopidora... Y no piense que los guardias son amigos suyos, no, preguntarle por los lugares de pago no es conversar... Simio mejorado, reparado para usos de mensajería... ¿Cuál es su título?, ¿los lápices bic que se coloca en el bolsillo? ¿El porta documentos de cuero de asiento de micro que cree que le da más caché? Si no lo miro y no le hablo aguántese, a la corchetera la miro porque me sirve no a usted... Su profesión es un consuelo social que alguien le inventó a la gente como usted para que no todos estuvieran pidiendo en la calle... Yo conozco a los de su clase... Reclaman en silencio las ocho horas de jornada y se creen muy sacrificados y humildes pero para conseguir asiento en la micro no dudarían de matar a quien fuera. Junior, ¿sabe lo que significa esa palabra? ¡Escoria! Yo tengo un contrato, una isapre, imposiciones... Usted no tiene nada, una boleta, eso pesa usted. La poca cosa que usted vale es tan desechable como sus lápices... ¡¡Fuera de ahí!!

Se abre la cajonera que está detrás de María y la golpea, cae.

El joven sale de su escondite y va directo donde la secretaria y la apuñala varias veces con su lapicera.

El nombre del joven es Simón.

SIMON: No llegué hasta primero básico, terminé mi enseñanza media en el liceo industrial pero no me gusta la mecánica... Yo no me ando conformándome con lo que me dan como usted... ¿Se cree muy superior porque la colocan ahí, detrás de un escritorio a tipear y servir café? Claro, ella tiene un trabajo respetado... Sí, claro. Harto respetamos a los de mando medio, sobre todo si son secretarias... A puro mascafresco anda tóo el día... Debería estar agradecida, si le presenté mi lapicera a puñalazos fue para que se pudra antes y no detrás de su escritorio para que la manden a su casa pareada a ver si con la cagá de jubilación que le van a darle le alcanza para taparse las desgracias. Linda la gueá, ¿ah? No me mira la secretaria...

Vuelve a apuñalarla varias veces.

Pá, esta es mi lapicera azul, se la presento, con esta le firmo los recibos de las fotocopias... y es mía, poh, vieja culiá, yo me la compré, yo me la compré, yo me la compré con mi sueldo de junior... No se la robé como usted anda diciendo, yo soy honrado. No me gasto la plata de las fotocopias ni me ando robándome los sobrecitos de azúcar... ¿Qué pa' vieja chuchatumare? Se cree jaibona porque me dice perkin... chss, con la lapicera le hice cagar el paño, no me tuve que ni conseguirme la kirusa con un longi ¿A quién tiene que andar tratando como a perro? ¿Qué le cuesta hablar, responder como la gente? Qué me importa que sea secretaria si a las finales hace la misma gueá que hago yo. A los dos nos tienen de nana... Las secretarias son puras agendas con tetas, sirvientas de la mala memoria del jefe, café, regar la plantita... Puta qué bonito, puta qué útil... Pero no, pues, ellas miran feo, a ellas no les gusta que uno ande apurado ni que pida el teléfono, ¿usted paga la cuenta, acaso? No, poh, la pago yo, ¡la pago yo! A mí me mandan a pagarla... yo hago la fila del banco y la pago. ¡¡Y quééé... me paso por la raja lo de tener que decirle señorita!! Y no me venga na a decirme a mí que tiene Isapre porque a usted la mandaron para Fonasa... Tenga más cuidado cuando me quiera cagarme porque usted no me conoce, nooo poh, usted no me conoce, nadie viene a picarse a loco conmigo, poh... pero yo sí la conozco a usted, poh, porque yo soy el que le tiene que limpiarle el water de la oficina... Así que tenga más cuidado para otra vez, poh, señorita María... chiiiiaaa qué chiste más bueno: para otra vez...

Va a seguir apuñalando a la mujer pero ésta le toma el brazo.

MARIA: Lo voy a tener presente... Junior muerto de hambre.

SIMON: Dios mío...

María se pone de pie, golpea duramente a Simón. Gran pelea.

Entran Bernardo y Benjamín. María va ganando la pelea.

BERNARDO: ¡Señorita!

BENJAMIN: ¡Suéltelo, lo está matando!

María está golpeando la cabeza del junior en los archivadores.
MARIA: ¿Quién dijo que yo tenía Fonasa, a ver? ¿Quién dijo? ¿Quién dijo?

Bernardo y Benjamín separan a los luchadores. Simón está inconsciente.

BENJAMIN: ¿Se encuentra bien?

MARIA: Sí, no se preocupe.

BENJAMIN: ¿Nos conocemos?

BERNARDO: ¿Cómo se llama?

MARIA: Yo tengo isapre, ¿escuchó? No le crean a ese estropajo de los mandados...

María pateo a Simón.

María me llamo...

BERNARDO: ¿Torres? ¿María Torres?

MARIA: No.

BERNARDO: Se parece.

BENJAMIN: Estoy seguro de haberla visto antes...

MARIA: ¿Sí? ¿De qué sección es usted?

BENJAMIN: De aguas y alcantarillado.

MARIA: Ah, ¿usted fue el que dijo que nosotros teníamos los informes de la escuela pública?

BERNARDO: Me parece que Fonasa no le va a cubrir toda la tendalá que le quedó en el cuerpo, señorita...

MARIA: Cállese, estoy bien.

BENJAMIN: Me acordé, usted es...

Simón golpea en la cabeza a María con la máquina de escribir de Bernardo.

BERNARDO: ¡Mi Olympia, huevón!

María cae pero se vuelve a poner de pie, Simón está lejos de ella pero, en una acción sobrenatural, pareciera que controla los movimientos y la mente del junior, el que es brutalmente golpeado. Bernardo y Benjamín miran sorprendidos.

Bernardo recoge su máquina de escribir.

BENJAMIN: Lo sabía... Dios mío, llegó el día...

BERNARDO: ¿Qué?

BENJAMIN: Tenemos que volver... esta es la señal.

BERNARDO: ¿Qué pasa, qué señal?

BENJAMIN: Es María, Bernardo, ¿no se da cuenta? Sí, ahora que lo pienso siempre lo sospeché... Adiviné su identidad secreta... Ella es...

BERNARDO: ¿Quién?

BENJAMIN: Kleochica, la mujer con los poderes del antiguo Egipto.

María cae muerta.

¡Señorita! ¡No! ¡No!

Se acercan al cadáver.

BERNARDO: Está muerta. No podemos hacer nada...

BENJAMIN: María... Maldita sea.

Simón comienza a reír satisfecho.

BERNARDO: Mire lo que hizo...

SIMON: Ella se lo buscó, yo no le ando haciendo mal a nadie, me defendí, no más.

BENJAMIN: Kleochica... Dios mío, ¿cómo fuimos a terminar así?

SIMON: ¿Qué Kleochica? ¿Qué guea está pasando aquí?

Benjamín persigue a Simón para golpearlo.

¡Oiga tata, calmao, qué le pasa o ¿quiere amanecer tomando suero pa'l desayuno? ¿Está seguro de darme cara, tío? Oiga usted, dígame, poh, acá a su amigo que me deje tranquilo vé que yo soy enfermo...

Simón saca un inhalador y otro lápiz para defenderse.

Los dos amigos comienzan a acorralar al Junior.

¡Auxilio, ayuda! ¡¡Alguien que me ayude!!

María comienza a moverse, María está resucitando, los hombres miran impactados.

MARIA: Mi uniforme nuevo, está lleno de sangre... ¿Hay un baño en este cuchitril?

Bernardo le indica una puerta. La mujer sale, los hombres están impactados, en especial Simón.

SIMON: ... Vi... vi... ¿Vieron eso?

Cuarta escena.

MARIA: ¿Por qué no me dejan salir? Les dije que no tengo idea de lo que están hablando.

BERNARDO: Nadie revive así como así, señorita...

MARIA: Nunca estuve muerta, no me pegó tan fuerte ese Junior...

BENJAMIN: Kleochica, la hemos descubierto, no nos siga ocultando su secreto.

MARIA: ¿Quiénes son ustedes?

BERNARDO: Sus colegas...

MARIA: Él será mi colega porque también tiene escritorio, no usted, usted es un poquito más que el Junior.

BERNARDO: Antes no pensaba eso...

BENJAMIN: A nosotros también nos mandaron acá al ayuntamiento...

MARIA: A mí no me mandó nadie, llegué por voluntad propia...

BENJAMIN: No nos mienta, nosotros somos...

MARIA: Sé muy bien quiénes son...

BENJAMIN: Nos engañaron, nos lavaron el cerebro, nos destruyeron la gloria pero podemos recuperarla, amigos...

BERNARDO: ¿Gloria, qué gloria? Nunca la tuvimos...

BENJAMIN: Yo sí.

BERNARDO: Hasta esa vez...

BENJAMIN: ¡No se habla de ese tema!

BERNARDO: Vamos a hablar de muchos temas parecidos si sigue con esa ridiculez... Si treinta y tantos años atrás mató a esos niños hoy puede acabar con toda la ciudad...

BENJAMIN: ¡Yo no maté a nadie!

BERNARDO: ¡Llegó tarde! Tarde y borracho, no hizo caso de mi mensaje mental...

BENJAMIN: Ese mensaje nunca existió, mi séptimo sentido lo hubiese detectado.

BERNARDO: Cerré los ojos y le dije con la mente... Ayuda, ayuda... Y me quedé solo, esperando... Aguantando que no se cayera el bus al barranco... Mi sobrinita estaba adentro... Pero claro, como usted era tan guapo y alto y popular tenía que hacer su entrada triunfal... Borracho de mierda, por andar dando saltitos se tropezó con mi capa y dejó caer al bus... ¡Cómo no nos iban a mandar a este averno municipal si se murieron como cuarenta personas!

MARIA: No me acordaba de eso...

BERNARDO: Claro que no se acuerda si ni siquiera llegó a echar una manito...

A Benjamín.

¿Y quiere volver a ejercer? No gracias, yo no vuelvo a hacer el ridículo. Somos empleados públicos, perdimos los poderes... lo único que nos queda es la vergüenza y con eso ni siquiera alcanzamos a bajar gatitos de un árbol...

BENJAMIN: Podemos recuperarlos, como Kleochica.

MARIA: Deje de llamarme así.

BENJAMIN: Fuimos importantes, si ahora nadie nos recuerda es porque nos engañaron... Por eso tenemos que volver, por alguna calle debe estar todavía la dignidad que perdimos... Yo no quiero jubilarme de oficinista, quiero morir en acción... terminar contento, feliz de ser lo que soy...

MARIA: ¿Un paladín de la justicia?

La mujer se ríe.

BENJAMIN: ¡Sí! Claro que sí...

BERNARDO: Váyase de acá... Ya no es simpático hablar del tema... Todo es mentira... no quiero acordarme de nada... Váyase...

BENJAMIN: Deme una segunda oportunidad, Bernardo... Por favor... Deje que revierta el error mortal... No me acuse más, no duermo hace años por lo que pasó... Por favor, deme una última oportunidad...

BERNARDO: Estamos viejos y llenos de odio... ¿A quién voy a andar salvando si no soporto al mundo?

BENJAMIN: A nosotros mismos, amigo...

Pausa.

MARIA: A nosotros no nos queda la lycra. Es ridículo.

BERNARDO: ¿Qué es ser un súper héroe hoy en día?

BENJAMIN: Una revolución... Y en la revolución, lo único que podemos perder son nuestras cadenas... ¿Cuándo se ha sentido vivo, Bernardo? Yo antes volaba, amigo... volaba... Pero me suicidé el deseo renunciando a lo que era y me convertí en esto que tanto duele, y si sigo así quizás en un par de años no pueda ni caminar... ¿Por qué una polilla es más libre que yo? Ella ni siquiera sabe que vuela... Vamos, amigos... ¿Qué más mal pueden salir las cosas?

María conserva sus poderes, eso quiere decir que nosotros los podemos recuperar también... Apareció la señora oportunidad, amigos, no la dejemos esperando, no sería cortés.

BERNARDO: ¿Cómo recuperamos los poderes?

BENJAMIN: Ensayando.

BERNARDO: ¿Cuáles eran mis poderes?

BENJAMIN: Nosotros éramos sobrenaturales, magníficos...

MARIA: ¿A quién vamos a ayudar... a los que todavía guardan nuestras figuritas? Mírense, estropajos... ¿No se le ocurrió un juego mejor, Benjamín? ¿Qué tal si le consigo una pelota y correteamos con el toambo o las naciones, el alto? O mejor todavía, ¿por qué no jugamos a la botella envenenada pero con veneno de verdad? ¿Con qué cara vamos a volver? Le ayudamos a los militares, perseguimos a los sindicalistas...

BENJAMIN: ¡Nosotros ayudábamos a los otros! Nos repartíamos... lunes y jueves usted, Bernardo, martes y viernes yo, ¿se acuerda?

BERNARDO: No.

Pausa. Benjamín a María.

BENJAMIN: Así que usted le ayudaba a...

MARIA: Sigán siendo unos desgraciados en sus casas, acá se viene a trabajar... y suban los cierres de sus pantalones para que no se les siga escapando el olor a quiltros llorones...

BERNARDO: Ella tiene razón... Por ahí tengo un trompo, a lo mejor eso nos calma un poco...

BENJAMIN: ¡No! Yo sé que todos queremos lo mismo...

Silencio.

Averigüemos qué está pasando en el mundo... ¿Alguien ve las noticias?

Los tres se miran sin responder.

Maldita sea... ¿quién nos podrá ayudar con eso?

Los tres miran hacia una de las cajoneras y se acerca Bernardo a ellas, abre y saca a Simón, quien está amordazado y atado. Lo desatan.

SIMON: Arribistas, ustedes dos son peor que ella, pero esto no se va a quedarse na así... ¿Qué, creen que porque soy Junior no puedo ser peligroso, ¿ah? Claro, ellos piensan que es imposible, con la miseria de sueldo que gano, que tome clases de karateca... Usted, don Bernardo, me decepciona, yo pensé que era de los míos... ¿qué le ofrecieron? ¿la tele usada? ¿con eso lo compraron?

MARIA: ¡Cállese!

SIMON: ¿Quién es usted? ¡Si yo me la eché, poh! y de repente se para como si nada... ¿Estoy muerto?

BENJAMIN: Cállese.

SIMON: ¿Me enterraron en nicho? ¿Qué ataúd me compró el municipio? ¿Usaron flores de verdad o plásticas? ¿El muerto que está al lado mío es de buen apellido?

BENJAMIN: Escúcheme... Ahora mismo puedo llamar a la policía para que lo encierren por haber apuñalado a María; si lo agarran no sale más de la cárcel...

SIMON: ¿Y qué? ¿Acaso acá no estoy encerrado? Por lo menos en la cana habría igualdad de derecho... ¿Qué pasa?

BENJAMIN: Necesitamos que nos ayude... Si va a quedarse acá durante un tiempo va a tener que servir de algo...

SIMON: Yo no puedo quedarme, ya les dije...

MARIA: ¿Por qué no? Está tan solo como nosotros, nadie lo va a echar de menos.

SIMON: ¿Qué les pasa? ¿Quiénes son ustedes?

BENJAMIN: ¿Lee el diario? ¿Tiene televisión?

SIMON: Claro que sí.

María ríe.

¿Qué, no me cree? ¿El Junior no gana como para tener tele?

BENJAMIN: ¿Qué está pasando?... en el mundo, acá... ¿qué pasa?

SIMON: Permiso...

El Junior intenta salir pero Benjamín se lo impide, es violento.

BENJAMIN: ¡¡Quédese tranquilo y responda la pregunta, imbécil!! Debería sentirse orgulloso de poder ayudarnos... Por culpa de ustedes nos asesinaron... Ustedes nos metieron en este cuartucho a timbrar informes... ¡Así que aquí te quedas, infeliz!

BERNARDO: Tranquilo, hombre.

BENJAMIN: ¡Suélteme! ¡Suélteme! Ustedes son igual que ellos... ¿Qué les pasó?

MARIA: ¡Nos cansamos!

BENJAMIN: ¿De qué?

MARÍA: La náusea, la sangre, la carne gritando, niños llorando, fuego, ruido, suicidios, destrucción, ¿no estaba agotado?

BENJAMIN: No.

MARIA: Entonces usted es morbosos. Yo quise ser un humano normal... Después que ustedes desaparecieron...

BENJAMIN: ¿Desaparecer? Ellos nos obligaron...

MARIA: Cállese, usted no me interesa.

BERNARDO: ¿Qué le pasó?

MARIA: Nadie me agradeció nunca lo que hice, se reían del traje y punto.

Terminé con el absurdo y me encerré voluntariamente... porque me lo merezco... La yegua que se acostumbra al potrero nunca más vuelve al corral.

SIMON: ¿Ustedes... ustedes qué gueá creen que son?

MARIA: Yo no vuelvo a ejercer. No podría...

BENJAMIN: Cállese, no sabe lo que dice...

MARIA: Usted es igual que yo.

BENJAMIN: No, señorita, soy muy distinto...

MARIA: ¿Ah, sí?... ¿Y lo que pasó en la protesta?

BENJAMIN: ¿A ver, qué pasó en la protesta? Con los milicos estaba usted, pues, si ya nos dijo ya.

MARIA: Yo estaba ahí, mirando, lo vi todo... Hombre Antártica.

BERNARDO: Kaissa, El Hombre Antártica...

BENJAMIN: Nadie me decía así desde... ¿cuándo?

MARIA: 1984. Año de Olimpiadas, año de retiradas...

BERNARDO: Kleochica, Kaissa El Hombre Antártica... y... ¿quién era yo?... Dios mío, se me olvidó... ¿quién era yo?

MARIA: ¿No se acuerda?

BENJAMIN: La Maravilla Forzuda, hombre con poderes asombrosos, levantar un tractor le resulta tan fácil como tomar a un canario... Tiene la facultad de leer el pensamiento de los demás y alargar sus brazos a voluntad... Su arma secreta...

BERNARDO: ¿Cuál?

BENJAMIN: Una memoria extraordinaria.

BERNARDO: Mi símbolo, ¿cuál era?

MARIA: Una pasa...

Gran silencio. Bernardo está al borde del llanto.

Soy la única que conserva los poderes, ¿verdad?

BENJAMIN: De nosotros sí, pero nos falta uno. Nuestro líder...

MARIA: Yo siempre trabajé sola, no tengo ningún líder...

BENJAMIN: Bernardo, necesitamos encontrar a Ficiárrico...

BERNARDO: Ficiárrico no cuenta... Se hizo político.

BENJAMIN: Imposible.

BERNARDO: Un día se paró afuera del estadio nacional y le vendió las armas que usaba al sargento de un comando pero no lo pescaron así que se las cambió al MIR por una citroneta, el 86 le ofrecieron pega en un cuartel de la DINA pero no aceptó y trabajó de guardia en la casona de un ex patria y libertad, convivía con una comunista que se lo cagó con la citroneta. Se hizo alcohólico, después intentó matarse... Se metió en un asilo, lo expulsaron del asilo... Intentó matarse de nuevo...

BENJAMIN: Tenemos que encontrarlo...

BERNARDO: No... El tipo incrustó la cabeza en la pantalla de un televisor...

BENJAMIN: ¿Por qué?

BERNARDO: Usted no entiende, el pobre viejo se volvió loco. De héroe pasó a estorbo... Dentro de la televisión estaba Flash Gordon peleando con alguien...

BENJAMIN: Ming...

BERNARDO: Ficiárrico se despidió de todos y trató de meterse a ayudarlo... Tengo sus archivos... ¿quiere verlos?

Bernardo le entrega los archivos, Benjamín los lee cuidadosamente.

BENJAMIN: ¿Hace cuánto pasó?

BERNARDO: Algunos años. Antes de que llegara la carta.

BENJAMIN: ¿Qué carta?

BERNARDO: Ahí... en la última página.

BENJAMIN: Está cerrada.

BERNARDO: Si quiere leerla, hágalo. Ya me imagino lo que dice.

Benjamín le entrega el sobre a Simón.

BENJAMIN: Léala, por favor, yo no veo muy bien...

SIMON: ¿La abro?

MARIA: Rápido.

SIMON: Calmao... "Compañeros... con tanta vergüenza les escribo... No sé dónde se fueron... los odio. Me dejaron solo, y no aguanté más... Fuimos la burla, los cuatro paladines de la justicia que ya no sirven... ¿te puedes el propio peso de tu conciencia, Maravilla Forzuda?, ¿Al final venció tu histeria, verdad, Kleochica?, ¿Dónde habrás terminado?... ¿Kaissa? Hombre Antártica, mi favorito... tú sí fuiste digno... Seguramente fuiste el primero en terminar con este absurdo y ya pasaste a mejor vida...

MARIA: Mmm... sí, claro...

SIMON: "... ahora que muero voy a encontrarme contigo y a pedirte perdón por no haber tenido el valor de haberme ido antes... Bueno, mis palabras comienzan a sonar enciclutadas... me arrepiento de tantas cosas... tengo tanto miedo... ¿de qué sirvió todo?..."

Ya.

BERNARDO: Gracias.

SIMON: Hay una foto igual...

La observa.

Son... ¿De verdad son ustedes?... ¿Disfrazados?

BENJAMIN: ¿Nunca oyó de nosotros? Teníamos figuritas y todo... ¿Sus padres no le contaban nuestras aventuras?

SIMON: No.

María le quita la fotografía. Observa impactada, se unen los otros.

BENJAMIN: Usted es el más informado de los que estamos acá... ¿qué dicen en la televisión? El programa Éxito siempre habla de la actualidad...

SIMON: ¿Éxito?... ¿Éxito? ¿En qué mundo viven ustedes?

El trío se mira impresionado.

BENJAMIN: ¿En qué año estamos?

SIMON: Si no saben ni siquiera eso, ¿qué es lo que saben?

MARIA: ¿Qué pasa en el mundo, Junior, qué pasa con los soviéticos? ¡¡¿Qué pasa con los soviéticos?!!

SIMON: No sé.

BENJAMIN: ¿Ha habido avances en la mecánica negroide?

BERNARDO: ¿Fray Andresito ha hecho más milagros?

BENJAMIN: ¿Con qué refresco se apaga la sed?

MARIA: Free.

BERNARDO: Arci.

BENJAMIN: ¿O las refrescantes Fanta sol y Fanta Frut?

MARIA: Este tarado no sabe nada.

SIMON: ¿Cómo que no? Si yo cacho caleta de gueás... Ehhh... bueno... la verdad es que... estamos mal...

BERNARDO: Tenemos hartoo trabajo, entonces... ¿Qué le va a hacer el agua al pescao, María?

Benjamín mira sorprendido a Bernardo. Ambos miran a María y ésta se acerca.

Los tres unen sus manos, tocando la fotografía.

Se la debemos a Ficiárrico. Es bueno estar de vuelta, amigos...

BENJAMIN: El significado de justicia sobrevive de manera distinta en cada uno.

MARIA: Para algunos seremos extremistas, asesinos, para otros súper héroes, ángeles de fuego...

BENJAMIN: Para nosotros seremos lo único que podemos ser. La herencia de un combate, el producto del festejo de la voluntad de poder, hijos del esfuerzo. Y también la consecuencia histórica de un devenir de calamidades. Hombres queriendo jugar en Alamedas cerradas, donde nunca se ha visto marchar a la mujer ni al obrero.

BERNARDO: Somos un grupo que pisa un suelo sin dueño, una patria de nadie. Al ciudadano sin sociedad, al ciudadano del círculo suicida... al habitante de esta tierra plagada de especulaciones retornaremos.

MARIA: El hombre está perdido en medio de su historia, se está asesinando. Traiciona cuando define la amistad, sólo hay costumbres borrachas, actitudes frías, seres extraños, sin sentido ni preguntas.

BENJAMIN: Es tiempo de cuestionar todo, de tomar la metralla responsable y acribillar... escaparnos de esta mentira. Convirtámonos en un asesino caído del cielo que destruya el colapso... Esa moral cínica, esa fe manipuladora, esa verdad de idiotas, son un conjunto de ridiculeces que se pudren dentro de un archivo, en una oficina perdida como este, nuestro edificio del ayuntamiento que desde hoy hasta el final de

nuestra misión será nuestro propio salón de la justicia... El viento del matadero ha despertado en nosotros este deseo. Es cierto que somos los cuatro jinetes del bien, los cuatro paladines que ya no sirven para nada.

BERNARDO: Tres.

SIMON: Cuatro.

El Junior une su mano con la de los demás.

MARIA: Tres.

SIMON: Cuatro.

BENJAMIN: ¿Qué es esta ciudad sino una apología al suicidio?

BERNARDO: Será sólo por un tiempo, decía el alcalde, es una misión encubierta... Y ya ven, nos encerraron hace treinta y cinco años... porque ya no les fuimos útiles. Contra ellos levantaremos nuestra revolución...

SIMON: Cuatro.

BENJAMIN: ¿Se une a nosotros...?

SIMON: Simón.

BENJAMIN: ¿Se une a nosotros, Simón?

SIMON: Sí. Cuatro...

MARIA: Cállese.

BENJAMIN: Vamos a tener que inventarle un nombre...

SIMON: Ya se me ocurrirá algo...

BERNARDO: ¿Qué dice usted, María?

MARIA: No más María... Kleochica: la mujer con los poderes del antiguo Egipto: lista.

BENJAMIN: Que éste sea el suicidio más noble que se haya visto en nuestra historia, amigos... Kaissa, el Hombre Antártica: listo.

BERNARDO: La Maravilla Forzuda: listo.

Simón no sabe qué decir.

SIMON: Eh... ¡Listo!... ¡Hasta el final!

TODOS: Hasta el final...

Se abren los uniformes y vemos bajo ellos los trajes de súper héroe. Simón decide sacar su lapicera y exhibirla.

Gran Acompañamiento Musical.

SEGUNDA PARTE

Quinta escena.

*Los cuatro comienzan su entrenamiento de súper héroes. Ejercicios varios al ritmo de la música.
María deja de entrenar y se sienta.*

SIMON: Está listo el vaso con agua, Hombre Antártica...

BENJAMIN: Excelente, probemos...

*Todos se reúnen en torno a Benjamín, quien intenta recuperar sus poderes congelantes.
Sopla el vaso con agua pero éste no logra congelarse.*

Maldita sea, es imposible... Así no podré ni bajar gatos del árbol.

SIMON: Ya, Maravilla, le toca hacer ejercicio...

BERNARDO: Me duele la espalda.

SIMON: No, no venga con gueás, ñor, chsss, está terrible de pajero... Tiene que intentarlo, si es la pura máquina y la silla. A ver córrase, Kleochica...

MARIA: No molestes, Junior...

BENJAMIN: María...

MARIA: ¿Qué? Es un ser inferior, un junior... Bien bonito, el Batman tenía su propio mayordomo pero a nosotros nos toca el punga asesino...

SIMON: No empecís vieja culiá que no te tengo miedo...

María realiza un movimiento sobrehumano y lanza lejos a Simón, éste se pone de pie, corre hacia la mujer y la apuñala con su lapicera. María cae.

BENJAMIN: Otra vez, es la quinta vez en el mes que la vuelve a matar...

SIMON: Y ella no se muere, eso es lo malo...

María resucita.

Ya vai a ver, riéte, no más, ya le voy a encontrar su kriptonita... Ahí la voy a querer verla.

BENJAMIN: Miren lo que les traje...

Benjamín saca figuritas de juguete de los Súper Héroes.

BERNARDO: Bien lindos que éramos...

Los tres paladines juegan con sus figuritas de acción.

SIMON: ¿De dónde sacaron esos nombres?

BENJAMIN: A los seis años fui al sur y me caí a la laguna San Rafael y obtuve los poderes... y bueno, Súper Rafael no es muy bonito...

BERNARDO: A mí el nombre me lo puso el dueño del circo Grecia de fieras, yo trabajaba ahí. Un día paseaba con mi padre por Talca y cayó un meteorito encima de él, tenía tres años pero igual pude levantar la roca. Mi padre estaba plano, muerto. El calor del meteorito me traspasó su fuerza. Me encontró una señora que trabajaba en el circo y me llevó. No fui el meteorito humano porque era gordito y la gente se hubiese reído...

MARIA: Yo vivía en San Antonio, un día me fui de la casa y me subí a un barco que iba al oriente, un carguero. No había donde dormir así que abrí una caja y me metí adentro, como estaba todo oscuro no me di cuenta de que era un sarcófago egipcio que iban a vender en el mercado negro. Me quedé dormida y aspiré todos los pelos de gato que habían dentro. A la mañana siguiente empecé a toser y sentir calor. Los marinos escucharon y bajaron y me escondí de vuelta en el sarcófago. Aparecieron unas luces que se me metieron dentro del cuerpo. Grité tan fuerte que di vuelta el barco, se hundió y me devolví nadando a la velocidad del sonido... Y era otra.

Los tres héroes se ríen.

BERNARDO: ¿Terminó de escribir nuestro manifiesto, Simón?

SIMON: Sí pero no quedó muy bonito.

BERNARDO: ¿Cómo que no?

SIMON: Es que a esta porquería le falta la tecla A.

BERNARDO: Esa porquería es mi Olympia, trátela con respeto. Además que, ¿quién necesita la tecla A? Da lo mismo.

Bernardo trata de levantar su máquina de escribir y la silla pero le es imposible.

Malditos poderes...

SIMON: Ah, se me había olvidado, Benjamín, su supervisor lo andaba buscando...

BENJAMIN: ¿Qué, hace cuánto?

SIMON: Antes de colación. Le dije que estaba en el baño...

BENJAMIN: Buen trabajo, Simón.

BERNARDO: Así se hace, Simón.

MARIA: Qué imbécil, Simón, van a empezar a sospechar de todos si lo único que se le ocurre decir es que estamos con cagadera...

BENJAMIN: María, sea más positiva.

MARIA: Todavía no tenemos ningún plan... Nada funciona sin un plan... No podemos volver así... Ah, y un detallito, niñitos... ¿alguien sabe siquiera contra qué vamos a luchar?

BERNARDO: Mmm... buena pregunta. No lo habíamos pensado.

BENJAMIN: Contra todos, da lo mismo, la cosa es volver. Tenemos rabia, compañeros, Rabia!! Mucha rabia!!

Silencio largo.

Ayúdeme, Simón...

Benjamín saca una cuerda y un arnés, lo cuelgan en el techo, se coloca el arnés y le pide a Simón que lo suba. De pronto, el Hombre Antártica se queda en silencio.

SIMON: ¿Qué le pasa?

BENJAMIN: Tengo miedo... No vuelve el poder...

¿Le conté que antes yo volaba? Era el más popular de los cuatro, ¿nunca oyó hablar de mí?... Era tan bello, tan fuerte... Y ahora...

SIMON: ¿Por qué dejó de ejercer, qué pasó en esa protesta de la que habla Kleochica?

BENJAMIN: *(Dramático)* Eran unos estudiantes protestando y peleando con militares. Siempre iba para ayudarlos un poco y ver mujeres... de civil, claro.

SIMON; ¿Y?

BENJAMIN: La cosa se puso violenta, de vez en cuando soplaban un poquito y congelaba a algunos militares, que estaban persiguiendo a una rubia. La rubia me sonrió y traté de seguirla en medio de todo el griterío y las explosiones. La encontré en un pasaje, cerca de la trifulca... Tres carabineros estaban golpeándola y no dejaban de manosearla, ella gritaba desesperada. Entonces me acerqué, soplé y eché a volar a los desgraciados (que se desnucaron al caer) La rubia, medio desnuda, me agradeció sorprendida el haberla salvado de la violación pero, maldita sea, se dio cuenta de mi identidad...

SIMON: Maldita sea.

BENJAMIN: Sí, así que me empecé a alejar de ella... pero no aguanté y volví... Y la violé como un animal. Ella gritaba y yo más fuerte la violaba... Como pudo la rubia se arrancó, pero era fácil seguirla por el reguero de sangre que iba dejando... Si ve a alguna rubia por ahí, le pide perdón por mí, por favor...

Luego empecé a tomar y después, por mi culpa se le fue el bus lleno de escolares a la Maravilla Forzada...

¿Qué le parece? Preferí partirle el culo a la rubia que trascender como ser especial... Un héroe de trapo fue el que le entregaba las fotocopias, Simón... El mismo que está muerto de miedo acá arriba... Déjenme solo, déjenme que quiero llorar...

SIMON: Concéntrese. Eso ya pasó.

BENJAMIN: No, no me mueva tan fuerte... por favor... por favor...

Tengo vértigo... me da miedo estar así. Bájeme...

SIMON: Cállese. No sea cobarde.

BENJAMIN: Usted es joven... Váyase, nosotros no somos una buena influencia...

SIMON: Nadie me tiene que salvar de nada a mí, si yo no estoy en la delincuencia, estoy con los buenos... yo los estoy ayudando porque quiero puro vengarme de todos los car'e gueas que me empujaron a ser un Junior... la vieja del almacén, mi taita, el industrial, tóos... Lo que importa es terminar nuestra misión. Nosotros vamos a ser la ley...

BENJAMIN: ¡Cállese!... Bájeme, tengo tanto miedo... Voy a vomitar... ¿Qué es lo que quiere hacer usted, hombre!

SIMON: Ya le dije ya, poh. Vengarme. No me importa. A mí no me importa nada. Al junior lo humillan, con eso basta. Yo al gueón que vea afuera cuando salgamos me lo echo...

MARIA: Al primero que hay que ajusticiar es a usted.

SIMON: Todos son culpables, todo el público de la ventanilla que atiende, todos esos que se creen superiores con su ropa, sus cosas, pero nunca más. Nunca más, porque toda esa ropa y esas cosas se las vamos a quitar y ahí se van a quedar sin nada los chuchas de su madre... Es un acto de amor, Hombre Antártica, lo tengo todo planeado...

BENJAMIN: ¿Por qué íbamos a hacer eso?

SIMON: Porque sí, no más... Porque tenemos cualquier rabia... Si reaccionamos con violencia...

BENJAMIN: Por algo será...

MARIA: ¿Se volvió loco? Yo no voy a ser parte de eso...

BENJAMIN: Claro que sí, Kleochica... Nos juramos lealtad. Bájlenme de acá, por favor...

Simón le ayuda.

MARIA: A veces pienso que este junior no es quien dice ser, que hay algo dentro de él que quiere salir...

BENJAMIN: Simón es el más informado de los cuatro, él sabe cómo está funcionando el mundo, dónde está el bien y dónde está el mal...

BERNARDO: ¿Por qué no nos suicidamos ahora y nos ahorramos los problemas?

BENJAMIN: No. Si morimos va a ser en acción...

BERNARDO: ¡Nuestros cuerpos no funcionan, vamos a perder!

BENJAMIN: ¡Mal carpintero es aquel que culpa a sus herramientas! ¡Venganza! No al absoluto abandono social.

MARIA: Que dios se apiade de nosotros...

BENJAMIN: Venga, Simón, quiero compartir mi colación con usted... sólo con usted...

Benjamín y Simón salen. María y Bernardo se miran, la mujer se da cuenta de un cambio en Bernardo...

Sexta escena.

MARIA: ¿Estuvo en una pelea? ¿Por qué no encoge su brazo, Bernardo?

BERNARDO: Tengo frío.

MARIA: Claro que tiene frío si se andaba paseando con esa ropa...

BERNARDO: No me acuerdo dónde dejé el traje, salí con lo puesto.

MARIA: Esos trajes son para gente joven... Yo me refería a un chaleco, nosotros en la noche tenemos que usar chaleco.

BERNARDO: No voy a poder soportarlo, Kleochica, soy cobarde, un viejo cobarde que prefiere el anonimato de su jubilación... No me acuerdo de casi nada de lo que fuimos... Salí para suicidarme...

MARIA: Cállese.

BERNARDO: ¡Eso fui a hacer! Pero tampoco tuve el valor...

MARIA: Usted era el más sensato de todos... si acepté volver fue porque usted también quiso... ¿Qué le pasó?

BERNARDO: No he salido de esta oficina en años... Era mentira todo lo que he hablado de mi casa y eso... Yo... yo vivo acá...

MARIA: ¿Por qué?

BERNARDO: Porque no me acuerdo dónde era que vivía, señorita... No me acuerdo.

No la entiendo, usted conserva sus poderes... podría hacer lo que quisiera en vez de estar acá.

MARIA: Dios me vio haciendo cosas terribles.

BERNARDO: ¿Qué cosas?

MARIA: Cosas. Atroces, se entiende. El tío Ben le dijo a su sobrino que un gran poder conlleva una gran responsabilidad... pero yo fui irresponsable.

BERNARDO: ¿Qué hizo?

Gran pausa de María.

MARIA: Me estoy obligando a que ésta sea una segunda oportunidad... no me pregunte nada.

¿Quién es la que está ahí? ¿Un pájaro, un avión? No, es Kleochica, la vieja traidora, maldita, cochina, la vieja desgraciá...

BERNARDO: ¿Quiere que hablemos de lo que le pasó?

MARIA: No tenga miedo, yo voy a estar para protegerlo, buenas noches.

BERNARDO: Esto no está bien.

MARIA: Claro que no.

Séptima escena.

Simón está escribiendo en la máquina de Bernardo, de pronto la luz empieza a fallar, el Junior se pone de pie sobre la mesa y se da vuelta el vaso con agua que usa Benjamín para entrenar. Simón da vueltas a la ampolleta y se electrocuta. Cae al suelo, está muerto.

Octava escena.

Al otro día, todos reunidos ante el cadáver de Simón. Llega Benjamín.

BENJAMIN: Me despidieron...

MARIA: Lo lamento mucho...

BENJAMIN: No importa... miren, amigos...

Les muestra un vaso con agua congelada.

MARIA: Volvieron sus poderes congelantes...

BENJAMIN: Así es... mi supervisor empezó a gritarme porque me dormí encima de la ventanilla. Miré al cliente que me acusó y lo seguí, fue tan extraño porque sentí que llegué hasta donde él estaba en un segundo, lo golpeé y voló lejos... Volví al ayuntamiento y mi supervisor me hizo firmar el finiquito que ya estaba listo... Me serví un café, leí el papel y di un suspiro de rabia... y al instante se congeló... Hielo, amigos... El Hombre Antártica ha vuelto...

MARIA: Bien por usted... mal por Simón...

BENJAMIN: No tenemos que estar tristes, fue una muerte en acción... Ahora vengarnos tiene más sentido.

Silencio, nadie sabe cómo reaccionar.

BERNARDO: Tiene suerte, al menos estamos nosotros para acompañarlo... ¿Verdad, María?

MARIA: Estoy incómoda, no sé qué se hace en estos casos...

BENJAMIN: Todavía tenemos que entrenar, para tener más confianza... Maravilla Forzada, estoy seguro de que recobrará su fuerza de coloso y su brazo se va a normalizar...

Silencio.

¿Llegó a su sección la corchetera nueva, Kleochica?

MARIA: No, se las llevaron todas a los desgraciados del quinto piso... Incluso nos redujeron la cinta para la máquina de escribir...

BERNARDO: ¿De qué marca es la suya?

MARIA: Continental...

BERNARDO: Buena máquina, fiel... pero prefiero mi Olympia...

BENJAMIN: Mi supervisor tiene una Brother eléctrica... Vamos a echar de menos a Simón...

Silencio incómodo.

BERNARDO: Hombre Antártica, diga algo importante, por favor, el muchacho se lo merece... finalmente, en su estilo, quería que triunfara el bien...

BENJAMIN: Casi en la cuna se nos dota ya de pesadas palabras, bien y mal, así se llaman, por ellas se nos perdona vivir... Perdónanos, Junior... Ya, vamos, hay que trotar alrededor del ayuntamiento, nos queda media hora de colación... Mañana es el gran día.

MARIA: Vamos Bernardo...

BERNARDO: Yo los alcanzo...

Salen. Bernardo, un poco tímido, le reza el padre nuestro a Simón, luego sale.

Simón está solo y luego de un rato comienza a revivir. Revive, siente algo distinto, eléctrico,

Radio activo... sí, ahora es un súper héroe.

SIMON: Dios mío...

Novena escena.

María lanza un grito aterrador, llegan los demás y se asombran con Simón.

BENJAMIN: ¡No puede ser!

BERNARDO: Simón... ¿es usted?

SIMON: No más Simón... de hoy en adelante seré El Fabuloso Joven Atómico.

MARIA: ¿Qué pasó acá?

SIMON: No sé, estaba muerto y de pronto volví... pero cambiado...

BENJAMIN: ¿Qué quiere decir?

SIMON: Con poderes...

MARIA: ¿Qué poderes?

SIMON: No lo sé todavía... eléctricos, yo creo, como mi accidente...

BENJAMIN: ¿Vuela?

SIMON: No.

BENJAMIN: Ah...

BERNARDO: El Fabuloso Joven Atómico no es un buen nombre de súper héroe... Muy largo...

SIMON: A mí me gusta...

BENJAMIN: No, lo llamaremos... Korlov, el Radio Hombre. ¿Qué le parece?

SIMON: Me gusta, sí... es un buen nombre para un líder... Está bien.

BENJAMIN: ¿Líder?

SIMON: Soy el más poderoso de los cuatro... Primera vez en mi vida que no estoy en último lugar, tengo que aprovecharlo...

MARIA: La Legión del Mal... ¡veo en sus ojos la Legión del Mal!

SIMON: Miren, les tengo una sorpresa...

Busca algo, encuentra algo. Desaparece.

BERNARDO: Hombre Antártica recobró sus poderes, sigue siendo nuestro líder...

SIMON: ¿Vuela?

BENJAMIN: No todavía... Tenemos que estar más unidos que nunca, hemos llegado lejos... Lo felicito, Simón, espero que sea un digno paladín...

SIMON: ¿Cómo ustedes?

BENJAMIN: Sea positivo, Radio Hombre...

Entra Korlov, el Radio Hombre, es decir, Simón disfrazado de Paladín.

MARIA: ¿Les parece que celebremos? Una fiesta nos va a relajar... ¿Qué me dicen? La calma antes de la tormenta, como dicen...

BERNARDO: Yo no tengo ningún empacho en darme como guaraca antes de mañana...

MARIA: ¿Qué me mira el Junior?

SIMON: No le tengo miedo...

MARIA: Debería tenerlo... Mírenlo al perla... ahí está con su ropita toda demodé...

Radio Hombre empuja a María.

SIMON: ¿Qué pasa, Kleochica, la mujer con los poderes del antiguo Egipto? ¿Estamos aconchaídos, estamos meañtos? ¿La maldición de la momia?

BENJAMIN: Funcionen como un equipo alguna vez, por favor.

Silencio.

Comienza la fiesta. Escuchan música y, sentados, beben y beben. Sólo Simón, en su nuevo traje, baila.

María y Bernardo coquetean y terminan besándose. Benjamín está borracho... Fin de la fiesta.

BENJAMIN: Amigos... perdónenme...

BERNARDO: ¿Por qué? ¿Por no hacernos cubitos de hielo para los tragos?

Bernardo ríe, María toma a Benjamín y lo lleva hacia adelante, hablan en secreto.

BENJAMIN: Yo les mentí. Es cierto que me despidieron pero lo de los poderes es mentira... Sólo lo hice para que no perdieran el ánimo con la muerte de Simón... No hay caso... ni vuelo ni soplo...

MARIA: Cállese, no sea ridículo, Hombre Antártica, usted es nuestro líder. Ya, tome un vasito para su placa y vamos a dormir...

Todos se acuestan en sus respectivas cajoneras, Luego de un rato, María sale de la suya y va a la de Bernardo.

Décima escena.

El gran día.

Gran entrada de los pobres viejos.

Todos visten de súper héroes.

KLEOCHICA: No lo encuentro por ninguna parte. El traidor salió antes que nosotros.

MARAVILLA FORZUDA: ¿Está segura, Kleochica?

KLEOCHICA: Sí.

HOMBRE ANTARTICA: Es la hora... estamos listos ya, ¿cierto? Ya, pues, vamos... Por nosotros y por Ficiárrico... Separémonos... Ya casi es de noche... Nos vemos a las tres... aquí mismo... hasta el final, súper héroes... por fin volvemos a tener identidad...

MARAVILLA FORZUDA: La amo, Kleochica...

KLEOCHICA: ¿Vamos juntos?

MARAVILLA FORZUDA: La alcanzo más tarde, tengo que ordenar unos cuantos archivos...

KLEOCHICA: No se demore...

HOMBRE ANTARTICA: Mañana el caos despertará a la ciudad... y sabrán que estuvimos ahí, que tuvimos nuestra ceremonia... y tendrán pánico. Y se habrán arrepentido de olvidarnos. Que todo el sistema se derrumbe, súper héroes... Sangre para la tierra... Kaissa, el Hombre Antártica, Kleochica, la mujer con los poderes del antiguo Egipto, la Maravilla Forzuda y Korlov, el Radio Hombre: listos.

KLEOCHICA: No, ese no.

HOMBRE ANTARTICA: Gracias por todo, amigos... Gracias.

Kleochica y la Maravilla Forzuda se besan. Hombre Antártica abraza a ambos y salen. Bernardo está solo y va hacia su máquina de escribir. Cuidadosamente escribe algo. Al terminar, va tranquilo a una cajonera y saca un revólver. De una de las cajoneras aparece Simón, vestido de Radio Hombre. Observa al muerto...

SIMON: ¿Qué está haciendo, Bernardo?

MARAVILLA FORZUDA: Perdonen si les da trabajo leer esto que les escribí... es que tengo una tecla menos, la A... ¿Qué está haciendo usted acá? Ahora es poderoso.

SIMON: Con la corriente quedé inconsciente pero me desperté, eso fue todo, soy enfermo yo, poh, tengo como una epilepsia me dijeron a mí, poh, eso me dijeron. No tengo ná poderes. Quería darme valor, yo, yo seguía siendo menos... era lo mismo que afuera... Ustedes... ustedes son la mismo, no más...

Mañana me trasladan de municipio...

MARAVILLA FORZUDA: Yo también me voy, hijo... dile a María que me perdone... escucha atento y prométeme no intervenir... ¡Promételo!

Perdón por la A...

“Me voy migos, les f llé... te f llé, mi M rí ... Estoy c ns do de todo... No volvieron los poderes. No soporto l esper nz . unque se un cob rde, les pido que me recuerden como er ntes... un hombre hermoso... Violento y hermoso. ¿Dónde quedó ese Bern rdo? Me veo en reflejos y ni siquiera recuerdo este rostro nuevo... Por eso hoy me doy p z yo mismo, en nuestro dí disfrútenlo por mí... te mo Kleochic , gr ci s por todo, Benj mín, te dejo de herenci mi c ssettes y los vinilos... Y l c rpet de l escuel públic que necesit b s el dí ese... L he busc do todo este tiempo... migos, me g nó el tiempo, que no les p se ustedes”

Se revienta los sesos.

Ultima escena.

Horas después, todavía Simón está junto al cadáver de Bernardo. Entra Hombre Antártica, Moribundo.

HOMBRE ANTARTICA: Bernardo... ¿Qué pasó acá, Radio Hombre?

Simón no contesta.

¿Fuiste tú?

Hombre Antártica ya no tiene fuerzas, cae al suelo, morirá dentro de dos minutos y él lo sabe.

Estuve mucho tiempo en la ciudad, ¿sabe? Pero nadie se inmutó... Me voy a morir en un rato más... No me quejo... Estoy tan cansado de correr... Miraba a la gente, escogí malos y víctimas... Y soplé, hijo, ¿sabe?... soplé y soplé pero estaba tan cansado que no hacía más que gemir... mi revolución... se fue... se perdió lejos... ¿qué hacen ahora los que lucharon? Inutilidad, Simón... ¿Vivir... sólo para estar vivo? Abandono, solos... nos quedamos solos... eso, lo otro, ya pasó.

No le cuente a nadie toda esta historia... no le puedo negar que da vergüenza ajena... esta ridícula historia de monstruos... de pobres empleados públicos queriendo ser algo más... usted hable bien de mí, diga que luché como un coloso... mejor que un Superman... Ahora que se vaya todo al carajo...

*Muere.
Entra Kleochica.
Simón tiene el revólver en la mano.*

KLEOCHICA: Bernardo...

Se acerca a Bernardo.

Bernardo... levántese... Levántese... no se me muera ahora... ahora no.

Kleochica observa a Simón, éste no habla... quizás fuma, quizás se sienta...

SIMON: Yo no fui...

KLEOCHICA: No tenías derecho...

SIMON: Yo no fui. Hay una carta...

KLEOCHICA: ¡Cállate! Defiéndete... No me importa tu poder eléctrico, o lo que sea que tengas... defiéndete...

Kleochica lanza lejos a Simón, comienza una lucha en la que el Junior no se defiende.

La mujer da rienda suelta a su poder.

Yo no puedo morir, esa es mi condena: Tener que recordar este día durante toda la eternidad... Yo no puedo morir, Simón... tú sí.

Kleochica acaba con Simón. Vuelve donde está el cadáver de Bernardo, lo besa y sale, no sin antes mirar por última vez el subterráneo de archivos del ayuntamiento. Imagen final de los muertos. Silencio. De pronto, Simón comienza a tener espasmos... levanta su brazo... un brazo poderoso...

Fin de la obra.

Súper Héroe
(Criminales Nostálgicos)

Miguel de Cervantes

Numancia

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

R.P.I. N° 147. 112 (4)

Versión Modernizada de Rafael Alberti.

Adaptación De Alexis Moreno Muñoz.

*La vida no acepta revoluciones sin dolor.
Una civilización comienza en el mito y se termina en la duda.
Está prohibido esperar cualquier cosa de la vida, salvo su hora de muerte...
Lo Valioso Del Hombre Se Deriva Del Contacto Con La Realidad,
El Resto Es Despojo De La Especulación.*

EL ADAPTADOR.

JORNADA PRIMERA

ESCIPIÓN

Esta difícil y pesada carga
que el Senado romano me ha encargado,
tanto me quita el sueño y me lo amarga,
que ya sale de quicio mi cuidado.
Guerra de curso tan extraño y larga,
y que tantos romanos ha costado,
¿quién no estará suspenso al acabarla,
o quién no temerá de renovarla?

FABIO

¿Quién, Cipión? Quien tiene la ventura
y el valor nunca visto, que en ti encierras,
pues con ella y con él está segura
la victoria y el triunfo de estas guerras.

ESCIPIÓN

El esfuerzo regido con cordura
allana al suelo las más altas sierras,
y la fuerza feroz de loca mano,
áspero vuelve lo que está más llano.
Mas no hay que reprimir, a lo que veo,
la furia del ejército presente,
que olvidado de gloria y de trofeo,
yace embebido en la lascivia ardiente.
Esto sólo pretendo, esto deseo:
volver a la cordura nuestra gente,
que enmendando primero al que es amigo,
sujetaré más pronto al enemigo.
Fabio

FABIO

¿Señor?

ESCIPIÓN

Que a mi presencia venga
el ejército nuestro todo junto,
porque una breve, cuanto dura arenga
le quiero hacer.

FABIO

Lo haré, señor, al punto.

ESCIPIÓN

¡Pronto, Fabio, que nada te detenga!

Camina, porque es bien que sepan todos
mis nuevas trazas y sus viejos modos.

FABIO

Sé decirte, señor, que no hay soldado
que no te tema juntamente y ame:
y porque ese valor tuyo extremado
por el mundo se admire y se derrame,
cada cual con feroz ánimo osado,
cuando la trompa a la ocasión le llame,
piensa de hacer en tu servicio cosas
que pasen las hazañas fabulosas.

ESCIPIÓN

Primero es menester que se refrene
el vicio que entre todos se derrama;
que si éste no se quita, en nada tiene
que hacer con ellos la honorable fama.
Si este daño común no se previene,
dejándose arraigar su ardiente llama,
el vicio sólo puede hacernos guerra
más que los enemigos de esta tierra.

FABIO

Manda nuestro General
que se presenten armados,
pronto, todos los soldados
en el campo principal.
(La Arenga De Escipión)

ESCIPIÓN

En el fiero ademán, en los lozanos
marciales aderezos y vistosos,
bien os conozco, amigos, por romanos:
romanos, digo, fuertes y animosos;
mas en las blancas delicadas manos
y en los cutis de rostros tan lustrosos,
entre perfumes parecéis criados
y de padres cobardes engendrados.
Averguénceos, varones esforzados,
ver que a nuestro pesar, con arrogancia
tan pocos españoles y encerrados
defiendan este nido de Numancia.
Dieciséis años son, y más pasados,
que mantienen la guerra y la jactancia
de haber vencido con feroces manos
millares y millares de romanos.
Vosotros os vencéis, que estáis vencidos
del bajo antojo femenino liviano,

con Venus y con Baco entretenidos,
sin que a las armas extendáis la mano.
Vergüenza os dé, si no estáis corrompidos,
de ver que este pequeño pueblo hispano
contra el poder romano se defienda,
y, cuanto más rendido, más ofenda.
No me huelga el soldado a otros olores
que al olor de la pez y la resina,
que el que busca en la guerra estos primores
muy mal podrá sufrir la coracina.
Para beber no quede más de un vaso,
y salgan las infames meretrices,
que de ser reducidos a este paso
ellas solas han sido las raíces.
No quiero otro placer ni otra fragancia
mientras un español viva en Numancia.

FABIO

Si con atentos ojos has mirado,
íncrito general, en los semblantes
que a tus breves razones han mostrado
los que tienes ahora circunstantes,
les habréis visto su color turbado.
Turbación de mirarse reducidos
a términos tan bajos por su culpa,
turbación de sentirse reprendidos,
no sabiendo a su falta dar disculpa.
Mas hoy desean dar a tu servicio
la hacienda, vida y honra en sacrificio.
Admite, pues, de sus intentos sanos
el justo ofrecimiento, señor mío,
y considera al fin que son romanos,
en quien nunca faltó del todo el brío.

ESCIPIÓN

Pues, amparada en tal ofrecimiento,
desde hoy más crecerá mi confianza,
creciendo en vuestros pechos ardimiento,
y del viejo vivir nueva mudanza.
Vuestras promesas no se lleve el viento.
Hacedlas verdaderas con la lanza;
que las mías saldrán tan verdaderas,
cuanto fuere el valor de vuestras veras.

FABIO

Dos viejos numantinos, señor, vienen
a darte, de seguro, una embajada.

ESCIPIÓN

¿Por qué no llegan? ¿Quiénes los detienen?

FABIO

Esperan que licencia les sea dada.

ESCIPIÓN

Si son embajadores, ya la tienen.

FABIO

Embajadores, son.

ESCIPIÓN

Dales entrada;

que aunque descubra cierto o falso pecho
el enemigo, siempre es de provecho.

(Los Embajadores De Numancia)

CORABINO

Si nos das, buen señor, grata licencia
de decir la embajada que traemos,
donde estamos, o sólo en tu presencia,
todo a lo que venimos te diremos.

ESCIPIÓN

Decid; que adonde quiera doy audiencia.

CORABINO

Pues con ese seguro que tenemos
de tu real grandeza concedido,
daré principio a lo que soy venido.
Numancia, de quien yo soy ciudadano,
ínclito General, a ti me envía
como al más fuerte Cipión romano,
que ha cubierto la noche y visto el día,
a pedirte, señor, la amiga mano
en señal de que cesa la porfía
tan trabada y cruel de tantos años,
que ha causado sus propios y tus daños.
En todo el largo tiempo que ha durado
entre ambas partes la contienda, es cierto
que ningún general hemos hallado
con quien poder tratar algún concierto.
Empero ahora que ha querido el hado
conducir nuestra nave a tan buen puerto,
las velas de la guerra recogemos
y una paz digna, honrosa te ofrecemos.

TEOGENES

No pienses que el temor, señor, nos lleva
a pedirte las paces con instancia;
pues nuestra resistencia ha dado prueba

del poder valeroso de Numancia.
Tu virtud y valor es quien nos ceba,
y nos declara que será ganancia
mayor de cuantas desear podremos
si por leal amigo te tenemos.
Para esto ha sido la venida nuestra.
Respóndenos, señor, lo que te place.

ESCIPIÓN

Tarde de arrepentiros dais la muestra,
poco vuestra amistad me satisface.
De nuevo ejercitad la fuerte diestra;
que quiero ver lo que la mía hace,
ya que así ha puesto en ella la ventura
la gloria mía, y vuestra desventura.
A desvergüenza de tan largos años
es poca recompensa pedir paces;
seguid la guerra, renovad los daños,
salgan de nuevo las valientes haces.

TEOGENES

La falsa confianza mil engaños
consigo trae. Advierte lo que haces,
señor, que esa arrogancia que nos muestras,
renovará el valor de nuestras diestras.

CORABINO

Y pues niegas la paz, que con buen celo
te ha sido por nosotros demandada,
de hoy más la causa nuestra con el cielo
quedará por mejor calificada;
y antes que pises de Numancia el suelo
sabrás adónde llega la indignada
furia de aquel que siéndote enemigo
quiere sólo tenerte por amigo.

ESCIPIÓN

¿Tenéis más que decir?

CORABINO

No: mas tenemos
que hacer, pues tú, señor, así lo quieres,
sin querer la amistad que te ofrecemos,
correspondiendo mal a ser quien eres.
Pero entonces verás lo que podemos,
cuando nos muestres tú lo que pudieres;
que es una cosa razonar las paces,
y otra romper por las armadas haces.

ESCIPIÓN.

Verdad decís; y así, para mostraros
si sé tratar en paz y obrar en guerra,
no quiero por amigos aceptaros,
ni lo seré jamás de vuestra tierra;
y con esto, podéis luego tornaros.

TEOGENES

¿En eso tu querer, señor, se encierra?

ESCIPIÓN

Ya os he dicho que sí

TEOGENES

Pues ¡pronto! al hecho,
que guerras ama el numantino pecho.
(*Salen*)

FABIO

El descuido pasado nuestro ha sido
el que así hablar los hace de esa suerte;
(*Gritando a los Embajadores*).
mas ya ha llegado el tiempo, ya es venido
de probar nuestra gloria y vuestra muerte.

ESCIPIÓN

El vano blasonar no es admitido
de pecho valeroso, honrado y fuerte.
Templa las amenazas, Fabio, y calla,
y tu valor descubre en la batalla.
No quiero ya que sangre de romanos
colore más el suelo de esta tierra.
Basta la que han vertido estos hispanos
en tan larga, reñida y cruda guerra.
Ejercítense ahora vuestras manos
en romper y cavar la dura tierra:
pienso de un hondo foso rodearlos,
y por hambre insufrible sujetarlos.
No quede de este oficio reservado
ninguno que le tenga preminente;
trabaje el decurión como el soldado,
y no se muestre en esto diferente.
Yo mismo tomaré el hierro pesado,
y romperé la tierra fácilmente.
Haced cual yo, y al fin veréis que hago
tal obra con que a todos satisfago.

FABIO

Bien puede la ciudad toda cercarse

menos la parte donde el río la baña.

ESCIPIÓN

Vamos, y venga luego a ejecutarse
esta mi nueva, nunca vista hazaña,
y si en nuestro favor quiere mostrarse
el cielo, quedará sujeta España
al Senado romano, solamente
con vencer la soberbia de esta gente.

(La Mujer Triste)

ESPAÑA

Alto, sereno y espacioso cielo,
que con tus influencias enriqueces
la parte que es mayor de este mi suelo
y sobre muchos otros le engrandesces:
muévate a compasión mi amargo duelo,
y pues al afligido favoreces,
favoréceme en hora tan extraña,
que soy la sola y desdichada España.
¿Será posible que continuo sea
esclava de naciones extranjeras
y que un mínimo tiempo yo no vea
de libertad tendida mis banderas?
Con justísimo título se emplea
en mí el rigor de tantas penas fieras,
pues mis famosos hijos y valientes
andan entre sí mismos diferentes.
Jamás en su provecho concertaron
los divididos ánimos briosos,
antes entonces más los apartaron
cuando se vieron más menesterosos;
y así con sus discordias convidaron
a estos cobardes pechos codiciosos
a herirme y a robarme mis riquezas,
usando en mí y en ellos mil crudezas.
Éstos tan viles, pérfidos romanos,
que buscan de vencer cien mil caminos,
rehúyen de venir más a las manos
con los pocos, valientes numantinos.
¡Oh, si saliesen sus intentos vanos,
y esta pequeña tierra de Numancia
sacase de su pérdida ganancia!
Mas ¡ay! que el enemigo la ha cercado
no sólo con las armas contrapuestas
al flaco muro suyo, mas ha obrado
con diligencia extraña y manos prestas,
que un foso por la margen ha cavado,

cercando la ciudad por llano y cuestras;
sólo la parte donde el río se extiende,
de este ardid nunca visto se defiende.
Y pues sólo el lugar por donde corre
y toca a la ciudad el ancho Duero,
es aquel que le ayuda y le socorre
en algo al numantino prisionero,
antes que alguna máquina o gran torre
en sus aguas levante, rogar quiero
al caudaloso conocido río,
ayude en lo que pueda al pueblo mío.
Duero gentil, que con torcidas vueltas
humedeces gran parte de mi seno,
así en tus aguas siempre veas envueltas
arenas de oro, cual el Tajo ameno,
quiero des a mis ásperos lamentos
atento oído, o que a escucharlos vengas,
y aunque dejes un rato tus contentos,
te suplico que en nada te detengas.
Si tú, con tus continuos crecimientos,
de estos fieros romanos no me vengas,
cerrado veo ya cualquier camino
a la salud del pueblo numantino.

JORNADA SEGUNDA

TEÓGENES

Me parece, varones esforzados,
que en nuestros daños con rigor influyen
los tristes signos y contrarios hados
pues nuestra fuerza y gente disminuyen.
Los romanos nos tienen encerrados,
y con cobardes artes nos destruyen.
Ni con matar muriendo no hay vengarnos,
ni cercados podemos escaparnos.
Tan gran maldad los cielos no consientan;
los rayos hieran las ligeras plantas
que se mueven en daño del amigo,
favoreciendo al pérfido enemigo.
Mirad si imagináis algún remedio
para salir de tanta desventura,
porque este duro, interminable asedio
sólo promete pronta sepultura.
El ancho foso nos estorba el medio
de probar con las armas la bravura,
aunque a veces valientes, fuertes brazos
rompen mil contrapuestos embarazos.

CORABINO

¡Al cielo le pluguiera soberano
que nuestra juventud sola se viera
con todo el bravo ejército romano
adonde el brazo rodear pudiera!
Que allí el valor de la española mano
la misma muerte poco estorbo fuera
para dejar de abrir ancho camino
a la salud del pueblo numantino.
Mas, pues en tales términos nos vemos,
que estamos como fieras encerrados,
hagamos todo cuanto hacer podremos
para mostrar los pechos levantados.

LEONCIO

A nuestros enemigos convidemos
a singular batalla, que cansados
de este cerco tan largo, ser podría
quisiesen acabarlo por tal vía.

NUMANTINO I

Y cuando este remedio no suceda
a la justa medida del deseo,

otro camino que intentar nos queda,
mucho más arriesgado, a lo que creo:
este foso y muralla que nos veda
el paso al enemigo que allí veo,
en un tropel de noche lo rompamos
y por ayuda a los amigos vamos.

LEONCIO

O sea por el foso o por la muerte,
de abrir tenemos paso a nuestra vida;
que es dolor insufrible, pena fuerte
no perderla, perdiendo la partida.
Así, mi gusto pongo en quedar muerto
en el cerrado foso o campo abierto.

NUMANTINO 3

Esta insufrible hambre macilenta,
que tanto nos persigue y nos rodea,
hace que en vuestro parecer consienta,
aunque muy duro y temerario sea
el morir, para ahorrarnos tanta afrenta.

MORANDRO

Mas quien morir de hambre no desea,
arrójese conmigo al foso, y haga
camino a su remedio con la daga.

NUMANTINO 4

Primero que lleguéis al trance duro
de esta resolución que habéis tomado,
páreceme ser bien que desde el muro
nuestro vil enemigo sea avisado,
diciéndole que dé campo seguro
a un numantino y otro su soldado,
y que la muerte de uno sea sentencia
que acabe nuestra antigua diferencia.

TEÓGENES

Yo desde aquí me ofrezco, si os parece
que de mi esfuerzo puede algo fiarse,
de salir a este duelo que se ofrece,
si por ventura llega a ejecutarse.

CORABINO

Más honra tu valor claro merece.
Bien pueden de tu esfuerzo confiarse
más difíciles cosas y mayores,
ya que eres tú el mejor de los mejores.
Y pues ocupas el lugar primero

de la honra y valor por causa justa,
yo, que en todo me cuento por postrero,
quiero ser el heraldo de esta justa.

NUMANTINO 1

Pues yo con todo el pueblo mío quiero
ofrecer lo que al cielo más le gusta:
que son los sacrificios y oraciones,
si van con enmendados corazones.

NUMANTINO 2

Vámonos, y con presta diligencia
hagamos cuanto aquí propuesto habemos,
antes que la pestífera dolencia
nos empuje, del hambre, a los extremos.

NUMANTINO 3

Y si es que el cielo ha dado la sentencia
de que en este rigor fiero acabemos,
revóquela, si acaso lo merece
la justa enmienda que Numancia ofrece.
(Noche De Los Veladores Numantinos.)

VELADOR 1

¡Ey, velar, velar, velar!

VELADOR 2

¡Ey, herir, herir, herir!

VELADOR 3

¡Ey, matar, matar, matar!

VELADOR 4

¡Ey, morir, morir, morir!

(Morandro y Leoncio)

LEONCIO

Di, Morandro, ¿adónde vas,
o adónde mueves el pie?

MORANDRO

Si yo mismo no lo sé,
tampoco tú lo sabrás.

LEONCIO

¿Cómo te tiene perdido
tu pensamiento amoroso?

MORANDRO

Antes me siento dichoso
cuanto más me siento herido.

LEONCIO

Eso está ya comprobado
que el que sirviere al amor,
ha de ser, por su dolor,
con razón más lastimado.

MORANDRO

De malicia o de agudeza
no escapa lo que dijiste.

LEONCIO

Tú mi agudeza entendiste,
mas yo entiendo tu simpleza.

MORANDRO

¡Qué! ¿Soy simple en querer bien?

LEONCIO

Sí, sí el querer no se mide,
como la razón lo pide,
con cuándo, cómo y a quién.

MORANDRO

¿Reglas pones al amor?

LEONCIO

La razón puede poner.

MORANDRO

Razonables han de ser,
mas no de mucho primor.

LEONCIO

¿No es ya contra la razón,
siendo tú tan buen soldado,
andar tan enamorado
en esta dura ocasión?
Ves la patria consumida
y de enemigos cercada,
¿y tu memoria, turbada
por amor, de ella se olvida?

MORANDRO

En ira mi pecho arde
por verte hablar sin cordura.
¿Hizo el amor, por ventura,
a ningún pecho cobarde?
¿Dejo yo la centinela
por ir donde está mi dama,

o estoy durmiendo en la cama
cuando mi capitán vela?
Pues si nada me has hallado
de que deba dar disculpa,
¿por qué me das tanta culpa
de estar tan enamorado?
¿No sabes los muchos años
que tras Lira ando perdido?
¿No sabes que era venido
el fin de mis tristes daños,
porque su padre ordenaba
de dármela por mujer,
y que Lira su querer
con el mío concertaba?
También sabes que llegó
en tan dulce coyuntura
esta fuerte guerra dura,
por quien mi gloria acabó.
Se dilató el casamiento
hasta acabar esta guerra,
porque no está nuestra tierra
para fiestas y contento.
Mira cuán poca esperanza
puedo tener de mi gloria,
pues está nuestra victoria
toda en la enemiga lanza.
y del hambre fatigados,
sin medio de algún remedio,
tal muralla y foso en medio,
pocos, y esos encerrados.

LEONCIO

Sosiega, Morandro, el pecho.
Vuelve al brío que tenías;
quizás por ocultas vías
se ordena nuestro provecho.
Que los dioses soberanos
nos abrirán los caminos
por donde los numantinos
queden libres de romanos;
y en dulce paz y sosiego
de tu esposa gozarás,
y las llamas templarás
de ese tu amoroso fuego.

MORANDRO

Sea, Leoncio, testigo
la noche, de lo que dices.
Adiós...

LEONCIO

Viviréis felices
en la paz... Y adiós, amigo.
(*Amanece*)

ESCIPIÓN

Estoy contento, amigo, en ver cómo
Corresponde a mi gusto la ventura,
Y esta libre nación soberbia domo,
Sin fuerzas, solamente con cordura;
Que es digno de tenerse en mayor cuenta
La victoria que menos es sangrienta.
¿Qué cosa puede haber más levantada
en las cosas de guerra que aquí digo,
que sin quitar de su lugar la espada
vencer y sujetar al enemigo?

FABIO

Bien dices, que mayor gloria no hubiera
si ganada sin sangre ser pudiera.
(*Llega, Desde Numancia El Son De Una Trompeta*)

CORABINO

Romanos, ¡ah, romanos! ¿Puede acaso
ser de vosotros esta voz oída?

FABIO

Si hablas lento, de aquí será entendida
cualquier razón...

CORABINO

Decid que acerque el paso
al General, pues viene dirigida
a él una embajada.

ESCIPIÓN

Dila presto,
que yo soy Cipión.

CORABINO

Atiende a esto.
Dice Numancia, general prudente,
que consideres que hace muchos años
que entre la nuestra y tu romana gente
duran los males de la guerra extraños,
y que por evitar que no se aumente
la triste pestilencia de estos daños,
quiere, si tu quisieras, acaballa
con una breve y singular batalla.

Un soldado se ofrece de los nuestros
a combatir, cerrado en estacada,
con cualquier esforzado de los vuestros,
para acabar con lid tan dilatada;
si los hados se muestran tan siniestros,
que el uno quede sin la vida amada,
si fuere el nuestro, se ha de dar la tierra;
si el romano, termínese la guerra.
Respóndeme, señor, si estás en ello,
porque a la ejecución se venga luego.

ESCIPIÓN

Usad el medio del humilde ruego,
si no queréis reciba vuestro cuello,
como prueba, el rigor y dura paga
del filo fiel de la romana daga.
Mía ha de ser Numancia, a pesar vuestro,
sin que me cueste un mínimo soldado,
y el que tengáis vosotros por más diestro
salga por ese foso trincheado,
y si en esto os parece que yo nuestro
en algo mi valor acobardado,
se lleve el viento ahora esta vergüenza,
y vuélveme la fama cuando os venza.
(Le Da La Espalda)

CORABINO

¿No escuchas más, cobarde? ¿Ya te escondes?
¿Enfádate la igual justa batalla?
Mal con tu nombradía correspondes,
no podrás de este modo sustentalla.
Como cobarde jefe me respondes:
¡cobardes sois, romanos, vil canalla,
en vuestra muchedumbre confiados,
y no en los diestros brazos levantados!
¡Pérfidos, desleales, fementidos,
crueles, alevosos y tiranos,
ingratos, codiciosos, mal nacidos,
Pertinaces, feroces y villanos,
infames, femeniles, conocidos
por de industriosas, mas cobardes manos;
¿qué gloria alcanzaréis en darnos muerte
teniéndonos atados de este suerte?

(La Desesperación De Numancia, El Hambre)

TEÓGENES

El desafío no ha importado nada.
Lo que intentar nos queda, según siento,

es buscar una muerte acelerada.
Esta noche se muestre el ardimiento
del numantino valeroso pecho,
y póngase por obra nuestro intento:
el enemigo muro sea deshecho.
Salgamos a morir a la campaña,
y no, como cobardes, en estrecho.

LEONCIO

Con ese parecer yo me acomodo.
Morir quiero rompiendo el fuerte muro,
y deshacerle por mi mano todo.
Mas tiéneme una cosa mal seguro:
que si nuestras mujeres saben esto,
imposible hacer nada, os lo aseguro.

MORANDRO

¡Miradlas! Aquí vienen a rogaros
no las dejéis en tantos embarazos.
Aunque seáis de acero, han de ablandaros.

MADRE 1

Dulces señores nuestros: si en los males
hasta aquí de Numancia padecidos,
que son menores los que son mortales,
y en los bienes también que ya son idos,
siempre mostramos ser mujeres vuestras
y vosotros también nuestros maridos,
¿por qué en las ocasiones tan siniestras
que el cielo airado ahora nos ofrece,
nos dais de aquel amor tan tristes muestras?

MADRE 2

Peleando queréis dejar las vidas
y dejarnos también desamparadas,
a deshonras y muertes ofrecidas.
Nuestro cuello ofreced a las espadas
vuestras primero, que es mejor partido
que vernos de enemigos deshonradas.

MADRE 3

Yo tengo en mi intención estatuido
que haré, si puedo, cuanto en mí estuviere
por morir donde muera mi marido.

LIRA

¿Qué pensáis, varones claros?
¿Revolvéis aún todavía
en la triste fantasía
de dejarnos y ausentarnos?

¿Queréis dejar por ventura
a la romana arrogancia
las vírgenes de Numancia
para mayor desventura?

MADRE 4

¿Y a los libres hijos nuestros
queréis esclavos dejarlos?
¿No será mejor ahogarlos
con los propios brazos vuestros?
¿Serán por ajenas manos
nuestras casas derribadas?
Y las bodas esperadas
¿las han de gozar romanos?

MADRE 2

En salir haréis error,
pues acarrea mil yerros,
porque dejáis sin los perros
el ganado, y sin señor.
Si al foso queréis salir,
llevadnos en tal salida,
porque tendremos por vida
a vuestro lado morir.

MADRE 1

Hijos de estas tristes madres,
¿qué es esto? ¿Por qué no habláis
y con lágrimas rogáis
que no os dejen vuestros padres?
Baste ya que el hambre insana
os acabe con dolor,
sin esperar el rigor
de la aspereza romana.

MADRE

Decidles que os engendraron
libres, y libres nacistes,
y que vuestras madres tristes
también libres os criaron.
Decidles que pues la suerte
nuestra va tan decaída,
que, como os dieron la vida,
asimismo os den la muerte.

OTRA MADRE

¡Oh muros de esta ciudad!
Si podéis hablar, decid,
y mil veces repetid:

¡Numantinos, libertad!

TODOS

¡Numantinos, libertad!

MADRE 3

Los templos, las casas nuestras,
levantadas en concordia,
os piden misericordia,
hijos y mujeres vuestras.

MADRE 2

Ablandad, claros varones,
esos pechos diamantinos,
y mostrad, cual numantinos,
amorosos corazones.

LIRA

También las tiernas doncellas
ponen en vuestra defensa
el remedio de su ofensa
y el alivio a sus querellas.
No dejéis tan ricos robos
a las codiciosas manos;
mirad que son los romanos
hambrientos y fieros lobos.
Mi corazón os advierte
que si hacéis esta salida,
al enemigo dais vida
y a toda Numancia muerte.
De vuestro acuerdo viril
los romanos burlarán,
porque, decidme, ¿qué harán
tres mil contra ochenta mil?
Mejor es que la ventura
del daño que el cielo ordene
o nos salve o nos condene,
nos dé vida o sepultura.

TEÓGENES

Limpiad los ojos húmedos del llanto,
mujeres tiernas, y tened sabido
que vuestra angustia la sentimos tanto,
que nuestro amor responde, merecido.
Ora crezca el dolor, ora el quebranto,
sea por nuestro bien disminuido,
jamás en vida o muerte os dejaremos,
antes en muerte y vida os serviremos.

NUMANTINO 1

Pensábamos salir al foso, ciertos
antes de allí morir que de escaparnos,
pues fuera quedar vivos, aunque muertos,
si muriendo pudiéramos vengarnos;
mas, pues nuestros designios descubiertos
han sido, y es locura aventurarnos,
amados hijos y mujeres nuestras,
nuestras vidas serán desde hoy las vuestras.

TEÓGENES

En medio de la plaza se haga un fuego,
en cuya ardiente llama licenciosa
todas nuestras riquezas se echen luego,
desde la pobre a la más rica cosa;
que ni cenizas queden a las manos
de estos cobardes, míseros romanos.
¿Estáis en esto, amigos? ¿Qué os parece?

CORABINO

Digo que a mí me tiene satisfecho,
y que la ejecución pronto se empiece
de tan extraño y tan honroso hecho.

TEÓGENES

Vamos a ser ministros juntamente
de levantar el rico fuego ardiente.

*******TEXTO DEL POLLO*******

MADRE 1

Nosotras desde aquí ya comenzamos
a dar con voluntad nuestros arreos,
y la vida a las vuestras entregamos,
como se han entregado los deseos.

LIRA

¡Pues caminemos todas!

TODAS

¡Vamos, vamos!

MORANDRO

No corras tan decidida,
Lira. Déjame gozar
del bien que me puede dar
en la muerte alegre vida.
Deja que miren mis ojos
un instante tu hermosura,

pues tanto mi desventura
se entretiene en mis enojos.
¿Qué tienes? ¿Qué estás pensando,
gloria de mi pensamiento?

LIRA

Pienso cómo mi contento
y el tuyo van acabando;
y no será su homicida
el cerco de nuestra tierra,
pues primero que la guerra
se me acabará la vida.

MORANDRO

¿Qué dices, bien de mi alma?

LIRA

Que me tiene en tal medida
el hambre, que de la vida
pronto llevará la palma
¿Qué tálamo has de esperar
de quien está en tal extremo,
que te aseguro que temo
delante de ti expirar?
Mi hermano ayer expiró
del hambre dura agotado,
y mi madre ya ha acabado,
pues el hambre la acabó.
Y si el hambre con su fuerza
no ha rendido mi salud,
es porque mi juventud
contra su rigor se esfuerza.
Mas como hace tantos días
que no le hago defensa,
no pueden contra su ofensa
las débiles fuerzas mías.

MORANDRO

Enjuga, Lira, los ojos.
Deja que los tristes míos
se vuelvan corrientes ríos,
nacidos de tus enojos;
y aunque ya el hambre ofendida
te tenga tan sin compás,
de hambre tú no morirás
mientras yo tuviere vida.
Por ti me ofrezco saltar
el foso y el muro fuerte,
y entrar por la misma muerte

para la tuya salvar.
El pan que el romano toca
sin que el temor me destruya,
lo quitaré de la suya
para ponerlo en tu boca.
Yo te traeré de comer,
a pesar de lo romanos,
si siguen siendo mis manos
las mismas que solían ser.

LIRA

Hablas como enamorado,
Morandro, pero no es justo
que yo tome el gusto al gusto
con tu peligro comprado.

Goza de tu mocedad
en fresca edad y crecida;
que más importa tu vida
que la mía, a la ciudad.
Así que, mi dulce amor,
despide ese pensamiento;
que yo no quiero sustento
ganado con tu sudor.

MORANDRO

En vano trabajas, Lira,
por ahorrarme este camino,
donde mi amor y mi sino
allá me arrastra y me tira.

LIRA

Morandro, mi dulce amigo,
no vayas, que se me antoja
que de tu sangre veo roja
la espada del enemigo.
Abandona esta jornada,
Morandro, bien de mi vida;
que si es mala la salida,
será peor la tornada.
Mas si acaso, amado amigo,
prosigues esta contienda,
lleva este abrazo por prenda
de que me llevas contigo.

MORANDRO

Lira, el cielo te acompañe.
Vete, que a Leoncio veo.

LIRA

Y a ti te cumpla el deseo,
y en ninguna cosa dañe.
(*Se Va*)

LEONCIO

Terrible ofrecimiento es el que has hecho,
y en él, Morandro, se nos muestra claro
que no hay cobarde enamorado pecho.
Yo quiero, buen amigo, acompañarte,
y en empresa tan justa y tan honrosa
con mis pequeñas fuerzas ayudarte.

MORANDRO

¡Oh mitad de mi alma! ¡Oh venturosa
amistad, no en trabajos dividida,
ni en la ocasión más próspera y dichosa!
Goza, Leoncio, de la dulce vida.
Quédate en la ciudad, que yo no quiero
ser de tus verdes años homicida.
Yo solo quiero ir, yo solo espero
volver con los despojos merecido
a mi amor desgraciado y verdadero.

LEONCIO

Ya tienes, buen Morandro, conocidos
mis deseos, que en buena o mala suerte
al sabor de los tuyos van medidos.
Contigo tengo de ir, contigo junto
he de volver, si ya el cielo no ordena
que en tu defensa quede allí difunto.

MORANDRO

¡Quédate, amigo, queda en hora buena!,
porque si yo acabare aquí la vida
en esta empresa de peligro llena,
tú puedas a mi madre dolorida
consolar en el trance riguroso,
como a mi triste esposa tan querida.

LEONCIO

Seguirte tengo en la ocasión dudosa;
que así ha de ser, mi buen Morandro amigo,
y en el quedarme no me pidas cosa.

MORANDRO

Pues no puedo impedirte el ir conmigo,
en el silencio de la noche oscura
tenemos que asaltar al enemigo.
Lleva ligeras armas; que ventura

es la que ha de ayudar al alto intento,
que no la malla entretrejida y dura.
Lleva asimismo puesto el pensamiento
en traerte, después de haber matado,
el mejor pan de todo el campamento.

LEONCIO

Morandro, así lo haré. Pierde cuidado.
(*Salen Dispuestos A Todo*)
La Destrucción De Numancia.

DIRECTOR DE ORQUESTA

Derrama, ¡oh dulce hermano!, por los ojos
el alma, en llanto amargo convertida;
venga la muerte y lleve los despojos
de nuestra miserable y triste vida.

NUMANTINO 2

Bien poco durarán estos enojos;
que ya la muerte viene apercebida
para llevar en alto y breve vuelo
a cuantos pisan de Numancia el suelo.

NUMANTINO 1

Se ha decidido que no quede alguna
mujer, niño ni viejo con la vida,
pues al fin la cruel hambre importuna
con más fiero rigor es su homicida.
Verdugos de nosotros nuestras manos
serán, y no los pérfidos romanos.
(*Sangre. Vals*)

MADRE 2

¡Oh duro vivir molesto!
¡Terrible y triste agonía!

NIÑO

Madre, ¿por ventura habría
quien nos diese pan por esto?

MADRE 2

¿Pan, hijo? ¡Ni aun otra cosa
que semeje de comer!

NIÑO

¿Pues tengo de perecer
de hambre tan dura y rabiosa?
Con poco pan que me deis,
madre, no os pediré más.

MADRE 2

Hijo, ¡qué pena me das!

NIÑO

Pues ¡qué, madre! ¿no queréis?

MADRE 2

Sí quiero; pero ¿qué haré
si no sé donde buscarlo?

NIÑO

Bien podéis, madre, comprarlo;
si no, yo lo compraré.
Mas, por quitarme este afán,
si alguno conmigo topa,
le daré toda esta ropa
por un pedazo de pan.

MADRE 2

¿Qué mamas, triste criatura?
¿No sientes que a mi despecho
sacas ya del flaco pecho
por leche, la sangre pura?
Lleva la carne a pedazos,
y procura bien de hartarte;
que no pueden más llevarte
mis flojos, cansados brazos.
Hijos del ánima mía,
¿con qué os podré sustentar,
si apenas tengo que os dar
de la propia carne mía?
¡Oh hambre terrible y fuerte!
¡Cómo me acabas la vida!
¡Oh guerra, sólo venida
para causarme la muerte!

NIÑO

Madre mía, que me fino;
más de prisa a donde vamos,
que parece que alargamos
el hambre con el camino.

MADRE 2

Hijo, cerca está la plaza
adonde echaremos luego
en mitad del vivo fuego
el peso que te embaraza.
(*El Crimen De Las Madres*)

DIRECTOR DE ORQUESTA

¿No sientes, Corabino, la hermosura
de este pueblo camino de la muerte?

JORNADA TERCERA

ESCIPIÓN

¿Qué es esto, capitanes? ¿Quién nos toca
al arma en tal sazón? ¿Es por ventura
alguna gente desmandada y loca,
que viene a procurar su sepultura?
¿O es quizá algún motín el que provoca
tocar al arma en recia coyuntura?
Que está tan bien cercado el enemigo,
que tengo más temor al que es amigo.

FABIO

Sosiega el pecho, General prudente,
que de esta alarma la ocasión se sabe.
Dos numantinos con soberbia frente,
cuyo valor será razón se alabe,
saltando al ancho foso y la muralla,
han movido a tu campo cruel batalla.
A las primeras guardias embistieron,
y en medio de mil lanzas se arrojaron,
y con tal furia y rabia arremetieron,
que allí su fuerza y su valor mostraron
de modo, que en un punto seis soldados
fueron de agudas puntas traspasados.
Con presta ligereza discurriendo
iban de tienda en tienda, hasta que hallaron
un pedazo de pan, el cual cogiendo,
el paso, y no el furor, atrás tornaron.
El uno de ellos se escapó corriendo,
al otro mil espadas lo arrasaron,
de donde infiero que es el hambre fuerte
la causa de buscar así la muerte.

ESCIPIÓN

Si estando tan hambrientos y cercados
muestran tan excesivo atrevimiento,
¿qué hicieran siendo libres, y encerrados
en sus fuerzas primeras y ardimiento?
¡Indómitos! ¡Al fin seréis domados,
porque contra el furor vuestro violento
se tiene de poner la industria nuestra,
que de domar soberbios es maestra!

(Morandro, Moribundo)

MORANDRO

¿No vienes, Leoncio, di?
¿Qué es esto, mi dulce amigo?
Si tú no vienes conmigo,
¿cómo vengo yo sin ti?
Amigo, ¿qué, te has quedado?
Amigo, ¿qué, te quedaste?
No eres tú el que me dejaste,
sino yo el que te ha dejado.
¿Es posible que ya dan
tus carnes despedazadas
señales tan señaladas
de lo que cuesta este pan?
¿Y es posible que la herida
que a ti te dejó difunto
en aquel instante y punto
no me quitó a mí la vida?
Tú, al fin, llevarás la palma
de más verdadero amigo,
yo a disculparme contigo
entregaré pronto el alma.
Y tan pronto, que el afán
a morir me llama y tira,
en dando a mi dulce Lira
este tan amargo pan.
Pan ganado de enemigos;
pero no ha sido ganado,
sino con sangre comprado
de dos sin ventura amigos.

LIRA

¿Qué es esto que ven mis ojos?

MORANDRO

Lo que pronto no verán
según la prisa se dan
de acabarme mis enojos.
Ves aquí, Lira cumplida
mi palabra y mis porfías
de que tú no morirías
mientras yo tuviese vida.
Y aun podré mejor decir
que pronto vendrás a ver
que a ti sobraré el comer
y a mí faltará el vivir.

LIRA

¿Qué dices, Morandro amado?

MORANDRO

Lira, que acortes el hambre,
entre tanto que el estambre
de mi vida corta el hado.
Pero mi sangre vertida
y con este pan mezclada,
te ha de dar, mi dulce amada,
triste y amarga comida.
Ves aquí el pan que guardaban
ochenta mil enemigos,
que cuesta de dos amigos
las vidas que más amaban.
Mi voluntad sana y justa
recíbela con amor,
que es la comida mejor
y de que el alma más gusta.
Y pues en tormenta y calma
siempre has sido mi señora,
recibe este cuerpo ahora
como recibiste el alma.
(*Muere, entre los brazos de Lira*)

LIRA

Morandro, dulce bien mío,
¿qué sentís o qué tenéis?
¿Cómo tan pronto perdéis
vuestro acostumbrado brío?
Mas ¡ay triste, sin ventura,
que ya está muerto mi esposo!
¡Oh caso el más lastimoso
que se vio en la desventura!
¿Quién os hizo, dulce amado,
con amor tan excelente,
enamorado valiente
y soldado desdichado?
Hicisteis una salida,
esposo mío, de suerte,
que por excusar mi muerte
me habéis quitado la vida.
¡Oh pan, de la sangre lleno
que por mí se derramó!
¡No te tengo en cuenta yo
de pan, sino de veneno!
No te llevaré a mi boca
por poderme sustentar,
si ya no es para besar
esta sangre que te toca.

HERMANO

Lira, hermana, ya expiró

mi padre, y mi madre está
en términos que ya, ya
morirá cual muero yo.
El hambre los ha acabado.
Hermana mía, ¿pan tienes?
¡Oh pan, y cuán tarde vienes,
que ya no hay pasar bocado!
Tiene ya el hambre apretada
mi garganta en tal manera,
que aunque este pan agua fuera,
no pudiera pasar nada.
Tómalo, hermana querida,
que por más crecer mi afán,
veo que me sobra el pan cuando me falta la vida.
(*Cae, Muerto*)

LIRA

¿Expiraste, hermano amado?
Ni aliento ni vida tiene.
¡Bien es el mal cuando viene
sin venir acompañado!
fortuna, ¿por qué me aquejas
con un daño y otro junto,
y por qué en un solo punto
huérfana y viuda me dejas?
¡Oh duro escuadrón romano!
¡Cómo me tiene tu espada
de dos muertos rodeada,
uno esposo y otro hermano!
En el modo de morir
a los dos he de imitar,
porque el hierro ha de acabar
con el hambre mi vivir.
Primero daré a mi pecho
una daga que este pan;
que a quien vive con afán
es la muerte de provecho.
¿Qué aguardo? ¡Cobarde estoy!
Brazo, ¿ya os habéis turbado?
¡Dulce esposo, hermano amado,
esperadme, que ya voy!
(*El Suicidio De La Enamorada*)

MUCHACHA

¡Eterno padre, siempre piadoso,
favorecedme en tan adversa suerte!

SOLDADO

Aunque lleves el vuelo presuroso,

mi dura espada te ha de dar la muerte.

MADRE

El hierro agudo, el brazo belicoso,
contra mí, buen soldado, le convierte.
Deja vivir a quien la vida agrada,
y quítame la mía con tu espada.

SOLDADO

Puesto que es el decreto del Senado
que ninguna mujer quede con vida,
¿cuál será el bravo pecho acelerado
capaz de abrir en ese vuestro herida?
Otra mano, otro hierro ha de acabaros;
que yo sólo nací para salvaros.

MADRE

Ya que mostrarte quieres piadoso
tan en daño, señor, de mi contento,
muéstralo ahora en que a...

(El Crimen Del Soldado. El Llanto Del Soldado)

Aparecen Tres Mujeres Trágicas Y Hermosas, La Guerra, El Hambre Y La Enfermedad

GUERRA

Yo soy la poderosa, impuesta guerra,
de tantas madres detestada en vano,
aunque quien me maldice a veces yerra,
pues no sabe el valor de ésta mi mano.
Yo sé bien que a pesar de ver por tierra
tendido hoy este valor hispano,
días vendrán que ardiendo resucite
y al invasor en él lo precipite.

ENFERMEDAD

El Furor y la Rabia, tus secuaces,
han tomado en sus pechos tal asiento,
que cual si fuese de romanas haces,
cada cual de su sangre está sediento.
Muertes, incendios, iras son sus pases;
en el morir han puesto su contento,
y por quitar el triunfo a los romanos,
ellos mismos se matan con sus manos.

HAMBRE

Volved los ojos, y veréis ardiendo
de la ciudad los encumbrados techos;
escuchad los suspiros que saliendo
van de mil tristes lastimados pechos;

oíd la voz y lamentable estruendo
de las mujeres a quien, ya deshechos
los tiernos miembros en ceniza y fuego,
no valen padre, amigo, amor ni ruego.

GUERRA

Al pecho de la amada y nueva esposa
traspasa del esposo el hierro agudo.
Contra la madre, ¡oh nunca vista cosa!,
se muestra el hijo de piedad desnudo;
y contra el hijo, el padre, con rabiosa
clemencia, levantando el brazo rudo,
rompe aquellas entrañas que ha engendrado,
quedando satisfecho y lastimado.

ENFERMEDAD

No hay plaza, no hay rincón, no hay calle o casa
que de sangre y de muerte no esté llena;
el hierro mata, el duro fuego abrasa,
y el rigor ferocísimo condena
Pronto veréis que por el suelo rasa
está la más subida y alta almena,
y las casas y templos más crecidos
en polvo y en ceniza convertidos.

GUERRA

Vamos, pues, y ninguno en esta tierra
descuide ejecutar su poder fuerte.
caminemos, unidos por la muerte.

HAMBRE

El hambre soy.

ENFERMEDAD

La Enfermedad

GUERRA

¡La Guerra!
(*Desaparecen.*)

TEÓGENES

No quedaréis, ¡oh hijos de mi alma!,
esclavos, ni el romano poderío
llevará de vosotros triunfo y palma,
por más que a sujetarnos alce el brío.
Ni vos, dulce consorte amada mía,
os veréis en peligro que romanos
pongan en vuestro pecho y gallardía
los vanos ojos y las torpes manos.
Mi espada os sacará de esta agonía,

y hará que sus intentos salgan vanos,
pues por más que codicia los atiza,
de Numancia tendrán sólo ceniza.
Yo soy, consorte amada, el que primero
di el parecer que todos peciésemos
antes que al insufrible desafuero
del romano poder sujetos fuésemos,
y en el morir no pienso ser postrero,
ni lo serán mis hijos...

MADRE I

Si pudiésemos
escapar, mi señor, por otra vía,
el cielo sabe cuánto me holgaría.
Mas, no pudiendo ser, según ya veo,
y se encuentra mi muerte tan cercana,
lleva de nuestras vidas tú el trofeo.
y no la espada pérfida romana.

TEÓGENES

Así se haga , y no nos detengamos,
que a morir ya me incita el triste hado.

NIÑO

Madre, ¿por qué lloráis? ¿Adónde vamos?
Andar no puedo ya de tan cansado.
mejor será, mi madre que comamos,
porque el hambre me tiene fatigado.

MADRE I

Ven a mis brazos, hijo de mi vida,
y te daré la muerte por comida.
(*Los Crímenes De Teógenes*)

(*Dos Muchachos*)

VIRIATO

¿Por dónde quieres que huyamos,
Servio?
(Servio: Por donde quisieres)

VIRIATO

Camina. ¡Qué lento eres!
Tú ordenas que aquí muramos.
¿No ves, triste, que nos siguen
mil hierros para matarnos?

(Servio: Imposible es escaparnos de aquellos que nos persiguen. Mas di, ¿qué piensas hacer, o qué medio hay que nos cuadre?)

VIRIATO

A una torre de mi padre
me pienso ir a esconder.

(Servio: Amigo, bien puedes irte, que estoy tan débil y laso de hambre, que un solo paso no puedo dar, ni seguirte)

VIRIATO

¿No quieres venir?

(Servio: No puedo)

VIRIATO

Si no puedes caminar,
¡aquí te habrá de acabar
la espada, el hambre o el miedo!
Y adiós, Servio, que ya temo lo que el vivir desbarata,
o que la espada me mata,
o que en el fuego me quemo.

(Se Marcha. Teógenes Con Una Espada Desnuda Y Ensangrentada En Cada Mano)

TEÓGENES

Sangre de mis entrañas derramada,
pues sois aquella de los hijos míos;
mano contra ti misma acelerada,
llena de honrosos y crueles bríos
fortuna en daño nuestro conjurada;
cielos, de justa compasión vacíos,
ofrecedme en tan dura amarga suerte
alguna honrosa, aunque cercana muerte.

Valiente Corabino, haced cuenta
que yo soy algún pérfido romano,
y vengad en mi pecho vuestra afrenta,
ensangrentando en él espada y mano.

Una de estas espadas os presenta
mi airada furia, mi dolor insano;
que muriendo en batalla no se siente
tanto el rigor del último accidente.

Y el que privare del vital sosiego
al otro, por señal de beneficio,
entregue el desdichado cuerpo al fuego,
que éste será caritativo oficio.
¡Venid ya! ¿Qué os detiene? Acudid luego,
haced ya de mi vida sacrificio,
y esa ternera que tenéis de amigo,
volved en rabia fiera de enemigo.

CORABINO

¿A quién, fuerte Teógenes, invocas?
¿Qué nuevo modo de morir procuras?
¿Para quién os incitas y provocas
a tantas desiguales desventuras?

TEÓGENES

Valiente Corabino, si no apocas
con el miedo tus bravas fuerzas duras,
toma esta espada y mátate conmigo
lo mismo que si fuese tu enemigo;
que esta manera de morir me place,
en este trance, más que otra ninguna.

CORABINO

También a mí me agrada y satisface,
pues que lo quiere así nuestra fortuna.
Mas vamos a la plaza, donde yace
la hoguera a nuestras vidas importuna,
porque el que allí venciere pueda luego
entregar el vencido al duro fuego.

*(La Batalla De Los Dos Colosos. La Muerte De Los Dos Colosos)
(Sangre. La Sangre Es El Vehículo De Los Hombres Nobles)*

ESCIPIÓN

Si no me engaña el pensamiento mío,
o salen mentirosas las señales
que habéis visto en Numancia del estruendo
y lamentables son y ardientes llamas,
o me temo que el bárbaro enemigo
contra su propio pecho ya se vuelva.
Ya no parece gente en las murallas,
ni suenan las usadas centinelas.
Todo está en calma y en silencio todo,
como si en paz tranquila y sosegada
estuviesen los fieros numantinos.

(Fabio Observa El Festín Siniestro, Aterrado)

ESCIPIÓN

¿Qué ves?

FABIO

¡Oh santos, poderosos dioses!

ESCIPIÓN

¿De qué te admiras?

FABIO

De mirar de sangre

un rojo lago y de mirar mil cuerpos
tendidos por las calles de Numancia.

ESCIPIÓN

¿No hay por ventura alguno vivo, Fabio?

FABIO

A lo menos ninguno se me ofrece
en todo cuanto alcanzo con la vista.

ESCIPIÓN

Con uno sólo que quedase vivo
no se me negaría el triunfo en Roma
de haber domado esta nación soberbia,
enemiga mortal de nuestro nombre...

FABIO

En balde, ilustre General prudente,
han sido nuestras fuerzas ocupadas.
En balde te has mostrado diligente,
pues en humo y en viento son tornadas
las ciertas esperanzas de victoria,
por tu arte militar aseguradas.
(*La Llegada De Escipión A Numancia*)

ESCIPIÓN

(*Furioso, A Los Cadáveres*)

¡Estaba por ventura el pecho mío
de bárbara arrogancia y muertes lleno,
y de piedad justísima vacío?
¿Es de mi condición acaso ajeno
usar benignidad con el rendido,
como conviene al vencedor que es bueno?

FABIO

Prudente General, en vano empleas
aquí tu gran valor. Vuelve a otra parte
la industria sin igual de que alardeas.
No hay en Numancia cosa en que ocuparte.
Todos son muertos ya...

VIRIATO

¿A qué venís, o qué buscáis, romanos?
Si en Numancia queréis entrar por suerte,
podéis hacerlo al fin a pasos llanos;
pero mi lengua desde aquí os advierte
que yo las llaves mal guardadas tengo
de esta ciudad, de quien triunfó la muerte.

ESCIPIÓN

Por esas, joven, deseoso vengo,
y más para que tengas experiencia
de la piedad que en este caso tengo.

VIRIATO

Tarde, cruel, ofreces tu clemencia,
pues no hay en quien usarla; que no quiero
pasar por el rigor de la sentencia
que con suceso amargo y lastimero
de mis padres y patria tan querida
causó el último fin terrible y fiero.

FABIO

Dinos: ¿tienes por suerte aborrecida,
ciego de un temerario desvarío,
tu floreciente edad, tu tierna vida?

ESCIPIÓN

Templa, pequeño joven, templa el brío
y sujeta el valor tuyo y pequeño
al mayor de mi honroso poderío;
que desde aquí te doy mi fe, y empeño
mi palabra, que sólo de ti seas
tú mismo el propio y conocido dueño,
y que de ricas joyas y preseas
vivas, lo que vivieres, abastado,
como yo podré darte y tú desees
si a mí te entregas y te das de grado.

VIRIATO

Todo el furor de cuantos ya son muertos
en este pueblo, en polvo reducido;
todo el huir los pactos y conciertos,
ni el dar a sujeción jamás oído,
sus iras y rencores descubiertos,
está en mi pecho fieramente unido.
Yo heredé de Numancia todo el brío.
Ved si pensar vencerme es desvarío.
¡Patria querida, pueblo desdichado,
no temas ni imagines que delire
de lo que debo hacer, en ti engendrado,
ni que promesa o miedo me retire,
ya no me ayude el suelo, el cielo helado,
o ya a vencerme todo el mundo aspire;
que imposible será que yo no haga
a tu valor la merecida paga!
Yo os aseguro ¡oh fuertes ciudadanos!,
que no falte por mí la intención vuestra

de que no triunfen pérfidos romanos,
si ya no fuere de ceniza nuestra.
Saldrán conmigo sus intentos vanos,
ora levanten contra mí su diestra,
o me aseguren, con promesa cierta,
a vidas y a regalos ancha puerta.
(Los Romanos Avanzan Hacia Él)
¡Quietos, romanos, sosegad el brío,
y no os canséis en asaltar el muro;
que aunque fuere mayor el poderío
vuestro, de no vencerme os aseguro.
Pero muéstrese ya el intento mío,
y si ha sido el amor perfecto y puro
que yo tuve a mi patria tan querida,
asegúrelo luego esta caída.

*(Muere El Último Habitante De Numancia. El Desgarro De Escipión)
(Teógenes Y España Sacrificados)*

DIRECTOR DE ORQUESTA

Llévate, niño, lleva la jactancia
y la gloria que el cielo te prepara,
por haber, derribándote, vencido
al que, subiendo queda más caído.

Y sólo de una cosa estoy seguro: Existo... porque me puedo tocar.

Fin.

La Tercera Obra

Alexis Moreno Muñoz.

Tercera Parte De Nuestra Trilogía Pública.

-Es bastante violento que uno no pueda seguir hablando de ciertos temas, de alemanes, judíos, de tortura, de la dictadura en Chile, porque al parecer ya está todo dicho y son temas que nos dicen que están manoseados y no creemos que sea así, creemos que los temas están abiertos todavía, por lo mismo nos parece violento que un sistema niegue la posibilidad de hablar de eso.

-9, La mujer judía.

Francfort, 1935. Es de noche. Una mujer prepara sus maletas. Vacila un largo rato frente a una fotografía de su marido que está encima de la cómoda. Se levanta y llama por teléfono.

Habla la judía. ¿Es usted, doctor?... Buenas noches. Lo llamaba para avisarle que tendrá que buscar una cuarta persona para el bridge; me voy de viaje.... No, no por mucho tiempo, pero de todas maneras será por varias semanas.... Voy a Ámsterdam... Sí, la primavera debe ser hermosa allí... No por nada, solo para ver caras nuevas, nada más.... ¡No, no ha sido tan repentino! Lo iba postergando desde hacia tiempo, pero ahora es necesario.... Sí, habrá que suspender esa salida al cine también... ¡Bueno, hasta pronto!... ¡Saludos a su esposa!... ¡Si, naturalmente, con mucho gusto!.... ¡Hasta pronto!

Cuelga el teléfono y marca otro número.

Habla la judía. ¿Quién es? ¿Gertrudis? Habla Judith. Discúlpame que te moleste. Quería preguntarte si te podrías ocupar de Fritz, me voy de viaje por varios meses.... Pensé en ti, como eres su hermana... ¿Pero, por que no quieres?... Ya sé que tú no eres así, de todos modos en estos tiempos todos deben tener cuidado.... Nadie verá las cosas así, y menos Fritz.... Por supuesto, el sabe que estamos.... distanciadas, pero.... Bueno, entonces si te parece bien el te llamará por teléfono. Ah, una cosa más... échale una ojeada a su ropero y recuérdale que debe ir al sastre, se encargo un montgomery. Ahora tengo que dejarte... Muchas gracias, Gertrudis,..... Hasta pronto.

¡¿Ana?! Sabes que me voy hoy por la noche ¿no? No, tengo que hacerlo, las cosas se están poniendo muy difíciles, demasiado difíciles.... Hubiera querido pasar a saludarte, pero ya sabes que el conserje.... ¡no, no vengas a la estación! Hasta pronto, te escribiré... Por supuesto.

Cuelga el teléfono pero no marca otro número. Ha estado fumando. Quema la libreta en la cual busco los números telefónicos. Después comienza a hablar, repitiendo el pequeño discurso que piensa decirle a su marido.

Sí, me voy, tal vez haya esperado demasiado. Tienes que disculparme, pero....

Se interrumpe, reflexiona y vuelve a comenzar de otra manera.

No debes retenerme, no puedes hacerlo... Es evidente que te perjudico; sé que no eres un cobarde, que no le tienes miedo a la policía, pero eso no es lo peor. No te mandarán a un campo de concentración, pero mañana o más tarde, te impedirán que vayas a tu trabajo. Si me voy es puro egoísmo de mi parte, nada más...

Se interrumpe nuevamente y vuelve a comenzar.

¡No digas que no has cambiado! ¡No es cierto!

¡Oh, Fritz! ¿Qué es lo que nos ocurre?

Se interrumpe otra vez y vuelve a comenzar.

No te dije que quería irme, que quería irme desde hace mucho tiempo porque no puedo hablarte cuando te miro, me parece tan inútil hablar. Lo que no puedo entender es qué les sucede. ¿Qué es lo que quieren? ¿Qué les he hecho yo? No pueden decir que me haya ocupado mucho de política. ¿No soy yo una de las tantas mujeres de la burguesía que tienen un cierto tren de vida? ¡¡Tengo PLATA!! ¿y por qué, de pronto, solo las mujeres rubias tienen derecho de vivir así? En estos últimos tiempos pensé tanto en lo que tu me decías hace algunos años, que había individuos valiosos y otros menos valiosos, y que unos, en caso de diabetes, tenían derecho a la insulina y los otros no..

¡¡y yo aprobaba, la imbecil!! Hoy hicieron una nueva clasificación de este tipo, y ahora resulta que yo parte de los que valen menos que nada.

Un perro de raza recibe mejor atención médica que un indigente.

Fritz, lo admito todo, salvo una cosa, que no nos miremos a la cara durante la última hora que nos queda. Una vez hace diez años alguien dijo que yo no tenía tipo judío y tú respondiste inmediatamente: si ella es judía. Y me gustó tanto tu reacción, era tan limpia, tan bonita era. Pero hoy para que tergiversar ¿no?

Si estoy haciendo mis maletas es porque no quiero que te despidan mañana de tu trabajo. Y no quiero que me digas que no debo irme. Y me doy prisa para no oírte decir que debo irme. Es cuestión de tiempo. El carácter es cuestión de tiempo. Además, no estoy enojada... Sí, lo estoy.

¿Es justo que deba abandonar esta ciudad, en la que he nacido, para que no tengan que darme mi ración de manteca? ¿Qué clase de hombre sois vosotros, si también tú? Inventan teorías científicas y se dejan mandar por brutos que os ofrecen la conquista del mundo pero que les niegan el derecho de elegir a sus esposas. ¡Respiración artificial y gases letales! ¡Sois monstruos o lacayos de monstruos! Si, no soy razonable, pero en un mundo semejante ¿para qué mierda sirve la razón?. No perdón, ¿para qué sirve la razón?... Sólo la violencia ayuda donde la violencia impera, como dice Brecht.

Estas ahí sentado, ves que tu mujer prepara sus maletas y no dices nada. También yo deberá callar. Si te amara callaría. Y te amo verdaderamente. En el próximo país adonde vaya, las cosas tendrán que ser diferentes. El próximo hombre que yo tenga deberá gozar del derecho a conservarme. Y no digas que me mandarás plata porque sabes que es imposible. Y no hagas como si me fuera solamente por tres semanas. Las cosas aquí durarán más de tres semanas. Entonces no digas: “al fin de cuentas, es cuestión de unas cuantas semanas, mientras me alcanzas el abrigo de piel que no usaré hasta el próximo invierno. Y no digamos que es una desgracia. Digamos que es una vergüenza...”

-¿Estás haciendo orden?

-No, me voy

-¿Cómo?

-Ya habíamos hablado de que me iría por algún tiempo, no se está muy bien aquí.

-Pero es absurdo.

-¿Entonces, me quedo?

-¿Adónde quieres ir?

-A Ámsterdam. Fue el primer lugar al que se me ocurrió ir.

-Pero, allí no conoces a nadie.

-No.

-¿Por qué quieres irte? Si es por mí, no existe ningún motivo.

-No.

-Tú sabes que no he cambiado. ¿Lo sabes, Judith?

-Sí.

-Tal vez, no sea tan malo. Te hace falta respirar un poco de aire puro. Aquí uno se ahoga. Iré a buscarte.

-Es lo que deberías hacer.

-Esto no durará mucho. Tarde o temprano las cosas van a cambiar.

-Sin duda. ¿Viste al conserje?

-Creo que lamenta habernos ofendido, estaba muy turbado.

-MARICÓN CULIAO.

-¿A qué hora sale tu tren?

-A las nueve y cuarto.

-¿Y adonde te mando la plata?

-A Ámsterdam, supongo.

-Veré que puedo hacer. ¡No puedo enviar a mi mujer al extranjero para que viva con diez marcos por mes! ¡Qué porquería es todo esto! Me siento terriblemente deprimido.

-Te hará bien venir a buscarme....Hablé con Gertrudis por teléfono, vendrá a verte. ¿Me alcanzas mi abrigo de piel, por favor?

-A fin de cuentas, es cuestión de unas cuantas semanas.

-13, La Hora del Obrero.

Aquí están los Goebbels de la propaganda, le dan la palabra al pueblo, pero como desconfían de él, entre la boca y el micrófono tienen prontas las garras.

Leipzig 1934, oficina del director de una fábrica. Un locutor con su micrófono conversa con un viejo obrero y una obrera. Al fondo, un señor de la dirección y un oficial de la S.A.

-Nos encontramos en medio de volantes y correas que giran y se enrollan, rodeados de camaradas que trabajan con un ardor infatigable, aportando su contribución a nuestra querida patria alemana. Nos encontramos en las hilanderías Fuchs y aunque aquí el trabajo sea duro, aunque los músculos estén tensos, no vemos a nuestro alrededor más que rostros alegres y dichosos. Pero vamos a dejar que hablen nuestros propios colegas... Usted trabaja en esta fábrica hace 20 años, señor...

-Sedelmaier.

-Señor Sedelmaier. Bien, dígame, ¿cómo se explica que todos los semblantes de ustedes los obreros no reflejen más que alegría y buen humor?

-Y, se estarán contando unos chistes.

-¡Claro! Y las bromas joviales aligeran el trabajo, ¿verdad? El nacional socialismo no conoce el pesimismo enemigo de la vida, eso es lo que usted quiere decir... En otros tiempos las cosas eran distintas, ¿verdad?

-Sí, sí.

- Antes los obreros no tenían ningún motivo de regocijo, eso es lo que usted piensa ¿verdad?, entonces sí que podían preguntarse ¿para qué trabajamos?

- Sí, hay algunos aquí que también se lo preguntan.

-¿Cómo dice? Ah, usted hace alusión a esos eternos disconformes que, a cada paso, obstaculizan el trabajo, pero cada vez son menos, pues han comprendido que su actitud es inútil y que desde que en el tercer Reich existe nuevamente una mano firme, todo se halla en pleno resurgimiento. Es también lo que usted piensa, señorita...

- ¡Schmidt!

-¡Señorita Schmidt! ¿En cuál de nuestros gigantes de acero trabaja usted?

-Tenemos también la decoración de los talleres, trabajo que nos proporciona una gran alegría. El retrato del Führer se lo debemos...

¿Qué pasa?

-Tenemos también la decoración de los talleres, trabajo que nos proporciona una gran alegría. El retrato del Führer se lo debemos a una colecta espontánea de la cual nos sentimos orgullosos, así como de las macetas de geranios que en el claroscuro de los talleres ponen una cuota de encanto y de color, una iniciativa de la señorita Kinze.

-¿De modo que decoran los talleres con flores, esas graciosas criaturas del campo? Debe haber sin duda, muchas otras transformaciones en la fábrica desde que el destino de Alemania ha cambiado de faz...

-Los lavabos.

-Tenemos también...Eh... los lavabos son una idea del señor director Bäuschle en persona y deseamos agradecérselo de todo corazón. El que quiera puede lavarse ahora en esos magníficos lavabos, siempre que no haya demasiada gente ni demasiados empujones.

-¡Claro! Cada uno quiere llegar primero, entonces se arma una alegre gritería.

-Eh... claro... No hay más que seis llaves para 550 obreros... Hay cada alboroto... ¡algunos son de una insolencia!

-Pero todo se arregla con un poco de buena voluntad, ¿cierto? Y ahora señor, usted no ha dicho nada, perdón, ¿cuál era su nombre?

-Sedelmaier.

-Dígame señor Sedelmaier, ¿cree usted que las numerosas innovaciones introducidas en la fábrica han influido en el espíritu de sus camaradas de trabajo?

-¿Cómo?

-Bueno, le alegra a usted que todas las ruedas giren nuevamente, que todos los brazos tengan trabajo?

-Por supuesto.

¿Y que nuevamente al terminar el trabajo todos puedan volver a casa con su dinero? Eso es algo que tampoco debiéramos olvidar.

-Tampoco.

-No siempre fue así. Antes eran muchos los camaradas que debían conformarse con la sociedad de beneficencia, arreglárselas con una limosna.

-¡No! Antes nos daban lo mismo, 18 marcos con cincuenta pero no nos descontaban nada.

-¡Excelente broma! Claro, no había mucho que descontar.

-¡¡No, hoy nos descuentan mucho más!!

-Sí, nuevamente todo el mundo tiene pan y trabajo en el Tercer Reich, está usted muy en lo cierto, señor... perdón ¿cuál era su nombre? Bueno, no importa... En la Alemania de Adolfo Hitler no queda una sola rueda inactiva, un solo brazo enmohecido. Unidos en alegre colaboración... el trabajador intelectual y el trabajador manual se lanzan a la reconstrucción de nuestra querida patria alemana... Heil Hitler.

-

¿Está cómodo, señor?

-Sí, sí, sí, sí... (se repetirá lo mismo)

¿Le gustan los chistes?

A mí también. En un ratito más nos va a contar alguno, ¿verdad?

¿Fue a las fondas?

Bueno, ¿le parece que entremos en materia?

¿En lo del terror?

¿Está triste, señor?

Bueno, le voy a tocar algo...

¿Es cierto que usted fue torturado, señor?

Y si no me equivoco, usted prefiere el frío en vez del calor.

¿Le gusta más lo salado que lo dulce?

¿Y es verdad que delató a un amigo suyo para que no le siguieran haciendo daño, señor?

Esto es personal, sólo por curiosidad, para ver qué le ofrezco, ¿le gusta más la pepsi que la coca cola?

Ah, entonces estamos mal... ¿Y se lo violaron los milicos, señor?

¿Y usted alguna vez pensó en ser milico, es verdad eso, señor?

¿No?

¿Sí o no?

Bueno, da lo mismo, no lo entiendo pero da lo mismo...

¿Y nunca más volvió a ver a su amigo, señor?

¿O sea que usted es un soplón, señor?

¿Y me decía que quiere dejar en claro, eso sí, que lo hizo por razones de fuerza mayor?

¿Y ahora ya tiene como setenta años, señor?

¿Y es verdad que ya no tiene familia, señor, que vive solito, solito?

¿Y le gusta el puré con longaniza, señor?

¿Y le metieron corriente, señor?

¿Y es cierto que no siguió trabajando de electricista por el trauma pos coscacho, señor?

¿Estuvo cesante años y años, no es verdad, señor?

¿Y ya no fuma porque eso hace mal para la salud, señor?

¿Porque a usted le interesa seguir viviendo, verdad señor?

¿Mirar hacia delante?
¿Es cierto que trabaja en la casa donde lo torturaron, señor?
¿Y que su mejor amiga es la señora Pancha, cocinera del recinto, señor?
¿El recinto es un edificio público, señor?
¿Usted es empleado público, señor?
Y todavía le tiene miedo a la corriente, ah...
¿No estará muerto su amigo?
¿Jubila ahora luego, verdad?
¿Y le gustaría ese utilitario verde que venden en el persa?
Pero, dígame una cosa, ¿no es raro que le guste el verde... será para no olvidarse de lo que le pasó?
Pero, a ver ¿cómo es la cosa? ¿No quiere mirar para adelante?
¿Entonces?... Usted sigue con miedo...
Pero los cobardes no sirven para nada... Bonito ejemplo que está dando el tata...
¿Cómo que sí?
¿Usted cambia todo lo que luchó, todo lo que sufrió por la jubilación que le viene a fin de año?
Lo único que quiere es morirse...
Usted se da cuenta de que es bien inútil... Que mandó a la cresta su vida, que le vendieron algo que no existió...
Por eso no quiere hablar más del tema... ¿para qué?
Pero a usted igual le gusta su país...
Da lo mismo quien está en el poder, como dicen... son todos iguales...
Porque pasan los años y no hay respuestas, ¿verdad?
Usted cree que la reconciliación es para los que tienen el poder?
¿Así que se lo... ¿ah?
¿Tuvo problemas para sentarse un buen tiempo, no?
No se enoje, si nada es tan terrible... Tiene trabajo, ya va a jubilar, estamos bien... No hay de qué tener miedo... Si está cansado, esté cansado... Mire...

-10, El Soplón.

-El señor y la señora Klimbtsch preguntan si el señor y la señora están en casa.
-No.
-Hubieras podido atender el teléfono. Saben perfectamente que es imposible que hayamos salido.
-¿Por qué no es posible que hayamos salido?
-Porque llueve.
-No es una razón.
-¿Adónde habríamos de ir? Es lo primero que se les va a ocurrir.
-Hay una cantidad de lugares.
-Entonces, ¿por qué no salimos?
-¿Y adónde podríamos ir?
-Si no lloviera...
-¿Y adónde iríamos si no lloviera?
-Antes uno podía hacer visitas. Fue un error no haber atendido el teléfono, ahora se darán cuenta de que no queremos recibirlos.
-Que se den cuenta.
-No me parece muy correcto romper con ellos en el preciso momento en que todos le vuelven la espalda.
-No hemos cortado con ellos.
-¿Entonces por qué no pueden venir?

-Porque ese Klimbtsch me aburre a muerte.

-Antes no te aburría.

-Antes, antes, no me exasperes con tu eterno antes.

-¡Klaus deja tranquila la radio!

-Es una calamidad que hoy llueva, pero ¡cómo se puede vivir en un país donde la lluvia es una calamidad!

-¿Te parece sensato hacer esas reflexiones en voz alta?

-Entre estas paredes hago todas las reflexiones que se me antojan, no estoy dispuesto a que se me haga callar en mi propia casa, ¿estamos solos o no?... ¿Es necesario tener a esta empleada cuyo padre es conserje del edificio?

- Tú dijiste que tenía sus ventajas.

-Sí, claro.

-Deje Adelaida, yo voy a servir, puede retirarse.

-Papá, ¿todos los sacerdotes hacen estas cosas?

-¿Qué cosas?

-Lo que dice aquí.

-¿Qué estás leyendo?

-Nuestro jefe de grupo dijo que podíamos leer ese diario.

-Lo que dice tu jefe de grupo no me interesa, yo soy el que decide lo que puedes leer o no.

- Toma, Klaus, ve enfrente y cómprate algo.

-Pero mamá, está lloviendo.

-Te prevengo que si continúan con esos artículos sobre los procesos de los sacerdotes dejo de comprar este diario.

-¿Y qué diario vas a comprar si todos dicen lo mismo?

-Si todos publican estas porquerías no leeré ninguno. A fin de cuentas no estaré menos enterado de lo que sucede en el mundo.

- No está mal que de cuando en cuando se haga una depuración.

-¿Depuración? Todo eso es pura política.

-¿Y qué quieres que hagan?

- ¿Qué quieres que hagan? Bueno, que barran delante de su propia puerta. En la Casa Parda no todas las cosas están tan limpias, según dicen.

-Pero con esto tienes la prueba de que se están tomando medidas muy saludables a favor del pueblo.

-Muy saludables... si eso es la salud prefiero la enfermedad.

-Estás muy nervioso hoy. ¿Ha ocurrido algo en la escuela?

-¿Qué puede haber ocurrido en la escuela? Y te ruego que no me digas que estoy nervioso. Lo único que conseguirás será enervarme realmente.

-Karl, no deberíamos pelear, antes...

-Ni antes ni ahora estoy dispuesto a que envenenen el espíritu de mi hijo.

-Pero ¿dónde está?

-¿Cómo quieres que lo sepa?

-¿Lo has visto salir?

-No.

-No comprendo dónde se fue. ¡Klaus! ¡Klaus! ¡Klaus! ¡Klaus!... No está.

-Qué importa que haya salido.

-Está lloviendo a cántaros.

-¿Te pones así porque el chico ha salido?

-¿Qué estábamos diciendo?

-Qué tiene que ver.

-Te dominas tan poco últimamente.

-¡Últimamente me domino perfectamente, y, aunque no me dominara, ¿qué tiene que ver eso con que el chico haya salido?

-Sabes muy bien que los niños están escuchando siempre lo que dicen los mayores.

-¿Y entonces?

-¡¿Y entonces?! ¿Y si va a contarlo por ahí? Tu sabes cómo les machacan en las juventudes hitleristas, les obligan a confesar todo lo que llame la atención. Es extraño que haya salido así, sin decir nada.

-Tonterías.

-¿Viste cuando se marchó?

-No.

-Me gustaría saber qué alcanzó a escuchar...

-Pero él sabe perfectamente lo que sucede cuando se denuncia a la gente.

-¿Y el hijo de los Schmulke? Su padre todavía está en un campo de concentración... No entiendo por qué se fue así... nunca lo hace.

-¿No habrá ido a la casa de algún compañero de escuela?

-Entonces sólo puede estar donde los Mummermann. Voy a telefonarles.... Buenos días, señora Mummermann, ¿podría decirme si Klaus está ahí?... ¿No?... No me explico dónde puede estar... Dígame, señora Mummermann, ¿el local de las juventudes hitleristas está abierto el Domingo por la tarde?... ¿Sí?... Muchas gracias, voy a llamar allí.

-¿Y... qué es lo que puede haber escuchado?

-Hablaste del diario... ¡¡y podrías haberte guardado lo que dijiste de la Casa Parda, es tan nacionalista!!

-¿Qué puedo haber dicho de la Casa Parda?

-¡Recuerda! Que no estaba todo limpio allí.

-Pero eso no se puede interpretar como un ataque. Decir que no todo está limpio... o ¡más bien! Que no todo está ¡tan! Limpio... con un sentido de atenuación que encierra una diferencia... ¡más! Una gran diferencia... no es más que un comentario en tono de broma, popular, del lenguaje diario... no puede significar más que, aun en la Casa Parda, no todas las cosas, dadas las circunstancias, marchan como le gustaría al Führer... Por otra parte. Recalqué con toda intensidad, ese carácter de pura probabilidad cuando dije que... ahora lo recuerdo perfectamente... Que ¡según dicen!, no todas las cosas están ¡tan! Limpias... Dije dicen no afirmé yo digo.... ¡¡Cómo voy a afirmar yo que hay algo allí que no está limpio si no tengo la menor prueba de ello!!

-No te entiendo, a mí no necesitas hablarme así.

-Ojalá no fuera necesario, pero ¡¡qué sé yo lo que charlas con los demás, sobre lo que aquí, entre estas cuatro paredes, uno puede llegar a decir, llevado por el ardor de la conversación!!... Comprendeme bien, estoy muy lejos de acusarte de inventar rumores contra tu marido como ni por un solo instante puedo suponer que el chico esté tramando algo contra su propio padre.

-Bueno, ¡¡¡ACABA DE UNA VEZ!!! Harías mejor en morderte la lengua. Entretanto yo estoy acá, rompiéndome la cabeza para recordar si fue antes o después de lo de la Casa Parda cuando dijiste que no se puede vivir en la Alemania de Hitler.

-¡¡NUNCA HE DICHO ESO!!

-Te comportas conmigo como si fuera de la policía. Si me devano los sesos es para averiguar qué escuchó el chico.

-La expresión Alemania de Hitler no forma parte de mi vocabulario.

-¿Y lo que dijiste del conserje? ¿Y los diarios, que no publican más que porquerías? En todos esos discursos tuyos no hay nada positivo para el chico.

-¡¡¡KLAUS!!

-Es cierto que Klaus no es de esos capaces de ir a denunciar.

-Es rencoroso.

-¿Y de qué podría querer vengarse?

-El diablo lo sabe, siempre hay algo... quizás porque le quité la rana.

-Pero hace una semana de eso.
 -Nunca olvida esas cosas.
 ¡No sé para qué le quitaste la rana!
 -¡Porque ya no le atrapaba moscas y la dejaba morir de hambre!
 -Bueno, pero hay que considerar que está muy ocupado.
 ¡¡Bueno pero no es culpa de la rana!!
 -Pero yo acababa de darle 10 pfennings, le damos todo lo que quiere.
 -Sí, pero eso es soborno.
 -¿Qué quieres decir?
 -¡Todo! Que no existen límites, dios mío, y hay que ser profesor... ¡¡¡Educar a la juventud!!! ¡¡¡SI ME DA MIEDO LA JUVENTUD!!!
 -¿No podríamos imaginar algo en que tu hubieras podido pensar cuando hacías tus observaciones? Entonces diríamos que el chico te interpretó mal.
 -¿Qué puedo haber dicho? No consigo ni siquiera recordarlo... La culpa de todo la tiene esta maldita lluvia que termina por exasperarlo a uno... De todas maneras... yo sería el último en proferir algo contra este extraordinario impulso espiritual que anima hoy al pueblo alemán... Ya a fines de 1932 lo predije todo.
 -No perdamos el tiempo con eso, tenemos que ponernos de acuerdo y en seguida.
 -No puedo creer eso de Klaus.
 -Ante todo lo de la Casa Parda y las porquerías.
 -Nunca he hablado de porquerías.
 -Dijiste que el diario está lleno y que dejarías de comprarlo...
 -¡¡EL DIARIO PERO NO LA CASA PARDA!!
 -Debes ser fuerte, como el Führer no deja de repetirlo.
 -Es que no puedo presentarme ante el tribunal y ver que en el banco de los testigos, mi propia carne, mi propia sangre, declara contra mí.
 -No debes tomar así las cosas.
 -¿Crees que el conserje tiene algo contra nosotros?
 -¿Quieres decir, si llegaran a interrogarlo? Para su cumpleaños le regalamos una caja de cigarrillos y para Año Nuevo un buen aguinaldo.
 -Sí pero los vecinos de al lado le dieron 15 marcos.
 -¿Contesto?
 -No sé.
 -Karl.
 -Has dado a luz a un Judas. Ahí está, sentado a la mesa, escuchando todo, mientras traga la sopa que le damos y toma nota de lo que dicen sus propios padres el muy soplón.
 -¡Te prohíbo que hables así!
 -¿Crees que vendrán a buscarme en seguida con él?
 -Sí... yo creo.
 -Debería ir a ponerme la chapita.
 -Anda.
ESTA CHAPITA REPRESENTA EL APOYO A LA DICTADURA EN EL PLEBISCITO DE 1988.
 -En la escuela no tienen nada contra ti, ¿verdad?
 -¡¿Cómo quieres que lo sepa?! Yo estoy dispuesto a enseñar lo que ellos quieren, pero ¿qué quieren que enseñe? Si lo supiera...
 - ¿Qué les pasa?
 -¿Dónde estuviste?... ¿Fuiste sólo a comprar chocolates?
 -Claro... ¿qué otra cosa iba a hacer?
 -¿Crees que dice la verdad?

-

- Sí, abuela, esto se lo manda el Führer.
- Para que no digan que no se acuerda de ustedes.
- Muchas gracias, muchas gracias... Comida, Erna... y arroz con habichuelas... y huevito...
- Y una carta del Führer con algo adentro, ábrala para ver qué es.
- 5 marcos, ¿y ahora qué me dices, Erna?
- ¡Socorro de invierno!
- Tiene que servirse un huevito, hijo mío, y usted también. Por habernos traído todo esto y la molestia de subir tantos pisos. No puedo ofrecerles otra cosita. Yo también me sirvo uno... ¡Sírvelo uno, Erna, chica, no te quedes parada como una tonta! Ya ves que no es como dice tu marido, chica...
- ¿Qué dice el marido?
- Nada, lo que cualquiera puede ir murmurando por ahí. Que los precios han subido un poquito estos últimos meses. Ella calculó por su libro de cuentas que este año gastó 138 marcos más que el año pasado, ¿no es cierto, Erna?... Claro que hace falta dinero para re equipar al país, ¿No?... ¿qué pasa, dije algo malo?
- ¿Dónde tiene escondido el libro de cuentas, joven?
- ¿Y a quién se lo muestra?
- Lo tengo en casa, no se lo muestro a nadie.
- No van a reprocharle que lleve un libro de cuentas.
- ¿Y que ande difundiendo calumnias tampoco se lo VAMOS A REPROCHÁRSELO?
- Cuando entramos no le oí decir claramente Heil Hitler, y tú?
- Claro que dijo Heil Hitler, y yo también digo Heil Hitler.
- ¡Hemos caído en una buena cueva de marxistas! Queremos ver más de cerca ese libro, joven acompáñenos hasta su casa.
- ¡Pero no pueden hacer eso! Está embarazada, está en el tercer mes... ¡¡Erna!! ¿Qué puedo hacer?... Heil Hitler, Heil Hitler, Heil Hitler, Heil Hitler, Heil Hitler... Heil Hitler... CONCHA DE TU MADRE!!!!

-

- Va a llegar de un momento a otro.
- ¿Saben en realidad algo concreto contra él?
- Sabemos una cosa: que fue liberado del campo de concentración.
- Pero ¿por qué desconfían de él?
- Estamos escarmentados, allí los trabajan bien.
- ¿Y qué puede hacer para convencerlos?
- Pronto sabremos a qué atenernos.
- Puede pasar mucho tiempo.
- Sí.
- Tal vez sea el mejor de los camaradas.
- Tal vez.
- Va a ser terrible para él cuando se dé cuenta de que todos desconfían.
- Sabe que es necesario.
- Estábamos tomando un poco de café, ¿quiere una tacita?
- Si no es mucha la molestia... Tienen un armario nuevo.
- ¡En realidad es uno viejo, 11 marcos con 50, el otro se caía a pedazos! ¿verdad?
- ¿Cuánto tiempo pasaste allí?
- 6 meses.

-¿Y te encontraste con alguien?
 - No conocía a nadie. Los envían muy lejos unos de otros... Hay quienes van a Baviera.
 -Llevamos una vida muy retirada, ¿sabe? Es muy raro que Willi se encuentre con alguno de sus antiguos colegas, ¿verdad, Willi?
 -Casi no frecuentamos a nadie.
 -Un sorbo solamente, me voy en seguida.
 -¿Por qué? ¿Tienes algo que hacer?
 -Mi mujer me dijo que ustedes la atendieron cuando estuvo enferma, muchas gracias.
 -No hay de qué, <la hubiéramos invitado más a menudo pero ni siquiera tenemos radio.
 -Lo que se podría escuchar por radio ya está en el diario.
 -Y no hay mucho que leer en el diario...
 -¡No sé! No leo por la noche... regreso demasiado cansado.
 -Pero ¿qué le pasó en la mano? La tiene completamente torcida y le faltan dos dedos.
 -¡¡Ana!!
 -¿Ustedes también desconfían de mí...
 -¡¿Y si fuéramos a la Alexanderplatz antes de almorzar?! Debe haber algún espectáculo allí...
 -Óyeme, Willi, yo sigo siendo el de antes...
 -Por supuesto...
 -Sigo siendo el de antes.
 -Debe haber música en la Alexanderplatz, arréglate Ana, ya terminamos el café, yo voy a pasarme el peine, tú también debieras...

-

Soy muy tonta, soy muy tonta...
 Soy muy tonta, me puse tan feliz hoy día al salir más temprano de la fábrica que me quise venir caminando.
 Lo hice para ahorrarme el pasaje de la micro y escuchar mi cassette pirata tranquila, sin saltos ni gritos del chofer.
 Tengo este cassette pirata desde los trece. Nunca he escuchado otras canciones que no sean las de ese, mi cassette maxell,
 ese que le cambié a la Carolina Pérez por un póster de Pablito Ruiz en fama, el que sale ahí en la Telegrama, con una chaqueta roja tomándose un Yogu Up.
 Y yo, bueno yo... Yo caminaba y se veía todo tan bonito que me olvidaba de ponerle play a mi tonada.
 Yo...
 El compresor de mi sección se atascó. Nadie sabe realmente lo que sucedió.
 Ojalá no lo descuenten de planilla porque entonces bien caro que me saldría el problemilla
 O el paseo, y es que es puro pasto seco y árboles quemados lo que veo.
 Cien metros más allá está la Marcia Núñez con
 Su delantal blanco. No quiero que me vea, ni saludarla ni mirarla. La Marcia miraba el canal y comenzó a notar que me acercaba, me miró, y no dijo nada, el canal café de mierda, muertos hinchados me ha mareado con su corriente. La Marcia prende un cigarro y le da lo mismo la guagua que tiene en su vientre.
 Y salta, la Marica Nuñez salta, se la ha tragado el canal, que rabia con las ganas que tenía yo de fumar.
 La Marica Nuñez ha saltado y claro que tenía que saltar es la forma más barata de terminar.
 La Marica Nuñez ha saltado y claro que tenía que saltar es la forma más barata de terminar.

Otra más. Otra más. Otra más. Y más. Y más. Y más. Y más...

¿Por qué no tomé una micro en vez de crearme señorita y caminar como una imbécil? ¿Qué voy a decir mañana es bien difícil, seguro llegará el padre del crío en una crisis.

Y ahora qué hago?

Maldito canal San Carlos, tu no paras, no reparas, te disparas, borras caras y en tu corriente flotan todas las desgraciadas.

No me iba a poner a decirle que no saltara, se le notaba en la cara, no había vuelta atrás... Jovencita, con crío, sueldo de ratas, flaca por comer puras papas... y digo flaca por comer puras papas.

Me saqué el personal y lo guardé.

Y de repente sálvame yo escuché.

Sálvame María.

Caminé hasta donde se veía la Marcia llena de mierda y agua y sangre. Sálvame, decía la cobarde.

Piernas molidas, ojos desorbitados.

¿Y ahora adónde trabajarás desgraciada si los inválidos están botados?

Le tomé la cabeza y al pensar... se la hundí hasta que dejó de respirar.

Le tomé la cabeza y al pensar... se la hundí hasta que dejó de respirar.

La Marcia Nuñez no podía evitarlo, va flotando por el canal...

La Marcia Nuñez no podía evitarlo, va flotando por el canal...

La Marcia Nuñez no podía evitarlo, va flotando por el canal...

La Marcia Núñez no podía evitarlo, va flotando...

Por el Canal San Carlos.

VIDEOS TERCERA OBRA

VIDEO 1.

-Hablemos del título.

-Eso hablemos del título.

-¿Cómo le podemos poner?

-Sí, como le podemos poner.

-Alexandra.

-¿Qué título le pondríamos a la obra?

-¿Cómo resultado?

-Sería bueno que al Alexis lo entrevistaran y el Alexis se quedara callado, porque esta tontera no resiste ni siquiera discurso, porque es una conversación, es una reflexión.

-Lo que yo sí sé es que el afiche va ser una de las fotos de cuando estábamos sentados conversando... cuando estamos con los textos.

-¿Saben cómo se puede llamar esta obra?

-Vamos juégatela.

-Órganos

-¿Cómo?

-Disfraces

¿Órganos?

-Le podríamos hacer una cita al texto, en algún momento, algún nombre de algo o alguna de las letras de los títulos intervenirlos.

-¿Cómo se llamaban las flores de...

-¿Las flores del mal?

- ¿Las flores de Bach?
- No, las flores de la escena. La Hora del obrero.
- Geranios.
- Yo le pondría: La educación del temor.
- Es que es muy feo ese título.
- Entonces: La mala educación.
- ¿Como la película?
- Bad education.
- ¿Y un título en inglés?
- O en alemán.
- ¿Cómo se dice terror en inglés?
- Fear, no, fear es miedo, terror es terror.
- Horror. Se dice Horror.
- Horror... Pero es que se escribe igual que en español, léalo con “jjerr”. (por la pronunciación)
- Yo sé como podríamos ponerle: La Casa del terror.
- La Casa embrujada.
- No, yo le pondría un título en inglés como: Black Trilogy.
- La Última de la Trilogía.
- No: The last play of trilogy.
- Yo ayer pensaba y le pondría, aunque se va a entender mal quizás, pero le pondría: La tercera obra.

VIDEO 2.

- BRECHT USABA CARTELES.
- PROLOGO.
- CANCION UNO.

VIDEO 3.

- El cruce, la interacción es lo que nos importa, la obra final sucederá entre ambas situaciones, entre todas las conversaciones que estamos teniendo acá y las escenas “actuadas”.
- Encuentro que la obra sucede entre medio de esos dos lugares.
- .-El terror no está en el que uno diga, como espectador LO CONCHESUMADRE QUE FUERON LOS NAZIS, QUE ESTA MINA TIENE QUE IRSE Y MIRAR A SU MARIDO PERO ÉL NO ES CAPAZ DE HACER NADA, no está ahí el terror, no está ahí el drama... Pero cuando yo veo una mujer que tiene que irse, judía, por tal y tal razón, a exiliarse de un lugar, obligada a irse o si no la van a matar, que es capaz de ocupar el rol desde el mismo lugar desde donde ella está escapando, de ocupar el rol del torturador, digámoslo así, con el marido, se acerca a algo que deja de tener una temporalidad y tiene que ver más con una condición humana y ahí yo pum pum pum, se me abre a una posibilidad de yo como espectador decidir en qué lugar estaría o no estaría.
- .-¿Dónde crees tú que está el terror en la escena?
- .-Cuando ella comienza a volverse fascista al minuto de decir ¿Y yo no soy burguesa?
- .- Cuando ella dice “yo tengo PLATA” yo soy burguesa ¿porqué yo? Quizás la gente de más abajo sí... pero yo no.
- .- Entonces cuando ella ocupa ese lugar, cuando esta “Educación del temor” o este terror social que da vueltas por todo el aire, logra un resultado concreto en el individuo, creemos que se hace interesante el trabajo.
- .-Y ahí es donde sentimos que la obra traspasa las unidades de tiempo y lugar, alemanes, judíos y nazis,

chilenos, etc...

.-El terror está en ocupar el lugar que uno mismo reniega de ocupar... por eso creo que la obrera de la escena 13 es especial, ya que ocupa concretamente el lugar que los otros reniegan y dice: "Yo, sí".

-YA VIENE. YA VIENE. LA HORA DEL OBRERO.

.- Son los medios de comunicación, la televisión la que exige explicar un montaje en tres palabras, no tenemos por qué, quizás no tiene justificación y es solo un intento de hablar de un tema que necesariamente se cruza con la forma de llevarlo a cabo.

.- Me gusta de sobremanera el concepto de fragmento, más me gusta el ejemplo ya que no se puede reducir al: Ah esta obra se trata de esto.

.- Todo finalmente es formal, lo que importa es que esta forma no sea cómoda cuando uno y facilista. Lo formal, en el mal sentido, tiene que ver con que es un referente rápido para el espectador de entender, entonces de clasificar, es pasivo.

.- A veces nos apasionamos discutiendo por qué los ensayos tienen un "power" que es distinto al de las funciones. ¿Y esto por qué?, es la pregunta que nos hacemos. Es la gran pregunta que mueve el cómo de este montaje, cómo hacer que la obra final tenga la misma potencia que las conversaciones, que los ensayos... y no se formalice en un mal sentido.

-¿Cuál es la esencia del teatro?

.- En general en una puesta en escena la escenografía, la luz, el vestuario se dan por sentados, por dar un ejemplo, incluso hasta aprenderse el texto se da por sentado, pero cuando no le das importancia trascendente a eso...

-Creo que el gran valor del teatro es cuando se inaugura el momento presente, cuando la obra sucede y cuando una obra sucede no es ni buena ni mala, sucede. Esa es la magia que proviene desde lo concreto, un tiempo sublime desde lo concreto, no desde lo utópico ni desde lo idealista... sino de lo material, del ser y estar ahora mismo.

¿Por qué a veces los ensayos son más interesantes que ciertas funciones, porque hay funciones donde la obra sucede y es maravilloso. Creo que tiene que ver con que uno en el proceso no se preocupa de darle una personalidad al montaje, sino que en el proceso uno descubre la esencia de la puesta, el presente del montaje, entonces, descubre la esencia del teatro.

Todos los elementos que conforman el lenguaje final de la puesta en escena son la personalidad que adquiere el montaje.

Entonces, lo que nosotros pretendemos en el momento de la representación, (en el traslape entre vivencia actoral en el momento y registro del video del proceso del momento) es acercarnos al momento en que "sucede el teatro". Y, ¿desde qué punto de vista?; de uno político, en relación a nuestro país. ¿Y cómo tratar este tema?, no desde un punto de vista "espectacular" que roce lo gratuito.

-Optamos esta vez, en este montaje, por una desestetización, sabemos que al hacer esto estamos realizando un ejercicio estético, pero concientemente usamos las palabras de esta forma "desestetización", es mucho más estético pero lo digo para que se comprenda.

-En el teatro está todo tan diseñado, tan compuesto, que se vuelve inofensivo, lo feo, por llamarlo de otra forma, lo en bruto, obliga a mirar al espectador a formularle preguntas.

.-Ponemos en duda los elementos en pos de crear una estética que tenga moral, que sirva y que sea efectiva.

-Me parece importante e interesante darse cuenta que la forma también es política, y, que a veces, es en la forma donde reside lo materialmente político, la política teatral y quizás la única posible, la de los recursos teatrales.

- Es como decir que el sentido profundo de la creación es el porqué y el sentido político de la creación es el cómo.

-Debe haber una política teatral que tenga que ver con los recursos teatrales y su utilización y en este caso tiene que ver creo que con la COCHINÁ, con el corte en bruto...

-Brecht se hizo cargo de una GUEÁ política en sus tiempos y nosotros nos estamos haciendo cargo de la política de nuestros tiempos también y estamos dando una opinión. Eso es lo único que va a quedar de todo esto... lo que dije yo.

-Es el susto que uno tiene ahora cachai, tengo terror... ¡tengo terror!

VIDEO 4.

-En nuestro espacio: Verdad y Reconciliación, siempre tenemos conversaciones con gente distinta, con gente que quizás no comparte mis ideales, pero este programa es mío, y la GUEÁS, todas las GUEÁS pasan por mí... Él es Jonhatan... Quiero que le demos un fuerte aplauso a Jonathan... él viene del hogar de menores: Niño y Patria; es uno de los jóvenes que no tiene papá ni mamá, pero que ha salido a delante; a pesar de que militó en partidos políticos que yo no concibo, pero bueno... es Jonhatan y vamos a darle la oportunidad para que nos cuente algo de su vida... Jonhatan, por lo que me contabas en back stage...

¿Tú fuiste violado por militares?

Jonhatan está un poco nervioso, quizás no esperaba... esta risa que a lo mejor es de dolor, el dolor se manifiesta de muchas formas, es tan misterioso, bueno, como dice Shakespeare en Hamlet "entre el cielo y la tierra hay mas misterios que... que los que uno conoce"

Retomo mi pregunta, Jonhatan... ¿Es cierto que fuiste violado por militares en el tiempo de la dictadura en Chile?

Nuevamente hay un absceso en Jonhatan, que vamos a tratar de controlar... Corta, corta...

Estamos con Jonhatan, ¿estamos al aire!... Jonhatan, una pregunta que a lo mejor es dolorosa para ti, sí, sobre todo dolorosa...

¿Es cierto que fuiste abusado sexualmente por militares durante tu estadía en el orfanato: Niño y Patria?

Aquí la verdad es la verdad, puede doler señora quizás usted se horroriza, pero es la verdad...

¿Sufriste algún "apremio" (oprobio) por parte de gente como Manuel Contreras (militar chileno de la dictadura)?

¿Corriente, electricidad, "llámese" en los pezones, testículos, Jonhatan?

¿Es verdad que estás en Niño y Patria porque tus papás son detenidos desaparecidos?

-Sí, sí, sí, sí

-Sin embargo Jonhatan: ¿Tú crees en la reconciliación?

¿Crees que este país puede sanarse de todo eso?

¿Crees que podemos volver a amarnos, a estrecharnos como chilenos y no distanciarnos, y no desconocer nos y no entrar en conflicto por ideologías políticas?

Este es Jonhatan.

Señora, usted en la casa quizás tiene un hijo como Jonhatan... queremos darle, está saliendo aquí abajo, el teléfono y la cuenta para que usted deposite su aporte a Niño y Patria, en Niño y Patria hay mucho niño, mucho niño que lo necesita, como Jonhatan UN GUACHO CULIAO que salió adelante...

Jonhatan... ¿TE GUSTA LA PICHULA?

VIDEO 5.

- ¿Juzgarías a Pinochet? (Dictador de Chile)

- No, yo creo que mi país tiene que tener reconciliación.

- ¿Qué piensas de los detenidos desaparecidos?

-Yo no nací en ese momento así que yo no sé de eso?

-¿Por quién votarías para presidente?

-Yo no voto por partidos, yo voto por personas.

-Si fueras un animal ¿Cuál serías?

-¿Me puede repetir la pregunta?

.-Si fueras un animal ¿cual serías?

.-Un caballo.

.-¿Por qué?

- Ay, porque el caballo anda en el campo y a mí me gusta el campo desde chica

.-Algo político.

.- ¿Algo político?

.-Sí, pues, estamos hablando de política.

.-¿Tú sabías que habían torturados en tu país?

.- No, no sé.

.-Pero ¿cómo, no eres chilena?, ¿qué edad tienes?

.-18

.-No, más, que tenga más.

.-21

.-Pero bueno, ¿no sabes que hubo una dictadura?

.- Sí pero también hubo del otro lado, mucha gente que mató a militares... era una guerra.

.- Una guerra ¡ya! ¿Qué piensas de Allende? (Presidente derrocado por Pinochet)

.- Según mi papá era un hijo de puta... Oh, perdón, papá, papá, o... Saquen la cámara... Estoy muy contenta de representar a mi país en este concurso y de haber sido la ganadora... A ver, perdón... Mamá ganó!!

Ya pregúntenme, soy de Chile, soy de Chile... ya pero pregúntenme, Ya, ahora viene la parte en que el público te pregunta.

.-No, pregúntate a ti mismo.

.-Ya, Roberta

- ¿Sí?

.- Hemos sabido que en tu país todavía hay gente que no encuentran.

.-¿Cómo que no encuentran?

.-Gente que está desaparecida

.-Oh... Ay, no sé... Yo que sepa en mi familia no hay nadie que esteé... ¡Ah que me asustó! Aló... ¿Mamá estás ahí? Ah, sí, está mi mamá... No, no hay nadie desaparecido en mi país.

.-Dime ¿qué piensas de Pinochet?

.- Fue un presidente, como todos los presidentes con muchas responsabilidades.

.-Ahora se le encontró dinero que robó al país, ANDA GANANDO ¿Qué piensas de eso?

.-¿Qué dinero?

.-En el banco Riggs.

.-Por algo habrá sido.

.-¿Crees en la democracia?

.-No... creo que mi país no está preparado para la democracia.

.-¿Y en qué crees?

.-Creo en el orden, en el orden, no en la anarquía, no en los punkies ni en los trasher, en el orden.

.-¿Te gustaría que volviera Pinochet?

.-Por mi mamá sí, porque mi mamá lo extraña mucho.

.-Dime, ¿sabías que en tu país habían torturado gente?

.-Algo habrán hecho, algo habrán hecho.

.-¿Has visto algún documental de Salvador Allende?

.-No, no me interesa.

.-¿Conoces a Salvador Allende?

.-No.

.-¿Has visto discursos de Salvador Allende?

.-No.

- Ya veo... ¿cómo te considerarías políticamente, de que tendencia?

-No me meto en política, porque yo quiero ser comunicadora audiovisual y los comunicadores audiovisuales no tienen tendencia política, porque tenemos que llegar a toda la gente, tenemos que llegar a toda la gente.

- Y para cerrar, Roberta, un mensaje para tu país que está destruido, que está construido sobre cimientos de sangre, para tu país donde mataron mucha gente, para tu país que todavía no tiene justicia, para ese país disfrazado de democracia, esa mierda de país con esos presidentes malditos, donde la derecha todavía gobierna, donde la plata es el dueño de todo, donde los militares todavía siguen matando. Un mensaje para tu país...

-Voten por personas.

VIDEO 6.

-15, El Liberado.

Aquí están los torturados, los que fueron interrogados a latigazos, callaron toda la noche, pero los amigos y las esposas piensan con desconfianza, ¿habrán hablado cuando llegó la mañana?. Berlín 1936, cocina de obreros, es un domingo por la mañana un hombre y una mujer, se oye la banda militar a lo lejos.

VIDEO 7.

-Lo que les voy a contar me resuena a partir de la escena de “El Liberado”, tiene que ver con la traición. En la época más DURA de la dictadura, en el año 1973, había un grupo de actores de la Universidad de Chile, que eran muy amigos, trabajaban juntos siempre. Y había una MINA, en el grupo. Bueno, sucedió el golpe de estado y se reestructuró la Universidad de Chile y empezó a desaparecer gente. Y en el grupo también. Un día uno, pasaba el tiempo... OYE HUEVÓN se fue otro, de este otro no se sabe nada, no se sabe nada de él tampoco y el grupo comenzó a ACHICARSE, achicarse, achicarse y de repente un día a uno de los dos que quedaban del grupo lo llaman por teléfono, era la mujer del grupo, y la mina le dice HUEVÓN juntémonos, juntémonos ahora mismo, ESTÁ LA CAGÁ juntémonos, por favor en la plaza del centro”

-¿La mujer era una actriz igual que ellos?

-Sí, una actriz igual que ellos... Es como el caso de nosotros, si, por ejemplo llevaríamos estudiando 4 o 5 años y la Alexandra me llama a mí o te llama a ti y te dice, Alexis, juntémonos...

Llega, en este caso, el Alexis a la plaza, se encuentra con ella, se sienta al lado y la mujer dice HUEVÓN no te muevas, quédate quieto, por favor, que si te mueves te van a matar... Te vienen a buscar los militares, así que no pongas resistencia, tranquilo...

-Ella fue la que se encargó de que desaparecieran todos los integrantes de su grupo. Y junto con ese actor que lo hicieron mierda a golpes... hay varios de esa generación que, aparte de morir, los hicieron pedazos...

La aspiradora es una tortura en que LOS AGARRAN EN PELOTAS, los amarran y los dan vuelta con la boca hacia el suelo y la basura, la hacen que la aspire por la boca, que haga así ahh, ahh... que aspire todo, limpie, limpie...

Les quebraron todos los dientes, LOS HICIERON CAGAR, CAGAR.

-Después cuando vino la democracia, peleando por sus dientes... peleando por que le devolvieran sus dientes... porque se los botaron todos, todos a culatazos.

VIDEO 8.

Canción del folclore chileno, cantada en japonés.

Si vas para Chile,
Te ruego que pases por dónde vive mi amada
Es una casita, muy linda y chiquita,
Que está en las faldas de un cerro enclavada.
La adornan las Parras,
La cruza un estero
Y al frente hay un sauce, que llora que llora
Porque yo la quiero.
Si vas para Chile,
te ruego viajero,
le digas a ella,
Que de amor me muero
El pueblito se llama Las Condes
Y está junto a los cerros y al cielo
Y si miras de lo alto hacia el valle
Tú verás que lo cruza un estero.
Campesinos y gente del pueblo
Te saldrán al encuentro viajero
Y verás como quieren en Chile
Al amigo cuando es forastero.

Fin.