

(588)
0369.01
Sas



ción

CENECA

Una mujer
cibido (d
fu...
21. de marzo en



0307

CENECA

**serie testimonio
(maneras de hacer
y pensar el teatro
en el chile actual)**

TEATRO LA FERIA

**m. de la luz hurtado
carlos ochsenius**

I N D I C E

	<u>Página</u>
I. <u>INTRODUCCION</u>	1
II. <u>ORGANIZACION INSTITUCIONAL DE LA FERIA: SU BASE DE SUSTENTACION ECONOMICA Y SO CIAL.</u>	4
1. Condiciones generales de operación de la compañía.	4
2. Inestabilidad y diversidad económico-institucio nal	7
3. Inestabilidad y diversidad de la recepción.	17
III. <u>POSTULADOS TEATRALES DE LA FERIA</u>	23
1. Postulados ético-estéticos y sus implican - cias en la puesta en escena.....	26
1.1. Contra el teatro psicológico.....	28
1.1.1. Teatro situacional.....	35
1.1.2. Teatro objetivador de la realidad y la cultura nacional.....	43
1.1.3. Teatro histórico-contingente.....	51
1.1.4. Teatro abierto y participativo....	56
1.2. Hacia una estética nacional-popular.....	58
2. La ampliación del circuito comunicativo: contra el teatro de bolsillo.....	66
IV. <u>BREVE AUTO-EVALUACION DE LA EXPERIEN- CIA.</u> <u>Conclusiones</u> provisionarias.	72
1. Revisión crítica de los montajes	74

1.1. Bienaventurados los Pobres.....	75
1.2. Una Pena y un Cariño.....	79
2. Por un teatro "afirmativo".....	80
APENDICE I : FICHAS TECNICAS-ARTISTICAS.....	85
APENDICE II : FRAGMENTOS DE "HOJAS DE PARRA" Y "UNA PENA Y UN CARIÑO".....	94

Documento de trabajo de circulación
restringida. No citable sin expresa
autorización.

PRESENTACION

El presente trabajo se inscribe dentro de un proyecto más amplio de investigación y de animación del medio teatral chileno actual, realizado por un equipo de investigación de CENECA y que conforma la serie "Maneras de hacer y pensar el teatro en el Chile actual". La motivación básica de dicho proyecto radica en el interés por el desarrollo y afianzamiento de una cultura y de un arte nacional que, junto con expresar estéticamente las problemáticas, situaciones y sensibilidad de vastos sectores de la población chilena, pueda expandirse masivamente tanto a nivel de su realización como de su recepción, conformando más que una actividad de grupos aislados, un movimiento cultural.

El arte nacional ha encontrado graves dificultades en su constitución. Primeramente, la cultura chilena se ha comportado históricamente como cultura refleja, buscando inspiración en modalidades creativas extranjeras, en especial europeas, teniendo como producto versiones necesariamente degradadas de sus modelos.

Por otra parte, aquellos que realizan una búsqueda por constituir una cultura enraizada en lo nacional no propenden a la acumulación y continuidad orgánica de sus experiencias, experimentaciones y descubrimientos. En especial en los últimos años, se observa una fuerte tendencia hacia la atomización que se expresa en la desvinculación tanto a nivel de la práctica creativa en sí como del intercambio reflexivo entre los grupos creadores. Así, la actividad reflexiva subyacente a la creación se restringe en su difusión, al circuito más estrecho de las relaciones interpersonales de los realizadores, primando la institución del "maestro", la que lleva necesariamente a una elitización de la práctica creativa.

Si entendemos que la creación artística que se expresa en la organización formal de lenguajes estéticos, se funda en parte en un conocimiento del oficio y de la disciplina artística, cuyo uso a su vez posee

...

proyecciones no sólo estéticas sino que éticas y significativas, nos damos cuenta que la amplia circulación de estos conocimientos y perspectivas desarrolladas por los creadores actuales y futuros es vital para su progresión y superación. A la vez esta progresión requiere de la existencia de un ámbito exigente de evaluación crítica y discusión profunda, informada, abierta y permanente entre los actuales realizadores, como también de un mayor conocimiento de los efectos sociales que genera su práctica artística.

La situación actual-carencia de objetivación, sistematización y circulación del conocimiento artístico y cultural a un nivel societal más amplio-, tiene al menos, dos tipos de consecuencias. Primeramente, favorece la "fetichización" del producto artístico: éste se convierte en un objeto autónomo, válido en sí mismo, desarraigado de sus procesos concretos e históricos de creación y difusión. Ello lleva implícita la concepción del arte como objeto de inspiración espontánea e intuitiva propia de ciertos "espíritus superiores" y al cual sólo pueden acceder los escasos espíritus semejantes.

Por otra parte, esta situación incide también de alguna manera en la débil formación y desarrollo de nuestra cultura nacional, ya que al no ser ubicadas sus manifestaciones en el contexto de sus procesos de creación y difusión, (los que se dan siempre al interior de una sociedad históricamente mutable), resultan un producto efímero que se resiste a su acumulación, crítica y superación. Así, "al no haber recuento histórico de una cultura, las nuevas generaciones se enfrentan a dos posibles alternativas: o partir de cero, debiendo resolver nuevamente problemas conceptuales, técnicos y organizativos que se creen novedosos, pero que, quizás ya han sido trabajados o resueltos con anterioridad; (lo que significa que no se produce un desarrollo y robustecimiento de esta cultura, desperdiándose con ello energía creadora). O, por el contrario, ante esta carencia de información sobre la propia cultura, los actores culturales son llevados a mirar, a inspirarse y a aprender de las realizaciones de otras culturas que sí han sistematizado sus experiencias. De esta manera, en vez de desarrollarse la propia, se disocia su realidad y se vuelve extranjerizante y heterónoma.

Llenar el vacío que el anterior diagnóstico plantea precisa naturalmente de una respuesta integral de todos los sectores involucrados. Como ello no parece aún posible, se planteó empezar por algo básico. En una primera etapa, identificar a los agentes que se sitúan en la búsqueda de un teatro nacional, precisando cual es su ubicación en el medio teatral nacional y rescatando su experiencia creativa, sus planteamientos éticos, estéticos, metodológicos, su conformación orgánica, etc.

El método empleado en esta etapa contempla dos fases: primeramente, mediante la realización de entrevistas semi-estructuradas, se estimula a los grupos creadores para que sistematicen analíticamente las concepciones y métodos que fundan su actividad creativa. El material resultante se ubica a nivel de la auto-conciencia, a la posición ideológica de cada grupo realizador, el que es fruto tanto de su aporte personal como de su inserción en corrientes y tradiciones culturales más amplias.

Pero entre las razones concientes y la obra realizada media todavía una distancia, como así también entre ésta última y las formas concretas en que los receptores la asumen y significan.

Para ello, se realiza un registro y análisis de las obras a la luz de estos postulados y también a la luz de la receptividad que haya en contrado en el campo social más general, en distintos tipos de receptores, etc. Se contrasta así la autoconciencia del creador con su expresión (obra), con el tipo de circulación social que obtiene y con el momento histórico-cultural en el que se desenvuelve. Es posible de esta manera hacer un cuadro de esa manifestación cultural delineado la lógica en que se mueve en estos distintos niveles.

Este mismo modelo de indagación se aplica a los diversos grupos que componen el atomizado campo cultural de una disciplina. Se obtiene así un cúmulo de información, que lleva a la segunda etapa.

...

....

En ésta se plantea realizar un análisis comparativo del material resultante del registro de los diferentes agentes creativos, de manera de descubrir tanto problemáticas comunes como puntos de discusión polémicos o de interés general.

Por último, en base a la información recogida anteriormente y difundida entre los grupos creadores, se realizarán ámbitos de encuentro, -talleres y seminarios- en que a través de la experimentación práctica en los primeros y de discusión reflexiva en los segundos se realice un intercambio concreto de experiencias y un delineamiento de políticas de acción y desarrollo del movimiento.

Este es el espíritu general que enmarca a la serie "Maneras de hacer y pensar el Teatro en el Chile actual", que incluye los registros de Teatro "La Feria", "Teatro ICTUS", "Taller de Investigación Teatral" (TIT) y "Teatro Imagen". Estas compañías profesionales han abierto nuevas perspectivas creativas y comunicativas en el ámbito del teatro nacional con aportes cuya diversidad e inquietudes éticas y culturales, dan cuenta de la vitalidad del teatro chileno independiente realizado en el último tiempo.

Es importante recalcar que en esta ocasión se da cuenta de una fase de la investigación, consistente en el registro de las concepciones, postulados teatrales y metodología del grupo, y de su organización institucional y económica actual. Todos ellos, a partir de la definición y explicitación que el propio grupo hace acerca de su práctica: es la autoconciencia del grupo. Estas consideraciones no han sido aún contrastadas con el análisis objetivo de sus realizaciones ni con criterios externos a los por ello utilizados, fase que se realizará en un futuro próximo.

Por ello el presente material tiene fundamentalmente un interés testimonial, ya que da cuenta del nivel reflexivo del grupo, y del lugar artístico, social y personal en que ellos conscientemente se ubican para realizar su teatro. Testimonio que, por haber surgido de una me-

...

.....

metodología de entrevistas semi-estructuradas que propenden al diálogo fluído, posee un lenguaje coloquial y directo.

Finalmente, el equipo investigador desea manifestar su agradecimiento al Teatro "La Feria", "ICTUS", Taller de Investigación Teatral (T.I.T.) y Teatro "Imagen" por su participación en esta experiencia de trabajo, que los convierte en definitiva a ellos en los autores de esta serie.

T E S T I M O N I O

PARTICIPAN :

POR LA FERIA:

José Manuel Salcedo
Jaime Vadell
Susana Bomchil

POR CENECA:

María de la Luz Hurtado
Carlos Ochsenius

Primera Entrevista : Diciembre 1977

Segunda Entrevista : Octubre 1979

NOTA : Las diferencias de matices y énfasis que puedan advertirse en los planteamientos de los integrantes del Teatro La Feria, se deben fundamentalmente al tiempo transcurrido entre las entrevistas

I. INTRODUCCION

El Teatro "La Feria" es una compañía profesional independiente nacida a fines de 1976 de una escisión del Teatro Ictus. Está formada por dos ex-integrantes de este último el actor y director Jaime Vadell (estudios en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, vasta experiencia teatral, televisiva y cinematográfica(1)), y el actor José Manuel Salcedo (estudios en la Escuela de Derecho de la Universidad de Chile, periodista, publicista, ingresado a la actividad artística en 1971 al Teatro Ictus y a su programa de TV "La Manivela"). Se agrega a los anteriores la diseñadora y actriz Susana Bomchil (estudios en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile).

Siendo estos tres componentes el núcleo creativo estable de la compañía contratan para cada montaje un número variable de técnicos y ac-

(1) Participación en el Teatro Universitario de Concepción (TUC) entre 1958 y 1963; en diversas compañías independientes (Los Moreau; Cía. de Los Cuatro; el Cabildo e Ictus) entre 1964 y 1976 y en el Teatro de la Escuela de Artes de la Comunicación(EAC) de la Universidad Católica de Chile, entre 1970 y 1971, luego en 1973. Actuaciones en diversos teleteatros y en "La Manivela" entre 1966 y 1975 y en diversas películas nacionales (Helvio Soto, Raúl Ruiz y Silvio Caiozzi).

tores, estos últimos mayoritariamente aficionados. No cuentan tampoco con una sala o espacio físico permanente donde ensayar y exhibir sus montajes, debiendo arrendarlo para cada ocasión (2).

Esta situación indica ya las serias dificultades de subsistencia económica y de continuidad operativa que tiene en general todo el teatro independiente, agravadas por las nuevas condiciones económicas, políticas e ideológico-culturales que se inauguran en Chile desde 1973. Especialmente si esas compañías --como es el caso de La FERIA-- plantean su actividad en términos experimentales y no netamente comerciales, y con un definido contenido crítico hacia la realidad nacional vigente.

A pesar que la acción de estas condiciones --que se especificarán más adelante-- ha impedido dotar a la compañía de la estabilidad y continuidad operativa necesarias, no ha inhibido, en cambio, el montaje de un repertorio dramático más o menos homogéneo. Sean las obras elaboradas por sus propios integrantes (*) o adaptadas de textos poéticos(**),

(2) Problema parcialmente superado desde Agosto de 1978 al cedérselles un antiguo cine en la localidad de Lo Barnechea.

(*) "Una Pena y un Cariño", (Octubre 1978-Enero 1979).

(**) "Hojas de Parra" (Enero 1977).

téxtos políticos, religiosos y ensayísticos (*) y textos propiamente dra
máticos (**), el hecho es que la compañía parece estar adquiriendo con
ello un perfil específico y definido dentro del teatro nacional actual. El
énfasis del trabajo de La FERIA se ha dirigido principalmente al desa -
rrollo progresivo de una amplia concepción teatral, recortada circuns -
tancialmente a la experimentación de un lenguaje escénico propio y a
la búsqueda de nuevas formas de organización y producción teatral(3).

En suma: precariedad económica, flexibilidad institucional pero desa -
rrollo sistemático de la propia opción teatral a través de la práctica
(sucesivos, aunque espaciados montajes) pueden caracterizar bien es -
tos tres años de vida de la compañía.

(*) "Bienaventurados los Pobres" (Diciembre 1977-Febrero 1978).

(**) "La República de Jauja" (en preparación)

(3) Todos elementos que se revisarán en el Capítulo III.

II. ORGANIZACION INSTITUCIONAL DE LA FERIA : SU BASE DE SUSTENTACION ECONOMICA Y SOCIAL.

I. Condiciones generales de operación de la compañía.

Precisamente es el peso de las condiciones generales prevalecientes en el país durante todo el período "post-1973" lo que ha hecho en gran medida a La Feria tremendamente irregular y hasta errática en su funcionamiento como compañía profesional. La quiebra económica y la censura ideológica ha amenazado constantemente sus montajes. Aún así ha entregado al público un estreno anual como promedio, entre los años 1977 y 1979, ensayándose un cuarto para fines de 1979.

A los pocos días de su primer estreno ("Hojas de Parra"(HP)), varias veces se soslayó la posibilidad que fuera clausurado el teatro-carpa en que la habían montado por razones sanitario-ambientales (seguridad de las instalaciones, ruidos molestos, hacinamiento, capacidad de los servicios higiénicos). Sin embargo, estas medida aparentemente administrativas, puestas en práctica por distintas y sucesivas autoridades (municipales, policiales, sanitarias), no ocultaban demasiado el propósito de censurar ideoló

gicamente a la obra y a sus creadores. Como éstas no fueron todo lo efectivas, a los once días de funciones más o menos continuadas (hubo interrupciones), "desconocidos" incendiaron completa la carpa durante la madrugada. Conjuntamente a estos hechos, la prensa oficialista (abrumadoramente mayoritaria hasta la actualidad) atacaba duramente a la compañía, quedando "marcados" sus integrantes como peligrosos opositores al régimen. En el contexto de aquellos años, esta calificación legitimaba por sí sola todo tipo de sanciones formales o "informales" que se les pudieran presentar, tal como efectivamente sucedió.

La "quemadura" de la carpa no sólo implicó la quiebra económica de la compañía sino una abierta intimidación, a prueba de "reincidencias", tanto a sus promotores como a sus públicos.

Estas circunstancias hicieron que en el segundo montaje ("Bienaventurados los Pobres" (BLP)), estrenado casi un año después, dos instituciones privadas, se encargaron de su producción artística y de su financiamiento (CENECA y Fundación Civitas, respectivamente), y que se optara por no emplear el nombre original de la compañía ("La Feria"). Se quería escapar así a posibles nuevas represalias y de paso "blanquear" su imagen pública (en lo relativo a lo ideológico-político).

6..

Sin embargo, para Vadell y Salcedo estas medidas conllevaron un efecto negativo no esperado. A su juicio, el segundo montaje careció en su presentación de la necesaria agresividad publicitaria y, lo que es más grave, de una imagen pública definida y clara. El "blanqueo" habría desdibujado la naturaleza y la perspectiva real de la obra y del equipo artístico que la había elaborado. Ello habría incidido en que gran parte del público potencial al cual se había destinado el espectáculo no llegara a presenciarlo en la proporción esperada.

En todo caso, el resultado de esta nueva experiencia fué que el montaje no pudo sostenerse económicamente provocando grandes pérdidas a la Fundación que lo financió. A la novena semana de exhibición debió suspenderse indefinidamente.

Contribuyó también a lograr este efecto el retraso o, derechamente, el silenciamiento de la prensa para informar o siquiera criticar el montaje.

Tanto los autores como el elenco trataron de reponerlo por su propia cuenta un mes más tarde, pero no fué posible encontrar ninguna sala adecuada disponible en Santiago.

El tercer y último montaje de "La Feria" ("Una Pena y un Cariño") se enfrentaría en consecuencia de manera radicalmente distinta casi sin

capital, sin elenco ni público estable y en una sala en desuso, cedida prácticamente gratis, ubicada a gran distancia de la zona céntrica de Santiago. Con todo, esta obra no sólo pudo estrenarse (en Octubre de 1978) sino permanecer en cartelera por más tiempo que las anteriores : catorce semanas, aproximadamente. Económicamente fué un avance: el montaje no arrojó pérdidas, tampoco ganancias...

Actualmente, La Feria ensaya su cuarto montaje para fines de 1979: "La República de Jauja" , del autor nacional Juan Rafael Allende. (1848-1909).

Como se ve, la serie de hechos expuestos ha impedido que la compañía cuente con la necesaria estabilidad operativa para basar su actividad teatral. Fruto de ellos han sido los constantes cambios de organización económica e institucional que ha debido efectuar La Feria desde su nacimiento. A continuación, una breve síntesis de esa trayectoria.

2. Inestabilidad y diversidad económica-institucional

La base económico-institucional de la compañía ha ido adquiriendo distintas modalidades según cada coyuntura. En un comienzo, adoptó una estructura empresarial-comercial, tradicional dirigido exclusivamente por su núcleo fundador. Esto fué así debido a

que.

Salcedo:

"En este momento, para cualquier institución teatral, es imposible pensar en una compañía con una planta estable de actores y de técnicos. Por lo tanto, en ningún caso podíamos tener la pretensión de constituirnos en un grupo muy grande. En el teatro independiente eso no ha sido posible nunca, menos ahora".

Así los tres integrantes permanentes pusieron el capital necesario (equivalente a US \$ 10.000) para financiar el montaje y contratar un elenco. Capital en el que son significativos los préstamos y el aporte, ya sea monetario o en bienes o servicios, de numerosos colaboradores (personas, empresas, instituciones privadas). Se recordará que lejos de ser una excepción, este resulta ser un mecanismo histórico de financiamiento en el teatro profesional chileno. Este nunca ha podido mantenerse sin el concurso de algún tipo de subvención económica total o parcial, directa o indirecta.

Salcedo:

"Creo que no hay ningún teatro profesional en el sentido que efectiva o realmente sus componentes vivan del trabajo teatral, que subsistan ellos más sus familias, que no sea de alguna manera subvencionado. Yo creo que es absolutamente imposible de otro modo. Experiencias al canto. Fuera de los teatros oficialmente subvencionados como los universitarios y uno que otro apoyados por organismos gubernamentales, se dan dos realidades:

1) de los que no reciben ninguna clase de subvención, uno puede acreditar objetivamente que sus componentes no viven sólo de su trabajo en el teatro. Este último es una parte menor del conjunto de actividades que desarrollan para poder subsistir, sea como personas, sea como grupo.

2) los teatroa que logran esta posibilidad tienen que apoyarse, por angas o por mangas, en las formas más discímiles -- porque en esto la imaginación no se agotará nunca-- de subvención. Sin el apoyo de gente, instituciones, empresas, de adhesiones, inscripciones, auspicios, etc., el teatro no puede salir a flote."

Esta modalidad de organización económica, debido a la inmediata afluencia masiva de público a "Hojas de Parra", prometía dar excelentes resultados".

Vadell:

"Desde el punto de vista empresarial nos fué muy bien. El negocio era buenísimo. Lo único que se nos olvidó fué un pequeño detalle que fué fatal... Como negocio nos podría haber dejado a la compañía una utilidad bastante importante, al margen de haber pagado todas las deudas, cosa que todavía no hemos hecho".(4).

Luego de la quiebra de la compañía por la "quema" de la carpa, sus integrantes no insistieron en esta modalidad porque --como se señala:

Vadell:

"entre otras cosas nos quedamos sin plata, y sobre todo, bastante afectados y asustados".

La segunda modalidad económico-institucional de La Feria estuvo dada por dos hechos nuevos: la integración a CENECA de su núcleo creativo

(4) A Enero de 1978, fecha en que se efectuó esta parte de la conversación.

(específicamente Salcedo y Vadell, a los que se sumaría posteriormente David Benavente (5). Allí percibieron remuneraciones por su trabajo de investigación histórica y teatral, cuyo resultado fué la elaboración del texto y la puesta en escena de "Bienaventurados los Pobres". Así, esta parte del trabajo creativo de la compañía (6 meses: Agosto a Diciembre de 1978) subvencionado por dicha institución.

Consultados en aquella oportunidad sobre las características y el marco de esa integración temporal a una institución mayor responden:

Salcedo:

"Para nosotros es importante constituirnos en una instancia de creación y producción teatral profesional que pueda desarrollar una determinada línea de trabajo, línea que no tenemos ninguna intención de dejarla de lado. Al mismo tiempo nos parece importante que el teatro como actividad esté "cobijada" o "financiada", esté relacionada, vinculada a otras manifestaciones de la creación artística e intelectual. Nos parece que ahí hay una posibilidad que el teatro tiene que aprovechar por un lado, y otro, a la que tiene que aportar. Mientras más formas orgánicas de conexión tengamos para nutrirnos de experiencias, de vivencias, de conocimientos, nos parece que el teatro que podamos hacer va a ser más rico. En esa medida también va a ser más útil. Esta es una concepción general que tenemos de hace tiempo y que de alguna manera se traduce en el proyecto de teatro La Feria, sobre todo para el campo artístico. Sin

(5) Fundado en Agosto de 1977, con financiamiento del Fondo para la Promoción de la Cultura UNESCO, y bajo la personería jurídica de la Fundación Civitas. Con posterioridad, en 1978, CENECA se desenvuelve como institución jurídicamente autónoma.

embargo, la conyuntura nos hizo derivar en esta etapa en la presencia en un Centro que tiene unas características distintas. Es decir, en que no solamente hay actividad de producción artística sino otras de investigación de carácter social y cultural. Esto es para nosotros una experiencia nueva que puede ser muy útil de incorporar para nuestro proyecto de más largo alcance"

Concretando lo anterior, el trabajo que realizaron en CENECA es descrito por Vadell y Salcedo en el documento: "Antecedentes de una Inducción Teatral"(6) de la siguiente manera:

"El carácter histórico que tendría la obra nos planteó exigencias de rigor científico poco habituales en un trabajo artístico. Establecida cierta hipótesis fué preciso contrastarla con la verdad; mejor dicho, con las diversas 'verdades' que unos mismos hechos históricos sugieren a distintos analistas e investigadores. Todo ello hizo necesario 'meterse en la historia': reeler textos ya conocidos y estudiar materiales nuevos para nosotros a fin de establecer una versión que constituyera una lectura legítima y coherente de los acontecimientos que íbamos a tratar en escena. Así, debimos recurrir a una bibliografía de más de 40 libros, como asimismo a diarios y revistas de distintas épocas y a actas de sesiones de organismos públicos y privados. Esto nos permitió --tal cual era nuestra intención-- trasladar a la escena documentos genuinos y, aún en las escenas de ficción, inspirarnos en situaciones reales en las cuales se reflejaban los problemas verdaderos de la sociedad chilena en sus diferentes momentos históricos".

Subvencionada entonces la labor de investigación, el segundo elemento de esta fase del desarrollo institucional de La Feria estaría dada por

(6) CENECA, Enero de 1978, mecanografiado.

la participación de una segunda institución privada: la Fundación Civitas. Esta adelantó el capital necesario (equivalente a unos US \$ 14.000 de la época) y se encargó de la producción artística de BLP.

Vadell :

"Nosotros no manejamos empresarialmente esa obra. Hubo aquí contradicciones con resultados bastante malos. No hubo un trabajo adecuado de publicidad, ni se innovó en la forma de convocación e información más amplia al público, utilizando otros MCM (radio, por ejemplo) y otros métodos no tradicionales ('palomitas' etc). Nosotros nos reducimos a la parte artística y todo lo demás no fué de responsabilidad nuestra, incluyendo el libro que salió con el texto de la obra (7). A pesar de que siempre es bueno que se publiquen textos de teatro, pienso que como libro está mal aprovechado. El puro texto no bastaba, sin análisis, sin contextualización (histórica, cultural, estética) ninguna. El programa de la obra fué también deficiente. En fin, todos esos otros elementos que forman parte del espectáculo más allá del montaje."

Estos antecedentes, más los entregados en el primer punto, hicieron que la obra fuera un fracaso económico. Como la afluencia de público no fué todo lo masiva que se esperaba, el montaje no pudo sostenerse y provocó nuevos desembolsos. La Fundación Civitas tuvo que colocar más capital para pagar las remuneraciones del elenco (8) y el arriendo de la sala. El costo total ascendió así a US \$ 20.000, sin que nada pudiera recuperarse.

(7) Publicado por Ediciones Aconcagua en Marzo de 1978.

(8) Elenco formado por 8 actores profesionales, 22 aficionados y 5 técnicos.

Esta suación volvería a cambiar radicalmente la configuración económico-institucional de La Feria. Esta se encuentra más o menos prefigurada en lo expresado por Vadell en una jornada de evaluación de los 6 meses de trabajo en el CENECA.

Vadell :

"Creo que el problema de esta obra (BLP) es que estaba concebida para otra dimensión social que la que realmente tuvo. Esto de inventar algo que se supone nuevo --aunque no lo sea tanto-- es muy complejo, porque uno tiene que pelear también consigo mismo, contra la rutina y lo que siempre ha hecho. Dentro de estas conversiones está también el elemento plata. Yo creo que esta obra se debió montar sin plata. Se nos ha ocurrido recién ahora. Pero se debió haber eliminado el hemiciclo (9) y haberlo reemplazado por cajones de azúcar o algo así. Se debió haber eliminado los trajes de época y toda esa elaboración, etc.

"En fin, uno siempre es general después de la batalla... Pero sirve para la próxima obra. Simplemente hay que plantearse de ahora en adelante hacer obras sin plata. Hay que olvidarse del aparataje escénico, fundamentalmente, trajes y escenografías. No hay plata para eso. Hay que plantearse hacer teatro desde un punto de vista mísero, porque responde a la situación verdadera que se vive. Así como el poblador edifica su casa "callampa" sin un peso, porque obviamente no tiene un centavo. Pero hace una casa que desde luego le sirve: lo cubre, lo protege y es expresiva de lo que es él y de su realidad. En el fondo las casitas callampas son todas distintas. Hay algunas más ingeniosas que otras, más coloreadas, unas con flores y macetas, etc. Hay en eso una expresión interior, propia. Creo que hay que aprender de ellos cómo responden a la situación nacional: a la improvisación, a la precariedad de medios, a la inestabilidad, etc. . . .

(9) Se refiere a la estructura escenográfica de BLP.

"Ahora, pensando qué hacer no creo que se pueda montar Hamlet. No, porque es muy caro. Invitemos a unos 15 actores que quieran correr la aventura de una cooperativa. Si no es posible, vayamos algunos y consigamos a otros. Ropas no hay, escenografía, no hay. Hay que inventar montajes sin nada y no parar de hacer teatro... Hay que romper el aparato de producción tradicional, profesional. Como empezó a hacerlo Raúl Ruiz en el cine. Eso en el teatro hay que conseguirlo y no ahogarse en las cuestiones típicas del teatro profesional que nos viene del modelo del teatro universitario".

Durante los meses que siguieron a Marzo de 1978, Vadell y Salcedo idearon una nueva obra que se montaría bajo los supuestos anteriores. Con una inversión cercana a US \$ 3.000, que se empleó casi completamente en remodelar y acondicionar la sala (270 butacas), y organizado el elenco casi enteramente aficionado (unas 35 personas) como cooperativa, se estrenaría "Una Pena y un Cariño" (UPYC).

Salcedo:

"En este montaje nosotros recuperamos la inversión, pero nosotros y el elenco ganamos muy poco, casi nada. Eso sí que los cesantes tenían un pequeño sueldo fijo. El excedente fué mínimo y se repartió entre todos. Eramos una cooperativa".

Domchil:

"La poca utilería la confeccionó uno de los actores. Cobró una suma por todo y se le pagó. El vestuario lo confeccionaron gratis unas señoras de la zona. Se consiguió mucha cosa prestada también".

En síntesis, "La Feria" terminaría por adoptar a partir de 1978 una forma de organización económica cooperativa basada en el aporte de

servicios (trabajo) de sus integrantes y escasamente de capital. Su bajo rendimiento financiero-comercial ha obligado a sus integrantes profesionales (núcleo fundador) a buscar fuentes alternativas, extra-teatrales, de ingresos, (publicidad para Salcedo, ocasionalmente también para Vadell, comercio para Bomchil). Sumado a esto, la obvia duplicidad ocupacional de gran parte del elenco artístico y técnico se obtiene finalmente una configuración institucional der echamente no-profesional o, en el menor de los casos, semi-profesional. Ello hace vivir a la compañía las vicisitudes propias de este tipo de teatro, entre otras, la difícil cohesión y estabilidad del elenco.

Si bien los anteriores montajes contaron también con un elenco mayoritariamente aficionado, las características de éste último eran diferentes. Una alta proporción estaba constituido por cesantes de la zona que no tenían casi ninguna experiencia teatral previa. Además no percibían como en las obras anteriores, remuneraciones desde el período de ensayos. Todo ello suponía un trabajo mayor introducir al elenco a una disciplina de trabajo de la que carecían y sin poder exigirle más que lo que su propia voluntad e interés les indicaba espontáneamente al no existir prácticamente el estímulo monetario. Sin embargo, la experiencia hace reflexionar a Vadell en términos positivos:

Vadell :

"En realidad ensayar un poco más de un mes, pero todos los días de 8 a 12 P. M., y una vez iniciadas las funciones, sacrificar no sólo todos los días, sino sábados y domingos en pleno verano, y todo ello sin mayores ilusiones de ganar plata, es un esfuerzo muy grande para un elenco de estas características. Revela la conciencia y el interés que tenían hacia lo que estaban haciendo".

A pesar de lo recién expresado, en el lapso que va desde el término de las funciones de UPYC y el inicio de los ensayos de "La República de Jauja"(RDJ) ese elenco se ha disgregado. Actualmente permanecen sólo tres de sus integrantes originales (fuera del núcleo fundador).

Vadell:

"Del elenco antiguo no todos fueron llamados ya sea por tener ellos distintos problemas que hacían irregular su participación o simplemente por diferencias personales. Pero de los llamados, la mayoría ha ido desertando sin dar ninguna explicación. Me imagino que porque han encontrado otros trabajos".

Con ello la continuidad del equipo artístico sigue residiendo en los tres fundadores como en un principio.

Con todo, la opción por esta forma de organización se mantiene inalterable en el nuevo montaje, y seguramente en los que le sigan por mucho tiempo más. En la actualidad, RdJ reúne a un elenco de 15 personas de las cuales 5 actores son profesionales además de los fundadores. El capital con que se cuenta es todavía menor del montaje anterior.

Inestabilidad y diversidad de la recepción

Elemento importante en el constante cambio de formas orgánicas y en los fracasos económicos ha sido el público de La Feria. Después de su gran afluencia al primer montaje (5.600 personas en once únicos días de representación), esa masividad de recepción --objetivo de la compañía como se verá en el siguiente capítulo-- no ha podido ser reeditado. En BLP, tras nueve semanas de exhibición, se llegó a un número aproximado de 3.000 espectadores. Y en las catorce semanas de representación de UPYC, a una cifra cercana a 7.000. Si bien estas cifras en comparación al promedio usual de los teatros independientes no son tan bajas (10), está lejos de satisfacer las expectativas económicas, artísticas y comunicacionales de los miembros de La Feria. Pero en este problema no sólo está involucrada la dimensión cuantitativa de la recepción, sino también aquella que se relaciona con la composición interna de ese público: su extracción social y nivel cultural. Esta composición ha ido variando en cada montaje, sin consolidarse ni estabilizarse mayormente en el transcurso del tiempo. H P especialmente debido a la ubicación del teatro-carpa en el barrio de Providencia, atrajo bastante público del sector (caracterizado por niveles altos de ingresos), pero el carácter polémico de la obra, movilizó también a otros públicos: estudiantes universitarios, ciertas ca-

(10) Salas pequeñas de 120 a 200 butacas. Por ello reciben la denominación de teatro de "bofín" o de cámara. En cambio la capacidad de las dos primeras salas ocupadas por la compañía: Teatro-Carpa: 1.750 aposentaduras; Auditorium Don Bosco: 1.000 butacas.

pas de profesionales y empleados y, en mucho menor medida, público popular.

El carácter "vocacional" que rodeó la presentación pública del segundo montaje y la nueva ubicación de la sala (11) hicieron que el público variara en su composición con respecto a HP.

Vadell :

"Hay otro elemento con respecto al público de BLP que habría que rescatar. Fué gente que es difícil encontrar en otro espectáculo teatral de Santiago. No llegó desde pronto casi nadie en automóvil como es usual, lo que quiere decir que ese público que es el que ve todo tipo de teatro -- alrededor de 4.000 personas-- no vió BLP como un espectáculo profesional y casi no asistió. La mayoría del público fué gente no tradicional de teatro: popular de frentón".

Salcedo:

"Sí, gente modesta, y un dato curioso, significativo: iba mucha gente con niños chicos, que lloran, salen corriendo al baño y vuelven. Eso no se encuentra jamás en el teatro profesional, salvo cuando Moya Grau hacía sus melodramas. Y la reacción del público hacía la obra espectacular, muy impresionante. El "aplausómetro" era simplemente de grado 12, en escala de 1 a 12. Casi todas las funciones terminaban con aplauso interminables de pie. En general, el público teatral es más retraído".

Sin embargo este público nuevo no asistió en la proporción cuantitativa requerida. La explicación que se da al hecho es que no se innovó en los medios de publicidad para convocar a ese público y a la época del año.

(11) Barrio comercial de gran concentración urbana (Estación Central) de sectores-medio-bajos.



"BIENAVENTURADOS LOS POBRES"
Sala amplia ubicada en un barrio céntrico y popular

Salcedo:

"Conspiró contra la posibilidad de atraer a la gran masa de gente que circula en torno a las organizaciones eclesíásticas la época del año en que se dió el LP. Simplemente esas organizaciones no estaban funcionando (colegios, comunidades cristianas de base, etc.). Lo poco que se intentó al respecto chocó sistemáticamente con este problema."

En UPRC, sin embargo, el público volvió a variar como consecuencia principalmente de la ubicación de la nueva sala.

Salcedo:

"La ubicación no permite un acceso masivo y diversificado de público. Es difícil llegar, la locomoción colectiva siendo muy buena es cara, no se conoce a la sala, etc."

Asistió esta vez ese público propiamente teatral, más alguna gente de nivel económico-social alto de la comuna de Las Condes. Como público popular, asistieron gratuitamente pobladores de Lo Barnechea.

Pero también existió una novedad: lo que para La FERIA puede constituir el germen de un público propio.

Vadell:

"Con este montaje nos dimos cuenta que teníamos un público "hincha". Han ido a ver todos nuestros montajes. No hemos podido detectar mucho de dónde vienen pero hay mucho estudiante, gente joven en general. Seguramente una parte de ellos debe corresponder al público tradicional de teatro. Pero hay también público nuevo. Son aproximadamente tres mil a tres mil quinientas personas."

21

Evaluando lo que sería la primera experiencia de la compañía como teatro "pobre" y su relación con los públicos, sobre todo con respecto a determinadas convenciones del lenguaje escénico que en general han impuesto sobre el público las producciones del teatro profesional, se afirma:

Vadell:

"Sin duda que han existido esas convenciones y determinaciones del aparato escénico (escenografía, vestuario, decorados, utilería) y eso va en aumento en la actualidad. La competencia del teatro independiente que como nosotros hace teatro chileno, es por ejemplo, el Casino Las Vegas, así como antes el Teatro de Tomás Vidiella. Ellos no invierten US \$ 10.000 o US \$ 20.000 en cada montaje sino US \$ 200.000. - o mucho más. Y ese es el teatro que tiene público hoy día. Porque lógicamente el arte y la cultura se van convirtiendo cada vez más en un privilegio. Entonces los privilegiados usan su privilegio. El problema es que el público usual del teatro independiente exige también lo mismo y estos teatros que son mucho más pobres caen en el juego y entran a la competencia. Es algo muy difícil de romper. Entonces el esfuerzo de imaginación que hay que hacer para hacer algo distinto, manteniendo un estándar estético aceptable, es tremendo. La idea de belleza que tiene el público está muy codificada y la exige. Y si se necesita terciopelo vamos gastando en metros de terciopelo. Si en vez de terciopelo haces una capa de "gangocho" el público lo rechaza. Porque es un esfuerzo de imaginación excesivo el que le estás pidiendo. El lujo y también el afán de no pensar va en aumento en una sociedad como la nuestra que se va tontificando cada día más (...). En este problema hay que investigar más todavía. Siempre es más fácil pensar "en plata". Falta un elemento, bueno, comprémoslo y dejémonos de leseras. Nosotros tuvimos una experiencia en el sentido contrario. Representamos una especie de sinopsis de LP para Semana Santa en Lo Barnechea. La hicimos prácticamente

sin ningún elemento, con la gente de la zona cooperando, otras actuando. Y el espectáculo funcionaba, resultaba, Era una cosa muy distinta al montaje original y en cierto sentido era mejor. Pero, repito, falta avanzar más en esta línea de producción que ya se transformó --y no sólo por la necesidad económica-- en un principio teatral que vamos a seguir desarrollando".

De este modo, La Feria, sin poder ampliar ni estabilizar sus integrantes-- sin siquiera plantearse seriamente esta posibilidad-- más allá de su núcleo fundador, tampoco ha contado con una base social amplia y diversificada de recepción sobre la cual proyectar masivamente su actividad. De allí la existencia de una tensión no resuelta entre las características que asumen sus espectáculos (12) y los públicos potenciales a los cuales acceder. En otras palabras, la tensión o contradicción entre una fórmula teatral que rompe las convenciones estéticas y culturales que priman en los estratos sociales medio-altos(13) y un circuito de circulación social reducido principalmente a este tipo de público de, por otro lado, baja expresión numérica.

En suma : A pesar de las carencias detectadas a lo largo de este capítulo, La Feria ha conseguido afirmar una trayectoria --interrumpida,

(12) Teatro "pobre" de contenido --como se verá en el siguiente capítulo-- "nacional-popular".

(13) Que podría extenderse también a la perspectiva general de la crítica y artística y el comentario periodístico-institucionalizado.

pero siempre continuada --dentro del medio teatral in - dependiente. En gran medida ello ha sido posible por la flexibilidad institucional y económica que la ha caracterizado como compañía.

Flexibilidad que ha rematado en su fase más reciente en un proceso de des-profesionalización (14), el que no implica necesariamente rebajar las exigencias expresivo-estéticas de sus montajes. Factor central de esta flexibilidad constituye su particular composición: un núcleo creativo productor muy pequeño, por lo tanto fácil de mantener unido, capaz de asumir --individual o conjuntamente-- la totalidad de los roles teatrales (15) y que puede subsistir económicamente gracias a la dupli o multiplicidad ocupacional de sus miembros.

Se agrega a lo anterior un factor más "subjetivo", quizá si especialmente determinante en este grupo: la persistente voluntad por actualizar y sistematizar una determinada concepción artístico-cultural que busca dotarse, a través de sucesivos cambios institucionales, del soporte económico-orgánico adecuado para su desarrollo. Así, la flexibilidad institucional trata de recuperar, ojalá con las menores alteraciones posibles dicha concepción que se expresa en un conjunto de postados teatrales. Ellos son revisados en el próximo capítulo.

(14) Lo que es poco usual en persona con una relativamente vasta experiencia profesional y que haya alcanzado una cierta posición de "renombre" dentro de ella.

(15) Empresarios, productores, autores, directores, actores, monitores

III. POSTULADOS TEATRALES DE LA FERIA

Como se señaló en un comienzo, La FERIA nace como compañía al es-
 tablecerse dos de sus miembros fundadores del Teatro Ictus. Si bien las
 condiciones detonantes de la ruptura (a casi un año de exitosa repre-
 sentación de "Pedro, Juan y Diego") fueron circunstanciales, ésta se
 produjo en virtud del endurecimiento de la discusión interna que soste-
 nía dicho grupo teatral. Mediatizado por problemas prácticos, el deba-
 te giraba en torno a cómo debía enfrentarse la actividad teatral en sus
 diversas dimensiones en el contexto de un orden social y cultural vio-
 lentemente transformado a partir de septiembre de 1973, orden cuyos
 efectos principales pasada la primera fase de "emergencia", se encon-
 traba en franca estabilización. Frente a esta problemática --por lo
 demás, todavía vigente-- las posiciones de Vadell y Salcedo irán coin-
 cidiendo hasta empezar a adquirir la coherencia de una concepción glo-
 bal común, que se decidirían a implementar de manera autónoma des-
 de 1977.

Salcedo:

"Siendo muy discímil la experiencia previa de ambos, el
 trabajo al interior del Ictus fue plasmando progresiva-
 mente puntos de vista similares hasta llegar a consti-
 tuir una opinión y concepción bastante común acerca de

como se entiende el teatro, cómo hay que hacerlo y qué requerimientos sociales y culturales debe absorber y cumplir, y, por cierto, también opiniones comunes en lo que pudiéramos llamar los aspectos propiamente técnicos de la práctica teatral."

Vadell:

"En la discusión interna del Ictus las posiciones nuestras empezaron a coincidir frente a una serie de problemas bastante prácticos y aparentemente irrelevantes. Por ejemplo, sacar las obras a salas más grandes, (16) mantener al grupo concentrado y financiado a través de la profundización de su actividad teatral en vez de intentar trabajar en la TV a toda costa (17), etc.. Después vino el montaje de "Pedro, Juan y Diego" que extremó la discusión tanto de la concepción general que la guiaba como también del detalle de lo específicamente teatral, es decir, su puesta en escena."

Según lo que irán desarrollando, esa concepción general sustenta una determinada postura frente, por así decirlo, a tres dimensiones imbricadas en la práctica teatral. Primero, una ética-estética que se conceptualizará como búsqueda de un teatro nacional-popular, cuyo ámbito privilegiado de expresión será la puesta en escena. En segundo término, una comunicativa, que quiere proyectar esa búsqueda masivamente hacia la población; y tercero, una político-cultural que de esa forma intenta neutralizar, desde el medio teatral, la dominación ideológica y el

(16) El teatro Ictus ocupa desde 1962 la Sala "La Comedia" de 180 butacas.

(17) El teatro Ictus mantuvo por años (1969-73/1975) un programa televisivo de gran audiencia: "La Manivela". Esta actividad permitió profesionalizar al grupo al subvencionar de hecho su trayectoria durante ese período.

bloqueo a una expresión social y cultural autónoma que se ejerce actualmente sobre las mayorías nacionales.

Resumiendo, se quiere profundizar un trabajo teatral que, por los problemas propios de la realidad nacional contingente que plantea, por su forma de entenderlos e interpretarlos, por la manera de expresarlos estéticamente arriba del escenario, por los efectos que desea provocar en públicos amplios y masivos, desplace una concepción dominante del hombre y de la sociedad que tiene hoy en Chile renovada vigencia. Para ello, habrá que recoger, ampliar y plasmar en escena la 'visión de mundo' y la práctica socio-cultural que se han ido dando históricamente los grupos y clases sociales subordinadas de la nación. En este sentido, se obtará por una fórmula teatral que rechaza el 'realismo psicológico' en tanto expresión escénica de esa concepción dominante, y el teatro de "bolsillo" (de cámara) al que acceden por lo general públicos socialmente restringidos y culturalmente selectivos. Que busca, en cambio, una "estética teatral nacional-popular" y la superación de un teatro centrado en una función de crítica hacia el orden social vigente por uno "afirmativo" de una visión alternativa, de conjunto globalizadora, a la que sustenta ese orden social.

Lo que seguirá a continuación será el intento de ordenar y sintetizar en lo posible esta concepción teatral, desglosándola en un cierto número de pos

tulados. Estos se ven "atravesados" por las distintas dimensiones que se han mencionado y tocan simultáneamente diversos aspectos --incluso técnicos-- de la práctica teatral seguida por la compañía. De allí su dificultad de exponerlos en categorías demasiado rígidas o sumarias. Ello es, por lo demás, característica de un pensamiento abierto, en pleno proceso de cristalización y afinamiento. Aún así la exposición se guiará de acuerdo al siguiente esquema:

1. Postulados ético-estéticos y sus implicancias en la puesta en escena.
 - 1.1. Contra el teatro psicológico
 - 1.2. Hacia una estética nacional-popular.
 2. La ampliación del circuito comunicativo: contra el teatro de bolsillo.
1. Postulados ético-estéticos y sus implicancias en la puesta en escena.

Previa a la revisión de los postulados, una consideración sobre el título que es también acerca de una particularidad del pensamiento y la práctica de los integrantes de La Feria. Los postulados ético-estéticos se definen y se basan en el trabajo de puesta en escena. Esto es el terreno donde adquieren contenido dichos postu-

lados y no en otros, como la creación dramaturgica, aunque Vadell y Salcedo sean co-autores de tres de las cuatro obras que han montado (18). De allí que punto obligado de referencia sean las puestas que la compañía o sus integrantes han realizado. Como queda mejor expresado:

Salcedo:

"Lo básico que ha habido en nuestro trabajo es un intento de puesta en escena conjunta o simultáneamente a su escritura. Pero es en la puesta en escena donde se juegan nuestros postulados. Al respecto, Jaime tiene la palabra ya que él es un director con mucha experiencia y ha sido quien ha dirigido nuestros montajes".

Vadell :

"Sí. En el fondo, lo que hemos escrito han sido dos puestas en escena y no dos obras como han señalado algunos críticos. Estas obras tienen una ambición literaria limitadaísima, por cuanto su objetivo fundamental era la de hacer un espectáculo. En este sentido están pensadas al detalle y lo que a mí me ha correspondido hacer es nada más que hacer práctico un pensamiento que estaba presente desde el primer día de su creación. Es decir, dentro de la obra está absolutamente contenida la puesta en escena, no sólo su descripción general sino hasta los tiempos de entrada y salida a escena están calculados exactamente.

(18) Se recordará que "Hojas de Parra" y "Una pena y un cariño" () pertenecen enteramente a Vadell y Salcedo, aunque la primera obra se basa sobre poemas de Nicanor Parra. En "Eienaventurados los pobres" colaboró, además de los integrantes de La Feria el dramaturgo David Benavente.

Por lo demás, esto no invalida la creación literaria así sea buena o mala. Porque, en el fondo, lo que hace un dramaturgo en su escritorio es lo mismo: tiene en su cabeza una puesta en escena ideal. Claro que esa puesta en escena no está presente en su integridad en el texto de la obra porque es muy difícil hacerlo. A menos que se inventara una notación específica como la musical, por ejemplo, que indicara el ritmo de la escena. Cosa que sería bien importante".

1.2. Contra el teatro psicológico.

Se ha dicho ya que el trabajo de la compañía se dirige a levantar una alternativa ético-ideológica y estética a la que se considera la visión dominante (burguesa) de entender la realidad. Su plasmación escénica sería el teatro psicológico. A través de él se difundiría una concepción parcial y hasta "doméstica" de la realidad humano-social circundante puesto que reduce ésta a la acción de una sola dimensión, absolutizada como la única válida y universalmente operante en todas partes --la psicología de los individuos. Se trataría así de una concepción ideológica que no considera que son las cambiantes condiciones históricas y sociales las que modelan al hombre, sino que afirmarían en cambio la existencia de un determinismo psicológico y de una naturaleza humana única, invariable y definitiva. En suma, el teatro psicológico escamotea la realidad que intenta revelar al abstraerla de toda determinación

espacial, temporal y social. Se piensa que un teatro de estas características no sería capaz de responder e interpretar los problemas y conflictos concretos de unos espectadores también concretos; esto es, inmersos unos y otros de una manera particular en la sociedad y en la cultura de su época.

Por otra parte, tanto por esta concepción global como por su estructura interna, el teatro psicológico excluiría a los espectadores de una participación activa en la comprensión y en la resolución autónoma de los problemas que aborda.

Se considera que este tipo de teatro tiene por misión gratificar a los espectadores, introduciéndolos a través de la pequeña historia anecdótica a un mundo cerrado, regido por sus propias reglas y convenciones internas que, además de sustituir a las que verdaderamente rigen la vida social del momento, siguen un curso inexorable que termina por resolver sobre el escenario una realidad que parece continuar abierta en la realidad. Vale decir, dejaría la amable impresión de que los conflictos se resuelven en el teatro sin necesitar que nadie lo haga en la realidad. Como se decía, de la posibilidad de resolverlos por sí mismo

en uno y otra quedarían marginados los espectadores. Al fin y al cabo esto no sería tan distinto a lo que ocurre en verdad en la vida social: la suplantación de la capacidad de reflexión y de acción autónomas... Pero de paso pareciera confirmar algo más inmediato: que los conflictos planteados por la escena escasamente pueden ser resueltos por los espectadores, no por su complejidad, sino simplemente porque no le atañen de forma directa. Mal que mal resultan ser de otros, de los que se descubre --cuando la identificación empática deja de operar-- que no son sino "personajes". Ahí todo vuelve a la normalidad: los personajes a la ficción de la representación, los espectadores a la realidad de su vida cotidiana. Por un momento pareció que todo era el revés: los personajes prolongaban su existencia y sus conflictos en los espectadores, los espectadores extendían su efecto y sus buenos --o malos-- deseos hacia los personajes. Pero la función terminó y todo terminó por resolverse. Y si no se resolvió... peor para ambos. Los personajes volverían a sufrir una nueva decepción en la próxima función y los espectadores arrastrarán por algún tiempo más la suya. Luego la vida sigue su curso y ya nadie tiene tiempo para preocuparse demasiado por u-

na "obra de teatro". Esto pareciera ser la mecánica a la que aludirán más adelante Vadell y Salcedo.

En suma, es en nombre de la misma realidad que este tipo de teatro reivindica para sí que se le encaran sus limitaciones: no sólo su afán universalista sino también su realismo es impugnado como incompleto, y por tanto, como falso.

Esta tentativa caracterización del teatro psicológico, de sus límites así como de algunas vías posibles de superación irán siendo desarrolladas a lo largo de la conversación con los integrantes de La Feria. Un primer esbozo de ella se encuentra en el siguiente fragmento:

Vadell :

"¿Cómo perfilar nuestro punto de encuentro? Me parece que ese punto, en lo teatral, se refiere a lo psicológico. Es decir, frente a un teatro psicológico, nosotros defendíamos la tesis contraria: la de un teatro "de-psicologizado".

--¿Qué implicancias tiene una y otra posición?

Vadell :

"El teatro psicológico tiende a entregar una explicación de tono menor, muy de "living" o de dormitorio de los fenómenos sociales. Corresponde a toda una forma de ver la realidad y de expresarla arriba del escenario, heredera del siglo XIX. Nosotros pensamos en un momento que esta forma de ver la realidad no permitía introducir dentro del escenario la realidad en su conjunto. Permitía introducir un fragmento muy chico. Y creemos que, por lo

menos en la realidad chilena del momento, El problema psicológico se encontraba desplazado como posibilidad de expresar los problemas que se vivían en ella. Tal vez, es te tipo de teatro pudo servir, y de hecho sirvió mucho, para ver la realidad en otro momento histórico. A la vez que hacía muy escasa, la porción de realidad que se metía dentro del escenario, alejaba del espectador los problemas que se trataban el no permitirle que los resolviera él mismo. La obra resolvía dentro del escenario esos problemas; o sea, la dejaba cerrada. Claro, el teatro pasaba a ser como una especie de tren que se veía efectivamente, pero que pasaba sin detenerse en esa estación. Frente a eso nosotros postulábamos un teatro de-psicologizado que estableciera la resolución de la obra en la cabeza del espectador. Por otra parte, creámos que el teatro psicológico era un teatro que, además de cerrarse en la medida que se presenta cercano a todo el mundo se encontraba igualmente lejos de todo el mundo: se convertía casi en un teatro intemporal y universal, cosmopolita...".

--- ¿Podría ampliar este punto?

Vadell ::

"Este tipo de teatro está muy cerca pero también está muy lejos del espectador. Porque efectivamente una obra psicológico-emotiva, por tomar un caso típico como "Equis", paradigma de lo que es el teatro psicológico, es un éxito en todo el mundo. Vale decir, a todo el mundo le llega igual. En otras palabras, resuelve los problemas de todo el mundo en una misma dimensión, como si esos problemas fueran los mismos para todos. El pequeño burgués parisino, que es el espectador que va a verla en Francia, tiene los mismos problemas que el pequeño-burgués santiaguino. Se tiende entonces a igualar a todos los países y a todas las clases sociales. Pareciera que el problema psicológico fuera un problema que atañe por igual a las diferentes clases. Es decir, atañe al "Hombre"--con hache mayúscula--, en tanto esencia única, definitiva y de una vez para siempre. Entonces, no es un teatro que se inserte efectivamente en la vida real y concreta, práctica y propia de cada momento histórico de los distintos países y de las distintas clases.

Entonces, en contra de edo, pensábamos en un teatro más cercano, más contingente, más ubicado exactamente en un momento dado de nuestra sociedad. Más cercano, si tú quieres, al periodismo. Finalmente queríamos hacer un teatro que tratara los problemas desde el punto de vista de situaciones concretas, no desde el punto de vista de la cabeza o del interior de las cabezas de esos personajes. Vale decir, un teatro que ubique personas, no personajes, en ciertas situaciones y que esas situaciones constituyen el problema fundamental de las obras. Entonces, los conflictos se desarrollarían exactamente en relación a las distintas situaciones y no en relación a un choque de personalidades. Ahora bien, por cierto que se delinearán con esto automáticamente personalidades, por lo menos actitudes y en esa medida, personalidades. Esto fue lo que a "grosso modo" hizo crisis en PJD, en donde la pelea por sicologizar la obra y, por otro lado, llevarla a establecer una sumatoria de situaciones fue bastante grande y dura. Esa obra partía del problema del "Empleo Mínimo" y, para nosotros, evidentemente el empleo mínimo y todas las cosas que se desarrollan ahí correspondía hacerlas desde una perspectiva situacional. El problema psicológico que se pudiera producir en esa realidad era, a nuestro juicio, secundario. Se peleó mucho por esto en la obra y si Uds. se fijan con atención, dentro del personaje que hizo, por ejemplo, Sharim existe una tendencia mucho más psicológica que en los restantes. A pesar que no alcanza a hacerse antagónica, la tensión está presente."

Entonces, frente al teatro psicológico, la compañía reivindicará uno de signo opuesto: un teatro espacial, temporal, social y culturalmente contextualizado. Es decir, que abra la escena --no sólo en sus temáticas, sino también en su estructura interna y hasta en su composición plástica-- a las múltiples y contradictorias situaciones, prácticas sociales y culturales, "visión de mundo" y personajes que

parecen marcar de modo significativo un momento histórico de la vida nacional, de sus sectores sociales mayoritarios. Situaciones y prácticas frente a las cuales se quiere activar una toma de posición, ojalá públicamente expresada, de parte del espectador. Ahí, se aspira a que la sala actúe como "espacio público" de opinión y debate para que se prolongue y se vuelque hacia la realidad nacional mostrada, o sea, fuera del espectáculo, fuera de la sala. Para ello será necesario tomar varias opciones:

- 1) "de-sicologizar" la escena, es decir, el eje de la interacción dramática desde las personalidades individuales de los personajes, de sus caracteres psicológicos, hacia las situaciones "objetivas" que enfrentan, facilitando así su tipificación social e histórica.
- 2) "des-cosmopolitizar" la escena, es decir, introducir en ella el máximo de situaciones y personajes reconocibles como propios de la vida social y cultural nacional.
- 3) "des-universalizar" la escena, es decir, rescatar la vigencia histórica del montaje teatral para la actual contingencia nacional.
- 4) resultado de todo lo anterior, permitir una participación "integral" del espectador --y no ya puramente emotiva--

en el espectáculo que presencia, abriéndolo a su juicio la realidad que expresa.

Estos, sintéticamente expresados, podrían ser los contenidos respectivos de los postulados teatrales que se desarrollan a continuación, o sea, los del teatro: situacional, objetivador de la realidad y la cultura nacional, histórico-contingente, abierto y participativo.

1.1.1. Teatro situacional.

Este postulado tiene por objetivo de-sicologizar y hasta des-individualizar la conducta expresada por los personajes en escena. Esto es, se trata de reemplazar la motivación psicológica de la acción por su inserción en situaciones concretas que la determinan y diseñan. Dichas situaciones son las que igualan o diferencian entre sí las conductas de los personajes, haciéndolas recurrentes o contradictorias, y por lo tanto, reproducibles colectiva o masivamente. Ello acarrea proyecciones éticas y estéticas. Lo primero, porque significa entender, por una parte, al ser humano como un ser fluido y abierto a las discímiles determinaciones propias de su medio social e histórico. Al contextuali-

zarse así espacial, temporal y socialmente su conducta, se la despoja de todo "esencialismo" prefijado. Por otra parte, y estrechamente relacionado, esas determinaciones generan no sólo respuestas individuales sino también colectivas. La historia ya no marcha conducida o ya no es soportada por individuos aislados sino por entes masivos: grupos, clases, sociedades. Estéticamente eso se traduce en una puesta en escena, cuyo eje son las situaciones que parecen personajes prototípicos, social e históricamente reconocibles, o personajes masivos. Lo cual supone enfrentar el trabajo actoral de manera distinta o no tradicional. El actor no "llena" de densidad moral y psicológica al personaje sino que cumple funciones específicas al interior de situaciones dadas. Más "acá" y más "allá" de la escena, estructurada en base a situaciones y funciones, no hay nada. El personaje ya no prolonga su "existencia" en la psiquis del actor ni en la del espectador. Se revela siempre como pura re-presentación, re-creación: ficción (19).

(19) El efecto conscientemente buscado en este tipo de actuación, conjuntamente con otros elementos de la puesta en escena, es remarcar el carácter "artificial", "teatral" del espectáculo.

Los párrafos que siguen tocan algunos de estos puntos: la concepción de personaje que prima en el teatro psicológico y sus consecuencias en la actuación, la ilustración de la opción contraria en algunos montajes específicos (PJD, HP y BLP), el tipo de trabajo actoral que supone la última opción.

a) Concepción del personaje en el teatro psicológico.

Vadell :

"Hay una concepción muy extendida del personaje que hace que se lo fabrique en el camarín. Entra al escenario hecho de antemano. Aquí en Chile, ese fué un concepto que se tomó de Stanislavsky y que ha primado por largos años. En las escuelas de teatro todavía hacen a los pobres alumnos ponerse tensos como cuerdas de violín antes de salir a escena porque tienen que "concentrarse". No concentrarse en lo que tienen que ir a hacer, sino en una serie de cosas que se supone son "propias" del personaje, aunque jamás aparezcan ni se las incorpore en escena de acuerdo a las distintas situaciones a las que el personaje se ve enfrentado. Todos hemos sido víctimas de eso por formación. Esto, por cierto, viene de una concepción mayor acerca de lo que es el espectáculo teatral .

"Explicarse la acción humana por una serie de resortes psicológicos, que vienen más o menos de Freud, pero que nosotros las hemos aprendido más bien de Ibsen; o sea, que es una teoría psicológica que nos viene ya aplicada. Este es un sedimento muy fuerte que tenemos los actores del que cuesta bastante salir. Uno inmediatamente empieza a preguntarse por qué este personaje hace ésto o lo otro, empieza a rodearlo de justificaciones psicológicas de forma tal que el personaje pasa a constituir una realidad en sí mismo, despojado de sus relaciones concretas y, por lo tanto, bastante oscuro o explicado en última instancia en términos patológicos.

Tendencia que empieza a aislar al tipo y, en el fondo, como decir, a dibujarlo en los camarines o en las relaciones establecidas en la escena. En otras palabras, el tipo llega diseñado y funciona como un elemento predeterminado dentro de una madeja que se empieza a armar. Como que la obra no se necesitaría, estaría demás. Creo que esto no es iluminador de las conductas humanas, sino que es iluminador de una cierta concepción que se tiene del ser humano bastante emparentada, claro, con el individualismo. Se supone individuos absolutamente definidos, cristalizados, cuya conducta es mecánica en términos de causa y efecto. Este mecanismo hace que la forma de ser y de reaccionar de los personajes tenga que ser consecuente desde que comienza hasta que termina la obra. Porque si no ocurre así se le supone absurdo. Rara vez se permiten inconsecuencias, salvo que se quiera poner en escena a un ser humano inconsecuente. En ese caso, bajo esta concepción, se lo vería como un caso patológico. En general, esta concepción tiende a establecer, un desarrollo racional, lineal de la conducta humana de la que están ausentes las inconsecuencias, cuando en la realidad uno se está encontrando todo el tiempo --y creo que uno mismo actúa así-- con conductas inconsecuentes o contradictorias."

b) El personaje en el teatro situacional

Vadell:

"Ejemplifiquemos con "Pedro, Juan y Diego". Al ver la obra, desde el punto de vista psicológico, tú ves tres psicólogos o personalidades distintas. Lo que no significa que al ponerlo en escena el problema haya sido presentado por ahí. Por ejemplo, cuál es lo fundamental de la escena de los "cuentos" (el del guatón volador, el ataúd de vidrio, etc.). Es pura palabrería. Ahí hay tres tipos que cuentan cuentos, pero el acento de toda la escena está en otra parte: los tipos están paleando, hay un trabajo que están realizando. Y el otro eje es la botella de vino que está escondida detrás del barril, a la cual recurren todos en forma subrepticia y por orden, además. Entonces lo que hay que mostrar es eso. Lo otro corre por su propia cuenta: cada uno llena su trabajo en forma diferente. Pero la aparición del personaje

se da a raíz de este trabajo y no a raíz de la relación interpersonal que puede establecer con los otros. En esta situación no hay relaciones afectivas ni psicológicas, hay un puro afán de evasión y de mutuo engaño que es la botella. Estos elementos sostienen, desde el punto de vista teatral, toda la escena. Si tu despojas la escena de esos dos rieles, no tiene desarrollo, no tiene conflictos. Esos tres tipos contándose esas cosas con un presupuesto psicológico por ejemplo, compitiendo para ver cuál es más ingeniosa, convertiría automáticamente esa escena en una conversación de salón. Se separaría inmediatamente de la realidad. Es decir, se subjetiviza en tal medida, que da lo mismo que los gallos sean del empleo mínimo o que sean tres loros en una iglesia."

Salcedo:

"Además, el punto de partida de la escena (y también de la obra) fué tratar de establecer una hipótesis acerca de qué hablan los gallos cuando trabajan, de qué hablan durante todo el día. Pudo haberse tomado una mirada subjetiva y burguesa sobre este punto. La burguesía tiene una visión dramática acerca de lo que significa ser un hombre del pueblo, drama que según esa visión se vive durante las 24 horas del día y para toda la vida. Podríamos haberle atribuido que se contaran las peores tragedias todo el tiempo. Sin embargo, uno ve que si bien no están riéndose todo el tiempo, tampoco están sufriendo siempre. Obviamente los tipos se cuentan cosas que les han pasado, anécdotas, historias, etc., algunas de las cuales son divertidas y ellos se ríen. Porque en ese sentido la vida no es tan distinta: tampoco los burgueses se andan azotando todo el día porque tienen un problema económico. Esa capacidad es una cuestión inherente a la persona. Y ese fué el punto de partida de esa escena: qué es lo que hacen los gallos: básicamente trabajan y hacen otras cosas como calentarse una choca y tomarse una botella de vino. Se tomaron esas dos, como pudo haberse tomado otras: a veces leen el diario y lo comentan, escuchan su radio a pila, etc.. Pero ahí se estableció una situación, una situación que objetivamente tú la ves y la reconoces en el escenario más allá del tema que se esté hablando. La obra es situacional: está basada en ubicar estos personajes en su situación objeti-

va. Y en ella se distinguen tres personalidades que la gente rápidamente ubica a qué rango social pertenecen: uno es un obrero, el otro un lumpen ex-comerciante, y el tercero es un pequeño burgués que cayó a la cesantía. Eso queda mostrado de tres pinceladas. Luego, seguimos ubicando a los tipos en una y otra situación. Ese es el desarrollo de la obra."

Vadell :

"Esos gallos están puestos en una situación muy extrema (la cesantía) y el desarrollo de la obra se basa en cómo esos tipos se caracterizan y se diferencian en la medida en que se van enfrentando a una misma situación. Esos gallos no se diferencian en la medida que son distintos de antemano, sino al revés, en la medida en que se van igualando. Y lo que a esos gallos los iguala es que comparten una misma situación. En "Hojas de Parra" , eso está extremado y llevado a un nivel metafórico, hasta el punto que los personajes son gente casi inexistente".

Salcedo :

"De hecho, ninguno de los personajes de ahí tenía nombre, por ejemplo".

Vadell :

"Se disfrazaban, hacían distintas cosas, cumplían distintas funciones...".

"En nuestros montajes (20) hay un afán de anonimato en los personajes que es bien importante. La historia, sus problemas, son movidos y sufridos por un ente que se llama "sociedad". Un ente que no tiene rostro, pero que está formado por gente concreta que hay que mostrar. De ahí la masa, la masa que anda siempre por la escena. Esa masa, entre social, sociedad, patria, nación, etc., tiene rostro: uno es chico, el otro flaco, etc.; es gente. Y eso, en el teatro, hay que señalarlo. Porque toda esta cosa actual de la "balanza de pagos" alguien la paga. Por eso se llama así. Hay un

(20) Se refiere a los montajes que siguieron a PJD, esto es, nacida ya la compañía La Feria.

"BIENAVENTURADOS LOS POBRES"

Las masas populares en la escena y en la historia:
la Reforma Agraria.



nivel de abstracción tan grande en el lenguaje que se utiliza para hablar de las cosas que afectan directamente a la gente, como la economía, la política, que el arte tiene que concretizarlo. El teatro tiene que estar ahí: mostrar a esa gente. Eso por una parte. Por otra, esta gente, esta masa es brutalmente líquida. Es decir, no está diseñada de una vez para siempre. Al revés, son personas que hoy tú la ves aquí, mañana allá, pasado acá, etc. Hacen un "pololito" en un lado y otro en otro: el gasfiter se transforma en arreglador de radios y hace volantines en el verano, etc. Son de una liquidez enorme. El "individuo", el "Ser Humano", eso no existe. Y aparentemente son tipos bastante oportunistas, sin mayor ideología; aparentemente débiles. No se engallan para defender sus intereses como clase: se adaptan, se "ubican", tratan de salvarse por su cuenta, etc. Evidentemente, también generan algunas formas de defensa, pero se repliegan hasta el punto que pareciera que desaparecieran. Al margen de esto, o a pesar de esto, son los que arman y generan todo desde el punto de vista del desarrollo histórico de la sociedad. Entonces, la presencia de esos gallos que aparentemente no son nada pero que son los que arman todas las cosas que van a determinar el curso de la sociedad, es insustituible en el teatro. De ahí la presencia de las masas en nuestros montajes, de las masas disfrazadas de cualquier cosa; disfrazadas de pobres como en la "Opera de Tres centavos" de Brecht. Claro, los pobres disfrazados de pobres como en "Bienaventurados los Pobres".

c) El trabajo del actor en el teatro situacional.

Salcedo :

"La contradicción entre una y otra concepción del personaje tiene un correlato bastante práctico y específico en cómo afrontar el trabajo actoral. Por un lado existe la tendencia a hacer un trabajo interiorizante, basado en una muestra de la experiencia personal que se vuelve así en el único parámetro para expresar la realidad. Esto implica una forma de representación que, desde el punto de vista actoral, es válido sólo para un público bastante específico y restringido. Por otro lado, está la manera de dotar a estas personas-personajes de un carácter más prototípico, resultando

mucho más comprensivo socialmente. Más que recurrir a la pura experiencia personal, el actor debe hacer un esfuerzo intelectual para ubicarse en una determinada situación, y dentro de ella, expresar las conductas hipotéticas que pueden tener los personajes. Por lo demás, estas tendencias no son nada nuevas en el teatro; vienen cascando desde hace bastantes añitos. Por lo menos Diderot ya las reseñó en forma bien clara. El distinguía entre actores emotivos y actores fríos, intelectuales y establecía un alegato en favor de los segundos. Por ejemplo, una de las cosas que él recalca es que cuando un actor es capaz de llorar de verdad no emociona realmente a nadie. Porque la gracia del teatro es llorar de mentira. El teatro no es la vida, sino que una reconstrucción "mentirosa" de ella. Bueno, estos y otros problemas él deja planteados. Claro que ahora la discusión no es la misma, se ha visto enriquecida por todo el desarrollo teatral e intelectual posterior".

Salcedo :

"(Para nosotros) la única dimensión real que existe desde el punto de vista del ámbito en donde se desarrollan las situaciones es el escenario y ninguna otra que no esté en la cabeza de los actores. Por lo tanto, la situación tiene un marco muy estricto y absolutamente determinado. No hay mayores complejidades que las que se ven efectivamente en el escenario. De manera tal que, por ejemplo, dentro de una puesta en escena como la que pretendemos, inmediatamente se produce un desequilibrio cuando un actor pretende complejizar una situación en su cabeza, cosa que a veces ocurre. Se sale de la lógica que tiene la escena. Los actores profesionales chilenos no están muy entrenados en esta perspectiva, cosa que no ocurre con los aficionados con los cuales nosotros trabajamos mucho. Los aficionados juegan esta forma de teatro de una manera muy derecha, nítida, sin complicaciones de ninguna especie. Si a un tipo se le da una indicación: "Tú cantas aquí este himno como si fueras en una marcha", el tipo canta el himno como si fuera en una marcha, y es perfecto. Eso es un desempeño absolutamente no psicológico y se manifiesta en un estado puro en las personas que no son actores. Al contrario, es un esfuerzo para los actores imitar a esa gente, imitar su espontaneidad para jugar al teatro sin recurrir a otras funciones

ajenas al teatro como son las de establecer una serie de relaciones psicológicas traídas de la vida personal. Funciones ajenas, por cuanto no están jugadas en la dimensión real del ámbito que es el escenario y de la situación propuesta que es muy concreta".

Vadell :

"Claro, las ideas de la obra las pone la obra y la riqueza ideológica de la obra surge del texto. No las ponen las cosas que le pasan por la cabeza al actor. Eso se da de reforma absoluta en nuestros montajes". !

1.1.2. Teatro objetivador de la realidad y la cultural nacional.

En el postulado anterior se trataba de "de-sicologizar" la vida escénica --tal como ella parece estarlo en la vida real. Base de este proceso el establecimiento de las situaciones concretas que determinaban la conducta de los personajes, situaciones que en su articulación organizaban el curso completo de la obra. Se habló también del tipo de personajes que este procedimiento creaba y de algunos de los requerimientos técnicos que su representación implicaba. Pues bien, de lo que se trata ahora es de ampliar lo más posible ese conjunto de situaciones de tal suerte que puedan contener sintéticamente, no ya la historia de unos cuantos personajes, sino un determinado momento histórico de la sociedad nacional. Se trata, entonces, de intentar objetivar la realidad nacional de una época a través de la transposición a

escena de algunas de sus prácticas sociales, políticas y culturales más significativas. En este intento, más que tocar "problemas" individuales o sociales a través de la construcción de una anécdota particular, desarrollada linealmente, con principio, medio y final, se quiere reconstruir una "temática general" articulada y expresada --como se ha dicho-- a través de un variado y extenso número de situaciones y personajes.

En otras palabras, se desecha la intriga y las recetas que el interior de una historia permitan construir una anécdota agradable para el público y se opta por desarrollar en la escena un conjunto de acciones dispersas o simultáneas que, entregadas mutuamente, pretenden iluminar para el espectador una temática general propuesta.

Se quiere lograr con esto dos cosas en relación al espectador: romper una visión atomizada, no totalizante ni "dialéctica", de la realidad nacional y abrir las obras, tanto por su estructura interna como por la cercanía de las situaciones mostradas en escena, a la realidad cotidiana del espectador.

Vadell :

"Decíamos por ahí que el teatro psicológico no abarca la realidad tal cual es, que se queda con un fragmento muy pequeño de ella y, en esa medida, se aparta de la realidad. Esto yo diría que es una discusión muy vieja en el teatro; efectivamente lo es y mucho. Pero el hábito que existe acá en Chile con respecto al teatro, el hábito de la gente de teatro, del público que va al teatro, de los críticos de teatro es tan grande con respecto al teatro "ibseniano", por colocarle un nombre, que se afirman cosas como éstas: "Esta es una obra ("Bienaventurados los Pobres") en la que se hacen muchos discursos, etc., y no hace lo que debe hacer el arte dramático que es establecer una idea y demostrarla en en la acción..." (Esta crítica salió en la revista "Ercilla").

Es decir, de lo que se trataría es establecer una obra de teatro como una especie de teorema a demostrar arriba del escenario, cosa que es muy divertida porque tú puedes establecer cualquier principio y demostrarlo. Claro, porque inventas una historia ad-hoc para demostrar esa o cualquier idea. Vale decir, se ve en lo que ocurre en el escenario una cuestión que está sometida estrictamente a la realidad de la "cuarta pared" que separa de aquí para allá un mundito, y, en este mundito, aquí adentro, se puede demostrar cualquier cosa. Esta es una idea, por cierto, bastante antigua y provinciana. En el fondo lo que nosotros pretendemos no es demostrar nada, sino mostrar la máxima cantidad de elementos de la realidad nacional, por cierto que organizada en determinada forma, organizada a partir de una determinada hipótesis, para que el espectador re-vea la realidad. Y la re-vea al irse para su casa, o sea, que el escenario no sea más que un estímulo que lo haga reflexionar. Eso es posible en la medida que el espectador reconozca en el escenario elementos que están presentes en su realidad durante las 24 horas del día y que aquí en el teatro se le muestran simultáneamente durante una hora y media de espectáculo. O sea, que la capacidad de objetivación de la realidad que tiene una obra reside nada más que en la concreción de los hechos que recoge y que se encuentran presentes en la realidad del espectador durante más largo tiempo".

Salcedo :

"Para ir poniéndole nombre a las cosas... en un primer momento hablábamos de desicologización, ahora de objetivación. Se trata de hacer un esfuerzo por objetivar, por mostrar elementos de la realidad nacional de la manera más comprensiva para el espectador que podamos. Creo que este punto se alcanza a ejemplificar muy bien con "Hojas de Parra", porque se logró, a mi juicio, de forma espectacular. Entre otras cosas porque la obra transcurría en su propio lugar natural de desarrollo (un circo) y a partir de ahí se utilizaban muchos otros elementos de la vida real, del trabajo circense, etc. En esto HP logró total desarrollo porque se entroncó directamente con los principios estéticos del propio Nicanor Parra. El hace en su poesía por lo menos en los últimos años, exactamente lo mismo. Invento muy poco, simplemente organiza a partir de su talento creador, elementos ya existentes en la realidad, cosas hechas, inventadas y requete-conocidas por lo demás. En este sentido nosotros trabajamos bajo el supuesto, bastante obvio, que las situaciones que mostramos --y nos esmeramos para que así sea-- sean situaciones efectivamente conocidas por la gente... Por eso no hacemos un gran juego de invención sino que, al contrario, vulgarizamos cosas que la gente ya conoce para expresar nuestro punto de vista sobre ellas; punto de vista que pueda sugerir a su vez, a los espectadores nuevos puntos de vista, sean de afirmación, de réplica o de contradicción hacia los nuestros. La cosa es que se establezca una relación del espectador con algo que no le parezca un simple cuento inventado. La obra, lejos de esto, es un paso hacia la realidad. Es por así decirlo, una instancia de reflexión acerca de una realidad que es producto de una experiencia común. Por eso yo creo que difícilmente una obra como la que estamos haciendo ahora (BLP) puede ser entendida por gente que sea extranjera, que desconozca la referencia absoluta que hay hacia un problema chileno, incluso histórico, que es algo bastante más especializado. De ahí también que, de acuerdo a la necesidad de objetivar la realidad nacional, se pongan en esa obra "ideas", en este caso políticas y religiosas, cuestión que ha sido motivo de muchas dudas. Las ideas que se reproducen allí forman parte de la realidad nacional, son parte de una "super-estructura" que se relacio-

na naturalmente con la vida de la gente, en cuanto son expresión de los conflictos de la sociedad. Y tienen formas de expresión bastante concretas. Resulta que un tipo hablando, un orador, por ejemplo, es una cosa que todo el mundo sabe lo que significa en el contexto social e histórico en que opera, el significado de las palabras, sean explícitas o "en clave", etc. Es algo real, existente. De tal manera que pensar que eso no tiene valor teatral es una añejería pura y simple".

--- Quizá con el problema que uno se topa en este postulado de la "objetivación" es el de la interpretación de la realidad nacional. Mostrar una realidad supone un prisma ideológico.

Salcedo :

"Por cierto. En ese sentido la obra siempre posee una hipótesis como método de trabajo; una propuesta, no una respuesta, y por cierto que esa propuesta lleva consigo una determinada ideología en relación al tema que se expone. Creemos que eso se hace en nuestro caso con mucha honestidad, porque no se oculta. Al revés, el teatro demostrativo generalmente usa elementos tramposos. Recurre a la inapariencia, al ocultamiento de las ideas que contiene, apareciendo como algo muy inocente, en circunstancias que no es así. Porque hasta la comedia más banal tiene detrás una tonelada y media de ideología".

Vadell :

"Se busca iluminar la realidad mostrada y no dar un juicio rotundo sobre ella. Yo veo la realidad de cierta manera y esa la pongo en escena. Pero no hago juicios sobre ella: la ordeno en la forma que yo creo que está ordenada. En esa medida la ilumino para el espectador. Este puede estar en desacuerdo, pero no lo está conmigo sino con una cierta postura hacia la realidad, con una filosofía, con una forma de interpretar el mundo. Allí se establece una discusión ideológica y no personal. Y creemos que esa forma de ver y ordenar la realidad es una forma popular porque tiene la intención de mostrar el desarrollo de la socie-

dad y del ser humano que está quebrando el pensamiento y la interpretación burguesa. En esa medida es popular, En esto podemos equivocarnos, pero ese es el eje ideológico de nuestra postura".

--- Entonces, resumiendo, la tarea del teatro sería para Uds.. la de mostrar desde un punto de vista situacional determinados aspectos de la realidad nacional para que el espectador se enfrente a ellos y tome una postura crítica.

Vadell :

"Claro, que tome partido. Aunque realmente el espectador toma el partido que tiene. Se produce automáticamente dentro de la sala un hecho social. No se produce un hecho litúrgico. Nadie va ahí a escuchar y a recibir un producto terminado, sino que un producto que le permite ingresar y participar. En esa medida la sala se convierte en un hecho social. Los espectadores siguen tostando con los problemas que traen de la calle, no los dejan en la puerta del teatro. Al revés, esos problemas se agudizan dentro de la sala. Se producen de repente manifestaciones de rabia, aplausos, rechiflas, etc."

El postulado de la objetivación de la realidad nacional recibe en conversaciones posteriores, una nueva explicitación más sintética y quizá sí más indicativa de sus proyecciones estéticas e ideológicas.

Vadell :

"(Queremos hacer) un teatro que sea una especie de friso de la realidad nacional. Para lo cual se trata de ir subien

do al escenario los elementos que están presentes en la cultura nacional, sin obligación de reelaborarlos. Sencillamente ubicándolos en determinado lugar de tal forma que adquieran contenido, relevancia y significación en la relación de unos frente a otros; a sea, en la medida en que se ponen juntos, sin modificaciones. Al poner un elemento de la realidad en relación a otro, ambos cobran un nuevo significado, porque usualmente se ven separados. Así se re-descubren no de manera aislada, sino global, interrelacionada. Uno tiende a ver la realidad como una yuxtaposición de hechos aislados. Hay que romper esa visión. Para nosotros el problema es saber establecer en el escenario la relación exacta que existe entre esos hechos, la dialéctica que los une. No es nada fácil. La ordenación de los distintos elementos que se dan en este "puzzle" es la base y la estructura de la obra".

Esa base y esa estructura responde, como se ha visto, a la necesidad de romper una determinada forma de ver y entender la realidad. Y esto adquiere en Chile una expresión concreta... De otra parte esta necesidad adquiere cuerpo en la puesta en escena.

Vadell :

"Creo que todo ello responde al intento de romper las "capillitas" en que se encierra a la realidad, de romper la visión que afirma que la realidad está definitivamente disecionada en elementos que no se tocan: esto aquí, lo otro allá, etc. Así se llega a inventar un país que a lo sumo llega a los límites del barrio donde uno vive. Me imagino que esto tiene que ver con la privatización de la vida social que se vive actualmente en el país y que está en contradicción con la idea misma, tan traída y llevada, de país, de patria. Idea que no tiene casi expresión práctica alguna".

Salcedo :

"Sí, quizá si este tipo de puesta en escena intenta dar una respuesta a la ideología predominante que establece física y socialmente la escisión, la diferenciación, la estratificación absoluta de los elementos constitutivos de la nación. Estos no se influenciarían ni relacionarían mutuamente; son vistos como compartimentos-estancos. Tal cual como está magistralmente dicho en el discurso del conservador Héctor Rodríguez que aparece en BLP : hay pobres que están destinados a vivir una vida de pobres y hay ricos que están destinados a vivir como ricos. !Cómo si no tuviera nada que ver una cosa con otra, cómo si no estuviera lo uno parado y sostenido sobre lo otro! Seguramente estos aspectos de la puesta en escena tiene que ver con esto. El problema de la escisión es algo que nos está dando vueltas continuamente en la cabeza. Incluso en un momento lo pensábamos tomar como tema de una obra (21). !Es que es algo espectacular como ocurre hoy día en Chile! Hay gente que está absolutamente convencida, y de buena fe, que el país existe entre los límites de su oficina que queda en Costanera y los de su casa que queda en Vitacura. Ahí se acabó el país. Y se pasan entonces a Nuevas York. Esto es algo que está exacerbado y todos los medios de comunicación se dirigen a reforzarlo. Toda la ideología oficial se dirige a esto y lo más grave es que es una ideología que por pertinaz y por fuerza no pasa de largo, sino que cala muy seriamente en la gente. Se transforma en realidad. Ir más allá de la escisión se transforma concreta e incluso jurídicamente en un acto delictual. Por eso, para nosotros el problema parte, por un lado, de comprobar la existencia objetiva de una ideología tendiente a la escisión social y cultural y, por otro, de comprobar el grado de realidad que ha conseguido estructurar en los hechos esa ideología".

Vadell :

"Claro,, una persona que vive en el Barrio Alto no convive, aunque sea dentro de su cabeza, con otro que vive en la población "José María Caro". No se topan, se evita todo contacto. Y el tipo que se acerca al Barrio Alto a pedir limosna resulta ser para el otro un ser excepcional, en fantasma que no se sabe de dónde sale. El tipo no es real y está ahí

(21) Posteriormente sería una de las ideas matrices de "Una Pena y un Cariño".

por puro gusto, para joder al otro. Es una escisión enfermiza.

Así es que cuando, como postura artística, se mezclan y no se escinden falsamente las cosas, se está diciendo una verdad. (Por lo tanto, en la escena) todo lo que tienda a entregar cada uno de los elementos aclarados muy bien en sí mismos, desvinculados los unos de los otros, aunque se considere un montaje bien hecho, limpio, es malo. Y todo lo que tienda a meter los elementos relacionados entre sí y cuya resolución se encuentre en esa relación, está "mal hecho", es un montaje "sucio", desordenado y es bueno. Eso podría ser una especie de "teorema de Pitágoras". No es correcto establecer, como por ejemplo en una obra recientemente montada (22), la conquista de América como un hecho en el que estaban los españoles allá y los indios aquí. La conquista es un hecho histórico que se alimenta de la interacción de dos fuerzas...".

Salcedo :

"Por de pronto, expresada como guerra".

Vadell :

"En términos reales, la guerra es la máxima expresión de interacción. Establecer en una obra la existencia de la cultura araucana escindida de la española no es correcto desde el punto de vista de la realidad ni del montaje. Los españoles siempre vivieron con indios".

1.1.3. Teatro histórico-contingente.

Acercar la escena a la realidad de los espectadores supone insertar en la primera los problemas e inquietudes que, se juzgan, son los que afectan de manera significativa a los se

(22) Se trata del montaje de "Arauco Domado" (Lope de Vega), dirigido por Eugenio Dittborn en 1977 para el Teatro de la Universidad Católica.

gundos en un determinado momento histórico. Este obvio aserto define todo el postulado. Sin embargo, su implementación práctica y su logro efectivo no resultan ser ya tan obvios. Quizá si lo último dependa de demasiados factores para cumplirse, acercándose a veces peligrosamente al azar. Las preocupaciones contingentes son extraordinariamente variables. En cambio, la implementación del postulado en sus aspectos prácticos no es azarosa. Es el producto de opciones conscientes que, en el caso de La Feria, se efectúan --como siempre-- en el terreno de la puesta en escena.

Vardell :

La verdad es que lo que tiene contingencia o ingerencia histórica en el teatro es siempre la puesta en escena. Vale, decir, el teatro se convierte en literatura a-posteriori, pero no lo es en su origen. En su origen el teatro es espectáculo. Entonces lo que se hace en el fondo al poner en escena una obra escrita es ponerla de nuevo en vigencia.

De eso se trata el trabajo nuestro. Esa es su definición: escribir puestas en escena. Escribir el texto literario ha sido más bien, en nuestro caso, un hecho circunstancial.

La opción de hacer un teatro afincado a la realidad históricosocial de la nación en oposición a un teatro intemporal y cosmopolita es definitiva para nosotros. Y esto es válido no sólo para la escritura de una obra sino también en la puesta en escena. Vale decir, tú no puedes montar una obra sólo porque el título sea muy bueno. En este momento en Chile puede tener contingencia, por ejemplo, una o-

bra como "Julio César" de Shakespeare. Eso de partida. En seguida, tú tienes que hacer todos los esfuerzos encaminados a que en la puesta en escena aparezca con nitidez absoluta para el público esa contingencia. No hay que olvidarse que el teatro tiene una sola lectura, no hay vuelta de página como en un libro. Por eso el teatro tiene que ser muy claro y directo, obvio incluso, en su expresión. En esa lectura única, el espectador tiene que comprender cómo este "Julio César" es efectivamente una obra que perdura en el tiempo. En esta medida, es clásica una obra y no porque tiene un nombre y es famosa en el mundo entero o porque el señor Shakespeare sea muy inteligente. No es un juego de inteligencia, sino un juego de contingencia lo que hay que sacar a la luz en la puesta en escena. Cosa que, por cierto, no se hace en general en las puestas de obras clásicas. Se ponen en escena aquellos títulos que son famosos. Eso ocurre ahora muy fuertemente en Chile. Transforman el teatro en un fenómeno "cultural", entendida la cultura como una cuestión de saber algunas cosas, por ejemplo que Shakespeare o Guillén de Castro son buenos. Y así se hacen cosas como "Las Mocedades del Cid" y otras por el estilo. Pero efectivamente esos gallos no son buenos ni malos: están vivos o están muertos. Y creo que de acuerdo a algunas puestas en escena que he visto --no todas, porque no me da la paciencia-- esos gallos están muertos. Uno no entiende por qué son tan admirados: son tipos aburridísimos y no le dicen nada a nadie. Han habido sí cosas buenas. Creo que, por ejemplo, "La vida es sueño", fué un acierto muy serio de Eugenio Dittborn.

Salcedo:

"La tarea está --y de eso se trata justamente el teatro-- en resolver en la puesta en escena el problema de cómo una historia escrita, por supuesto, en otra realidad, en la que la actual no estaba ni siquiera prevista por el autor, puede ser todavía válida. Y a pesar de la distancia hasta de siglos, esa obra contiene ideas que, expresadas en relación a la contingencia, adquieren nuevamente sentido y validez para la gente que la ve en un momento histórico determinado. Porque lo otro es hacer un esfuerzo por imitar aproximadamente, según algunas referencias que se tengan, lo que hubo de contingente en el montaje original. Y eso es

imposible. En general, yo creo que nadie sostiene que monta una obra a partir de la base que no tiene contingencia ni validez histórica. Al contrario, todos alegan que sí la tienen. El problema está en el esfuerzo real que se hace y el punto de vista que se toma para que aquellos elementos contingentes de las ideas contenidas en la obra resalten efectivamente. Porque en una obra importante siempre hay más de una sola idea. El problema está en el proceso de selección que se haga de esas ideas y en el sentido en que se pongan en escena".

En los montajes de La Feria este proceso de selección y de significación contingente de las ideas contenidas en obras ya escritas ha corrido a parejas con la posibilidad de crearlas completamente. En uno y otro caso, se ha intentado abordar en ellas determinadas realidades presentes que impacten la vida nacional posterior a 1973. Realidades que, pasadas o presentes, se encuentran distorsionados, ocultas o silenciadas por la ideología oficial. Un ejemplo que se puede citar es la motivación que llevó a hacer "Una Pena y un Cariño":

Vadell :

A pesar de los muchos factores que jugaban en contra de ese montaje lo que nos movilizó a hacerlo fué una preocupación por el problema cultural que veíamos venir como una aplanadora y que sigue funcionando todavía. Se han impuesto en el país una serie de valores involutivos, regresivos que se nos quieren tratar de dejar pegados para siempre como una tarjeta postal en la muralla. Esa obra quería responder a esa situación, que parecía ser la más importante en ese momento. Situación que formaba parte de todo un juego

ideológico bastante siniestro y por eso está planteado así en la obra. Hacer del país una postal "a color" para que nos miremos en ella acá adentro y para que nos vean afuera. Si uno lee los diarios resulta que uno no puede ir a EE. UU. porque lo matan a la vuelta de la esquina, si vas a Europa te tiran una bomba y te hacen "turumba", si vas a otro lado no puedes vivir porque hay una inflación del 300%. En conclusión: el único país posible para vivir en el mundo es éste. Además, es bonito, tiene lindos paisajes, buen clima, etc."

Sin evaluar su logro, y como un complemento a lo anterior, se pueden señalar sumariamente las temáticas de las obras montadas por la compañía como sigue :

- la inversión ideológica y el desplazamiento en los hechos de los valores vida/muerte, expresados en la aparición o el desaparecimiento tanto de personalidades como de instituciones y prácticas sociales, políticas y culturales (HP);
- el juego de relaciones --armónicas o conflictivas-- entre la Iglesia Católica, el Estado y sus capas dirigentes y las masas populares, visto a través de determinados hitos del desarrollo e histórico-social nacional (ELP);
- la "transnacionalización", la mercantilización, el desgarramiento y la violencia internos de la sociedad nacional y su inversión ideológica en el discurso político

y la práctica cultural "nacionalista" oficial (UPYC);

-- la fluída y escasamente problemática transición democrática-dictadura en la práctica y el discurso político de las clases dominantes. O, desde otra perspectiva, la debilidad histórica de la democracia política chilena y de su base económico-social ("La República de Jauja").

1.1.4. Teatro abierto y participativo.

El contenido de este postulado ha sido mencionado en gran parte con anterioridad. Resultado de la acción de los postulados precedentes es el carácter abierto de la puesta en escena. Abierto su interior, en cuanto juego polifacético de situaciones que, a su vez, se abren hacia su exterior para recoger y expresar determinados aspectos de la realidad nacional que preocupan en el momento presente. Dicho carácter pretende provocar en los espectadores una participación "integral" en el espectáculo, en tanto espectáculo. Esto es, estimular, más allá de sus emociones, su capacidad reflexiva e intelectual hacia la realidad que le propone --y no suplanta-- la escena.

Por último, estimular también su comprensión acerca de las emociones que le puede provocar esa realidad transpuesta.

Salcedo:

Lo que ocurre en el teatro psicológico es que se cuenta un cuento completo, frente al cual lo único que opera para el espectador son sus emociones. Es un teatro de entretenimiento que satisface al espectador desde el punto de vista de un cuento mejor o peor contado, pero que, sin duda, no lo coloca en relación a nada. Es un espectáculo que se agota a sí mismo.

Más bien, en el teatro que nosotros postulamos se hace un esfuerzo por poner en tensión la personalidad entera, no disociada, del espectador. Tampoco se puede decir que nuestros montajes necesariamente sean fríos, que no provoquen emociones. En BLP, por ej., hay gente que llora a moco tendido. Lo que pasa es que al mismo tiempo se le proporciona la público otros ingredientes que movilizan su intelecto, su sensibilidad en una forma más amplia.

Vadell :

"(Ingredientes) que le permitan entender sus emociones, Porque resulta una especie de mariconada andar emocionando porque sí no más a la gente. Digamos que la expresión máxima de esto es el melodrama, el melodrama malo, porque hay melodramas buenos. O la telenovela, en la que la mecánica psicológica de los personajes opera de manera brutalmente parecida (al teatro que cuestionamos). Allí, como espectadores, la empleada doméstica opera igual que la patrona, salvo que la patrona sea mala. Pero generalmente su forma de reaccionar es idéntica, sus sentimientos son los mismos. Claro, porque es muy pegajoso lo que ven. Si llora la protagonista, lloramos todos, porque es lógico; de pena. Es igual que si bostezo, bostezamos todos. Ahora bien, ¿por qué lloro? Es inexplicable. Llora porque sí, por humanidad, por una empatía humana muy genérica y abstracta... y muy limpiadora de culpas. Todo va a lo mismo: el "Hombre", siempre el "Hombre", gran sentimiento de la "Humanidad", etc."

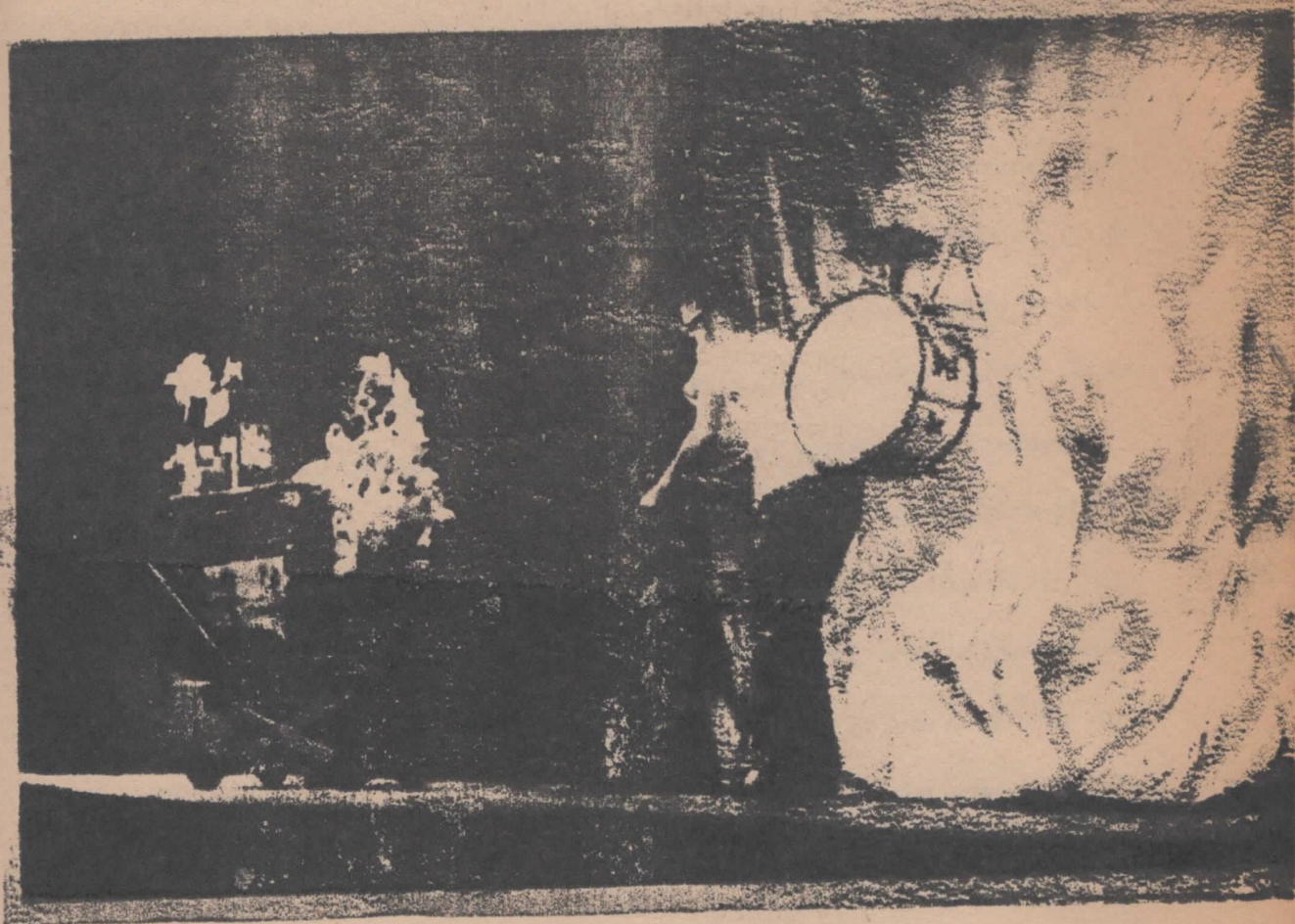
Despertar sentimientos contrarios, un compromiso a la vez concreto y conciente, no hacia el espectáculo, sino a la realidad a la que alude, supone realizar un doble movimiento simultáneo: reestablecer a la escena y a la realidad como lo que efectivamente son: dos mundos distintos aunque relacionados. La primera, mediación simbólica e interpretativa, incluso, una más entre otras posibles, de la segunda. Ello permite al espectador impugnar o reivindicar la escena en función de eso "otro" que no es ella misma y que no puede ni quiere agotar: la realidad. Para lograr esto se utilizan distintos recursos expresivos (23) que buscan --como se ha ya indicado-- "teatralizar" el montaje, "recordarle" continuamente al espectador que lo que presencia es efectivamente teatro, espectáculo. Y al mismo tiempo se llena la escena de elementos y situaciones reconocibles por el espectador en tanto forman parte de su vida cotidiana. De esta manera, su compromiso y su interés hacia el espectáculo reside en la referencia también continua a "lo real": a lo que espera la intervención del público una vez finalizado el espectáculo, una vez abandonada la sala.

1.2. Hacia una estética nacional-popular

En el esfuerzo por objetivar la realidad y la cultura nacional se ha querido introducir al escenario determinadas temáticas y situaciones que afectan en la actualidad a vastos sectores sociales. Y se ha querido abordar esas temáticas y situaciones desde una perspectiva que responda a la "concepción de mundo" de esos mismos sectores sociales. Ello significa plasmarlas escénicamente desde una perspectiva tanto ético-ideológica como estética que no sea ajena

a su propia experiencia social y cultural. Lo último lle-

(23) Además de la actuación "distanciada" pueden citarse: los cambios de utilería, elemento escenográfico y manejo de iluminación en escena (montaje "destripado", al decir de Vadell) y el empleo de esos recursos, en general, de una forma no-naturalista (que se notan que son tales: luz artificial, escenografía etc.) Algo de esto último puede advertirse en el punto siguiente.



"BIENAVENTURADOS LOS POBRES"
El Organillero

va a los integrantes de La FERIA a intentar elaborar en la puesta en escena una "estética nacional-popular". Esta búsqueda se resuelve en la ubicación de aquellos elementos y prácticas sancionados por un uso social extendido para incorporarlos al espectáculo en la utilería, la iluminación, la escenografía, el vestuario, la coreografía, la música y, por cierto, en la actuación. A esta última se integran actores aficionados; usualmente de extracción popular, entre otras, por su capacidad de expresar por sí mismos un "paisaje" humano-social inherente al país: rostros, contextura física, lenguaje, modos de hablar y de moverse, oficios (24), instrumentos de trabajo y de esparcimiento, etc. Algo similar ocurre en el resto de los recursos expresivo-estéticos de la puesta en escena, especialmente vestuario, coreografías, iluminación y escenografía.

Vadell :

Hay en todas nuestras obras, al margen de la calidad o del logro que tengan, un camino que se encuentra por recorrer. Queda mucho por delante en términos de lo que estamos haciendo y de lo que queremos desarrollar. Como el traslado al escenario de todas esas conductas sociales reconocidas: discursos, banquetes, desfiles, misas, romerías, etc. El uso de gente que no son actores es bastante bueno porque

(24) Artistas circenses en HP, organillero en BLP, cantores y músicos en UPYC.

esas personas son un elemento social propio de la cultura nacional que hay que mostrar; sus caras, por ejemplo. El elemento humano es fundamental en la puesta en escena. En fin, me parece que quedan muchas cosas que hay que ir perfilando con más nitidez. Las cosas no tienen todavía un dibujo muy exacto. Pero yo siento que estamos en una línea correcta de búsqueda de lo nacional-popular. Y es un teatro que fatalmente hay que hacer, si no nosotros, lo harán otros."

Salcedo :

"Hemos hecho espectáculos hasta el momento basados en una concepción estética absolutamente difundida en el país. Pongo las manos al fuego que cualquier persona de estratos populares que hayan visto HP o BLP no habrá encontrado allí una concepción estética ajena a sí mismo. Hemos hecho un gran esfuerzo para que la gente no sólo entienda lo que hemos hecho, sino también participe de una determinada forma propia de belleza".

Vadell :

"Expresaré lo mismo de otro modo. La belleza no se remite solo al modelo del Renacimiento o del clásico greco-latino. Aquí en Chile, por supuesto, no podemos competir con ese modelo. Pero se intentó, si no competir al menos imitarlos o reproducirlos con logros bastante dudosos. Esta fue más o menos la tendencia de los teatros universitarios en la década del 50. Pero solamente un tipo que tenga toda esa cultura detrás en forma viva, puede realizar y manejar esa belleza. Si no, se hace un "pastiche", un pegoteo horrible. Entonces, hay que descubrir la belleza que hay aquí, la belleza que podemos manejar y plasmar: o sea, descubrir en el país lo que podemos efectivamente elevar a categoría de belleza. Nosotros no podemos hacer belleza con algo ya bello, porque siempre va a serlo mucho menos que el original. No podemos pintar con la mano de Rafael. Eso es muy importante de tomar en cuenta. Por eso nosotros hemos introducido en nuestros espectáculos elementos como la carpa de circo en HP y en BLP, el orgánico, la liturgia popular, el vestuario de los "pobres", etc.



"BIENAVENTURADOS LOS POBRES"
El ritual Litúrgico Católico.

Hay en BLP una riqueza de vestuario muy grande. Claro, porque siempre se considera que la gente se viste de gris, lo que es mentira. No se ve la belleza que nos está rodeando. Uno se pasea por la calle y hay mil colores en las casas, en los negocios, en la ropa, etc. "

Salcedo :

"Eso me recuerda las manifestaciones populares masivas. !Eran un colorinche espectacular! Y en forma ya mucho más elaborado, las manifestaciones de liturgia popular. Son simplemente el desideratum, !bellísimos! "

Vadell :

"Claro, pero hay que saber verlos como belleza. Hay que hacerlos aparecer como tales. Porque efectivamente hay una concepción más o menos generalizada que considera el gris como lo elegante, lo sobrio, lo bueno y que responde a la visión de ciertas clases sociales. Pero en esto, la posición de clase no se manifiesta en no encontrar bonito lo otro, sino que simplemente en no verlo. Pareciera que los países se empezaron a mirar desde arriba hacia abajo. Bueno, es lógico, porque las clases altas son las más cultas. Entonces empiezan primero a describir la naturaleza, después a describir la sociedad desde arriba hacia abajo. Y por cierto, el pueblo es lo último que se pinta, lo último que se descubre. Yo creo que el descubrimiento del pueblo como elemento artístico empezó en Chile hace muy poco. Más o menos desde la década del 60 en adelante. A pesar de que la generación literaria del 38 hizo un esfuerzo importante en este sentido."

Salcedo :

"Alguna gente de teatro ha visto en nuestro trabajo un intento de hacer un teatro nacional popular. Sería bueno saber concretamente qué elementos son los que ellos ven. Un director (Gustavo Meza) nos dió una opinión por escrito en que señalaba una escena específica de BLP: la que va desde la aparición del organillero que precede a la presentación de Camilo Henríquez pasando por ese comodín que hace u-

na alegoría de la instauración de la República. Tiene toda la razón: este es un modo de expresión muy específica del teatro vocacional escolar, que tiene desde el siglo XIX y muy enraizado hasta hoy en los chilenos. Es un elemento de la cultura popular. En las dos obras hay, por cierto, un mismo interés en rescatar y mostrar tales elementos. En HP, por ejemplo, el circo en sí mismo: desde la carpa hasta la gente que trabaja ahí (banda de música, trapevistas, equilibristas, malabaristas, payasos). En BLP, toda la recurrencia a la liturgia popular, no tomada como un elemento de exclusión religiosa, propia de sólo algunas personas que adhieren a una determinada fe, sino como un elemento bajo el cual han sido socializados todos los chilenos casi sin excepción desde la Conquista. Cualquiera sean los puntos de vista que la gente maneje o las ideologías que comparta, la experiencia del ritual religioso católico es absolutamente común a los chilenos; han sido la mayoría bautizados, algunos confirmados, casados, etc. En la obra están tomados precisamente como expresión de formas culturales nacionales tan extendidas y arraigadas que son ciertamente populares".

Vadell: "La cosa ritual católica es muy importante: ¡si casi toda la gente sabe rezar el rosario!"

Salcedo: "Una anécdota al respecto. Para estos montajes se ocupa mucha gente, y la reclutamos realmente al azar. De chincol a jote. No sabemos ni como se llaman, ni dónde viven, ni nada. De alguna manera es una buena muestra. Primer ensayo: escena en que había que rezar unas letanías. No había ninguno, ni uno sólo, que no se supiera los rezos de pé a pá. En dos minutos se montaban esas escenas".

Vadell: "Y al contrario: En HP teníamos una escena en que se cantaban una serie de himnos y se marchaba. Estaba el himno del Colo-Colo, el de las Américas, el de las Universidades

de Chile y Católica, la Marcha del Río Kwai (que se chiflaba). Nosotros dimos por supuesto que todo el mundo los sabía. Falso. Los himnos de las Universidades no los sabía nadie. Y en ese elenco habían varios universitarios. Pero rezar el rosario, todo el mundo lo sabía".

--- Otro elemento de la puesta en escena que llama la atención es el constante desplazamiento de masas, el movimiento plástico, incluso, coreográfico de ellas.

Salcedo :

"Sí, los movimientos de masas que hay en las obras conforman un elemento coreográfico, pero muy poco estilizado. Si te das cuenta forman parte de la realidad cotidiana. No son coreografías inventadas: son desfiles, romerías, ceremonias, etc. Son coreografías establecidas por el arte de la historia, de la vida. Son ordenamientos coreográficos que la gente establece para los actos colectivos, (cívicos, militares, religiosos, etc.). Esta podría ser su definición. Si hasta la típica "cola" es una forma de ordenamiento coreográfico colectivo. Yo creo que en este campo falta mucho por descubrir todavía. Tal vez estemos en la superficie en esto de recoger coreografías existentes. Por lo demás, no nos devanamos mucho los sesos pensando cómo hacerlas en escena. Es cuestión de decirle a la gente que haga un desfile y lo hace inmediatamente sin necesidad de diseño. Por ejemplo, viendo dirigir a Jaime en BLP una cosa más complicada que un desfile, la escena que se ha llamado la "Comunión de los Pobres" o "la Última Cena", uno podía hacerse muchos flecos pensando cómo hacer que 18 personas apiñadas en escena pudieran componer un cuadro plástico que surgiera la idea de "La última cena". Bueno, se optó por decir: "Miren, aquí se trata de hacer la Última Cena," y todos los gallos la hicieron inmediatamente. Al final quedaron igual que en el cuadro: hay Judas, Juanes, Pedros..."

Vadell :

"Son formas absolutamente codificadas. Claro, ¡para qué inventar cosas nuevas, si está todo inventado! Estamos ha -

blando el mismo idioma, para qué inventar otro. La sofisticación artística viene por otro lado: se la pone antes, al escribir la obra, o se la agrega después para presentar todo esto en escena".

Finalmente, se adelantan opiniones respecto a la iluminación y la escenografía.

Vadell :

"Tenemos un problema en la iluminación porque la verdad es que no sé mucho de eso. Pero hay algunas cosas que me tincán. Yo creo que la iluminación tiene que ser un berrinche. En BLP por ejemplo, no hay una sola luz que sea del mismo color.

Salcedo :

"Era una verdadera "introducción al colorinche".

Vadell :

"Sí, tiene que ser un colorinche ¿Cuál es la idea? Que la luz tiene que estar mostrada, tiene que notarse como tal. Es un poco la idea de un tipo que monta, por ejemplo, una discoteca. Puedes montarla como el "Eve" que es una oscuridad tremenda. Pero anda más abajo, al centro, al "Indianápolis" y la luz es de un colorinche que uno llega a quedar pálido. Es cuestión de caminar por la ciudad y ver cómo se iluminan las casas y los negocios. Todo es un colorinche tremendo. No sé si se deba a un afán de decoración para llamar la atención o para ocultarse. Pero en todo caso, es lo que se llama "siútico". En la vulgaridad está el asunto como decía Nicanor Parra. Claro que está el peligro de pasarse para el otro lado. Pero hay que entrar a un lugar mirando... porque uno no entra mirando: entra prejuizando o ciego o, por una especie de vergüenza ajena, perdonando. Entrás a una casa y ves una luz azul en el living y la perdonas, por lo tanto, la olvidas. Yo he visto gente que le pone cortinas a la televisión y la corre para e-

al decir que se cenderla. Uno ve ésto y lo perdona; prefiero olvidarlo. Y así con todo."

Salcedo :

Quizá si lo más importante en esto de la iluminación sea el afán de mostrarla, de sin ocultarla, crear un clima.(...) Una buena escenografía es aquella que es de una funcionalidad extrema, que permite una libre y amplia circulación como la de BLP. Como el árbitro de fútbol, la gracia está --al decir de Julio Martínez-- en que no se note que está. Como en HP, por ejemplo. Fué una solución escenográfica genial que no estaba contemplada en un principio. Fué una tercera persona la que nos sugirió que si la obra se ambientaba en un circo, porqué no la representáramos en una carpa de circo....

Vardell :

Fué una solución escenográfica, aunque el público no la viera como tal, porque ésta era al mismo tiempo el local. ... Igual que en el caso de la iluminación no se puede predecir mucho, pero en términos generales nos oponemos a los "livings", a los "ambientes", a las "atmósferas".

Salcedo :

Las diferencias escenográficas lógicas que se dan entre HP y BLP, están en relación a la diferencia de local. Una es una sala tradicional (BLP) y la otra puesta en una armonía muy perfecta en relación a resolver el problema del lugar de trabajo, del espectáculo y de la escenografía en un solo todo. Para mí lo ideal sería que se pudiera hacer cada obra de teatro en una situación similar : reunir en el mismo lugar de trabajo a la gente del oficio. Creo que así nos iríamos acercando a un teatro popular en serio. Si una obra ocurre, por ejemplo, en un cuartel de bomberos, representarla en un cuartel y que trabajen en ella los mismos bomberos, como actores. Pero estas son palabras mayores, pero no por mayores, teóricamente menos válidas. Creo que uno debiera aceptar esta posibilidad, lo que implicaría una forma de teatro bastante móvil. Ciertamente es

que en estos momentos aparece contradictorio con la necesidad que hemos expresado de tener una sala estable. Lo es porque estamos hablando de dos momentos distintos en relación al desarrollo de nuestro teatro. Una es una hipótesis, una línea teórica; lo otro, una necesidad práctica a resolver hoy en lo inmediato. En todo caso, como punto de resolución de esta aparente contradicción, pretendemos hacer teatro en un espacio neutro, anodino, vacío que permita ser adaptado a cada obra. Eso sería el ideal.

Vadell :

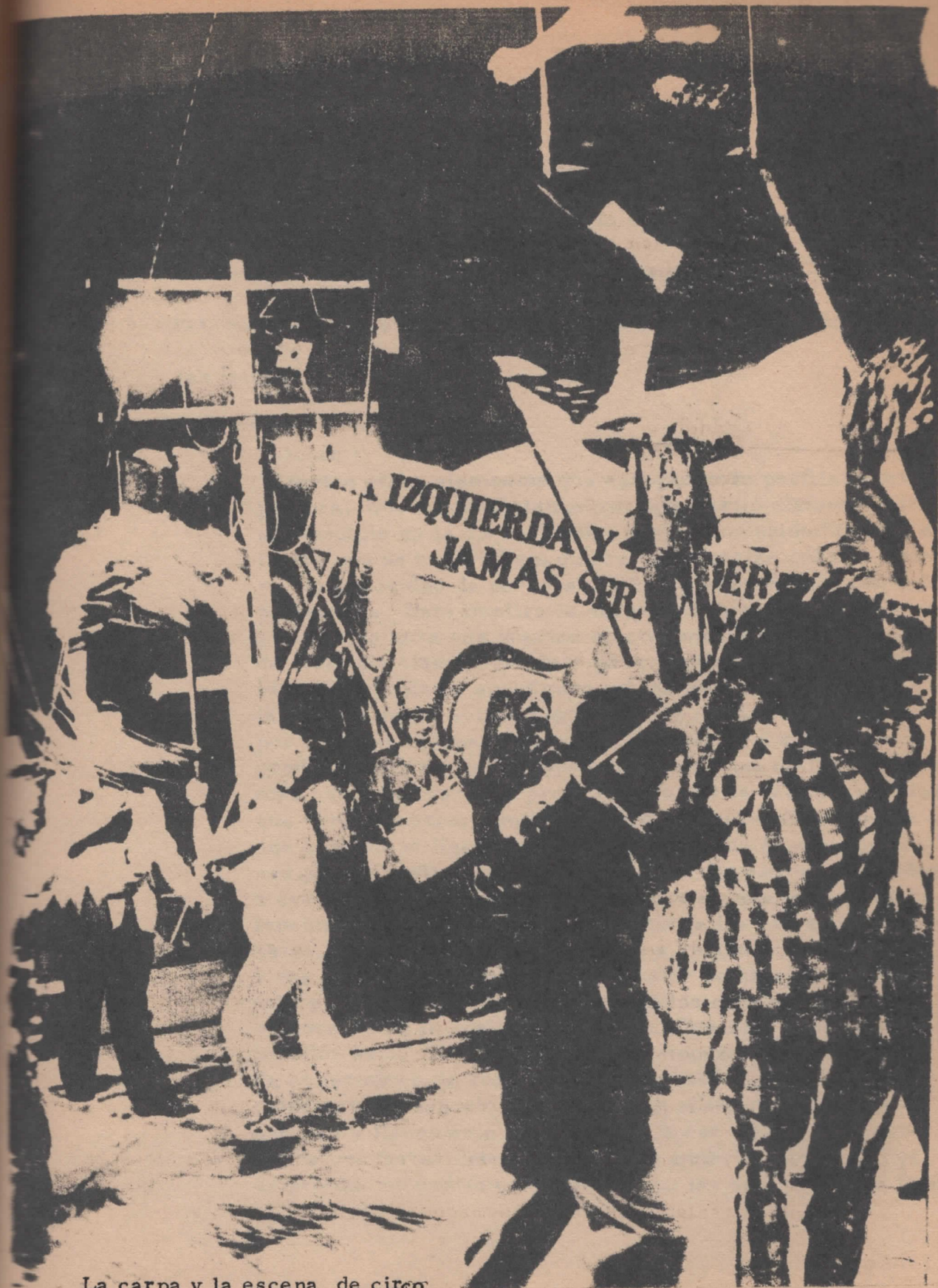
En términos burdos, un espacio que permita hacer un teatro circular, frontal, para el lado, etc. Un espacio que pueda modificarse fácilmente. El ideal una bodega, un galpón.

Salcedo :

Con un espacio así se podría reproducir e introducir la mayor cantidad de elementos reales posibles. El teatro frontal supone desde hace siglos una limitación muy grande.

2. La ampliación del circuito comunicativo : contra el teatro de bolsillo

La postura ético-estética recientemente descrita tiene para los integrantes de La FERIA un correlato en la dimensión comunicativa del hecho teatral. Es decir, para satisfacer plenamente sus objetivos, este tipo de teatro requiere operar en, o modificar, determinadas condiciones de emisión y de recepción del producto teatral. Para Vadell y Salcedo lo anterior se traduce en la necesidad de contar con una sala amplia a la que accedan públicos masivos, quebrando



La carpa y la escena de circo
en "HOJAS DE PARRA".

así la práctica seguida por los teatros de "bolsillo" (o de cámara), con ello se quiere contribuir, desde la actividad teatral a "quebrar el monopolio que tiene el oficialismo sobre la expresión socio-cultural, especialmente a través de los medios de comunicación de masas (MCM).

Salcedo :

"Existen otros elementos que agregar para perfilar nuestra postura. Uno de esos elementos, que partió diciendo Jaime al principio de la conversación, es la dimensión "física" del teatro que se hace. Esto quiere decir varias cosas, Primero, la capacidad de personas que se pueden reunir como espectadores. Esto implica la necesidad de contar con una sala grande que abra sus puertas efectivamente a mucha gente y de distintas clases sociales, para la cual hay que considerar el grave problema económico que se vive hoy en Chile. En la medida que nosotros logramos --y no de un día para otro, por cierto-- romper el circuito elitario de distribución del producto teatral, estaremos cumpliendo una de las cosas que más nos interesan. La preocupación por la sala grande tiene que ver, entonces, con la cantidad y la calidad de gente a la que aspiramos llegar. Tiene que ver también con cuestiones profesionales más concretas. Es que así se puede llegar a una determinada cantidad de público en una temporada de funciones más corta que la que permite las salas tradicionales. Eso permite que las obras no pierdan contingencia y que se pueda cumplir esa aspiración de hacer un teatro más periodístico, que vaya chequeando constantemente lo que ocurre en la realidad nacional. Una sala pequeña te invalida esto. En tercer lugar, se necesita un teatro grande en términos de sus posibilidades escénicas. La condicionantes del espacio es absoluto en el teatro. Hay cosas que lisa y llanamente no se pueden hacer o hay que hacerlas de una forma determinada a ese espacio limitado. Por de pronto, no podríamos haber hecho las dos obras que lleva

vamos en el año. Todo este problema era uno de los principales puntos de discrepancia con el Ictus. Este, así como otros elementos de los cuales hemos hablado, no los podíamos seguir posponiendo indefinidamente. No estamos ninguno en edad como para darnos quince años para despejar problemas que, por lo demás, no se resuelvan en términos de quien tiene la razón o no. Simplemente uno está en una etapa de la vida que tiene que hacer cosas y tiene que hacerlas no más. No se puede pasar la vida discutiendo acerca de la razón de la sinrazón".

--- ¿ Tienen Uds. alguna definición acerca del tipo de público al cual concretamente les interesa llegar?

Salcedo :

"Creo que en ese sentido, lo que tenemos es una aspiración. Por de pronto, nos interesa llegar al público que tiene hábito de ir al teatro. Pero por cierto que nos interesa fundamentalmente ampliar el radio de influencia, de llegada. De allí que hablábamos de la necesidad de la sala grande y de cobrar precios baratos de manera tal de poder generar un nuevo público de teatro que no existe hasta hoy día. Pero aquí nuestra aspiración es distinta, por ejemplo, al T.I.T. que entiendo pretende llevar el teatro a los lugares donde viven, trabajan o desarrollan sus actividades diarias ese público que ha estado marginado del teatro por razones culturales y económicas. (25). Nosotros pretendemos que esa gente se incorpore al teatro como público de teatro. Creemos que es posible, aunque es un trabajo muy lento. No creo que lo logremos solos ni somos tampoco los únicos que estamos en esta línea. Se necesita aquí la implementación de una política cultural de todo el medio teatral independiente para lograr objetivos como éste. Pero, parcialmente al menos, nosotros queremos lograrlo".

(25) Se refiere al primer montaje del T.I.T., "Los Payasos de la Esperanza", que circuló por distintos locales comunitarios e industriales durante 1977.

Vadell :

"Claro, se trata, por una parte, de bajar la media social de los espectadores de teatro, sofisticar para abajo. Tomás Vidiella, por ejemplo, sofisticar para arriba. Aquí es al revés. Y llegar también a público joven, a estudiantes, universitarios. Por otro lado, fuera del porte de la sala, nos parece muy importante que haya platea y galería, no sólo por el precio. Porque la galería tiene una característica especial".

Salcedo :

"Porque corresponde a la realidad".

Vadell :

"Así opera... Porque la persona que va a galería, primero, se atreve a entrar al teatro; segundo, va en un estado de ánimo distinto de "galerías". La persona que va a la galería va mucho más suelta, se siente con más permiso y siempre arma mucho boche. Me acuerdo la galería de la carpas era una olla de grillos. Lamentablemente, no hemos podido repetir la experiencia con BLP. Todas esas cosas van reproduciendo dentro de la sala la situación real de la calle. Y eso es muy importante. Esos teatros que tenían platea, balcón, anfiteatro y galería metían dentro de la sala la sociedad entera y estratificada tal cual estaba. Los tipos que pagan más van abajo, pero los tipos que pagan menos, desde arriba tiene la ventaja de poder tirarle cosas a los de abajo, cuestión que es imposible para los otros. O sea, que los que ven mejor el espectáculo están sometidos a esta amenaza, a esta "espada de Damocles" que significa que los gallos de arriba se enojan y los joden".

Salcedo :

"En este sentido, hay experiencias populistas todas fallidas. ! Trata de meter a un obrero que no ha ido nunca a ver teatro a una sala elegantísima, así el gallo no pague un peso, no entra! Además, si entra, se siente pésimo y no ve el espectáculo conforme a lo que es y siente él mismo, sino que queda inmediatamente sometido a las formalidades que imperan en esa sala. Se "alfombra" el mismo".

Vadell :

"Este es un punto sobre el cual se puede especular mucho, pero yo creo que es obvio que un tipo que entra a una determinada sala donde predomina determinado sector social, se pone de acuerdo con lo que hay. También es cierto que no es lo mismo que un tipo vaya a una sala cualquiera, como quien dice a la casa del vecino, a que vaya a una sala donde hay galería. Creo que es muy importante que la persona haga un esfuerzo, camine un par de cuerdas y pague una entrada. Allí hay una decisión racional destinada a satisfacer una necesidad cultural".

Salcedo :

"Claro, porque así se da en el espectador un mínimo y elemental compromiso hacia lo que va a ver".

Vadell :

"Pero en relación a esto del teatro masivo, por cierto que hay que considerar el problema expresivo: la temática, los problemas que se tocan en el teatro y la calidad con que se hace. Porque tú te puedes establecer en la Plaza de Armas, digamos, pero si no estás haciendo una obra que efectivamente tenga una raíz, un contenido popular y nacional, que efectivamente conmueva a la gente, da lo mismo la distribución que hagas del producto. Y este es el problema más jodido. De toda buena fe se pueden cometer errores, aunque de repente hay obras que responden a las necesidades que uno espera...".

--- En este problema de la masividad, ¿qué ocurre con el teatro frente a los otros medios de comunicación? Porque éstos no suponen, la TV y la radio, ningún esfuerzo ni mayor voluntad de parte del receptor para acceder a ellos --una vez adquirido el aparato, se entiende. Y tú ves su tramenda masividad, que sigue aumentando hoy en día.

Vadell :

"Bueno, es cierto que el teatro tiene esa limitante; nunca va a competir con la TV. Realmente un programa que se dice no lo ve "nadie", lo ven quinientas mil personas. Ese es el volumen de las cifras. Pero la TV tiene limitaciones mucho más serias. Primero, como medio... Pero, sobre todo debido a razones de actualidad. Simplemente en la TV no se puede hacer nada hoy, nada distinto a lo planteado o dirigido por el oficialismo. Porque precisamente en su masividad está el peligro. Es una contradicción insoluble".

Salcedo :

"Hay una cosa que Jaime no ha dicho y es que en este asunto no existe una posición de principios respecto a los MCM. Nosotros podemos perfectamente pensar que en una determinada circunstancia fuera muy importante dedicarle un esfuerzo a los MCM. Esta es más bien una cuestión de evaluación de las actuales circunstancias de los MCM. ¿Qué es lo que ocurre en este momento? Simplemente es conocido el deterioro de calidad que viven, lo que resulta más grave aún por la gravitación masiva que tienen. Casi no existen formas de expresión nacional en la TV. La situación de la prensa es de todos conocida, lo mismo o peor ocurre con la edición de libros. Esta llega a una exigüidad alarmante: ¡si un éxito de librería son dos mil ejemplares! Y nosotros creemos que el teatro llena la necesidad de siempre que tiene la gente de encontrarse con manifestaciones artísticas y culturales nacionales, que correspondan efectivamente a sus intereses y a sus problemas. En este sentido, pienso que, paradójicamente, está en una situación de privilegio en Chile. Situación que no es novedosa en las circunstancias como las que estamos viviendo actualmente en Chile. En todo el mundo pasa lo mismo. Hay ahí un problema bastante inescrutable de manejo de los MCM, que hace que esto sea así, quizá vinculado al hecho que se da por supuestamente el teatro llega a poca gente. Entonces, en el teatro se concentra una posibilidad muy concreta de lograr una eventual mayor libertad expresiva que, a nosotros, nos interesa explorar hasta qué punto es concreta. Cuestión que, por cierto, no es posible en los demás MCM, ni por su práctica ni por su situación jurídico-política actual. De hecho, el teatro está fuera de

todo tipo de control y de censura legal. No se le aplican ninguno de los decreto-leyes que sancionan al resto de los MCM. Entonces, ahí hay una situación que obliga a los teatristas a tomar muy en serio su responsabilidad. Porque si el teatro se convierte en un medio que no aprovecha su posibilidades y capacidad de diferenciación, de especificidad, su público se va a reducir aún más. Así es que para nosotros ésto se mide de manera bien categórica: la gente que asiste a ver los espectáculos teatrales. "

IV. BREVE AUTO-EVALUACION DE LA EXPERIENCIA. Conclusiones provisionarias.

El presente texto no contempla hacer una evaluación de la trayectoria seguida por la compañía en sus diversos montajes, evaluación que habría que hacer --obviamente-- en base a sus mismos postulados y propósitos recientemente descritos. Sin embargo, en algunas ocasiones, sus integrantes han emitido conceptos o revisiones críticas hacia su trabajo. De estos elementos se han extraído aquellas que pueden esbozar una muy sumaria auto-evaluación, de la que se desprenden algunas conclusiones provisionarias respecto de las tres dimensiones que desean cubrir los postulados de La FERIA. Esto es, éticos-estéticas, comunicativas y político-culturales. Esas conclusiones pueden anunciarse brevemente así:

Respecto de la dimensión ético-estética, se advierte debilidades e insuficiencias en la traducción de esos postulados a los montajes específicos (26). Su superación pasa por seguir perfeccionando en la práctica las opciones, sin introducir modificaciones.

En el plano comunicativo se reconoce el fracaso del postulado que lo orienta (27). Simplemente se declara no solucionable a corto plazo. Su evaluación es clara y tajante:

Vadell :

"(En Lo Barnechea) vivimos a diario la contradicción: sala chica, de difícil acceso... Hay cosas ahí que no se pueden hacer con toda la fuerza que planteábamos en un principio, como por ejemplo, el teatro grande con precios bajos que pudiera satisfacer el desamparo de goce artístico que tiene la gran masa, quebrando así el monopolio que tiene sobre ello el oficialismo fundamentalmente a través de la TV".

En la dimensión político-cultural opera sí una cierta modificación. Existe una nueva conceptualización --expresada a título personal por Vadell-- acerca de la función que debe cumplir el teatro en lo que, se juzga, una nueva coyuntura cultural por la que atravieza el país. El teatro debe

(26) En este sentido se atribuye a "Hojas de Parra" la expresión más acabada no sólo de los postulados ético-estéticos de la compañía sino también del comunicativo y del político-cultural para ese momento histórico preciso (1976-77) a no ser por el desenlace "imprevisto" que tuvo. Ese mismo desenlace parece darles algo de razón.

(27) Ampliamente revisadas sus razones en el Capítulo III.

reemplazar una función meramente crítica hacia la realidad vigente desde 1973 por una "afirmativa", cuyos contenidos, como se verá, no se alejan demasiado de la concepción general que maneja la compañía desde sus inicios. Se trata más bien de un desarrollo más acabado de esta última.

En suma, de acuerdo a los que opinarán sus integrantes, la compañía necesita fundamentalmente continuar insistiendo y afinando sus postulados, enriqueciéndolos a través de sucesivos montajes y a la espera de condiciones más propicias para obtener una proyección social y cultural más amplia. La experiencia seguida hasta ahora refuerza, entonces, la concepción teatral de La Feria.

A continuación se revisarán las principales objeciones que efectúan a los montajes sus creadores y una primera y general consideración acerca del teatro "afirmativo".

1. Revisión crítica de los montajes

En los montajes realizados hasta el momento por la compañía se detectan dos órdenes de problemas: insuficiente integración expresiva de los distintos elementos que conforman la puesta en escena y deficitaria ejecución de los postulados del teatro situacional y ob-

jetivador de la realidad nacional. El primero trae como consecuencia que no quede claro para el espectador el carácter del espectáculo que presencia, resultándole confuso, disparejo o simplemente... aburrido. Por cierto que se resiente con ello su posibilidad de participación "integral", reflexiva y consciente, en el espectáculo. Esto hace replantearse las situaciones seleccionadas para dar cuenta de la temática y las relaciones que se han establecido entre ellas en el escenario. El segundo tipo de problema viene de la dificultad de plasmar escénicamente una visión dialéctica del aspecto de la realidad nacional que se ha tomado como temática del montaje. Esto es, de un lado, romper una visión determinista y lineal (en términos de causa-efectos al igual que la perspectiva psicológica) y, de otro, evitar interpretar la realidad desde una concepción parcial y prejujuada de ella, no basada entonces en una auténtica indagación. Ambas visiones se expresan en el escenario en el tratamiento de las situaciones, y de los personajes que intervienen en ellas, y en el desarrollo general que siguen a lo largo del espectáculo. Los dos tipos de problemas se piensa que existen en BLP y UPYC.

1.1. Bienaventurados los Pobres.

Vadell :

"Creo que hay cosas ahí que no están logradas, que están un poco a contrapelo. Es una obra que no alcanzó a resolverse plenamente arriba del escenario. Por lo demás, ninguna obra termina por resolverse definitivamente. Por

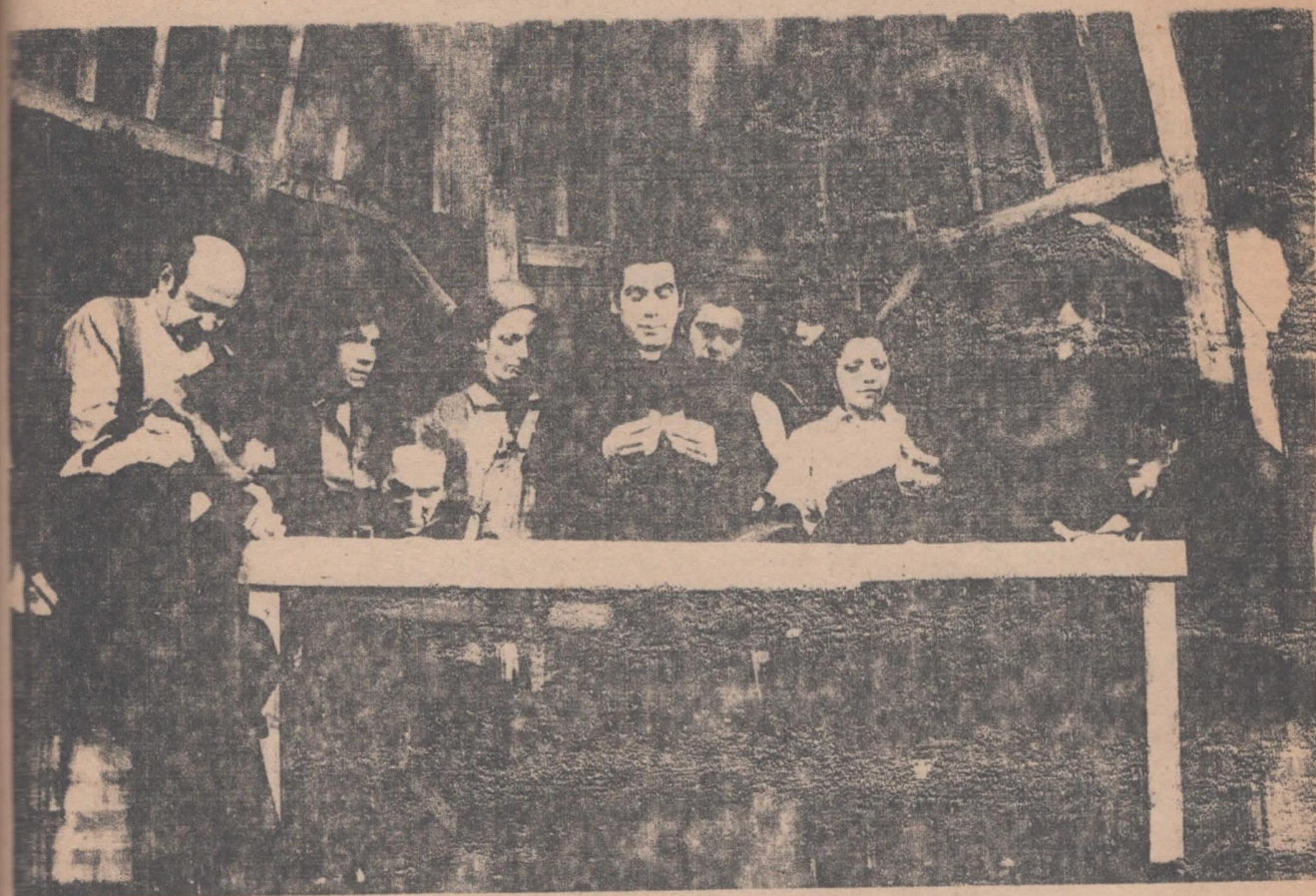
suerte, porque si no uno tendría que jubilar. Pero la obra podría haberse estructurado escénicamente mejor y así hubiera adquirido una base más sólida. Creo que en esa obra habían algunos elementos cuyas relaciones no estaban bien establecidas en el escenario; quedaban flotando, sin toparse con las restantes. Hemos pecado de poca corteza en la elección de algunas situaciones y textos: quedaban yuxtapuestos: en el fondo, no estableciéndose ninguna dialéctica entre ellos. Quedaban como cosas muertas y, por cierto, eso teatralmente se nota y la obra decae. Es el caso, por ejemplo, del discurso de Abdón Cifuentes. No se establecía el nexo de ese elemento con el paso del campesinado al proletariado minero. Tampoco la escena del matrimonio entre el español y la indígena obtenía vinculación expresiva con la proclamación de la República, que le seguía. Entonces, quedaba aislada toda la primera parte con el resto de la obra. Hay otras cosas sí, que son muy buenas. Por ejemplo, al final, el discurso perteneciente al diputado conservador Rodríguez de la Sotta era muy rico en sí mismo y estaba directamente relacionado con lo que había estado pasando en el escenario.

--- ¿Y no ocurría esa desvinculación con toda la parte dedicada al padre Hurtado?

Salcedo:

"No. A pesar que hemos recibido críticas en este sentido, nos pareció que estaba suficientemente justificada y preparada la entrada a un desarrollo más extenso y detallado a la acción del Padre Hurtado."

--- ¿Pero no les parece que la figura del P. Hurtado trascendía la relación entre conciencia religiosa y existencia social que siempre habían enfatizado en las escenas anteriores y en las posteriores? Al final, el P.



"BIENAVENTURADOS LOS POBRES"
La última sena del Padre Hurtado.

Hurtado terminaba literal o escénicamente como un santo, que se elevaba por sobre toda determinación de su época y de su realidad, y la de las masas populares(28).

Vadell :

"Sí, quizá podía haberse enfrentado de otra manera, tal vez rescatando una visión más propia de las masas con respecto al personaje, más "animística", por ejemplo. Podría haberse transformado en una "animita" en vez de santo. Pero esto es ya especular...".

"Otro problema es que quizá la perspectiva histórica que asumimos en el montaje de BLP era demasiado obvia, lineal, presentando relaciones mecánicas de causalidad. "

Salcedo :

"Yo creo que es el problema de tratar de establecer una síntesis al mismo tiempo que una simplificación de un período histórico extremadamente largo. Al tratar de darle una cierta direccionalidad, se tiende necesariamente a generar una visión poco compleja de esa historia.

--- ¿Pero se trata sólo de un problema de complejización versus simplificación de la visión histórica?

Vadell :

"Yo creo que se trata también de cómo mostrarlo, de cómo establecerlo en la puesta en escena... Habían momentos muy buenos, pero habían otros que las cosas se desarrollaban li-

- (28) Vadell había expresado en conversaciones ante lo es lo siguiente :
 ... El problema más grave que se nos planteó fué la inducción de Hurtado, que era como el pie fozado que tenía la obra. Y de ahí tal vez que se produzca un cierto salto, una tensión no artística. El problema de un sacerdote metido en una situación social, manteniendo su condición de sacerdote y no de político, era una cuestión bastante fácil de resolver. Y eso hace que la puesta en escena, que va con una cierta dinámica, se tuerza, se doble, y el público se siente tal vez víctima de una trampa".

linealmente: la historia las ideas que expresaba siempre se entendían pero no se iluminaban recíprocamente por medio de la propia puesta en escena. Era poco ingeniosa y eso hacía decaer la atención del público. Habían sí momentos muy buenos en que estaban pasando distintas cosas simultáneamente, habían varios puntos de atención en el escenario. Tú los relacionabas inmediatamente en la cabeza, y a la vez daban una gran plasticidad a la escena. "

Esa respuesta parece completarse con lo expresado en una conversación posterior :

Vadell :

"Otra dificultad me parece a mí que la tendencia que tenemos, más bien que tengo yo, a utilizar mecanismos de un cierto racionalismo para expresar una situación. Es mucho más racional y, a mi juicio, menos viva, sin palpitación y plana "Bienaventurados los Pobres" que "Hojas de Parra". En esto creo que hay un problema de intervención de Nicamos Parra, a pesar de que él no escribió directamente la obra, pero su influencia está en sacarnos de una racionalidad a la cual estamos habituados a emplear. Un racionalismo decimónico, claro; un racionalismo que establece relaciones mecánicas de cause y efecto, que, en el último tiempo, resultan bastante más relativas. La verdad de que si uno no entiende las cosas así se va a volver loco tratando de descubrir la lógica que hay en la mecánica social de los tiempos modernos. Esto, porque se han agudizado las contradicciones que siempre están operando en la sociedad y no porque existan contradicciones nuevas. Pero estamos habituados a pensar así desde el colegio. Y nos desespera mucho cuando las cosas se salen de esa racionalidad; en vez de entenderlas, nos molestamos. Acusamos de loco al otro que plantea una visión distinta!"

1.2. Una Pena y un Cariño.

Vadell :

"Ahora bien, otra de las trampas que se puede hacer en la ordenación de los distintos elementos de la puesta en escena es la trampa ideológica, a la cual uno está muy proclive. Me refiero al hecho de establecer la relación no en su dimensión exacta o real sino que una ordenación prejuugada por uno mismo para conseguir un cierto resultado de tipo ideológico. Por ejemplo, conseguir el resultado de que los pobres son buenos y los ricos son malos. Con lo cual queda oscura la relación entre pobres y ricos en determinado momento y lo único que queda claro es un prejuicio que no sirve sino para decir "yo pienso así". Una tercera trampa sería la psicológica, esto de suponer una línea racional, lógica de desarrollo del personaje, sin inconsecuencias. Pareciera que la psicología es a los personajes lo que la ideología a los acontecimientos. En UPYC están esos dos defectos. Primero, una puesta ideológica que es muy clara y muy mala. Quebraba la relación obligada que se venía dando contra los sectores sociales representados en la obra (empresarios y trabajadores). Dejaba a los de una clase como los buenos y a los de la otra como los malos. Era una tontera que no significaba nada. Era un invento, no era real : todo ese conato de huelga, por ejemplo. Ahí, se me ocurrió después, que Quico y Caco (los empresarios) debían haber amenazado, a su vez, con el "lock-out" y haber comenzado toda una pelea por las cosas, las espuelas, las mantas y para tratar de salvar las pocas pertenencias que tenían. Eso habría dibujado con más precisión la situación de los tipos, que estaban entre dos fuegos: trabajadores y la empresa que los contrataba. En fin, el otro elemento era un cierto afán de protagonización de esos dos tipos (Quico y Caco) que, en cierta medida, se dió por obligación por no contar con mayores elementos en el elenco, lo que hacía recaer en nosotros el peso de la actuación. (29).

"Ahora nosotros estamos haciendo una obra ("La República de Jauja") que tiene varios protagonistas. Vamos a hacer un experimento para establecer cómo, en el fondo, el comportamiento de las personas depende de la ubicación en que están y no de su particular psicología. Vale decir, si, por ejemplo, llego a convertirme en Ministro de Cultura, por cierto que me voy a transformar en otra persona. Cuando uno ha cambiado de ubicación y se encuentra con un conocido éste le dice: "Estás irreconocible". Pero una vez que se vuelve para acá, uno es el mismo de siempre. En la obra interviene personajes como la Verdad, el Pueblo, el Trabajo, etc., y van a tener un letrado que diga quiénes son. Se pueden intercambiar esos letrados y así se señalaría que la llamada psicología, la conducta que se tiene frente a las cosas, depende de la ubicación social, del grupo al que se pertenece. A lo mejor queda la pelotera o no resulta y no lo hacemos así."

2. Por un teatro "afirmativo"

Este concepto surge de la comprobación que el teatro como medio de expresión ha ido perdiendo su importancia relativa con respecto al resto de los MCM en los últimos dos años. Se han abierto mayores posibilidades de expresión autónoma en esos medios y han ido surgiendo progresivamente nuevos ámbitos de reunión y conexión pública en el país. Todas éstas, funciones que intentó asumir el medio teatral independiente, con anterioridad. Consecuentemente, el espacio socio-cultural del teatro se ha reducido y lo que parece ser más grave, su dinamismo inicial en "la batalla intelectual" contra el autoritarismo. A juicio de Vadell, el teatro no ha sido capaz de evolucionar con el tiempo, insistiendo en una misma perspectiva que sería la de una crítica cultural parcial y seg-

mentaria de la realidad nacional vigente (teatro "crítico").

Vadell :

"El problema de la crítica es que fatalmente ubica dentro de los márgenes que te coloca el oponente. El te tira las bolitas y frente a eso tú reaccionas: lo criticas. Pero tú no eres el que tiras las bolitas. Creo que, por el contrario, hay que tirar todos los tejos a la cancha. Si bien a nivel político-coyuntural el problema central es democracia versus dictadura, a nivel cultural y artístico el problema se sitúa más allá de esa coyuntura. Si lees la historia chilena por ejemplo, esta misma obra que estamos preparando ("La República de Jauja"), te das cuenta que estás metido en un país que en el fondo ha sido igual desde hace 200 años. La conclusión obvia que tienes que sacar es que el problema no es de esta dictadura o aquella no-dictadura. El problema es que el país se está comiendo la cola hace mucho tiempo; está en un círculo vicioso. Por cierto que esto es también un problema político, pero no coyuntural. Entonces los artistas no podemos caer en eso. Eso está bien para los partidos políticos que trabajan con y en la coyuntura, pero no para el arte. Por eso los artistas se pelean con los partidos.

"Entonces, lo afirmativo se sitúa en este punto. No podemos seguir criticando que allá el imperialismo, que acá la plutocracia, que éso se liberó del imperialismo pero cayó en otro, etc. Tampoco se trata que aquí estamos los buenos y allá los malos. En la situación actual que viven nuestros países existe una responsabilidad compartida. El problema es serio y en él estamos insertos todos. Entonces tenemos que responsabilizarnos y aquí empezamos a recibir palos moros y cristianos. Todo eso hay que mostrarlo, hay que colocarlo en el juego cultural y no seguir actuando con el criterio político de, por ejemplo, reivindicar sólo la libertad de expresión o de prensa, como en una obra reciente. Hay que lanzar más cosas y no pedir las, sino agarrarlas, asumirlas globalmente. Los buenos artistas son tipos totalizantes, agarran todo. Hay que tratar de ir por la serda de los buenos, entonces.

"Creo que el teatro independiente se ha empapado de esta perspectiva coyunturalista y parcial. No elabora una imagen de totalidad, de país, de cultura nacional... Creo que, en general, la batalla de los intelectuales respecto a las condiciones sociales y culturales que nos afectan como nación ha ido perdiendo mucha energía. Estamos cada día más conservadores, claro, no en vano pasan los años. No hablo de otros sectores, sindicatos, etc., sino de la batalla de las ideas. Esta es la que se ha ido limando. En esto los intelectuales tienen un aporte muy importante que hacer. Fíjate por ejemplo que un político francés se agarra a todas las cabezotas que tiene en su país y se los lee; agarra por ejemplo, a Balzac y conoce prácticamente toda la sociedad francesa del siglo XIX con puro leer "La Comedia Humana". Y después agarra a Proust y conoce a todo un sector de Francia de principios del siglo XX. Entonces con la ayuda de estos intelectuales y estudiosos, él puede tener una visión inmensamente más rica del país y puede darle a su acción una mayor proyección. La visión global de la historia social y humana de un país es muy importante y ahí tienen que aportar los intelectuales. La mejor manera de conocer a la sociedad rusa de finales del siglo pasado es leer a Dostoievski. Es un gallo que te cuenta todo: desde la corte hasta el último ratón que andaba borracho por la calle. En cambio, nosotros todavía estamos contando lo que nos pasa en la casa. ¡Eso no tiene perdón de Dios! Un creador no tiene derecho a contar lo que le pasa en el cuarto de baño o las peleas con su señora. También puede contar eso, pero de pasada. No puede dedicar su vida a eso. Aquí los escritores escriben sobre un segmento restringidísimo de la realidad: la que tiene entre su casa y la de los vecinos. ¿Qué escritor de La Vega, del Mercado Central, de los "pitucos", de los comerciantes, del Club Hípico, nos ha contado cómo es eso? Bueno, ahí está Neruda, por ejemplo, que era un monstruo que se dedicó a contar todo Chile. También está Mariano Latorre, que era un escritorazo, etc., pero es una tradición que se ha perdido. Lo que pasa ahora es que sale un escritor que cuenta una parcelita, mejor o peor, y tenemos que esperar el "cuevazo" que a otro le gusta la hípica y le gusta también escribir, para enterarnos lo que es el Club Hípico. Porque en realidad es un cuevazo que Coloane haya

nacido en Punta Arenas, porque si no es así no sabríamos nada de Punta Arenas. Creo que un escritor tiene que meterse en todas partes, escudriñar, tener olfato... y destruir los 'slogans' y mitos que hay sobre el país.

"El teatro afirmativo tiene que responder a muchos más requerimientos que la coyuntura actual. Coyuntura que para muchos constituye un verdadero salto en la historia de Chile, sin ver que estaba contenida absolutamente dentro de ella. La "mano dura", el "orden", el afán de ser mandados, el racismo, el clasismo, etc., son elementos que están en el inconsciente colectivo --no tan "inconsciente" en realidad. Cosas en las que uno cae también... Esos elementos con una base de sustentación cultural muy sólidas. ¡Si hasta un gallo que tiene aunque sea una cásucha en Vitacura o hasta en Ñuñoa está ahora profundamente feliz! Piensa que no le van a robar sus cosas. Ese sustrato real del país nunca ha podido aflorar demasiado. No se ha permitido que salga a la luz. Y el tipo que se planteara en esta perspectiva, como el mismo Edwards Bello-- un profesional en la destrucción de mitos chilenos que, con esa intención se dedicó al periodismo sacrificando su vocación de escritor-- , esa un tráfuga, estaba peleado con todo el mundo porque no tenía una "capillita" que lo protegiera. En fin, hay pocos autores que quieren trabajar con estos presupuestos. Por eso, entre otras muchas cosas, hemos tenido que escribir nosotros algunas obras.

"Yo estoy en absoluto desacuerdo cuando los artistas de teatro dicen que no son intelectuales, que ellos no piensan, sino que hacen no más las cosas. Eso es imposible. Eso es escamotear un puesto en el que se está; es una irresponsabilidad. Tienen que tener una visión de mundo, de la realidad nacional, una posición frente a su trabajo y, de acuerdo a ella, revisarla y desarrollarla a través de las experiencias que vayan teniendo en la práctica. El ser teatrista es un trabajo intelectual. La posición anti-intelectualista muchas veces no es ni éso: es pura flojera para no tener que leer.

"El Montaje de "La República de Jauja" intenta adecuarse a este cambio de la coyuntura cultural de que hablábamos. Nos podemos equivocar medio a medio. En este oficio se trabaja siempre "en pelotas". Un escritor, por ejemplo, fondea sus escritos los años que quiere. En cambio, nosotros publicamos todo lo que escribimos. Por cierto que si el escritor publicara todo lo que escribe sería malo o "regular" no más. No sé hasta qué punto lograremos esa adecuación, cuestión que no es nada fácil. La cabeza no se cambia como un chaleón. No sé si será aceptada la proposición que tampoco es muy diferente a lo que hemos hecho anteriormente. Es el desarrollo de una opción teatral inicial. Veremos...."

* ** *

A P E N D I C E I

FICHAS TECNICO - ARTISTICAS

"HOJAS DE PARRA"

AUTOR	José Manuel Salcedo y Jaime Vadell, sobre textos poéticos de Nicanor Parra.
ACTORES	José Manuel Salcedo, Jaime Vadell, los payasos Polito, Motita y Pitito, el alambrista Oscar Ríos, la malabarista Rosana, el trapecista Mr. Poli, Pedro Gaete, Cristián Santos, Erwin Frigerio, M. T. Lértora, Patricia Estigman, Juan Carrera, Ema Matte, Nelson Velásquez.
Director	Jaime Vadell
Escenografía	Susana Bomchil
Iluminación	Víctor Segura
Administración	Claudio Contreras
Fecha de exhibición	Enero 1977
Sala	Teatro Carpa (1.000 aposentadurías)
Cantidad espectadores	5.600 personas (*)

(*) Todas las cifras de cantidad de espectadores han sido entregadas por la compañía.

"Mezcla de circo, poesía, fantasía y realidad. Todo reunido sin más intención ni más destino que el de dibujar por el puro gusto. Por el puro gusto de que disfrutemos de la magia de la poesía y de la siempre nueva antigüedad del circo. Por el puro gusto de decir una vez más lo que se sabe hasta el cansancio: que todos somos consumados equilibristas entre la vida y la muerte. Que todos somos danzarines al borde del abismo. Que todos nos damos de cabezasos entre la risa y el llanto".

JOSE MANUEL SALCEDO / JAIME VADELL
(del Programa de la obra)

"...este "salto mortal en un acto", como lo definen los autores y a la vez actores de este espectáculo de teatro-circo-poesía, sea la suma de intérpretes dramáticos, artistas circenses, modelos, extras, poemas inéditos de Nicanor Parra, rimas de Bécquer y una banda de circo. Por el escenario pasan la proclamación electoral de un candidato presidencial, un entierro, un banquete anual en honor del poeta desconocido, un homenaje a Violeta Parra, un mendigo nieto de Tolstoi, números de tonies, equilibrismo, malabarismo y mucho más.

"... "Hojas de Parra" no es una acumulación sino una ordenación de elementos que persigue expresar algo. Este conjunto "pop" a la chilena, puede ser leído en varias claves : tiene sugerencias a nivel de la realidad contingente; o como chispazos que intenten reflejar el caos absurdo del mundo actual... o a un nivel más profundo, como una reflexión sobre el juego de la vida y de la muerte".

PEDRO LABRA
("El Cronista" 27 de Febrero 1977).

" BIENAVENTURADOS LOS POBRES "

- AUTOR :** Jaime Vadell y José Manuel Salcedo, con la co-participación de David Benavente.
- ACTORES:** Jaime Vadell, José Manuel Salcedo, Jorge Yáñez, Luis Alarcón, Tennyson Ferrada, Susana Bomchil, Mario Bustos, Nelsón Velásquez.
- Dirección:** Jaime Vadell
- Escenografía y Vestuario:** Bernardo Arriaza
- Iluminación:** Carlos Cabezas (hijo).
- Producción:** CENECA
- Fechas Exhibición:** 1° de Diciembre 1977-Febrero 1978
- Sala:** Auditorium Don Bosco (1.000 butacas)
- Cantidad de Público:** 8.000 personas aproximadamente.

Publicada por CENECA. Ediciones Aconcagua. Colección Mistral. Marzo de 1978.

"Obra muy impactante que muestra realidades duras y vividas por el pueblo chileno a través de su historia y el esfuerzo generoso de quienes han sabido ayudarlo. Entre estos la figura cumbre de Alberto Hurtado, espléndidamente presentada".

HUGO MONTES, crítico y escritor

"Su destreza para aunar ideas, historia y drama en "Bienaventurados los Pobres" confirman la importancia de Salcedo y Vadell en el movimiento teatral chileno actual. Fray Camilo Henríquez golpeando a sus discípulos con una palmeta de clown, antecedido por un bailarín de organillo y bombo que anuncia la Patria nueva, son sin duda grandes aciertos en la búsqueda de un teatro nacional y popular".

GUSTAVO MEZA, Director Teatro
Imagen.

"Es una obra única y como toda obra grande es difícil encuadrarla en un género muy determinado, por eso resulta en cierta manera un drama y en cierta manera una comedia. Está formada por un solo acto macizo dividido en cuadros que se suceden vertiginosamente. Los autores dan un testimonio verdadero sobre la realidad chilena para que el espectador pueda formarse un juicio".

CARLOS RUIZ TAGLE, Escritor

" UNA PENA Y UN CARIÑO "

AUTOR: José Manuel Salcedo y Jaime Vadell

ACTORES: José Manuel Salcedo, Jaime Vadell,
Susana Bomchil, Tamara Amengual,
Norma Allende, Oriana Contreras,
María Chávez, Elba Mena, Elena
Manrique, Margarita Gálvez, Silvia
Avilés, Manuel Caris, Alejandro Pin
to, Ricardo García, Carlos Herrera,
Pedro Labbé, Cristián Rojas, Juan A.
Garrido, Marco Soto, Eugenio Flores,
Carlos Fuentes, José Sabando, David
García, Rodolfo Rojas, Carlos Silva,
Juan Pino.

Director: Jaime Vadell.

Escenografía: David García

Iluminación: Carlos Cabezas (hijo)

Producción: Teatro "La Feria".

Fechas de Exhibición: Octubre 1978 - Enero 1979.

Sala : Teatro de Lo Barnechea, (270 butacas).

Cantidad de Público: 7.000 personas aproximadamente.

"Una Pena y un Cariño"...pretende revisar la visión de un Chile imaginario. Una visión llena de falsedades y verdades a medias que de tanto repetirlas llegan a tener la apariencia de la Verdad. Pero sólo la apariencia. Más bien leyendas, mitos, fetiches, co-

sas. Esta visión del país existe... claro que la vida anda por otro lado.

Lo más sorprendente es que todos --más allá de las ideologías-- hemos creído, cuando menos en parte, en esta caprichosa visión de Chile. !Mea culpa, mea máxima culpa!

Pensamos que muchas veces han ocultado lo que más importa: la gente. La gente que la baila, que la anima o que simplemente la mira. La gente es lo único que nos interesa detrás de tanta tonada y cueca cantada en vano. La pena y el cariño van por ellos y por ellas".

JOSE MANUEL SALCEDO/JAIME VADELL
(del Programa de la obra)

"LA REPUBLICA DE JAUJA "

AUTOR: Juan Rafael Allende

ACTORES: José Manuel Salcedo, Jaime Vadell, César Arredondo, Bastián Bodenhöfer, Susana Bomchil, Nelson Comas, Emilio García, Alejandro Pinto, Elsa Poblete, Gustavo Rayo, Eliana Rodríguez, Marcelo Rojas, Alvaro Sepúlveda, Marion Soto.

Dirección: Jaime Vadell

Escenografía y Vestuario: Susana Bomchil

Iluminación: José Ortiz

Producción: Teatro "La Feria"

Fecha de Exhibición: Enero - Junio 1980

Teatro: Salas Teatro Lo Barnechea (270 butacas e Instituto Chileno-Francés (150 butacas)

Cantidad de Público: 5.000 personas.

"La "jauja" es una ambición que tiene raíces muy lejanas; las mismas raíces de la leyenda de El Dorado: "la quimera del oro". Ambición vieja y viejo sueño de los que llegaron a estas tierras desde tierras extrañas. Ambición y sueño nunca cumplidos en este continente en que oro no se ve y en que unos pocos apenas lo huelen.

Nacida en la conquista, la ilusión de El Dorado, de la Tierra de jauja, sigue viviendo a pesar que la realidad la niega a diario;

aunque más que con el oro, convivamos con el hambre: el verdadero pan nuestro de cada día.

"La República de Jauja", escrita en 1888, se coloca más allá de la chicha, la empanada y las espuelas de plata y devela los ríos que circulan ocultos debajo de la tierra del paisaje y de las gentes.

No hay en la obra nada pintoresco. Razón de más como para que pocos la vieran. Ni se pone debajo de esta o de esa capillita. Razón de más para que todos le dieran con el mocho del hacha. La hemos puesto en escena porque coincidimos con don Juan Rafael en que el partido de los perdedores es el único posible en este país".

JAIME VADELL
(del Programa de la obra).

A P E N D I C E I I

F R A G M E N T O S D E

"H O J A S D E P A R R A " Y " U N A P E N A Y U N C A R I Ñ O "

HOJAS DE PARRA

- EMPRESARIO** Nosotros arrendamos la banda, también arrendamos la carpa o parte de la carpa o toda la carpa o también arrendamos la carpa con el personal, o el personal sin la carpa o parte del personal o todo el personal... Ud. sabe hay que rebuscárselas como se pueda.
- HOMBRE** Ah, magnífico, en ese caso yo los ocuparía a todos...
- EMPRESARIO** Conforme, no más...
- HOMBRE** Claro, porque yo necesito manifestantes, gente que grite, que me avive la cueca.
- EMPRESARIO** Bueno y ¿de qué se trata este asunto?
- HOMBRE** No, de nada, es una proclamación no más... del candidato a la Presidencia.
- EMPRESARIO** Ah... y a la Presidencia de qué?
- HOMBRE** No... a la Presidencia de la República, pues...
- EMPRESARIO** !!!!! ¿Qué ? !!!!!
- HOMBRE** No se preocupe si es una cosa muy rápida. Es una proclamación relámpago.
- EMPRESARIO** (AL TRAPECIISTA) : ¡Ensayá tu número, no más, por mientras!
(EL TRAPECIISTA SE SUBE AL TRAPECIO Y COMIENZA A ENSAYAR SU NUMERO Y LO SEGUIRA HACIENDO DURANTE TODA LA ESCENA QUE SIGUE, SE LLEVA AL HOMBRE APARTE Y LE HABLARA SOTO VOCE PERO DE MANERA QUE SE ESCUCHE SUS PALABRAS)
!Cómo se le ocurre proponerme semejante huevada, hombre!
- HOMBRE** Pero, ¿por qué?
- EMPRESARIO** No sabe Ud. lo que es el receso político?
- HOMBRE** Si se...
- EMPRESARIO** ¿Entonces no ve que nos pueden cortar los cocos a todos aquí?

- HOMBRE Yo le aseguro que aquí no le cortan los cocos a nadie, señor.
- EMPRESARIO Vamos a terminar todos en una embajada.
- HOMBRE Pero si yo le digo que no pasa nada, hombre. Si esto se puede hacer. Se ha transmitido hasta por televisión.
- EMPRESARIO Puta, nos van a cagar, nos van a cagar, nos van a cagar...
- HOMBRE Bueno, ya, si tiene tanto problema, devuélvame la plata. Ya, ya, devuélvame la plata.
- EMPRESARIO Bueno, ya, bueno, ya, haga lo que quiera....
- HOMBRE Es que necesitaría algunas cosas yo aquí...
- EMPRESARIO Ya, ya, sí, sí, llévase la banda, llévase a toda la gente, haga lo que quiera, pero yo no se nada... Nos van a cagar, nos van a cagar, nos van a cagar (AL TRAPECISTA) Sigue ensayando tú no más! (AL HOMBRE) Bueno, y ¿qué necesita? (AL TRAPECISTA) !No te vayai a sacar la cresta tú, allá arriba!
- HOMBRE Necesitaría un estrado y algo para hablar... un micrófono.
- EMPRESARIO Bueno, ya, ya, no se preocupe, nosotros le vamos a hacer todo aquí (AL PERSONAL) A ver, niños, acompañen al caballero!

EL PERSONAL DEL CIRCULO SALE POR LA BOCA DEL TONI Y LA BANDA POR LA PUERTA DE PUBLICO.

- HOMBRE Ah, y póngame este liecencito... (LE TRAE UN LIENZO QUE TRAJA PLEGADO).

- EMPRESARIO (SE LO RECIBE MIRANDO PARA OTRA PARTE) ! Con razón dicen que la necesidad tiene cara de hereje! (MEDIO LLORANDO) !Nos van a cagar!

EL HOMBRE SALE POR LA PUERTA DEL PUBLICO. EL EMPRESARIO AYUDADO POR ALGUIEN MONTA UNA ESPECIE DE ESTRADO Y COLOCA. EL PIENZO QUE DICE "LA IZQUIERDA Y LA DERECHA UNIDAS JAMAS SERAN VENCIDAS". MIENTRAS TANTO EL TRAPECISTA REALIZA SU NUMERO ACOMPAÑADO POR UN VALS QUE SALE POR LOS PARLANTES.

TERMINADOS ESTOS ARREGLOS, ENTRA LA COMITIVA CON LA BANDA Y CARTELES QUE DICEN "NADIE FOR PRESIDENT" Y CON UNA BANDERA QUE SIMULA LA DE USA. CON MAQUETTES, PLUMEROS DE COLORES ETC. EN UN MOMENTO OPORTUNO SE PRODUCE UN STREAKING. COMIENZA EL DISCURSO DESPUES DE ALGUNOS GRITOS DE PROTESTA DE LOS MANIFESTANTES MOTIVADOS POR LA IRRUPCION DEL HOMBRE DESNUDO.

HOMBRE

Y ahora con Uds.
 el abanderado del pueblo trabajador
 Nadie en persona
 Nadie en cuerpo y alma
 Con Uds. el enemigo mortal de los ricos
 el salvador que todos esperábamos.
 Todo lo que se diga está de más
 Nadie es el hombre de la situación
 el intérprete fiel de nuestros anhelos
 el forjador del futuro de América.
 Nadie es perfecto
 Nadie es infalible
 Nadie es profeta en su tierra
 Nadie es juez y parte a la vez
 Nadie lo sabe todo
 Nadie está por encima de sí mismo
 Nadie está a salvo de una pulmonía
 Nadie puede decir no moriré

Nuestra confianza en Nadie es absoluta
 Nadie rebajará los impuestos
 Nadie degollará la burocracia
 Nadie le pondrá coto al abuso
 Nadie le pondrá fin a la inflación
 Nadie reducirá los gastos públicos
 Nadie equilibrará la balanza de pagos
 Nadie respetará nuestros derechos
 Nadie es capaz de vencer a los rusos
 Nadie nos librará del comunismo
 Nadie merece la silla de Lincoln.

! Todo el mundo de pie:
 ! Quién es el abanderado del pueblo?
 Nadie
 ¿ Quién es el campeón de los humildes?
 Nadie
 ¿ Nuestra primera y última esperanza?
 Nadie

....

CONTRABANDISTA Para los cabros chicos tengo cuestiones muy lindas. Juguetes muy novedosos. Por ejemplo, aquí tiene un reímolino (LO SACA). Ud. sopla esta cuestión y comienza a dar vueltas. Mire (LO HACE). Ahora puede correr así y mire, mire (LO HACE). Y este otro, mire (SACA EMBOQUE Y LO HACE FUNCIONAR) ¿Ve? Este se llama emboque. Puede jugar a lo hombre. Así (LO HACE) o a lo mujer. Así (LO HACE) Puede jugar simple. Así (LO HACE) o doble. Así ¿ve? (LO HACE).

EMPRESARIO Ah!, ésto me lo voy a llevar, también. (SE PONE A JUGAR).

TONY ¿ Y este otro ?

CONTRABANDISTA Ah, ese es un trompo...

TONY Ah, si yo me acuerdo de estas cuestiones (LO HACE BAILAR)

CONTRABANDISTA Estos vienen siendo los últimos, ya no se fabrican más.

EMPRESARIO Y ¿ qué pasó con estas cosas, oiga?

CONTRABANDISTA Yo era operario en la fábrica de trompos, antes que la cerraran, así que sé muy bien lo que pasó. El dueño nos dijo "voy a tener que cerrar" porque no tengo mercado para vender porque la gallada anda sin pega y sin plata, así es que cerró la fábrica y... nos echaron a todos, ahí, y parte del deshaucio me lo pagó en trompos... después liquidó todo y metió la plata que le quedaba a interés, en el mercado de capitales que le dicen.

EMPRESARIO Claro, si eso es lo único que se puede hacer ¿para qué se vaa a andar callampiando Ud. con sueldos, leyes sociales y todas las gabelas?

CONTRABANDISTA Pero así va a cagar todo y menos pega y menos plata va a tener la gallada, pues, ¡ncra...

EMPRESARIO Así tiene que ser, pues... Como en EE. UU.: el que caga, caga...

.....

CONTRABANDISTA Lo único que le falta es que se me ponga a hablar en inglés, ahora...

EMPRESARIO ¿Y por qué no? La media dificultad... What are you talking about? (TODOS SE RIEN).

CONTRABANDISTA Ya veo lo que diría si le trajeran un circo de EE. UU. ...

EMPRESARIO Que traigan, que traigan aquí estamos para enfrentar la competencia...

CONTRABANDISTA Y ¿ésto? también lo va a traer de EE. UU. ? (SACA UN DISCO).

EMPRESARIO ¿ Qué es eso ?

CONTRABANDISTA (LEE LA CARATURA) En el centro de la mar suspiraba una guitarra y en el suspiro decía que cante Violeta Parra.

EMPRESARIO Bah y todavía quedan de estas cuestiones (AL TONY) A ver póngase este disco. (EL TONY SALE A PONER EL DISCO).

CONTRABANDISTA Claro, si eso es indestructible... No ve que no es nada una fábrica de trompos... Contra eso se rompe la cabeza cualquiera... Eso es firme como un peral, es como el cerro San Cristóbal, no ve que eso todos los chilenos lo llevamos aquí (SE SEÑALA EL CORAZON).

ENTRA EL DISCO DE DEFENSA DE VIOLETA PARRA RECITADO POR NICANOR PARRA, POR LOS PARLANTES. EL CONTRABANDISTA GUARDA SUS COSAS Y SE DESPIDE. SE RETIRA Y LO VAN A DEJAR HASTA LA PUERTA Y SALEN TODOS. LA LUZ VA BAJANDO HASTA QUEDAR UN SOLO REFLECTOR CONCENTRADO EN LA SILLA DE TÓTORA, SOLA EN EL CENTRO DEL ESCENARIO.

UNA PENA Y UN CARIÑO

- LOC. 1 Vístanse para el terremoto de Chillán...
- LOC. 2 Oye, yo sacarí­a el terremoto de Chillán. Mira, toda esa parafernalia que hay que armar, para echarla al suelo.
- LOC. 1 ¡Cómo se te ocurre sacar el terremoto de Chillán!
- LOC. 2 Es que esos trucos fallan siempre.
- LOC. 1 ¿Y de dónde partimos, entonces, para desarrollar la idea del Ave Fénix?
- LOC. 2 Yo creo que ese es un elemento del que podemos prescindir.
- LOC. 1 ¿Cómo vamos a prescindir del desastre, huevón? Después de cada desastre este país sale más fortalecido. Eso es muy importante. O sea, el Ave Fénix que renace de sus cenizas.
- LOC. 2 Entonces no nos centremos en el puro terremoto de Chillán. Hagamos una narración en que demos cuenta de todos los desastres.
- LOC. 1 Pero eso no tiene acción. ¿Qué ponemos atrás?
- LOC. 2 Hacemos un cuadro alegórico, pues, si este es un collage. Damos cuenta de todos los terremotos, los incendios, el incendio de la Compañía, por ejemplo, el desastre de Rancagua, Cancha Rayada, la sequía, las inundaciones, el Riñihue...
- LOC. 1 Podemos poner desastres sociales, también: anarquía, el parlamentarismo, las rotativas ministeriales y el último caos...

LOC. 2 No, no, todas esas huevadas son pura política...

LOC. 1 Entonces no pongamos ni un desastre, ya....

LOC. 2 Bueno, ya de acuerdo.

NADIE SE HA VESTIDO Y LOS QUE ESTABAN DE PERSONAJES SE HAN PUESTO SU ROPA DE CALLE, LISTOS PARA IRSE PARA LA CASA.

LOC. 1 ¿Y qué les pasa a Uds.?

VOZ Nos vamos.

LOC. 1 ¿Cómo que se van? Todavía no hemos terminado, señores. Estábamos nada más que en una discusión artística con el señor Caco, pero esto no tiene nada que ver con Uds. Ya, vamos vistiéndonos...

VOZ Mire, nosotros también tuvimos una discusión artística y llegamos a la conclusión...

LOC. 2 Ah, qué interesante ¿y cuál fue la conclusión?

VOZ Que nosotros no seguimos trabajando aquí, señor...

LOC. 1 ¿Y se puede saber por qué?

VOZ Porque no nos han pagado...

LOC. 2 Ah, vamos a seguir con el sabotaje...

VOZ No, señor, esto no es nada sabotaje, es que...

LOC. 2 Así es que me van a decir que esta huevada no es sabotaje?

LOC. 1 Sabotaje, sabotaje, sabotaje puro y simple...

...

una pena y... 102...

LOC. 2 Sabotaje, más claro echarle agua.

VOZ ¿Me deja explicarle?

LOC. 2 Si no es sabotaje, es flojera, entonces, Prefieren estar parado ahí en la calle.

LOC. 1 O si no, echados en la cama mirando televisión.

LOC. 2 Sí, en lugar de ganarse unos pesos con dignidad.

VOZ Bueno, señor, precisamente de eso se trata, que no nos han pagado y como nuestro trato es semanal, y hace 15 días que no vemos ni un peso...

LOC. 1 Materialistas de mierda... Estamos todos metidos en una empresa artística, una huevada espiritual y salen con este domingo siete. Hace falta un poco de sacrificio para que esta empresa salga adelante.

VOZ Sí, para Ud. es muy fácil decirlo, señor, pero es que nosotros...

LOC. 2 No es fácil, señor, no es fácil aquí todos nos sacrificamos por igual, todos tenemos que apretarnos el cinturón. ¿Cuándo van a entender, carajo, que para poder hacer cosas hay que ponerle el hombro? Esto es algo que estamos haciendo entre todos.

LOC. 1 Sí, y todos estamos integrados en este trabajo cultural...

VOZ Pero cuando Uds. nos contrataron...

LOC. 1 Mira, Ramírez, vamos a cortarla con esa maldita costumbre de los patrones allá y nosotros acá... Esa huevada se acabó ¿entendiste? Esta es una sola empresa, un solo interés, una sola decisión, un solo mando.

LOC. 2 Es que aquí no hay idea de país, carajo... Aquí cada uno tira para su santo. Aquí el milagro alemán se va a producir el día del pico.

LOC. Por la tarde.

Ahora es tarea de los lectores acercarse a la producción teatral de esta Compañía, entenderla y contrastarla con lo que aquí se ha expresado. Las posiciones concordantes o divergentes resultantes de ese proceso podrán tener así una mayor fundamentación.

CUADERNOS CENECA

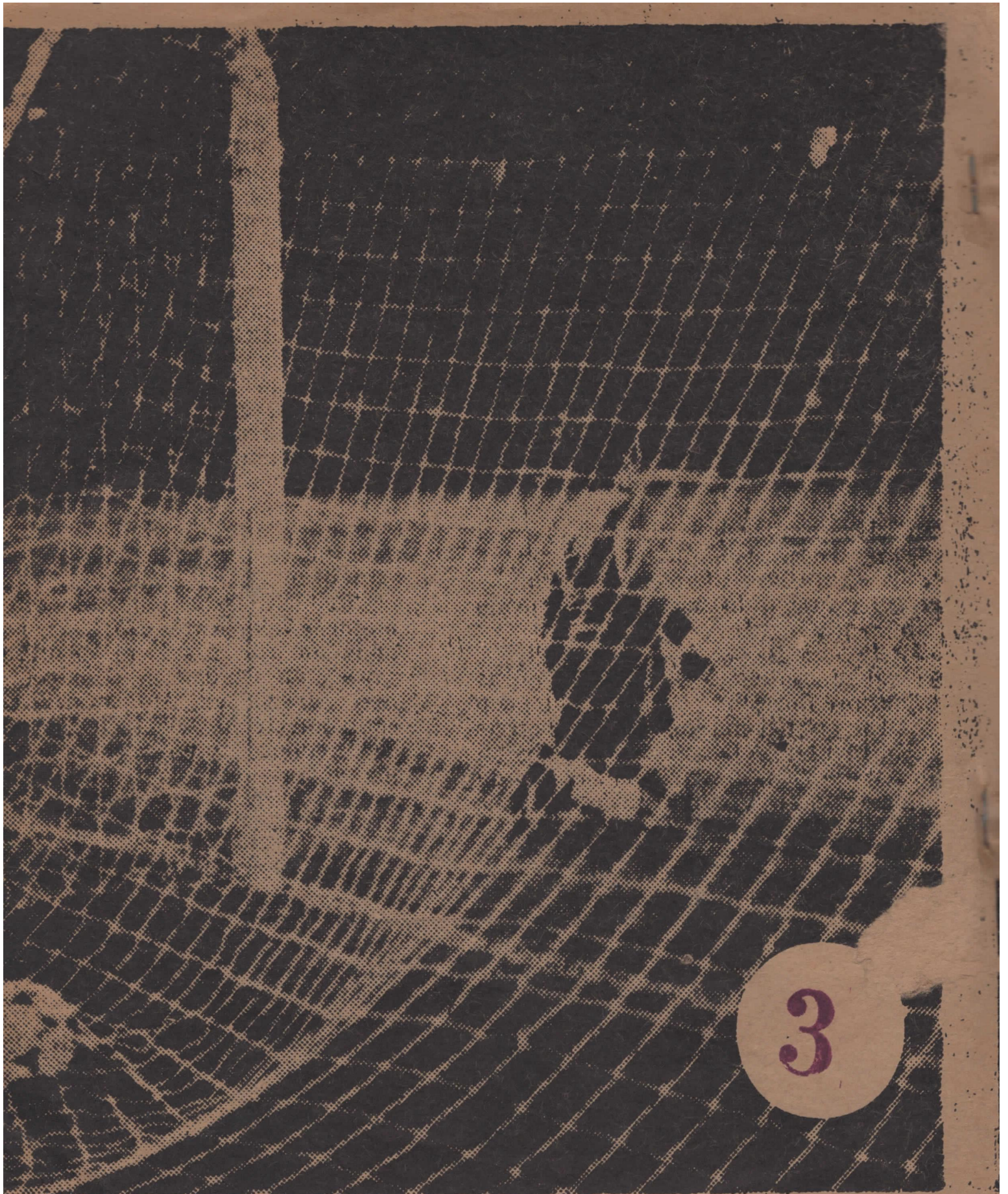
AREA - TEATRO

SERIE TESTIMONIOS

"MANERAS DE HACER Y PENSAR EL TEATRO
EN EL CHILE ACTUAL".

1. El Teatro "La Feria"
2. El Teatro "ICTUS"
3. El Taller de Investigación Teatral
4. El Teatro "Imagen"

Las opiniones expresadas en los
Testimonios no representa nece-
sariamente el pensamiento de
CENECA.



encido por el impresionante disparo de Leonel Herrera. En la noche