



*Te juro, Juana, que tengo ganas...* Teatro de la Luna.

Actores (izq. a der.) Nucky Walder, Carlos Leitón, Anabael Marcano, Joyce Tischer, Miguel A. Reyes, Cyndi Benjamín y Peter Gil (elenco completo). Dirección por Mario Marcel. Foto de Daniel Cima.

## Performance Reviews

### Desde el DF hasta el DC: El Teatro de la Luna y *Te juro, Juana, que tengo ganas*

En noviembre de 1998 el Teatro de la Luna montó la famosa farsa *Te juro, Juana, que tengo ganas* de Emilio Carballido. La obra se presentó en el Gunston Arts Center en Arlington, Virginia, y cerca de la capital estadounidense. Como el Teatro GALA, el Teatro de la Luna, fundado en 1991, tiene bastante fama en esa zona por sus frecuentes presentaciones de piezas hispánicas.

*Te juro, Juana...* fue escrita por Carballido hace más de 30 años, pero trasciende tanto su tiempo como su lugar. Todos pueden disfrutar de esta comedia de enredos, máscaras y personajes ridículos. Aunque la obra se sitúa en el año 1919, es claro que Carballido la usa para burlarse de ciertas instituciones mexicanas que todavía quedan vigentes: el sistema de educación, el matrimonio, el machismo y el doble estándar que especifica la conducta masculina y femenina. En esta farsa bien delineada, Carballido ofrece el retrato humorístico de un grupo de personajes provinciales que se enamoran, se hacen el amor y se engañan en su esfuerzo frenético por encontrar el amor y la felicidad. El diálogo es uno de los más geniales y ágiles del comediógrafo mexicano, repleto de juegos de palabras, malentendidos y los famosos trastrueques silábicos del joven protagonista.

Con los pocos recursos financieros que tiene, el Teatro de la Luna ha logrado producir un montaje muy eficaz. Los cuatro escenarios – cocina, sala, biblioteca y salón de clase – se combinan en el mismo espacio con pequeñas elevaciones para asegurar la fluidez de la pieza y permitir que los personajes se persigan de un lado al otro. Dado el carácter farsesco de la obra, todo se exagera con gran dramatismo – los gestos, las emociones y las acciones. Los actores lunáticos, como les gusta llamarse, incluyen profesionales y aficionados de muchas partes de Latinoamérica – Bolivia, Ecuador, Costa Rica, Venezuela, México, Puerto Rico y Paraguay, mientras su director, Mario Marcel, proviene de Argentina. Estos actores impresionan

con su dominio del arte dramático y del texto. Un papel particularmente difícil es el del joven poeta, Estánfor, cuyo trastrueque de sílabas fue representado de manera sobresaliente por el joven actor Carlos Leitón Casco. Otros notables fueron Miguel Angel Reyes, quien desempeñó maravillosamente el papel del secretario ambicioso y remilgado, Cynthia Benjamín, quien hizo el papel de una deshonrada disfrazada de bibliotecaria decente, Joyce Tischer, quien logró hacer con gran dramatismo el papel de Juana, y Nucky Walder, co-fundadora del Teatro de la Luna, con su representación de Serafina, la vieja típica de Carballido. Aunque todos la consideran loca y la hacen a un lado, es la única que entiende la verdadera naturaleza y los verdaderos móviles de los personajes.

La obra se presentó en español y con bastante fidelidad al texto original. Para los que no dominaban el español, se les ofrecía audífonos, por los cuales podían escuchar una traducción simultánea en inglés, preparada por Peter Gil, con el título genial de *Honestly, Juana, I Really Wanna*. El Teatro de la Luna presentó esta comedia famosa y exitosa de Carballido como parte de un ciclo de clásicos latinoamericanos, un ciclo que se culminará en abril y mayo de 1999 con el segundo Festival Internacional de Teatro Hispano. Dada la creciente población hispánica de la capital estadounidense, el Teatro de la Luna siempre podrá contar con un público lunático y ávido de obras latinoamericanas.

*Jacqueline E. Bixler*  
*Virginia Tech*

### ***Río Abajo (Thunder River) y La pequeña historia de Chile: Chile y el "Free Enterprise System"***

El presente trabajo estará centrado en dos obras que tuve la ocasión de ver representadas en Santiago. Mis comentarios acerca de la primera se basan en la performance, en la puesta en escena. La segunda cuenta además con la ayuda del manuscrito. Ramón Griffiero y Marco Antonio de la Parra son los autores de las piezas citadas. Ambos teatristas gozan de fama internacional y sus preocupaciones temáticas abarcan una amplia gama. En las obras mencionadas, sin embargo, se observa una honda preocupación por el Chile en democracia y cuyos 17 años de dictadura aún se dejan sentir en la conducta nacional.

Cuando se regresa a Chile periódicamente, se advierte que hay algo en el aire que no calza con los avances urbanos o tecnológicos, o la imposición del modelo del "free enterprise system." Sólo en contadas ocasiones es posible entablar una conversación que pudiese re-editar épocas o circunstancias que entreguen una evocación de sentimientos que permeen nuestra curiosidad. En síntesis, se han esfumado, desaparecido las utopías, a la vez que se observa una memoria rota, tal vez mejor expresada por Manuel Antonio Garretón:<sup>1</sup>

En la década de los 50s, la política fue fundamentalmente política económica. En la década de los 60s y de los 70s, hasta mediados de los 80s, la política se ocupó de la política solamente. . . . Yo diría que en la década de 90, la política tendrá que ser política cultural en el sentido más amplio del concepto: los temas del lenguaje, la apropiación de sentidos, el estilo y las formas de convivencia. (46)

Tomás Moulian observa:<sup>2</sup>

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

*Río abajo* (Thunder River) cuenta a su haber con varios galardones: de montaje, dirección, diseño, dramaturgia y el premio APES 1995 (Asociación de Periodistas de Espectáculos) año de su estreno en el Antonio Varas. Como siempre Ramón Griffero utiliza los espacios en forma original y desenfadada para entregar su percepción de la realidad. Nos presenta una población de clase media baja, o medio pelo, como se le llama en Chile, en un edificio de tres pisos. La singular escenografía nos permite ver cada uno de los seis apartamentos, la vida de cada pareja o ser individual como en la película de Hitchcock *La ventana indiscreta*. El lugar de la acción transcurre a orillas de la parte baja del Río Mapocho, donde viven personajes que representan el pasado, presente y futuro. En una entrevista Griffero aclaró que el doble título obedece al hecho que "en Chile, las traducciones de las películas nunca coinciden con el título original; y por otra, hay un juego con la cinematificación, que es lo que hago en mi obra."<sup>3</sup>

Una de las protagonistas es la viuda de Manuel, un detenido-desaparecido de quien nos imponemos era un líder poblacional que quería transformar el rostro de la población, hacerla más alegre con un parque para los niños. Opuesto a su pieza vive un ex-CNI (¡Centro Nacional de

Inteligencia!), de los tiempos de Pinochet, con su hija. Fue un torturador, quien se vanagloria de haber violado a mujeres durante la represión, porque ellas lo pedían. Otro es un muchacho gay con sus inquietudes y sufrimientos. Es un personaje simple, aficionado a la fotografía y la naturaleza. El río es su amigo y confidente; cuenta con la amistad de Waldo, hijo de la viuda, quien gana su subsistencia traficando en drogas lo cual está a cargo del ex-pinochetista. Lorena, quien siente la presión del medio por su físico, practica ejercicios aeróbicos con su amiga Marcia, verosimilitud que le permite al autor presentar una coreografía tipo *West Side Story*, y las canciones preferidas de la juventud en el Chile de hoy. Es un espectáculo musical y dramático a la vez, en que pierde su preponderancia la “literatura.” César Vallejo quien predicaba en sus crónicas en París su admiración por el “música hall” y su utilización en el teatro, habría disfrutado la pieza. Hay tragedia en la obra, pero también alegría y bastante.<sup>4</sup>

Se observa en la puesta en escena la utilización de un lenguaje cinematográfico, de televisión, pues no hay una narración lineal, sino escamoteada: las escenas pueden ubicarse en diferentes niveles. La concepción del living room desaparece en los espectáculos de Ramón Griffero y la simultaneidad de espacios, fuertemente apoyados por la iluminación hacen que la narración sea dinámica, rápida, al igual que las escenas. Es aquí donde el espectador interviene, pues tendrá que recomponer el cuadro total que se le ha ido entregando.

El mismo Griffero ha definido su concepción teatro-cine al decir:

El rectángulo de la pantalla cinematográfica es el mismo formato del teatro. Y al realizar trasposiciones narrativas se crean otras lecturas. En el teatro, el público es siempre la cámara. En esta nueva concepción, tú estás en un lugar, el público ya no es la cámara y el escenario tampoco es el escenario.<sup>5</sup> (46)

Lo que él realiza, es buscar códigos espaciales a la narrativa teatral. Así los cambios son de plano, no de decorado, pues como el público tiene el código cinematográfico en mente, lee fácilmente el plano. (Ejemplo de Ramón: Un personaje va caminando por el parque, se encuentra con alguien, le dice, “Vamos a mi departamento.” Giran, caminan y entran al departamento. Tienes tres planos en un minuto: lo logras con franjas de luz, como un corredor azul, y cuando llegan al fondo del escenario, cambia la música y se abre la luz. Viene el texto, “¿Un vasito de whisky?” Cambio de planos, no de decorado).

El final de *Río abajo*, amargo de cierta manera, cumple con el requisito de justicia poética. Las menciones al régimen pasado son directas, como así los problemas de una gran parte de la juventud que no puede acceder a mejores oportunidades en una nación donde todo se mide por el dinero que se tiene. Aquí reside el contrasentido doloroso de un país cuyas cifras macroeconómicas, como lo manifiesta un especialista, no se avienen con la realidad social: “Diez mil millones de dólares en exportaciones, un desarrollo y experiencia increíbles. Por otro lado, tenemos diferencias a nivel de la convivencia.”<sup>6</sup>

Interesante es el cuadro sinóptico y contrapunto de la obra: configuraciones y permanencia del pasado y el presente oscuro y sombrío que enfrenta la juventud que vive a orillas del río. Son personajes que se mueven en una realidad verosímil y desde allí, maltratados por el medio y el miedo, la pobreza y las ilusiones de ser otros, desembocan en la marginalidad, la delincuencia, el crimen. El entorno caótico que enfrentan, al cual se agrega el permanente debate entre el amor y el sexo, entre las drogas y los sueños, los hace vivir en un mundo sin salida aparente, un “huis clos.” La dramaturgia de Griffero refleja fielmente el espíritu que vive un segmento juvenil en el Chile post dictadura, re-democratizado, traumatizado.

En el teatro Antonio Varas, del Teatro Nacional Chileno, nombre actual del viejo Experimental de la Universidad de Chile, se representaba *La pequeña historia de Chile* de Marco A. de la Parra en junio de 1996.<sup>7</sup> El escenario, abierto antes de la representación, nos muestra lo que pareciera ser una abandonada sala de clase. La duda se presenta por el deterioro de sus muebles, el polvo, papeles en el suelo. Al fondo vemos tres estatuas: la clásica del Padre de la Patria, Bernardo O’Higgins, a caballo; el primer rector de la Universidad de Chile, Andrés Bello, al centro y a la izquierda la de José Manuel Balmaceda. Los tres íconos, fuertemente arraigados en el architexto cultural chileno, conllevan respectivamente la historia, la educación y el sacrificio de un presidente que no abandona el mando ante el alzamiento militar de 1891. El público se transforma de esta manera en los estudiantes y la complicidad con la audiencia es obvia. La pieza está dividida en 19 escenas ininterrumpidas.

Asunto de la pieza teatral: cuatro profesores y el rector de un liceo fiscal intentan dar clases de historia en una sala donde no existen ni los materiales ni los contenidos para enseñar; no hay mapas ni bandera; no hay historia, hay olvido, por lo tanto no hay país. La acotación del manuscrito advierte sobre los cinco actores: “Todos parecen más espectros que seres de

carne y hueso. Se diría recuerdos deformados por el mal trato del olvido” (2). Catalogada por la crítica como sátira farsesca y metafórica (¿toda obra de teatro no es una metáfora?), el asunto y tema confluyen en la crisis de identidad de una sociedad postmoderna, donde todo es fragmentario y como lo manifiesta una novelista, “en el Chile actual (se) articula el ejercicio del poder, a partir de la desmemoria”<sup>8</sup> En la escuela no sólo no existen los útiles escolares (mapas, la campana, pizarras, cajas de tiza, e incluso los alumnos). Uno de los profesores afirma, “La historia de Chile se ha perdido” (9). Al revisar las pruebas, se manifiesta: “Creen que Nueva York es la capital de los Estados Unidos y que somos parte del imperio americano. Y que Napoleón batió a los araucanos” (16). La manoseada frase “muerte de las ideologías,” puede aplicarse a los motivos que la obra implícitamente aborda, como vemos en la escena en que el Rector desde el limbo puede ver el infierno que consiste en un cuarto oscuro con aparatos de televisión donde se filma una telenovela titulada *Esto es el Paraíso*. El espectador debe llenar el espacio en blanco con neoliberal para que se transforme en abierta referencia al Chile de hoy.

El humor cáustico del autor y su irreverencia no tiene límites. Salen a la superficie los complejos del homo chilensis que más de una vez nos hemos atrevido a nombrar. Desaparecido el rector, Sanhueza advierte con:

(*Creciente excitación*) ¡Cállense, ovejas, borregos, ganado que no reflexiona! ¡Qué idea más brillante! En un país sin historia. . . .  
 ¡Cambiar la historia! ¡Cambiarla de rompe y raja! De un solo paraguazo, por decreto. . . tal como se creó el país. . . crearlo de nuevo. . . ¿Y si lo hiciéramos? ¿Alguien más indicado que nosotros? ¿No podríamos así cambiar el ánimo vital de este país? Piensen. . . no tenemos grandes civilizaciones. . . . ¿Por qué seguir enseñando los mapuches? ¿Por qué no decir que tuvimos pirámides egipcias y observatorios asirios? ¿No es una idea genial? ¡O los aztecas! ¡O por lo menos alguna civilización perdida! La Atlántida. . . la Ciudad de los Césares. . . Cualquiera. . . Qué gusto de sabernos herederos de una tradición, una, cualquiera, una que sea, por lo menos. . . Los de la televisión pueden hacer un documental, los empresarios las construyen y ya está. . . Sería genial, nos sentiríamos más sólidos, más antiguos. . . ¿No se dan cuenta? (57-58)

La extensión de la cita servirá al lector para adentrarse en la obra y apreciar la forma en que De la Parra relativiza la función mimética de la escena, en abierta oposición a lo representacional, haciendo primar la palabra por sobre el gesto, el verbo por sobre la actuación. El crítico Juan Andrés

Piña tituló acertadamente su crónica, “Tras las señas de identidad.” El grupo de profesores es “la metáfora de la pérdida de las señas de identidad de un país que no se reconoce a sí mismo,”<sup>9</sup> paradoja ácida de una nación que desde sus comienzos fundamentó el avance y el progreso en la educación. Y digo comienzos en el sentido prístino del término, pues O’Higgins implantó como modelo el sistema lancasteriano inglés de enseñanza, seguido por la labor de Andrés Bello como primer rector de la Universidad de Chile, continuado a comienzos de siglo por la Ley de Instrucción Primaria Obligatoria de agosto de 1920, y el lema “Gobernar es educar” del Frente Popular en el año 1938, con el presidente Pedro Aguirre Cerda, profesor de castellano y filosofía. Todo este cúmulo de tradición fue arrasado, destruído metafóricamente y concretamente por la dictadura con la eliminación de las Escuelas Normales, verdadero baluarte del sistema educativo chileno. Marco Antonio de la Parra centra su acción en un liceo, pero la obra obligadamente va más allá de un homenaje al profesor de historia, pues conlleva su crítica a un sistema político y social que ha abandonado la línea humanística y la ha reemplazado por una economicista.

De la Parra fue agregado cultural en España por tres años. A su regreso en 1993, vuelve a su profesión de psiquiatra y dramaturgo. En 1994, establece en una entrevista su discurso crítico metateatral, y su reflexión del momento histórico que se vive en Chile:

Estamos en los tiempos de la ética publicitaria. De un integrismo soft. Y en esto hay dos palabras que han desaparecido: el deber y el sacrificio. Ellas tenían que ver con la solidaridad y el compromiso. Hoy la reacción ante los gestos culturales se asocia al éxito y no a la calidad. Se condecora a los más vendidos, a los más famosos. Nos hemos transformado en un país de engreídos.<sup>10</sup>

A la pregunta, ¿de dónde viene esta transformación?, responde:

Yo creo que tiene que ver con el efecto del pinochetismo en el terreno cultural, el que ha sido radical. Pinochet es algo así como un maestro, en el sentido de que nos permitió descubrir el lado oscuro de nosotros mismos. Nos enseñó a conocer nuestro lado más agresivo, ése que no nos gusta reconocer. Quizás eso explique, por ejemplo, el escaso impacto de la obra de Dorfman *La muerte y la doncella* en Chile. No porque nos complique convivir con los torturados, sino porque no sabemos cómo convivir con los torturadores, con los cuales de alguna manera podemos sentirnos cómplices. Entonces es mejor evitar el tema. (23)

Vuelvo a nuestros dramaturgos. Hay una gran concordancia entre los dos autores, con respecto a la conducta de la sociedad actual. Griffero manifiesta: “La sociedad chilena no se quiere ver radiografiada, porque eso es el hueso, la llaga, las pesadillas. Creo que los artistas ahora van a hablar más desde su entorno y, por lo tanto, desde la diversidad.”<sup>11</sup> Así entonces, De la Parra habla del Chile que debe ser, desde la metáfora del aula y a través de las lecciones de la historia. Lo de “pequeña” lo interpreto como una mueca irónica de un país que lo es geográficamente, y que a través de su existencia ha celebrado con pompa y circunstancia aún las grandes derrotas. La nueva historia para De la Parra no reside en la nostalgia del pasado, sino del futuro, de la identidad, de la forma de reconstruir la memoria perdida, escamoteada, de vivir con ella a nuestro lado para sobrevivir y enfrentar el presente con la compañía de otros y de los que ya no están para superar la esquizofrenia, la escisión del Chile de hoy.<sup>12</sup>

*Pedro Bravo-Elizondo*  
*Wichita State University*

## Notas

1. Citado por Nelly Richard en *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*. Manuel A. Garretón et al. Santiago: FCE, 1993.
2. *Chile actual: Anatomía de un mito*. Santiago: LOM-ARCIS, 1997.
3. *Caras* 190 (1995): 24-25.
4. Antonio Skármeta comentó que la pieza no es “una obra de tesis y la trama que une a los habitantes del bloque es plausible, melodramática, divertida y más cercana a la comedia musical norteamericana que a Sófocles.” Ve su estructura muy similar a *Porgy and Bess*. Véase *Show Cultural* (quincena del 7-21 agosto 1995), “Griffero: desde la Plaza Italia río abajo.”
5. “El artista chileno de los 90 tiene que ser más apasionado.” *APSI* 484 (1994): 46-48.
6. Entrevista con Otto Dorr, psiquiatra. “En Chile hay una crisis de humanismo.” *La Epoca* (16 junio 1996): 5.
7. Debo al profesor Charles Thomas de Wisconsin, el contar con el manuscrito de la obra. Cito por él.
8. Diamela Eltit, “Cuerpos nómadas,” *Hispanamérica* 75 (1996): 14.
9. *El Mercurio* (23 junio 1996): 12.
10. *APSI* 478 (1994): 22-25.
11. “Ramón Griffero, dramaturgo, escritor y cineasta: Reflexiones sobre el arte.” *La Epoca* (11 sept 1994): 14-15.
12. Agradezco a mi Universidad, que por intermedio del Faculty Support Committee, me otorgó la beca para realizar la presente investigación.