

Ficción y realidad: Crónica de un caso chileno

Carlos Genovese

En diversos foros internacionales y a lo largo del tiempo, hemos escuchado en más de una oportunidad la crítica que algunos escritores hacen al teatro latinoamericano por su tendencia a obras de tema político excesivamente contingentes y por lo mismo, de fácil llegada a un público generalmente ávido de ver sobre el escenario los conflictos sociales que lo preocupan y conmueven. De acuerdo con esas críticas este tipo de producciones impediría el florecimiento de una dramaturgia local más sólida, con obras de temas más trascendentes y perdurables, lo que necesariamente obligaría a los autores a mejorar la calidad literaria de sus dramas, elevando el nivel poético de los mismos y alejándolos de su condición de meros panfletos escenificados.

Quienes emiten estas opiniones, del todo válidas, son por lo general escritores que por diversas y variadas razones han abandonado temporal o definitivamente su país latino para radicarse en otro continente; y desde allí, con mayor distancia y perspectiva, opinan sobre la dramaturgia de su país de origen. Al oírlos no dejamos de encontrarles razón en muchas de sus afirmaciones y de inmediato nos remitimos a las debilidades conceptuales y formales de la mayoría de nuestros dramaturgos y a las carencias de nuestras "creaciones colectivas." Sin embargo, cuando inmersos en la dura realidad de nuestros respectivos países nos volcamos a la tarea de hacer teatro, esa misma realidad y sus trágicos acontecimientos se encargan de enmendarnos el rumbo, si es que alguna vez pensamos en apartarnos de él. En medio de esta contradicción estético-política se desarrolla la mayor parte de nuestro trabajo creador.

PRIMAVERA CON UNA ESQUINA ROTA

En el invierno de 1984 el grupo ICTUS, al cual pertenezco desde 1980, estrenaba en Santiago de Chile la adaptación de la novela homónima del escritor uruguayo Mario Benedetti, *Primavera con una esquina rota*. Se trataba entonces de una obra sobre el exilio en todas

sus formas. El exilio exterior de una familia uruguaya obligada a dejar su país después del golpe militar de 1973 y el exilio interior del jefe del hogar quien debía permanecer prisionero durante cinco años en una cárcel para presos políticos en Montevideo. La similitud de las experiencias políticas entre Uruguay y Chile, la necesidad de tratar el tema del exilio con su carga de desintegración y muerte, la posibilidad de reflexionar sobre el impacto que las dictaduras militares provocan sobre toda la sociedad que las padece y en particular la situación vivida en el Cono Sur de América Latina, llevaron a nuestro teatro a elegir y montar esta obra.

En el mes de marzo de 1985 y al cabo de nueve meses de funciones, los que participábamos en dicho montaje fuimos sacudidos por un hecho político de macabras características: el secuestro y posterior asesinato por degollamiento de tres profesionales comunistas a manos de un grupo armado, presumiblemente integrado por miembros de las Fuerzas Armadas de nuestro país. Una de las víctimas era el joven sociólogo José Manuel Parada (36 años), hijo del veterano actor Roberto Parada (76 años), uno de los protagonistas de la obra de Benedetti. Pasados los primeros días del horror y del espanto, sobrepuestos al hecho de conocer la noticia del crimen en medio de una función de *Primavera . . .*, que Parada se negó a suspender transformándolo en un homenaje a su hijo asesinado, seguimos adelante con nuestras presentaciones. Sin embargo, rápidamente nos dimos cuenta que el sentido de la obra se había modificado en virtud de la percepción nueva que el público tenía de ella. El tema del exilio, sin dejar de ser importante, pasaba a un segundo plano y los santiaguinos seguían ahora la obra como un alegato contra la prisión, la tortura y el crimen institucionalizados. Los énfasis que los actores poníamos en determinadas escenas fueron cambiando perceptiblemente y algunos parlamentos adquirieron nuevas significaciones a la luz de los hechos. Así, por ejemplo, cuando don Rafael, el abuelo uruguayo interpretado por Roberto Parada, decía:

"Cuando revientan a un militante, como fue el caso de mi hijo y arrojan a su familia al exilio involuntario . . . idesgarran el tiempo! ¡Trastruecan la historia! No sólo para ese mínimo clan, sino que corrompen los cimientos de toda la sociedad."

Un silencio estremecedor llenaba la platea, conmovida por la imagen de ese hombre que en la vida real debió soportar, primero el exilio de su propia hija y después el asesinato de su único hijo. *Primavera con una esquina rota* que fuera en la fecha de su estreno concebida como una obra con una estructura de protagonistas abierta,

polivalente, en la que el espectador podía seguir su trama a través de cualquiera de sus cinco personajes protagónicos, se nos transformó en otra, cada vez más centrada en el drama del viejo profesor universitario interpretado por Parada, que sufre al no poder reunirse con su hijo. Su angustia y sus contradicciones se convirtieron en un poderoso eje que captaba gran parte de la atención y la emotividad del espectador. Lo que en nuestra jerga, en ICTUS, llamamos "el efecto modificador del público," se cumplía aquí a cabalidad. Y si pensamos que ese público había sido modificado a su vez, por la triste realidad de un país sometido, la respuesta a la pregunta ¿quién modifica a quién? se transformaba en una espiral sin fin. Y no se trataba en este caso de una incapacidad artística nuestra, para manejar y conducir un material dramático que conocíamos a la perfección, después de siete meses de ensayos y otros tantos de funciones. Existía un elemento de la realidad objetiva tan contundente y palpable que nadie podía ignorarlo o librarse de su influjo modificador.

LO QUE ESTA EN EL AIRE

Después de estar con la obra *Primavera con una esquina rota* quince meses en cartelera, llegó el momento de enfrentar un nuevo montaje y la dirección del teatro escogió como material inicial para trabajar en una nueva creación colectiva, un radioteatro escrito hacía algunos años atrás por dos autores chilenos exiliados, entonces, en la R.D.A.: *Un tulipán, una piedra, una espada . . .* de Carlos Cerda y Omar Saavedra. Este texto contaba la historia de un viejo profesor de música jubilado, que en el aeropuerto de Santiago de Chile, en vísperas de iniciar un soñado viaje por Europa, era testigo del secuestro de un antiguo ex-alumno suyo. El profesor desistía del viaje y se dedicaba a tratar de ubicar a su discípulo desaparecido. Esta historia se trabajó durante varios meses y dio origen a la obra *Lo que está en el aire*, de ICTUS y Carlos Cerda (autor por entonces retornado al país), sugestivo título tomado de una cita de Arthur Miller. ¿Y qué era lo que estaba en el aire? La pieza contenía precisamente (de esto nos dimos cuenta más tarde), los dos hechos más importantes y conmovedores que el grupo en su conjunto había vivido durante el último año: el secuestro y asesinato del hijo de nuestro compañero de labores y la detención por la policía de que fuera víctima todo el elenco del ICTUS, junto a otras decenas de actores chilenos, mientras pedíamos justicia y castigo para los culpables del crimen (el que continúa impune hasta la fecha). Lógicamente, no se trataba de una transposición mecánica de los hechos señalados, sino que estos elementos estaban debidamente estilizados y metaforizados en la obra, pero con todo, secuestro, prisión y muerte eran sus componentes básicos. Y una

sensación general de dolor, angustia e impotencia se desprendía del texto final.

Roberto Parada, en el rol de don Exequiel Soto, el viejo profesor de música, jubilado, era el primero en aparecer, solo y sentado, en escena. En medio de un escenario negro, en penumbras y despojado de toda escenografía, entre los compases premonitorios de la Sexta Sinfonía de Mahler. Y era también este actor, su figura trágica, la última que veía el espectador antes del apagón final, solo, de pie y clamando:

"Yo, Exequiel Soto, profesor de música durante toda mi vida, declaro haber visto el secuestro de mi ex-alumno Emilio Farías. Lo ví. Ocurrió. Y yo, Exequiel Soto, lo sostendré siempre, sean cuales sean las consecuencias de la verdad. . . *(empieza a escucharse el primer movimiento de la sexta sinfonía de Mahler)* . . . ilas consecuencias de la verdad. . . la verdad . . . la verdad . . . la verdad!" *(la música llega a su máxima intensidad mientras la luz se apaga)*

Lo que está el en aire se convirtió desde el día de su estreno en un homenaje del pueblo de Chile al actor Roberto Parada. Su figura ocupaba por entero la retina de los espectadores y éstos nos confesaban que sólo tenían ojos y memoria para ver y pensar en el drama de este hombre que en la realidad había perdido a su hijo y que desde la ficción pedía justicia para el crimen de su ex-alumno. Se sucedieron innumerables y emocionantes homenajes al actor al término de cada función. En este caso la simbiosis realidad-ficción era total.

UN FESTIVAL QUE CONFIRMA LO ANTERIOR

Mientras tanto, algunos nos preguntábamos qué pasaría con la obra y su impacto emocional si el rol protagónico fuera desempeñado por otro actor. O cuál sería la reacción de un público que desconociera los pormenores de la tragedia vivida.

Con esta duda viajamos en abril de este año a la Segunda Muestra Internacional de Teatro de Montevideo. Allí el fenómeno se amplificó. El público rioplatense fundió en una sola cosa el drama individual del protagonista y el martirologio del pueblo chileno bajo la dictadura de Pinochet. Los gritos de ¡Viva Chile! ¡Chile no se rinde, carajo! ¡Y va a caer! cerraron cada presentación de ICTUS en medio del aplauso de un público enardecido y solidario. La incógnita artística persistía: se trataba de una obra que valía por sus propios méritos dramáticos o habíamos puesto en escena (con el sello de calidad acostumbrado de ICTUS) una situación particular del grupo y de uno

de sus miembros que no trascendía más allá de lo estrictamente personal y político. La dialéctica de la vida nos tenía preparada una respuesta a partir de un hecho lamentable, o tal vez un nuevo enigma, una nueva contradicción.

LA SEGUNDA VERSION DE LA OBRA

Al poco tiempo de regresar del Uruguay, Roberto Parada enfermó gravemente y una trombosis cerebral lo mantuvo por varias semanas entre la vida y la muerte. Una vez que el peligro de lo inminente pasó, el elenco de la obra se reunió para ver de que manera podíamos continuar con las funciones. La forma clásica de enfrentar esta contingencia aconsejaba reemplazar al actor imposibilitado. Después de discutirlo latamente nos dimos cuenta que Roberto Parada era irremplazable en ese rol. De alguna manera extraña la obra tenía en él uno de sus pilares fundamentales y para el espectador su figura sobre el escenario sobrepasaba con creces la de un simple actor que representaba un papel. Su rol era testimonial y lo extra-artístico, concluimos recién entonces, jugaba un papel fundamental en la percepción que el público tenía del espectáculo. Por otra parte, qué actor se sentiría con la autoridad, no ya profesional, sino moral para reemplazar, en ese escenario intervenido por la realidad, a un hombre que había observado una conducta tan ejemplar y heroica, tanto pública como privada, frente al asesinato de su propio hijo. Cómo reaccionaría el público ante el reemplazo, sobretodo cuando la imagen pública de la obra era la figura enorme de Roberto Parada exigiendo justicia. Nuevamente a las consideraciones exclusivamente artísticas se anteponian otras de carácter ético y por lo mismo ineludibles.

En algún momento pensamos en dar por terminada la temporada, pero como era de esperar la solución nació del grupo. Se trataba de aprovechar el material dramático que contenía la obra y a la luz de la experiencia acumulada en seis meses de representaciones, intentar una nueva versión, corregida y mejorada, de *Lo que está en el aire*, introduciendo un cambio medular: en vez de un protagonista masculino, uno femenino. Así nació la profesora de música, jubilada, Matilde López. La responsabilidad recayó en Delfina Guzmán, la actriz con mayor experiencia del grupo y también co-directora de la obra. Los nuevos ensayos nos confirmaron lo que sospechábamos: no se trataba de un simple cambio de género. El nuevo personaje con sus características peculiares, aparte de la sexual, su sicología, su historia, su sensibilidad, etc., demandó del grupo una revisión profunda de toda la obra. Escenas completas fueron cambiadas, surgieron nuevas pistas dramáticas, se modificaron algunas situaciones y la inter-relación de los personajes varió sustancialmente.

Con el temor y los nervios propios de un estreno, presentamos al público de Santiago esta nueva versión. Y de las opiniones de amigos, actores y críticos fue perfilándose el resultado. Se trataba de una obra diferente: a lo épico de la primera versión, se oponía aquí un lirismo insospechado. A la denuncia quemante, la reflexión más profunda sobre la represión y sus causas. A lo impresionante de la figura y la representación mental que el actor de la primera versión provocaba en el espectador, aparecía ahora el humor y la ternura encarnados en la figura frágil y esmirriada de un viejita testaruda hasta las últimas consecuencias. Seguían intactos en ambas versiones el dolor, el asombro frente a la perversidad como razón de estado y la reafirmación de la verdad como sinónimo de libertad y de vida. Al parecer habíamos salido airosos del desafío planteado.

¿EL RESULTADO FINAL?

Al terminar esta crónica pormenorizada de un hecho teatral, nos damos cuenta que se trata de un itinerario bastante especial y nutrido para una obra hecha en tiempos también muy especiales y colmados de presagios. Sólo me atrevería a concluir que no siempre, o mejor dicho, casi nunca los teatristas somos dueños definitivos de esa otra realidad que creamos paso a paso, laboriosamente en el escenario. Y que tal vez por precisa nos parece inmutable. Los porfiados hechos se encargan a cada rato de demostrarnos lo contrario. Somos dueños, eso sí, de la posibilidad del cambio, de la transformación; porque al igual que en la naturaleza en el teatro nada se pierde. Y no podría ser de otra manera para quienes hacemos un "teatro vivo," es decir, alejado de las rigideces y las fórmulas, íntimamente vinculado a nuestros deseos, nuestros sueños y por lo mismo a nuestra realidad, a nuestra sangre y a nuestras contradicciones.

Con el grupo ICTUS nos aprontamos a seguir cotejando esta obra con otros públicos, todavía por un tiempo más; será entonces el espectador latino en Nueva York o Washington, o tal vez los canadienses de Toronto y Montreal los que tengan algo que decir al respecto. Presiento que la última línea de este artículo no se ha escrito todavía.

Santiago de Chile (agosto de 1986)