

**Universidad de Chile**  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Departamento de Literatura

# Problemas de la Traducción Escénica de un texto no Dramático En base al poema sufi “Mantik Ütair” de Farid Ud Din Attar

Informe Final de Seminario de Grado “El Modernismo Arruinado” para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica con Mención en Literatura

Alumno:

**Edson Pizarro**

Profesor guía: David Wallace

**Año 2008**



<b>Epígrafe . .</b>	<b>4</b>
<b>INTRODUCCIÓN . .</b>	<b>5</b>
<b>PROBLEMAS CONCEPTUALES . .</b>	<b>6</b>
<b>LA NARRACIÓN . .</b>	<b>11</b>
<b>TRADUCCIÓN ESCÉNICA . .</b>	<b>13</b>
<b>I.- TEXTO BASE OBRA PAJARÍSTICO . .</b>	<b>14</b>
<b>II.- ESCENOGRAFÍA . .</b>	<b>15</b>
<b>III .- MÚSICA . .</b>	<b>16</b>
<b>CONCLUSIÓN . .</b>	<b>18</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA . .</b>	<b>19</b>
<b>ANEXOS . .</b>	<b>21</b>
<b>I.- Texto dramático de la obra “Pajarístico” (fragmento) . .</b>	<b>22</b>
<b>II.- Partitura canción “Pájaros sin ambición” . .</b>	<b>28</b>
<b>III.- Fotografías . .</b>	<b>29</b>
<b>IV.- Recortes de Prensa . .</b>	<b>31</b>
<b>V.- Opiniones del público . .</b>	<b>35</b>

## Epígrafe

*“No me causa placer contemplar las ruinas. No soy un filósofo.  
Busco la duración de la vida y el placer de las horas.”  
Pascal Quignard*

---

# INTRODUCCIÓN

***“Los pájaros cantan en pajarístico pero los escuchamos en español”***

**Juan Luis Martínez**

El día 4 de marzo del año 2009, convocados por la dirección de Carolina Pizarro, nos reunimos 12 estudiantes de distintas disciplinas artísticas, como son actuación, música, danza, literatura, artes circenses, diseño teatral, diseño gráfico y fotografía para realizar un espectáculo integral llamado “Pajarístico”.

Este proyecto buscaba generar una integración en relación a la técnica, formatos, formas de pensar y trabajar de jóvenes provenientes de distintos caminos artísticos teniendo como punto de unión al poema sufi “Mantik Utäir” (traducido como “El lenguaje de los pájaros”) de Farid Ud Din Attar y, a partir del cual, cada una de estas disciplinas traducirían a su propio lenguaje artístico.

Se escogió este poema porque la cosmovisión sufi refleja implícitamente una manera de vivir que implica un compromiso en todos y cada uno de los aspectos de la existencia, procurando que el hombre logre una armonía con su entorno. Para el sufismo, todas las disciplinas artísticas están ligadas y orientadas principalmente a la apertura espiritual del ser humano, que permita acceder a un estado superior, anulando el ego y experimentar con todo su ser la unidad de todo lo creado.

Mi función en este proyecto, como estudiante de literatura, consistiría en la de dramaturgista<sup>1</sup>, es decir, brindar todo el apoyo teórico a los integrantes para una mejor comprensión del poema, y también trabajar en conjunto con la directora para elaborar el texto dramático. El proceso duró 8 meses y, durante este periodo me di cuenta de las múltiples problemáticas que existen en llevar a cabo la traducción escénica de una obra no dramática, tanto en el diálogo con los actores al enfrentarse a este texto como los cambios que éste iba sufriendo de acuerdo con su puesta en escena. Por ello, en este informe se dará cuenta de estas problemáticas desde un enfoque teórico, pero el cual no carecerá de observaciones personales debido al trabajo directo que se tuvo con el objeto de estudio.

---

<sup>1</sup> Si bien Patrice Pavis señala que no existe gran diferencia entre dramaturgo y dramaturgista en la actualidad, precisa que a diferencia del francés y del español, el alemán distingue entre *Dramatiker*, quien escribe las obras, y el *Dramaturg*, que prepara su interpretación y su realización escénica. En base a esta distinción se prefiere mantener para “dramaturgo” la definición tradicional de “autor de drama”, y definir como “dramaturgista” al consejero literario y teatral de una compañía (Ver: Pavis (2005), p.182)

## PROBLEMAS CONCEPTUALES

**“Incluso el silencio que se produce entre cada canto es también un eslabón de esa malla, un signo, un momento del mensaje que la naturaleza se dice a sí misma”**

**Juan Luis Martínez**

La traducción escénica como categoría presenta algunos problemas. Si bien la traducción literaria posee cierto prestigio y desarrollo, no se puede hacer la misma afirmación en la traducción escénica. Roman Jakobson nos habla de tres tipos de traducción: 1) La traducción *intralingüística*, o *reformulación* es una interpretación de los signos lingüísticos por medio de otros signos de la misma lengua. 2) La traducción *interlingüística*, o traducción “*propriadamente dicha*”, que es la interpretación de los signos lingüísticos por medio de otra lengua. 3) La traducción *intersemiótica* o *transmutación* es una interpretación de los signos lingüísticos por medio de sistemas de signos no verbales<sup>2</sup>. A este último grupo Umberto Eco prefiere no denominarlas “traducciones”, ya que este término debería reservarse a la transposición de textos entre diferentes lenguas<sup>3</sup>, llamando “*transmutación*” o “*adaptación*” a la transformación de textos completos del lenguaje verbal a otro sistema expresivo de otra materia o viceversa, como por ejemplo la transposición de una novela a película u obra teatral, o de un cuento a ballet.<sup>4</sup>

Eco lamentablemente no da ejemplos de transmutaciones en el teatro, ya que su enfoque va dirigido mayoritariamente hacia versiones fílmicas. Diferente es el caso de Pavis, quien intenta especificar la traducción en la puesta de escena. En sus trabajos consultados se usa indistintamente el término de “traducción”, aunque en su *Diccionario de teatro* señala una diferencia. Si bien la traducción para la escena va más allá de la limitación interlingüística del texto dramático, hace una distinción entre los conceptos *traducción* y *adaptación* parecida a la señalada por Eco. «Conviene distinguir netamente entre la traducción y la adaptación, especialmente la brechtiana (*Bearbeitung*, que literalmente significa “retrabajo”); por definición, la adaptación escapa a todo control: “Adaptar es escribir otra obra, ocupar el lugar del autor. Traducir es transcribir la obra en el mismo orden, sin añadidos o cortes, modificación del desarrollo, inversión de la escena, refundición

<sup>2</sup> Jakobson, Roman: “On the linguistic aspects of translation”, en Reuben A. Brower, ed, *On Translation* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1959) (Citada por Eco, p.292) Debido a que este trabajo gira en torno a la traducción escénica, solo profundizaré en el tercer tipo de traducción señalada. Si desea una mayor profundidad en cuanto a los otros tipos de traducción se recomienda leer el libro de Eco (todas las referencias bibliográficas se encuentran en la *Bibliografía* de este informe).

<sup>3</sup> Después de señalar las deficiencias en muchas definiciones de “traducción”, Eco elabora la siguiente: «Así pues, traducir quiere decir entender tanto el sistema interno de una lengua como la estructura de un texto determinado en esa lengua, y construir un duplicado del sistema textual que, según una determinada descripción, pueda producir efectos análogos en el lector, ya sea en el plano semántico y sintáctico o en el estilístico, métrico, fonosimbólico, así como en lo que concierne a los efectos pasionales a los que el texto fuente tendía. “Según una determinada descripción” significa que toda traducción presenta unos márgenes de infidelidad con respecto a un núcleo de presunta fidelidad, pero la decisión sobre la posición del núcleo y la amplitud de los márgenes depende de las finalidades que se plantea el traductor.» (Eco, p.45)

<sup>4</sup> Ver: Eco, 422.

de los personajes, cambios de réplica” (Cita de Déprats)»<sup>5</sup>. Sin embargo, «El término adaptación es usado a menudo en el sentido de “traducción” o de traslación más o menos fiel, sin que siempre resulte fácil trazar la frontera entre ambas prácticas. Se trata, en tal caso, de una versión que adapta el texto original al nuevo contexto de recepción, con las supresiones y los añadidos que se consideran necesarios para su revalorización. La relectura de los clásicos —concentración, nueva traducción, añadido de textos anteriores, nuevas interpretaciones— también es una adaptación, al igual que la operación que consiste en traducir un texto extranjero adaptándolo al contexto cultural y lingüístico de la lengua de llegada.»<sup>6</sup>

Pavis afirma que «La traducción para el teatro es un acto hermenéutico, para averiguar qué significa el texto original, tengo que bombardearlo de preguntas desde el punto de vista de la lengua de destino: ubicado donde yo estoy, en la situación final de recepción y dentro de las fronteras de esta otra lengua, la de destino, ¿qué se me quiere o se nos quiere dar a entender? Este acto hermenéutico —la interpretación del texto fuente— consiste en trazarse varios lineamientos importantes que hay que traducir a otra lengua, con objeto de hacer que el texto extranjero se desplace hacia la cultura y la lengua de destino, a modo de separarlo de su fuente y origen.»<sup>7</sup>

En el arte oriental no puede aplicarse la misma teoría de géneros que se aplica en occidente. El poema original, Mantik Utair, reúne varias historias recopiladas por Attar durante sus viajes por todo oriente, ya que la mayoría de ellos sólo se transmitían de manera oral.<sup>8</sup> Este poema provee una riqueza del pensamiento distinta a la poesía occidental y es en

<sup>5</sup> Pavis, (2005) p.486. Pavis define adaptación como «Transposición o transformación de un texto o de un género en otro (de una novela en una obra teatral, por ejemplo). La adaptación (o dramatización) afecta a los contenidos narrativos (el relato, la fábula), que son mantenidos (más o menos fielmente, a veces con diferencias notables), mientras que la estructura discursiva sufre una transformación radical, debido sobre todo a la adopción de un dispositivo de enunciación” totalmente distinto.»

<sup>6</sup> Pavis (2005), p.487

<sup>7</sup> Pavis (1991), p. 41. Morris señala las dificultades que existen para traducir una obra de esta envergadura: «As with the other monuments of Persian mystical literature, such as the poetry of Hâfiz or Rumi, the very success of 'Attâr's effort makes it almost impossible for the modern translator to do equal justice to (a) the universality of the author's ideas and intentions; (b) the poetic qualities and general readability of the original; and (c) the complex web of historical allusions, including scriptural themes and symbols, common Islamic practices and assumptions, specifically Sufi terminology and activities, and local social customs and attitudes, that is almost always presupposed. (In fact, virtually every story is meant to paraphrase or illuminate specific Qur'anic themes or canonical sayings attributed to Muhammad, and 'Attâr's treatment often presupposes many earlier literary or practical Sufi applications of those scriptural sources.) » (Morris, p.77-78) Es necesario señalar que todas las traducciones consultadas de la *Conferencia de los Pájaros*, tanto en español como la dramatizada en inglés, se basan en la realizada en francés por Garcin de Tassy. «Para su traducción al francés, Garcin de Tassy tuvo a su disposición un buen número de manuscritos de diferentes épocas y países, pues el Mantic Uttair tiene tan gran celebridad en Oriente que los manuscritos de este poema son muy comunes. /Para la redacción del texto siguió preferentemente un manuscrito persa que data del año 1495 y que había pertenecido al difunto barón de Sacy, ayudándose de otros tres persas y de una versión en hindi llamada Panchinama, el libro del pájaro, cuyo autor es Wajh uddin, apodado poéticamente "Wajdi" "contemplativo" y de otra versión turca impresa en Constantinopla en 1857. / En unos manuscritos se encuentran la invocación y las alabanzas a Mahoma y en otros se las saltan, así como todo lo que se refiere a los primeros califas. El epílogo no es igual en todos los manuscritos y falta por completo en las traducciones en hindi y en turco. Los títulos de las anécdotas, "hikayat", también varían y Garcin de Tassy ha adoptado preferentemente los de la versión turca, que le han parecido los más regulares y claros.» (Attar (1986), Prefacio p.13)

<sup>8</sup> Pero esto no quiere decir que no existieran libros «Gran parte de la tradición sufí es oral y no está recogida en libros; pero los hay también numerosos y buenos, algunos de ellos recopilaciones de tradiciones orales, como los que protagoniza Nasrudin, personaje que rezuma a la vez humor y profundidad, y que pueden leerse como mero entretenimiento, como honda reflexión, o como

ese sentido, interesante señalar el valor que tiene la poesía en esta cultura. En Occidente se señala la existencia de tres géneros mayores o canónicos (lírica, poesía y drama) que están intrínsecamente ligado a la palabra escrita. Como dice Artaud: «Para el teatro occidental, la palabra lo es todo, y sin ella no hay posibilidad de expresión; el teatro es una rama de la literatura, una especie de variedad sonora del lenguaje y si aún admitimos la diferencia entre el texto hablado en escena y el texto leído, aún si limitamos el teatro a lo que ocurre ante las réplicas, nunca alcanzamos a separarlo de la idea del texto interpretado»<sup>9</sup>. En cambio, para el mundo árabe, poesía es muy respetada, ya que el lenguaje en sí mismo es un elemento sagrado para el sufismo<sup>10</sup>. «Ibn Jaldûn explica en su Muqaddima que en las guerras hechas por los árabes, al frente de las columnas se tocaba música y se recitaban poemas, pues así se excitan las almas de los héroes de palabras que pueden llegar a expresar cosas contrarias a un mismo tiempo.» Por lo tanto, la poesía sufi no sería sólo una forma de intimidad entre un poeta y su lector, sino que avanza un paso más allá, hacia un estado de percepción que trasciende la esclava condición del ego, por lo cual se desprende que no es posible traducir un texto aislado, ya que es imposible desligarlo de su cultura<sup>11</sup>.

Un ejemplo de mal entendidos de traducción entre culturas relativo al teatro es la primera traducción de la *Poética* realizada por Averroes, quién no conocía el griego y leyó a Aristóteles de una traducción árabe del siglo x que procedía a su vez de una versión siríaca de algún original griego<sup>12</sup>. Como señala Eco, el texto aristotélico se basa en el teatro griego, el cual Averroes intentaba adaptar a la tradición literaria árabe. Esta situación se refleja bien en el cuento de Borges *En busca de Averroes* (en *El Aleph*), en el cual Averroes se ve complicado al no conocer el significado de las palabras *tragedia* y *comedia*, ya que estas formas artísticas son desconocidas para la tradición árabe. Al final del cuento, Averroes concluye: «Aristú denomina tragedia a los panegíricos y comedias a las sátiras y anatemas. Admirables tragedias y comedias abundan en las páginas del Corán y en las mohalacas del santuario»<sup>13</sup>. Eco señala que «Los lectores se ven llevados a atribuir esta situación

camino hacia el silencio interior (que es la meta del sufi). Libros como *El tratado de la Unidad* de Ibn ‘Arabí, escritos hace casi mil años, todavía pueden leerse y parecer incluso más modernos que mucho de lo se escribe en la actualidad.» (Ballestero, sin numerar)

<sup>9</sup> Artaud, p. 71

<sup>10</sup> «Es la poesía como rapto; el poeta está tomado por la inspiración divina y habla cosas que su cabeza a menudo no entiende porque quien habla es el corazón. Dice el proverbio árabe: “El corazón habla con razones que la razón no entiende”. Y los sufíes traducen eso a versos. Podrían ser argumentos que hicieran suyos movimientos como el surrealismo o tantos ismos que creen descubrir caminos inéditos desde su “modernidad”. Pero eso ya lo hacían los sufíes hace más de diez siglos, aunque con la diferencia de que ellos se sentían unidos a una tradición que comienza en el *Corán* y bebe directamente de la Palabra Divina.» (Ballesteros, sin numerar)

<sup>11</sup> De hecho, Benjamin señala que la tarea de traducir fielmente un texto es imposible «Y a decir verdad, se complementa en ellas la forma de decir en relación con lo significado. Tomadas aisladamente, las lenguas son incompletas y sus significados nunca aparecen en ellas en una independencia relativa, como en las palabras aisladas o proposiciones, sino que se encuentran más bien en una continua transformación, a la espera de aflorar como el puro lenguaje de la armonía de todos esos modos de significar.» (Benjamin, p.81)

<sup>12</sup> « Para complicar las cosas, el Comentario de Averroes a la *Poética*, que es de 1175, lo traduce en 1256 Hermann el Alemán del árabe al latín, traductor que no sabía nada de griego. Sólo más tarde Guillermo de Moerbeke traduce la *Poética* del griego, en 1278.» (Eco, p.212)

<sup>13</sup> Cabe señalar que Borges, en un cuento llamado *El acercamiento a Almotásim* hace alusión al poema que es base de este trabajo: «En el decurso de esta noticia, me he referido al Mantiq al-Tayr (Coloquio de los pájaros) del místico persa Farid al-Din Abú Talib Muhámmad ben Ibrahim Attar a quien mataron los soldados de Tule, hijo de Zingis Jan, cuando Nishapur fue expoliada. Quizá no huelgue resumir el poema. El remoto rey de los pájaros, el Simurg, deja caer en el centro de la China una pluma espléndida; los

paradójica a la fantasía de Borges, pero lo que él cuenta es exactamente lo que le pasó a Averroes. Todo lo que Aristóteles refiere a la tragedia, en el Comentario de Averroes es referido a la poesía, y a esa forma poética que es la *vituperatio* o la *laudatio*. Esta poesía epidíctica se sirve de representaciones, pero se trata de representaciones verbales. Esas representaciones pretenden *instigar a acciones virtuosas* y, por lo tanto, su intención es moralizadora. Naturalmente, ésta idea de la poesía impide que Averroes comprenda la fundamental concepción aristotélica de la función catártica (no didáctica) de la acción trágica.»<sup>14</sup> En el ejemplo anterior se ve que el principal problema de Averroes es que en su contexto no existe lo que en occidente llamamos teatro<sup>15</sup>, por lo cual crea un nuevo texto, adaptándolo a sus propias condiciones<sup>16</sup>.

pájaros resuelven buscarlo, hartos de su antigua anarquía. Saben que el nombre de su rey quiere decir treinta pájaros; saben que su alcázar está en el Kaf, la montaña circular que rodea la tierra. Acometen la casi infinita aventura; superan siete valles, o mares; el nombre del penúltimo es «Vértigo»; el último se llama «Aniquilación». Muchos peregrinos desertan; otros perecen. Treinta, purificados por los trabajos, pisan la montaña del Simurg. Lo contemplan al fin: perciben que ellos son el Simurg y que el Simurg es cada uno de ellos y todos. (También Plotino-Enéodas, V 8, 4 –declara una extensión paradisíaca del principio de identidad: Todo, en el cielo inteligible, está en todas partes. Cualquier cosa es todas las cosas. El sol es todas las estrellas, y cada estrella es todas las estrellas y el sol.) El Mantiq al-Tayr ha sido vertido al francés por Garcín de Tassy; al inglés por Edward FitzGerald; para esta nota, he consultado el décimo tomo de Las mil y una noches de Burton y la monografía *The Persian mystics: Attar (1932)* de Margaret Smith.» (En Borges, J.L.: *El acercamiento a Almotasim*. En: *Antología Personal*. Club Bruguera, Barcelona, 1980 (Primera edición), p. 85.

<sup>14</sup> Continúa: «Averroes tiene que comentar *Poética* 1450a ss., donde Aristóteles enumera los componentes de la tragedia: *mûthos, êthê, léxis, diánoia, ópsis* y *melopoiía* (que hoy suelen traducirse como relato o fábula, carácter, elocución, pensamiento, espectáculo y música o melopeya). Averroes entiende el primer término como “afirmación mítica”, el segundo como “carácter”, el tercero como “metro”, el cuarto como “creencias”, el sexto como “melodía” (pero, evidentemente Averroes piensa en una melodía poética, no en la presencia de músicos en escena). El drama llega con el quinto componente, *ópsis*. Averroes no puede pensar que exista una representación espectacular de acciones, y traduce hablando de un tipo de argumentación que demuestra la bondad de la creencias representadas (siempre con fines moralizadores)». (Eco, pp. 212-213)

<sup>15</sup> El Corán no prohíbe explícitamente la representación humana en las artes. Esta prohibición tiene sus orígenes en hechos históricos «Es más sencillo afirmar que la formación de la actitud musulmana hacia las artes no fue el resultado de una doctrina ni de una influencia intelectual o religiosa concreta. Fue más bien consecuencia de la impresión que en los árabes produjeron las artes reinantes. O, por decirlo de otro modo, el Islam irrumpió en la escena en el momento en que más que en ninguna otra época anterior o posterior las imágenes estaban ligadas más estrechamente a sus prototipos que a sus espectadores, cuando las facciones religiosas y políticas combatían entre sí por medio de imágenes, cuando la cristología más compleja se introducía en los símbolos públicos de las monedas.» (Grabar, p. 106) Pero esto no quiere decir que sean totalmente ajenos a la noción de representación, sino que es una visión completamente distinta. Peter Brook viajó con toda su compañía por África por tres meses y medio realizando una investigación para montar *La Conferencia de los Pájaros*, y señala las diferencias de estas nociones: «Lo que me interesa de África es que ciertas sociedades tradicionales aún están completamente vivas, y ahí encuentras gente que no tiene ninguna idea del teatro tal como lo concebimos nosotros. Están muy poco condicionados pero muy próximos al movimiento que va del mundo cotidiano al mundo imaginario. Por esa razón, su bagaje está lleno de leyendas, canciones, mitos, religión y ceremonias. Están abiertos pero tampoco se les satisface fácilmente. A un público sofisticado o intelectual de Londres o París o Nueva York se le puede engañar muy fácilmente. Es uno de los motivos principales por los que quiero evitar, en el trabajo experimental, a los públicos experimentales. He visto que un público puede ser malo simplemente por ser demasiado indulgente. Se sienta y acepta cualquier cosa. O se resiste por los motivos más peregrinos. En general, la mayor tragedia de lo vanguardista es que el público lo acepta, bueno o malo. Ha perdido su capacidad de establecer un vínculo vivo con el público. Lo que quieres es la respuesta viva de una persona que, si está interesada, está ahí al cien por cien. Vamos a África al encuentro de eso. El material que estamos preparando es para quien consideramos el público más difícil.» (Croyden, p.95)

<sup>16</sup> «La fidelidad de la traducción de cada palabra aislada casi nunca puede reflejar por completo el sentido que tiene el original, ya que la significación literaria de este sentido, en relación con el original, no se encuentra en lo pensado, sino que es adquirida precisamente en la misma proporción en que lo pensado se halla vinculado con la manera de pensar en la palabra determinada. Este

Así pues, debido a la problemática anterior, en este informe se usará indistintamente el término “traducción” como “adaptación” debido al uso indistinto que hacen algunos autores de los términos en el teatro, entendiéndose que la adaptación es una forma de traducción. «Llama la atención el hecho de que, hoy, la mayor parte de las traducciones adoptan el título de adaptaciones, lo cual tiende a confirmar que toda intervención, desde la traducción al trabajo de reescritura dramática, es una recreación, y que la transferencia de las formas de un género a otro, lejos de ser inocente, compromete la producción del sentido.»<sup>17</sup>

hecho suele expresarse mediante una fórmula que declara que las palabras encierran un tono sentimental. Y hasta podría decirse que la traducción literal, en lo que atañe a la sintaxis, impide por completo la reproducción del sentido y amenaza con desembocar directamente en la incomprensión.» (Benjamin, p.86)

<sup>17</sup> Pavis (2005), p.487.

# LA NARRACIÓN

Existe algo en el texto poético que posee existencia en sí, que es sólo lenguaje, y que no siempre puede verse por su posibilidad de ser algo por hacerse. El teatro no es una realidad que, como la palabra pura, llega a nosotros por medio de la audición. En el teatro no sólo oímos, sino que, más aún y antes que oír, vemos. La relación entre el mundo del drama y el lector es visual. Es decir, mientras el lector de las narraciones es un oyente a quien se le cuenta algo, el del drama es un “espectador” que “ve” y “percibe” el mundo y lo que en él acontece cuando es representada.<sup>18</sup>

El poema original es, básicamente, una recopilación de historias sufis que se transmitían de forma oral, a la cual Attar dio unidad a través de la *Conferencia de los Pájaros*. Estas historias no eran meras anécdotas, sino que poseían todas las características de las primeras narraciones. Como dice Benjamin: «La experiencia que se transmite de boca en boca es la fuente de la que se han servido todos los narradores. Y los grandes de entre los que registraron historias por escrito, son aquellos que menos se apartan en sus textos, del contar de los numerosos narradores anónimos. Por lo pronto, estos últimos conforman do grupos múltiplemente compenetrados. Es así que la figura de narrador adquiere su plena corporeidad sólo en aquel que en carne a ambas. “Cuando alguien realiza un viaje, puede contar algo”, reza el dicho popular, imaginando al narrador como alguien que viene de lejos»<sup>19</sup>.

Por esa razón, en la versión de Peter Brook, los actores se convirtieron en verdaderos “Cuenta cuentos” que representaban para una comunidad una historia, a la manera de los ritos orientales. «Los actores no tenían un papel claro. Manipulaban títeres, se convertían en personajes, y se transformaban en pájaros, pero su propósito subyacente no estaba claro. Normalmente, sólo se interpreta un personaje y, tu propósito, como actor, es dar vida a ese personaje. En *La Conferencia de los Pájaros*, no sólo teníamos varios papeles cada uno, sino que también trabajábamos en distintos estilos. ¡Así que no teníamos la clave de quienes éramos! Un día Brook dijo: 'Imagina que hay un templo en alguna parte y una vez al año la gente va a visitarlo. Se acercan a la caja que se guarda en el templo. La abren y encuentran dentro algunas máscaras, títeres, y trozos de tela. Las sacan y usan estos objetos para contar la historia del viaje de los pájaros. Los actores son los cuentacuentos de esa aldea.' »<sup>20</sup> Este tipo de representación logra que la cultura fuente y la objetivo se comuniquen entre sí, garantizando que se establezca un contacto entre ellas, que se

<sup>18</sup> «François Regnault, dramaturgo y traductor, ha optado por subordinar, hasta donde es posible, la puesta en escena al texto: “La traducción va destinada a ser representada en una puesta en escena en particular y está vinculada con una producción de escena también particular... La traducción presupone, antes que nada, la subordinación de la puesta en escena al texto, de manera que — en el momento de la puesta en escena— el texto queda a su vez subordinado al teatro.” Para Jacques Lassalle, la traducción para el teatro, y la enunciación teatral en particular, son aspectos que llenan los huecos del texto fuente: “en todo texto del pasado hay puntos oscuros que se refieren a una realidad perdida. A veces, sólo la actividad del teatro puede ayudar a llenar los vacíos”. Un teórico de la traducción como Hans Sahl, de hecho usa de una metáfora teatral para definir la traducción: “Traducir es escenificar una obra en otra lengua.”» (Pavis (1991), p.49. El subrayado me pertenece)

<sup>19</sup> Benjamin, el narrador

<sup>20</sup> Oida, p.156

mantenga una comunicación activa a través de este intermediario llamado “narrador” «La traducción y la puesta en escena se utilizaron para introducir lo que podríamos llamar un “adaptador de la recepción”, que en este caso fue un narrador que se apegaba a la tradición de la representación francesa y que garantizaba el vínculo entre la epopeya hindú y el auditorio —lo que Brook denominó “un narrador que estuviera de nuestro lado, es decir, un francoparlante cercano a los franceses”. (...) Del mismo modo, el niño al que el narrador cuenta la leyenda reproduce al oyente que está a la escucha, al obligara dicho narrador a traducirle la epopeya al niño que hay dentro de él o ella. El “adaptador para la recepción” conecta las dos culturas, siempre desde la perspectiva final, la del público objetivo.»<sup>21</sup>

En la versión de Brook, la narración principal es contada por Hoopoe (nombre que se le da a la Abubilla en inglés). Así, esta ave poseía la doble función de guiar a los otros pájaros y ser la narradora.<sup>22</sup> El único inconveniente de esta forma de representación es que se evidencia completamente la mediación que existe entre el espectador<sup>23</sup> y, más aún, mantiene en la palabra, en la narración el peso de la acción dramática. «En el paso de materia a materia, *la interpretación está mediada por el adaptador*, y no se deja a merced del destinatario»<sup>24</sup> Por ello en esta versión se prefirió eliminar al narrador primario y transformar las historias en acciones concretas interpretadas por los actores, ya que las indicaciones de la directora apuntaba más a un teatro físico, eliminando al narrador principal llevando las historias a acciones y diálogos concretos a través de los actores.<sup>25</sup>

<sup>21</sup> Pavis (1991), p. 57

<sup>22</sup> Como ejemplo cito el primer diálogo de la obra dirigida por Brook: «HOOPOE: One day the birds of the world, those we know and those that nobody knows, all gathered together for a great conference. When they were met, the hoopoe, trembling with emotion, placed herself in their midst. "Dear birds, I am troubled. Wherever I look, I see nothing but quarrels, desperate fights for a scrap of territory, wars for a few grains of corn. This can't go on. For years I have travelled by sea and by land. I have covered vast distances and I know many secrets. Listen to me. We have a King. We must find him. Otherwise we are lost."» (Carrière, p.5)

<sup>23</sup> Por eso Eco insiste en distinguir entre traducción y adaptación. Si bien toda traducción es una adaptación, no toda adaptación es una traducción. «La adaptación conlleva siempre la *adopción de una posición crítica*, aunque sea inconsciente o se deba a impericia más que a elección consciente. Naturalmente, también una traducción propiamente dicha implica, con una interpretación, una posición crítica. (...) Pero, en la traducción, la actitud crítica del traductor es precisamente implícita, tiende a no mostrarse, mientras que en la adaptación se vuelve preponderante, y constituye la esencia misma de la operación de transmutación.» (Eco, p. 436)

<sup>24</sup> Eco, p. 431

<sup>25</sup> Pavis señala: «En efecto, en el teatro el fenómeno de la traducción para la escena desborda claramente el problema — bastante limitado— de la traducción interlingüística del texto dramático. A fin de intentar delimitar algunos problemas de la traducción específica para el escenario y la puesta en escena, es indispensable tener en cuenta dos evidencias: primero, en el teatro la traducción “pasa” por el cuerpo de los actores y el oído de los espectadores; segundo, no vertemos simplemente un texto lingüístico en otro, sino que confrontamos y ponemos en comunicación situaciones de enunciación y culturas heterogéneas, separadas en el espacio y en el tiempo.» (Pavis (1991), 196)

# TRADUCCIÓN ESCÉNICA

No es fácil el traspaso de un texto poético a una versión dramatizada. No sólo en relación a la adaptación escénica, pues, como bien se sabe, un texto no está constituido por una hilera de palabras de las que se desprende un único sentido, sino por múltiples dimensiones que interactúan y contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original. «La palabra texto, antes que significar un documento hablado, manuscrito o impreso, significa "tejido". En este sentido no hay espectáculo sin "texto".»<sup>26</sup> En resumen, el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura. «Pero ese tejido no está siempre hecho de un mismo género: tiene la huella de una voz, de una lengua, de una situación dada, de una representación donde el lenguaje se mezcla con elementos no verbales. Esta huella de la práctica, esta marca de fábrica del texto, varía entonces de una época a la otra.»<sup>27</sup>

La traducción escénica se puede subdividir en dos categorías: la *teatralización* y la *dramatización*. *Teatralizar* un acontecimiento o un texto es interpretarlo escénicamente utilizando escenarios y actores para resolver la situación, donde aparece el elemento visual de la escenografía, la creación de atmósferas mediante la iluminación y la música, y la "puesta en situación" de los discursos. En cambio, la *dramatización* se refiere únicamente a la estructura textual, es decir, la adaptación de un texto para convertirlo en texto dramático o en un material para el escenario, creando diálogos, elaborando una tensión dramática y de conflictos entre los personajes.<sup>28</sup> Esto no quiere decir en ningún sentido que sean completamente independientes, sino que están íntimamente ligados. Si bien, históricamente ha existido una polémica entre los partidarios del texto escrito y los aficionados al espectáculo<sup>29</sup>, Eugenio Barba señala que en la actualidad ya no es posible distinguir siempre lo que en la dramaturgia de un espectáculo puede llamarse "dirección" y lo que puede llamarse "escritura" del autor, y esta distinción sólo puede aparecer clara en un teatro que se presenta a sí mismo como interpretación de un texto escrito. «La idea de que exista una dramaturgia identificable únicamente con el texto escrito autónomo del espectáculo y matriz del mismo es una consecuencia de aquellas situaciones históricas en las que la memoria de un teatro se ha transmitido a través de las palabras que decían los personajes de sus espectáculos. Dicha distinción no sería concebible si el objeto del examen fuesen los espectáculos de su integridad.»<sup>30</sup> A partir de lo anterior Eugenio Barba señala dos formas de aproximación al texto. «Volvamos a la importante distinción —investigada sobre todo por Richard Schechner— entre un teatro basado en la puesta en escena de un texto escrito preliminarmente y un teatro

<sup>26</sup> Barba. p.76

<sup>27</sup> Pavis (2002) p.14

<sup>28</sup> Ver: Pavis (2005) pp. 147, 178, 343-346.

<sup>29</sup> «Por otra parte, en la historia del teatro resuena siempre el eco de la eterna polémica entre los partidarios del texto exclusivamente y los aficionados al espectáculo. en tal caso, el texto y la literatura suelen ser considerados el género noble y ambos tienen la ventaja de conservarse intactos (al menos así se cree) para las generaciones futuras, mientras que la más bella de las expresiones escénicas es tan efímera como la sonrisa de una mujer atractiva. Esta oposición es de naturaleza ideológica: en la cultura occidental, se tiende a privilegiar el texto, la escritura, la sucesión del discurso.» (Pavis (2005, p.436)

<sup>30</sup> Barba, p.71

basado en el texto performativo. Aparentemente, la distinción es útil para caracterizar dos aproximaciones distintas al fenómeno teatral performativo y por tanto dos resultados diferentes del espectáculo. Por ejemplo: mientras el texto escrito puede ser conocido, transmitido antes e independientemente del espectáculo, el texto performativo sólo existe al final del proceso de trabajo y no puede ser transmitido. Sería en efecto tautológico, decir que el texto performativo (que es el espectáculo) puede ser transmitido por el espectáculo. Aunque se utilizase una técnica de adscripción semejante a la musical en la que distintas secuencias horizontales pueden concordar entre si en sentido vertical, la transmisión sería imposible: sería tanto más ilegible cuanto más fiel.»<sup>31</sup> Por ello, la dramaturgia creada para este montaje se acerca mucho más a la del texto performativo, debido a que se fijó en base a propuestas escriturales que fueron probadas por los actores durante los ensayos, modificándose según lo requería la escena.

## **I.- TEXTO BASE OBRA PAJARÍSTICO**

Para llegar a una aproximación, los cuatro primeros meses de trabajo se dejó un día especial para el estudio teórico de la obra, en la cual todo el grupo participaba. Se analizaba no solamente el contexto del poema, sino que también las distintas versiones, entre ellas las realizadas por Jean-Claude Carrière, Josefa García y Raficq Abdulla<sup>32</sup>, abriendo el debate de discusión desde el punto de vista de las distintas áreas. Del resultado de estas sesiones se confeccionó un texto base, señalando los principales hitos de la obra<sup>33</sup>:

### **1.- LA REUNIÓN:**

Caída de la pluma. Todos los pájaros son convocados por la Abubilla, pero sólo seis acuden al llamado (Halcón, Garza, Gorrión, Paloma y el Ave Exótica). Les señala que descifró el texto contenido en la pluma y los intenta convencer para realizar el viaje rumbo al Simorg. Todos están temerosos por este viaje incierto y cada uno da sus razones para no ir. Entonces la Abubilla los intenta convencer revelando que en sus razones son egoístas y sólo intentan disfrazar sus temores. Para terminar les narra una parábola que les infunde valor. Después de esta discusión, los pájaros se convencen y emprenden el vuelo en busca de su Rey.

### **2.- EL DESIERTO:**

Las aves vuelan intentando cruzar el desierto aquejadas por la sed y el cansancio. Entre ellas se dan fuerzas para emprender la empresa. Discusión cuando uno de los pájaros desea abandonar el viaje y volver a su hogar. Armado de nido. Las aves se reúnen en torno

<sup>31</sup> Barba, p. 77

<sup>32</sup> Como se señaló en la nota número 7, estas traducciones están hechas no del idioma original, sino por la traducción realizada por Garcin de Tassy al francés. Cada una de ellas tomó un rumbo particular: Abdulla intentó mantener el ritmo a través del verso, mientras que la de García es una versión en prosa.

<sup>33</sup> Reitero que esta subdivisión de hitos fueron realizadas con fines de ésta representación en particular, por lo cual posee licencias de adaptación que no aparecen en la obra original. A nivel de estructura literaria las cosas cambian. Morris hace una subdivisión de la obra más estructurada, la cual debido a su extensión sólo me limitará a mencionar: *Scriptural Introduction (I. Dramatic introduction; II. The Birds's Excuses), The Mystery of God and man (III. Shaykh Sam'an), The Mystery of Grace and prayer (IV. The bird's fears, and the proper response) The Mystery of living submission (V. The Basic virtues of the Way) Recapitulation – the Seven Valleys of the Way y Journey's End (Morris, p. 83-84)*

a la Abubilla, temerosas, mostrando sus dudas. La Abubilla vuelve a responderles de un modo severo seguido de una parábola.

### 3.- LOS SIETE VALLES

Cuando ya no quedan más preguntas, la Abubilla les advierte que la oscuridad que presencian no es la noche, sino que están por realizar un viaje en la oscuridad, pues siete valles se acercan. Según Attar, estos valles son el camino sufi que debe realizar el aspirante para lograr fundirse con la divinidad. Los valles son el de la Búsqueda (Historia del Murciélago), Amor (Historia del Esclavo y la Princesa), Conocimiento o Entendimiento (Seres de las Lágrimas), Separación o Independencia (Historia del Ave Fénix), Unidad (Coreografía), Asombro o Vértigo (Música); y Privación y la Muerte (Historia de las mariposas).

### 4.- EL SIMURG

Las aves preguntan por el reino del Simorg, el cual supuestamente se encontraba al atravesar los siete valles. La Abubilla no entiende y se da cuenta que están en el mismo lugar. Todas las aves la confrontan por haberlos guiado a un viaje inútil y destruyen el nido. La Abubilla pide perdón y señala que es momento de emprender la retirada. Después de una confrontación entre ellas mismas hace que descubran al Simurg, que está dentro de ellas, que son uno con ellos y que este viaje las ha transformado. Éste es el mensaje que tenían que descifrar.

## II.- ESCENOGRAFÍA

La escenografía no es un mero adorno que acompaña a los actores, sino que es una traducción más del poema desde el punto de vista del diseño. «La luz en vez de parecer un decorado, tendrá la calidad de un verdadero lenguaje, y los elementos escénicos, grávidos de significación, se ordenarán revelando su estructura.»<sup>34</sup>

La escenografía trabaja en base a dos conceptos: la caja y el rompecabezas (ensamblaje). «La idea de que una caja contiene unos límites, algo que impone un espacio, bien sea para proteger, o esconder, o aprisionar, presenta un sinfín de variaciones. Nos dimos cuenta de que, entre un hombre y una caja, resulta infinita la situación humana a la que puede dar pie. La caja se convierte de verdad en lo que encierra a alguien. Alguien se pone a chillar y desaparece en una caja. De forma que una caja es el instinto real de aprisionamiento, el instinto de coger a alguien, y algo que quieres robar, y escondérselo a los demás, y meterlo en una caja. Es como el que teme a la libertad y tiene que limitarla. Similar a quién tiene miedo del espacio y tiene que limitarlo. Es como el que renuncia a respirar, la persona se mete en la caja y se esconde. Así que puedes sacar de la caja un sinfín de significados negativos. Pero, como es real, no puede quedarse con los significados negativos. Y cada uno de esos significados tiene su opuesto.»<sup>35</sup>

Visualmente, lo que se aprecia a primera vista son piezas de madera que están armadas a modo de caja, las cuales se despliegan y ensamblan para construir distintos espacios del montaje. No refiere ningún lugar en específico, sino que es lo que el actor quiere que sea. La caja también es el nido, es el secreto. « (...) una caja puede ser algo

<sup>34</sup> Artaud, p.122

<sup>35</sup> Cyooden, p.88

que valoras, algo que vigilas, algo que proteges, algo con lo que construyes un muro, algo que encierras. Es el nido, el secreto; algo con lo que coges una cosa, donde guardas algo, donde te escondes, algo que te protege.»<sup>36</sup>

Por eso, antes de entrar a los Valles deben desarmarlas para construir este nido, “*lenguaje común para encontrar al Simorg*”, pues deben dejar atrás las corazas y mostrarse en estado de desnudez total. Esta idea tiene directa relación con el poema, pues la búsqueda de la verdad esta dentro de cada uno, por lo que cada una será diferente. Deben unirse, acoplarse para convertirse en el suelo que los sostendrá durante las difíciles pruebas. Pero este suelo no se convierte en la base de una caja más grande y paredes invisibles, es necesario salir de ella para caer en el abismo de la música.

Es importante señalar que la obra de teatro fue montada en el patio Domeyko de la Casa Central de la Universidad de Chile, un lugar que no está diseñado para cumplir las funciones que requiere un montaje teatral, por lo cual la escenografía mostró una adaptabilidad a este espacio.

### **III .- MÚSICA**

La música fue incorporada de forma activa dentro del proyecto, otorgándole un protagonismo mayor del que puede observarse en conciertos, formas de teatro o danza más tradicionales. El tipo de música usada en teatro requiere que posea un diálogo directo con los actores, por lo cual la forma de composición musical está íntimamente ligada con la representación en escena. El compositor estuvo presente observando en todos los ensayos, creando melodías, acompañando el movimiento de los actores. «La Música no debe limitarse a ser un *decorado*; hablo desde un punto de vista dramático acerca de un fenómeno enteramente diferente donde el universo sonoro dota a los acontecimientos de sentido dramático. La Música escrita junto al texto escénico puede irrigarlo a tal punto que lo vuelve texto dramático.»<sup>37</sup>

La interpretación musical es en vivo, visible en escena y se introduce dialogando directamente en la narración, siendo un elemento enriquecedor de sentidos, sensaciones y emociones. Como dos de los actores también son músicos y la cantante también es actriz, se desplazan constantemente hacia el sector de la música, interviniendo directamente el espacio de representación constantemente y asumiendo un rol más dinámico.

En el *Valle del Asombro*, el Compositor Musical ingresa personalmente en escena e interviene dirigiendo las respiraciones de los actores convirtiéndolos en sus instrumentos. «Los sonidos de la voz seleccionan una parte de su aliento en el aire acumulado y expulsado durante la respiración. Todo el "auditorio" interno e incluso el futuro "teatro" respiratorio reflejan con énfasis las emociones que el cuerpo experimenta, los esfuerzos que intenta para alejarlas o las sensaciones que lo animan. Los sonidos pactan con la necesidad de aire y de ventilación que constriñen a este instrumento tensado de piel y huecos que somos nosotros mismos. El lenguaje se organiza con un cuerpo zoológico que inspira y espira sin pausa. Que "agoniza" sin pausa. Quien emite sonidos divide su respiración en dos partes nunca plenamente distintas. Abandona la voluntad al roncal de la pulmonación obsesionante que lo subyuga. Y construye con sus gritos -la palabra griega *psyché* solo

<sup>36</sup> Cyooden, p.88

<sup>37</sup> Kaukmann, sin numerar

---

dice el aliento- su tono, su timbre, su voz, su cadencia, su silencio y su canto. (...)Tal es el vínculo del alma con el viento. Y con lo aéreo, esto es, con lo invisible, con los sones, con lo celeste, con los pájaros. Con la golondrina de Homero.»<sup>38</sup>

<sup>38</sup> Quignard, p. 66. «El "pajarístico" se podría definir como el proyecto semiológico con que Martínez aborda su empresa de excavador de los contextos culturales subyacentes a los signos que rodean un significado que nunca está allí, porque rodea cada capa de las significaciones que no hacen sino dibujar el movimiento de una arquitectura inmóvil. Ese silencio que conforma la inmovilidad es a la vez de una gran motricidad. Cito: "Cantando al revés los pájaros desencantan el canto hasta caer en el silencio: lenguaje lenguajeando el lenguaje; lenguajeando el silencio en el desmigajamiento de un canto ya sin canto. Se diría: (restos de un Logos: migajas de un Logos: migas sin nombre para alimento de pájaros sin nombre: pájaros hambrientos: (pájaros hambreados por la hambruna y el silencio)./ Desconstruyen en silencio el silencio, retroceden de unos árboles a otros: (han perdido el círculo y su centro: quieren cantar en todas partes y no cantan en ninguna): no pueden callar porque no tienen nada que decir y no teniendo nada picotean como último recurso las migajas del nombre del (autor): picotean en su nombre inaudible las sílabas anónimas del indecible Nombre de sí mismos" p. 126.» (Brito, p. 56-57) Lenguaje de los pájaros

## CONCLUSIÓN

Como se señaló anteriormente, no es fácil el traspaso de un texto poético a una versión dramatizada. No sólo en relación a la adaptación escénica, pues, como bien se sabe, un texto no está constituido por una hilera de palabras de las que se desprende un único sentido, sino por múltiples dimensiones que interactúan y contrastan diversas escrituras. Por lo tanto, en cualquier tipo de traducción, ya sea escénica o literaria, tiene que existir una negociación para saber qué elementos deben ceder. «Podemos decir que la traducción en general y la traducción para el teatro en particular ha cambiado de paradigmas: ya no se la puede asemejar a un mecanismo de producción de equivalencia semántica copiada mecánicamente del texto fuente. Se la debe concebir, más bien, como una *apropiación* de un texto por parte de otro. Así, la teoría de la traducción sigue la tendencia general de la semiótica del teatro, reorientando sus objetivos bajo la luz de una teoría de la recepción.»<sup>39</sup>

Para entender una traducción siempre hay que volver al original, pero hay que recordar que Attar recopiló muchas de estas obras que sólo se transmitían de forma oral. Su originalidad radica en la riqueza poética y el modo particular de articular su discurso. Por ello hay que comprender que cuando se traduce un texto, también se traduce todos los rasgos culturales que la rodean. «La cultura es tan omnipresente que ya no sabemos por dónde comenzar a investigarla. Aquí, nos limitamos a tratar de desenmarañarla recurriendo a una serie de concreciones, que varía conforme al contexto social del observador y que únicamente termina cuando un auditorio dado se apropia el texto fuente(...) Así, la cultura se convierte en aquella noción vaga cuya identidad, determinación y lugar preciso dentro de la infraestructura y la superestructura ya no conocemos. La traducción es ese texto mítico imposible de descubrir, que intenta tomar en consideración el texto fuente —estando perfectamente consciente en todo momento de que tal texto existe únicamente en relación con un texto fuente por traducir.»<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Pavis (1991), p.61

<sup>40</sup> Pavis (1991), p.61-62

---

# BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- ATTAR, Farid Ud-Din: El lenguaje de los pájaros (trad. Josefa García) Edicomunicación, Barcelona, 1986.
- \_\_\_\_\_ : La conferencia de los pájaros (trad. Rafiq Abdulla). Gaia Ediciones, Madrid, 2001.
- ARTAUD, Antonin: El Teatro y su doble (trad. Enrique Alonso y Francisco Abelenda) Sudamericana, Buenos Aires, 1971
- BALLESTERO, Emilio: *La Poesía Sufí* en “Fondo documental Prometeo Virtual” en [http://www.prometeodigital.org/FD\\_LISTATOTAL.htm](http://www.prometeodigital.org/FD_LISTATOTAL.htm). (En línea fecha 13 de Diciembre de 2008)
- BARBA, Eugenio y SAVARESE, Nicola: El arte secreto del actor: Diccionario de Antropología teatral. Pórtico de Ciudad de México, México, 1990
- BENJAMIN, Walter: *La tarea del traductor*. En: Conceptos de Filosofía de la Historia. (Trad. H.A. Murena y D. J. Vogelmann) Terramar, La Plata, 2007
- BRITO, Eugenia: Campos Minados. Cuarto Propio, Santiago, 1997
- BROOK, Peter: Provocaciones. (trad: Eduardo Stupía). Ediciones Fausto, Buenos Aires, 1992.
- CARRIÈRE, Jean-Claude y BROOK, Peter: The Conference of the Birds (Stage Version). Dramatic Publishing Company, Chicago, 1982.
- CROYDEN, Margaret: Conversaciones con Peter Brook. Alba Editorial, Barcelona, 2005
- ECO, Umberto: Decir casi lo mismo. (Trad. Helena Lozano Miralles) Lumen, Montevideo, 2008
- GRABAR, Oleg: La formación del arte islámico. Cátedra, Madrid 1984.
- GARRIDO, Miguel: Teoría de los géneros literarios. Arcos, Barcelona, 1988.
- KAUKMANN, Jacobo: *La música como influencia*. En “Revista Kaliomp”. Número 14, Madrid, 2006.
- MARTINES BONATI, Félix: La estructura de la obra Literaria. Seix Barral, Barcelona, 1972.
- MARTINES, Juan Luis: La Nueva Novela. Eds. Archivo, Santiago, 1985.
- MORRIS, James W.: *Reading The Conferece of the birds*. En: DE BARY, Theodore and Bloom, Irene: In Approaches to the Asian Classics, N.Y., Columbia University Press, 1990
- OIDA, Yoshi: Un actor a la deriva (Trad. Fernando Bercebal) Ñaque Editora y Editorial La Avispa S.L., Guadalajara, 2002.
- PAVIS, Patrice: Diccionario del Teatro: Dramaturgia, estética, semiología. (Trad. Jaume Melendres) Tercera Edición, Paidós, Buenos Aires, 2005

\_\_\_\_\_ : *Problemas de la traducción para la escena: interculturalismo y teatro posmoderno*. En: SCOLNICOV, Hanna y HOLLAND, Peter (compiladores): La obra de teatro fuera de contexto. México, Siglo XXI, 1991

\_\_\_\_\_ : Tesis para el análisis del texto dramático (Trad: Isabel Martín) En: “Gestos” número 33, Abril 2002.

QUIGNARD, Pascal: El odio a la música: Diez pequeños ensayos (Trad: Pierre Jacomet) Andrés Bello, Santiago, 1998 .

VAISMAN, Luis: *La obra dramática: un concepto operacional para su análisis e interpretación en el texto*, en “Revista Chilena de Literatura” N ° 14, año 1979

# ANEXOS

# I.- Texto dramático de la obra “Pajarístico” (fragmento)

## “PAJARÍSTICO”

Basado en Mantik Utair

de Farid Uddin Attar

Fecha de estreno: 16 de octubre de 2008

Lugar: Patio Domeyko, Casa Central de la Universidad de Chile

Compañía Triskel Teatro

### **Dirección:**

Carolina Pizarro

### **Dramaturgista:**

Edson Pizarro

### **Intérpretes:**

Paulina Giglio: Abubilla, Servidora, Ser de las Lágrimas

Eyal Meyer: Halcón, Anciano del Fénix, Explorador (Bajo)

Sandra Araneda: Garza, Princesa, Ser de las lágrimas

Aníbal Peña: Gorrión, Murciélago

Daniella Ottone: Paloma (Voz)

Ariel Muñoz: Ave Exótica (Acordeón)

### **Participación especial:**

Carmen Corvalán: Pluma del Simorg (danza)

### **Escenografía e iluminación:**

Gabriela Sánchez

### **Composición /Director Musical:**

Rodrigo Contreras

Músico Invitado:

Daniel Contreras

### **Vestuario:**

Marco Antonio López

### **Fotógrafo:**

Carlos Leiton

### **Diseñador Gráfico:**

Diego Morales

**Producción:**

Francisca Correa

**INTRODUCCION**

Cae la pluma del Simorg. Secuencia de danza: La pluma pasa por distintas manos hasta que llega a las manos de la Abubilla.

Se convoca a la reunión

**I PARTE: REUNIÓN, EXCUSAS, PARTIDA**

Pájaros

Discusión

Abubilla

¡Amigos! Un poco de paciencia

EXOTICO

¡Pero cuando vamos a empezar!

ABUBILLA

Sólo un momento más

Pájaros

Discusión

Paloma

¡Cállense!

(Exótico y Gorrión se burlan de ella)

Abubilla

¡Amigos! Calmémonos un momento, sólo esperaremos un poco más

Garza

Pero si nadie más vendrá ¡Yo me estoy cansando!

EXOTICO y GORRION

¡Cállate, tú!

PALOMA

¡Llevamos horas esperando y lo único que hacen es quejarse!

(Exótico y Gorrión se burlan de ella)

ABUBILLA

¡Por favor! ¡Sólo un instante más!

PALOMA

¡Lo que tenemos que hacer es romper este círculo vicioso que nosotros mismos hemos instaurado y hacer algo para solucionar las cosas!

(Exótico y Gorrión se burlan de ella)

ABUBILLA

¡Silencio!

¡Ya descifré lo que dice la pluma!

(Las aves se callan)

Por eso los he hecho venir hasta aquí

GARZA

¿Y qué dice?

Gorrión

¡Ya nadie más vendrá, comencemos de una vez!

ABUBILLA

Nosotros, los pájaros, tenemos un rey llamado Simorg, el cual posee todos los conocimientos. De seguro él podrá brindar la solución a todos los problemas que nos aquejan. Es preciso que nosotros partamos a buscarlo.

GARZA

¿Nosotros? ¿Pero tú sabes dónde está? ¿Alguno de ustedes sabe dónde está?

PALOMA

Se desconoce el camino. Dicen que muchos lo han intentado y nadie ha regresado porque es muy peligroso

GORRIÓN

Si nadie ha vuelto, ¿Por qué tenemos que ir? ¿Por qué tengo que ir?

EXÓTICO

¿Para qué realizar entonces un viaje tan peligroso?

ABUBILLA

¡Un momento, cerebros de plumas! Estuve investigando y encontré unos manuscritos que señalan que hace muchos años el mundo estaba al punto de desaparecer y un grupo de aves se atrevió a emprender este viaje. El Simorg los ayudó revelando sus numerosos secretos en aquella oportunidad. Seguro que esta vez también nos ayudará.

GARZA

¿Quién asegura que esa historia es verdad?

ABUBILLA

Por eso los he llamado aquí. Tenemos que emprender este viaje. Necesito de ustedes

PALOMA

¿Es seguro que el Simorg existe?

ABUBILLA

(Muestra la pluma) **“El Simorg es un espejo que refleja la luz de quién se mira en él”**. (La deja caer. Las aves se acercan a observarla) Me demoré mucho tiempo en traducirlo, pues está escrito en un lenguaje muy antiguo.

EXÓTICO

¿Qué significa eso del espejo”?

ABUBILLA

No lo sé. Eso lo tendremos que descubrir. Además esta pluma también señala el lugar exacto dónde está ubicado su reino.

GORRION

(Tomando la pluma) ¡Sí, existe! ¡Yo quiero partir! ¡Partamos! Estoy impaciente por conocerlo, así solucionaremos todo ¡Partamos!

HALCON

¿Qué dices, estúpido niño? Yo soy el Halcón del rey. Mi vida es severa y disciplinada. Cumplo con exactitud mi servicio. Ni en sueños partiría a buscar al Simorg, además ya tengo mi rey y con él todo lo que necesito.

(El Halcón da media vuelta para volar. El Exótico cree que se ha marchado y comienza a burlarse de él. El Halcón se da cuenta y lo toma violentamente del cuello, pero el Exótico lo engaña y logra librarse)

EXÓTICO

Yo fui bufón de ese mismo rey por mucho tiempo y tengo suerte de seguir con vida. (Saca un títere) Un día apareció un mendigo que andaba por todos lados diciendo: “Yo amo a mi rey, amo sólo a mi rey”. (Saca otro títere) Entonces el rey lo vio le dijo “Si realmente me amas, escoge: el exilio o tu cabeza”. ¿Saben lo que escogió el mendigo? El mendigo escogió el exilio. “¡Mentiroso! ¡Tu amor no es verdadero! ¡Córtenle la cabeza!”

PALOMA

(Hacia el segundo títere) ¡Pero él es inocente! ¿Por qué debe morir?

EXÓTICO

“¡Su amor no era verdadero, él prefiere su cabeza!”

HALCÓN

No comprendo que quieres decir con eso

EXÓTICO

¡Uf! (señalando al Halcón) Este rey tenía un esclavo...

HALCÓN

¡Soldado!

EXÓTICO

¡Esclavo!

HALCÓN

¡Soldado!

EXÓTICO

Era un esclavo... ¡Pero de una belleza extraordinaria! ¡Como la tuya!

(El Halcón deja que el Exótico continúe con su relato)

Bueno, este Rey todos los días ponía sobre la cabeza del esclavo una manzana (coloca una manzana en la cabeza del Halcón) para practicar el tiro al blanco.

(El Exótico se aleja unos pasos y dispara una flecha. Da en la manzana. Todos aplauden)

¡Gracias, gracias! Y así practicaba el tiro al blanco (Arroja otra flecha en dirección a la manzana)

¡Pero un día, por desgracia! La flecha hirió al esclavo! (La flecha se desvía y le da al Halcón)

“¡Torpe, imbecil, te has movido! ¡Yo soy el mejor arquero del reino! ¡Es culpa tuya! ¡Rematadlo!”

ABUBILLA

Un rey puede ser justo, pero cuídate de su justicia porque la ejerce a su antojo.

EXÓTICO

Yo me di cuenta de eso a tiempo. Por eso abandoné la corte y me uní al circo.

ABUBILLA

¿Vienes?

HALCÓN

(Examina la pluma) No lo sé, esta pluma no indica que sea cierto (Intenta romperla. Los pájaros lanzan un grito y éste desiste)

GARZA

¡Es verdad, esa pluma no dice nada! En ese caso... yo no iré ¡No, no y no! Váyanse todos si quieren y que les vaya bien. Yo me he aislado del mundo y he creado mi propio santuario donde me dedico a entrenar mi cuerpo y mi mente. ¡No dejaré mi refugio por un viaje tan terrible!

PALOMA

¿Viaje terrible?

GARZA

¡Si! ¿Te irías lejos de tu hogar? ¿A exponerte a tantas incertidumbres? Yo tengo mi casa en un hermoso lugar apartado de todo, donde me entrego al ayuno y la meditación. Lo siento, pero no necesito nada más.

ABUBILLA

Aislada puedes ayunar tres meses si te lo propones, pero en el mundo real, no sobrevivirías ni dos horas. ¿Qué valor tienen entonces tus ejercicios?

EXÓTICO

Yo no entiendo de qué hablan, pero yo quiero ir. Nunca he hecho algo importante... pero... dadas las características del viaje, ¡Creo que mejor no iré!

ABUBILLA

¡Qué les vaya bien entonces! (Los pájaros se disponen a retirarse)

PALOMA

¡No puedo creer que seamos incapaces de ponernos de acuerdo y hacer una cosa juntos alguna vez! Y no cada uno por su lado.

(Las aves rodean a la Paloma señalando las dificultades del viaje. El Gorrón se aleja lentamente)

ABUBILLA

Shhhh... ¿Y tú, adónde vas, Gorrión?

GORRION

...¿Yo?

ABUBILLA

Si tú, que tan impaciente estabas por partir.

GORRION

Es que... ¡Soy tan débil! Lo que más quiero en el mundo es ver al Simorg. Pero ¿cómo podría llegar hasta él? ¡Mírame! Moriría en el camino.

ABUBILLA

¿Están tan asustados frente a la muerte? Solo tienen quejas y lamentaciones. Es muy fácil andar por la vida diciendo que “todo está mal” sin trabajar en una solución. Ustedes han sido los únicos que han acudido a este llamado. Solo ustedes saben verdaderamente que todo puede mejorar. Pero si quieren que todo llegue sin esfuerzo ¡Vuelvan a sus casas, ya que la comodidad es lo único que les interesa!

EXOTICO

Abubilla, yo no entiendo... ¿Por qué desear un viaje tan terrible? Además, ¿Cuánto tardaremos en llegar?

HALCÓN

Yo no quiero perder todo lo que he conseguido

ABUBILLA

Lo que está bien plantado no se puede arrancar

PALOMA

¿Qué vamos a comer?

GARZA

¿Dónde repondremos nuestras fuerzas?

GORRIÓN

¿Dónde vamos a dormir?

ABUBILLA

Todos saben la decadencia en la que vivimos, y solo se miran a ustedes mismos ¿Por qué no salir de esa comodidad de la cual gozamos? ¿Por qué no mirar más lejos, por qué no intentar juntos encontrar una solución?

PÁJAROS

Pero somos débiles, pequeños...

ABUBILLA

Hubo una vez un hombre santo, más perfecto de lo que las palabras puedan decir. En él, la ciencia y el conocimiento compartían el mismo lugar. Al momento de ser ejecutado,

solo dijo: “Yo soy la verdad”. Entonces, para castigarlo, le cortaron las manos y los pies. La sangre brotaba en abundancia de su cuerpo, y se puso pálido. Entonces, este hombre, se apresuró en frotar contra su rostro sus dos manos cortadas, diciendo: “La sangre es la que le da el color a las mejillas del hombre. Usaré mi sangre hoy para que mi cara esté encendida. No quiero aparecer pálido para que nadie pueda pensar que tuve miedo. ¡Quiero estar rojo! Cuando el verdugo se vuelva hacia mí, verá que allí hay un hombre valiente. El mundo no es más que un cadáver sin espina. ¿Por qué podría tener miedo?”.

¿Qué dice su corazón? ¿Cuál es su verdad?

¡Basta ya de creerse hormigas o mendigos!

(Paloma empieza a cantar. Lentamente todas las aves se van sumando)

*Pájaros sin ambición,*

*a tragarse las disculpas.*

*El Amor ama las cosas difíciles*

*No hay que seguir con titubeos*

*¡No! No sigamos aferrándonos a nuestra infancia*

*Hay que marchar adelante*

*Batir las alas y volar*

*Hay que marchar adelante*

*Batir las alas y volar.*

Y Volar

(Los pájaros toman posición tras ella.)

ABUBILLA

¡Lejos!

(Todos juntos emprenden el vuelo.)

## **II.- Partitura canción “Pájaros sin ambición”**

### **Pájaros sin Ambición**

Compositor: Rodrigo Contreras



### III.- Fotografías

Personajes y vestuario



Escenografía



Público en Casa Central de la Universidad de Chile



## IV.- Recortes de Prensa

Estreno en Casa Central: "Pajarístico", viaje teatral por la poesía sufi<sup>41</sup>

<sup>41</sup> En [http://www.uchile.cl/uchile.portal?\\_nfpb=true&\\_pageLabel=not&url=48194](http://www.uchile.cl/uchile.portal?_nfpb=true&_pageLabel=not&url=48194) consultada el 13 de Diciembre de 2008

Ganadora del Fondo Azul a la Creatividad Estudiantil, la adaptación libre del poema sufi "La Conferencia de los Pájaros" del autor musulmán Farid Ud Din Attar, será presentada en Casa Central por la Compañía interdisciplinaria Triskel, de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Las funciones -gratuitas para académicos, funcionarios y estudiantes- se extenderán entre el 16 de octubre al 7 de noviembre, los días jueves y viernes a las 20.30 hrs. Entrada general a \$3.000. La **Compañía Triskel Teatro**, conformada por 11 jóvenes creadores de distintas disciplinas artísticas de la **Universidad de Chile como Música, Canto, Teatro, Diseño Teatral, Fotografía, Diseño Gráfico y Literatura**, presentarán la obra **Pajarístico**, una interpretación escénica del poema **La Conferencia de los Pájaros**, de **Farid Ud Din Attar**. Proceso creativo: colectivo y diverso El **poema original**, desde su aparición en el siglo XII, se ha instalado como una importante influencia para las tierras de Oriente, difundiéndose alrededor del mundo como un **ícono de la filosofía sufi**. Es a partir de este texto que los miembros de Triskel iniciaron el montaje, una **creación colectiva** que fue tomando forma desde la primera etapa de **investigación**, en el mes de marzo, hasta llegar a los ensayos finales. Sobre este proceso creativo, la **Directora de Pajarístico**, **Carolina Pizarro**, manifiesta: "Nos interesa mucho probar cosas que nos permita equivocarnos. Que **durante el camino vayamos adquiriendo un aprendizaje interdisciplinario**, porque son muchas las voces que interactúan para dar forma a la obra". El **Patio Domeyko de la Casa Central** es el escenario escogido para presentar esta creación, caracterizada por un **lenguaje teatral eminentemente físico y visual**, sustentado en la destreza de los actores, y en el uso de máscaras, muñecos, atractivos vestuarios e iluminación, que junto a la música en vivo, viene a completar el mundo propuesto. Rompiendo mitos "Hemos ensayado todo este tiempo en la Fech -alrededor de siete meses- y nos presentamos en la **Casa Central que está en pleno centro porque congrega a un público diverso**, porque la **obra es accesible para cualquier persona**. Hemos contado con mucho apoyo de la Universidad. Si uno se lo propone y tratando de la mejor manera a la gente las cosas resultan. Con esto se han roto los típicos mitos de que nadie te toma en cuenta", expresó **Carolina Pizarro**. La joven creadora

32 explicó que la escena se define como "un lugar versátil" que representa los variados espacios que, al igual que los actores, "se modifican constantemente para recrear las distintas atmósferas que contiene la obra". **El espectáculo ofrece una historia comprensible y fácil de seguir que, a través de un ritmo dinámico, invita al espectador a viajar junto a los personajes por los distintos episodios**

Edson

DESDE LAS SOMBRAS

LEOPOLDO PULGAR

**BÚSQUEDAS Y CONFUSIONES** La mano de un director en formación se advierte por sus dificultades en priorizar y sintetizar lo que sube al escenario. Le ocurre a Diego Muñoz en "Matanza en Zapallar": el exceso de temas oscurece el aporte de la imaginación y enreda los buenos momentos de la obra.



El deseo de Dios, la idea de unidad de todos los elementos de la vida y una actitud espiritual sin límites definen en parte al sufí, una corriente mística de origen islámico. A esta fuente se suscribe "La conferencia de los pájaros", poema del siglo XII de Farid Ud Din Attar que la compañía de teatro Triskel adaptó con el título de "Pajarístico". Una odisea es la columna vertebral de este montaje que tiene mucho de infantil y adolescente en la medida en que utiliza el juego para desarrollar el relato. Un camino de aventuras que se abre de par en par cuando los pájaros viajan en busca del rey desconocido que solucionará los conflictos del mundo. Fácil resulta entender que ésta y otras metáforas aluden a los desafíos propios del proceso de crecimiento de los seres humanos, en relación consigo mismo y su entorno. Con la dirección de Carolina Pizarro, la obra recurre a coreografías sencillas y bien aprendidas por el elenco, recurso físico que se complementa con la música en vivo y el uso de vestuario y máscaras de diseño cuidado. Todo resulta bien en "Pajarístico" si se valora el predominio de la anécdota sobre otras complejidades, un nivel primario de desarrollo para un montaje amable y entretenido. **(Casa Central Universidad de Chile. Alameda 1058. Ju. y vi., 20.30. \$ 2.000 y \$ 3.000).** "Matanza en Zapallar" La mano de un director en formación se advierte por sus dificultades en priorizar y sintetizar lo que sube al escenario. Le ocurre a Diego Muñoz en "Matanza en Zapallar": el exceso de temas oscurece el aporte de la imaginación y enreda los buenos momentos de la obra. En el centro de esta historia -tres hermanas de una familia en decadencia que reclaman por los tiempos pasados- se instala un concepto de mujer de múltiples aristas que el joven autor y director buscará reflejar a través de variados recursos y estilos: realismo e irrealidad; feminismo, machismo, erotismo en la mujer; connotaciones sociales, humorísticas y de terror arman un mundo tan variado que se hace confuso y que, además, suma un voz en off, un músico en vivo, una sirvienta fantasmal, una proyección audiovisual y un travesti En este montaje con demasiados elementos con un valor escénico similar destacan Sebastián Layseca y Fernanda Urrejola: ambos zafan con éxito del esquema televisivo, en tanto la actriz construye un rol distinto a ella misma, además de darle a su travesti una fuerza corporal extraña, pero coherente. En ambos casos hay una acertada dirección de actores. Martes 4 de noviembre de 2008

42

"Pajarístico" llena de magia y color la Casa Central Durante estos soleados días de octubre, la compañía Triskel Teatro llevará a escena "Pajarístico", versión libre de un poema sufi de Farid Ud Din Attar, el cual relata el viaje colectivo emprendido por todas las aves del mundo con el fin de hallar a su rey. A través del lenguaje de la alegoría y con el uso de máscaras, muñecos y una atractiva propuesta visual, esta obra describe problemas universales, transversales a distintas religiones e inherentes a la condición humana. La Compañía Triskel Teatro, ganadora del Premio Azul a la Creatividad Estudiantil 2008, estará presentando durante el mes de octubre y los primeros días de noviembre su obra **"Pajarístico"**, versión libre del poema "La Conferencia de los Pájaros" de Farid Ud Din Attar, el cual describe a través de una alegoría la senda sufi hacia la iluminación. "Pajarístico" relata el viaje que emprenden todas las aves del mundo con el fin de hallar a su Rey, el Simorg, con la esperanza de que él les de la solución a todos sus conflictos. El viaje de estos pájaros describe de un modo alegórico las distintas etapas de la experiencia



humana, en tanto que las aves representan diferentes arquetipos humanos. Si bien esta historia expone las adversidades presentes en la senda espiritual sufi, éstas se plantean también como problemas universales, transversales a distintas religiones e inherentes a la condición humana. Con un fuerte acento en una propuesta visual llamativa, el uso de máscaras, muñecos, atractivos vestuarios, la destreza física de los actores y la presencia de música en vivo, hacen de "Pajarístico" una propuesta atractiva, donde la sensación de sorpresa y juego está muy presente durante la narración de una historia de gran belleza tanto poética como visual. Tras un largo proceso de trabajo e investigación, esta obra por fin verá la luz el **16 de octubre en el Patio Domeyko de la Casa Central de la Universidad de Chile**, lugar en el que tendrá funciones los días **jueves y viernes a las 20.30 hrs. hasta el 7 de noviembre**. Ganadora del Premio Azul a la Creatividad Estudiantil 2008 por tratarse de un proyecto integrador, creativo y de alta calidad, esta obra **se presentará de manera gratuita para la comunidad de la Universidad de Chile**, por lo que estudiantes, funcionarios y académicos podrán hacer uso de este beneficio sólo presentando su credencial. Uno de los aspectos más destacables de su proceso creativo fue la decisión del grupo Triskel Teatro de realizar una obra que integrase múltiples disciplinas artísticas, pero más aún, que esta integración no se diese sólo en la etapa final del proyecto, sino desde su inicio, posibilitando así un resultado unificado en términos de diseño, actuación y música, así como también una participación plena de todos los integrantes en el proceso total de la obra. Esta decisión, que no fue en ningún caso arbitraria, responde más bien a su definición como compañía, puesto que Triskel Teatro es un grupo conformado por jóvenes creadores de distintas disciplinas artísticas, incluyendo la música, el canto, el teatro, el diseño teatral, la fotografía, el diseño gráfico y la literatura. Atendiendo a esto, el grupo es numeroso, y en esta entrevista hay representantes de distintas áreas: Carolina Pizarro, actriz egresada del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile es la directora de "Pajarístico"; Eyal Meyer, actor y músico, es parte del elenco, Gabriela Sánchez, egresada de diseño teatral, se encargó del diseño escenográfico e iluminación de la obra, y Francisca Correa, también egresada de diseño teatral de la Universidad de Chile, se hizo cargo de la producción. **¿Cómo nace esta obra?** **Eyal:** Nuestro primer objetivo fue cómo a partir de un texto, que en este caso es un poema, podemos hacer confluir distintas disciplinas escénicas que son el diseño teatral, la música y la actuación. La fotografía y la literatura también estuvieron presentes, porque siempre nos interesó que hubiera una parte activa, que creara cosas, y una parte que se abocara más a la reflexión. Empezamos a trabajar en este proyecto en marzo, y nace de un poema sufi cuyo autor es Farid Ud Din Attar, que narra el viaje que hacen distintos pájaros del mundo en búsqueda de ir hacia su rey como una forma de salvarse de todos los problemas que hay en el mundo. En una primera etapa, los pájaros pasan por el desierto

me gusta la obra  
Benjamin O

La pu familia, Telctaciones. Cada uno  
interpreta a su manera y es bueno....

*(Signature)*

Hermoso repuario, lo mismo digo  
del movimiento, buenas actualizaciones  
(solo dese mejorar un poco la dición)

Felicitation Myriam.

Populístico nos trasladó a un lugar de  
otra dimensión. Totalmente esperanzador  
y creativo.

A través de la magia y la ilusión, nos  
hizo pensar que no todo es tan malo,  
que todo hecho de nuestra existencia es significativa.

Felicitaciones!!!

~~Peter~~  
Belén Rojas, Nathalie Leito, Nathalie Aviles,  
Richard Jimenez y Sebastián Solinas.  
(Puesta en Escena 2008. Cotacachi)  
1215

Me encantó demasiado la obra! bella!!!  
aluciné con los maquillajes! me gustó  
mucho la escenografía, ya que debido a su  
simpleza logran transmitirlo para lograr  
todos los elementos que necesitan!  
Muy buena las actuaciones! y me gusta  
mucho que combinen diferentes áreas  
de las artes para lograr proyectos como  
este! Felicitaciones! Sigamos así porque  
nhi estaremos para verlos! Éxito!  
y gracias! ... AAAHHH! y no puedo dejar  
de mencionar que los textos expuestos  
con las fotografías eran muy buenos,  
creo que a todos de cierta manera nos  
llegan.

Suerte! 😊

ESTIMADOS TRISKEL:

HE DE ADMITIR QUE PARARÍSTICO FUE UNA GRAN Y RECONFORTANTE SORPRESA. ESPERABA, QUIZÁS, UN POCO MÁS DEL MISMO TEATRO CONCEPTUAL POSITO, PLAGADO (O SORRIBADO) DE MOVIMIENTOS SORDOS. TEATRO PARA "TEATRÓLOGOS".

PERO NO ENCONTRE UN CUERPO VIVO, COMO EL PEQUÑO FÉNIX. UN TEXTO DE ESOS QUE, CUANDO TE PILLAN DESPREVENIDO, TE DAN ESE OYCHO EN LA BOCA DEL ESTÓMAGO QUE TE ENHUECE. ESAS VERDADES QUE SÓLO SE VUELVEN VERDADES CUANDO TE LAS GRITAN EN LA CARA. ESA FUERZA QUE SÓLO RESPONDE EN OCASIONES.

PARARÍSTICO ME METIÓ EN DIO, ME MOVIÓ EL PISO, ME ENROSTRÓ MI PROPIA EXISTENCIA.

DE ALGÚN MODO, ME HIZO VOLVER EN MÍ.

ABSOLUTAMENTE, GRACIAS.

R.A.A.

Chicos

Esta es la 2da vez que los vemos, y aunque hoy no fue igual que la primera vez, debido a pequeños accidentes, no deja de ser la mejor obra que hemos visto. Sigán adelante y mucho éxito en este camino que escogieron. Chicos, los admiramos mucho, suerte. Queremos ver sus sig obras, esperamos que nos den la dirección, muchas gracias, por brindarnos una obra de excelencia. Chao y suerte.

Excelente obra, buenísima interpretación, y por sobre todo muy buena la música, dio color, emoción y ambiente a la obra.

Francisco Rojas.

Una obra muy linda la recomendaré una y mil veces a toda la gente que conozco es un agrado ver obras así la volvería a ver de nuevo, vestuario música y actores impecables. Pamela Zapata S