



UNIVERSIDAD DE CHILE
FALCUTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE TEATRO

UNA MIRADA A LA COMPAÑÍA TEATRAL LA TROPPA

Visualidad y Diseño Escénico

**MEMORIA PRESENTADA AL DEPARTAMENTO DE TEATRO DE LA
UNIVERSIDAD DE CHILE PARA OPTAR AL TÍTULO PROFESIONAL DE:
DISEÑADORA TEATRAL**

ALUMNA: PAULINA GARCÍA SILVA

PROFESORA GUIA: MAITE LOBOS

SANTIAGO - CHILE

MARZO DEL 2010

A mi Familia

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mis padres Francisco García y Ema Silva, por su enorme esfuerzo y apoyo en mi proceso educativo.

A mis hermanos Estephanie y Matías por su alegría, confianza y brindarme su ayuda cuando fue necesaria.

A mi Güely Norma por el cariño, las comidas y las bendiciones.

A mi Felipe por el amor y apoyo incondicional siempre.

A Maite Lobos por guiarme en este largo camino con paciencia y buena disposición.

A La Troppa, por inspirar este trabajo y mi quehacer teatral, infinitas gracias por brindarnos tan bellos momentos en el teatro.

A Laura Pizarro por la sinceridad, confianza y disposición para responder todas mis preguntas.

A Jaime Lorca por la generosidad y disposición de compartir conmigo su historia con La Troppa.

A Eduardo Jiménez por la simpatía, honestidad y generosidad en sus relatos.

A David Coydán por contactarme con Jaime Lorca.

A mi tía Miggie por recibirme en su casa cuando comencé a estudiar.

A todo el personal del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, profesores, administrativos y auxiliares, por la ayuda brindada, la buena voluntad y siempre hacerme sentir en casa.

Y finalmente a todos quienes directa e indirectamente participaron de este proceso aportándome con material histórico, musical y fotográfico.

A todos, sinceramente muchísimas gracias.

ÍNDICE

Dedicatoria	3
Agradecimientos	5
Introducción	12
Fundamentación	14
Objetivos	14
Límites	15

Capítulo 1

MARCO TEORICO

1.1 Teatro Como Arte Visual	16
1.2 La imagen	19
1.3 La Visualidad en El Teatro	22

Capítulo 2

LA TROPPA

2.1 Contexto en Que Nace La Troppa	25
2.2 Los Orígenes de La Troppa	28

Capítulo 3

EL SANTO PATRONO

3.1 Ficha Técnica de El Santo Patrono	32
3.2 Argumento de El Santo Patrono	32
3.3 Creación de El Santo Patrono	33
3.3.1 Diseño de El Santo Patrono	35
3.3.2 La Música en El Santo Patrono	36
3.4 Resultados de El Santo Patrono	38
3.5 Aprendizaje de El Santo Patrono	40

Capítulo 4

SALMÓN-VUDÚ

4.1 Ficha Técnica de Salmón- Vudú	43
-----------------------------------	----

4.2 Argumento de Salmón- Vudú	44
4.3 Creación de Salmón- Vudú	44
4.3.1 Diseño de Salmón- Vudú	49
4.3.1.1 Escenografía	49
4.3.1.2 Vestuario	52
4.3.1.3 Utilería	56
4.3. 2 La Música en Salmón- Vudú	58
4.4 Resultado en Salmón- Vudú	60
4.5 Aprendizaje en Salmón- Vudú	61

Capítulo 5

EL RAP DEL QUIJOTE

5.1 Ficha Técnica de El Rap del Quijote	67
5.2 Argumento de El Rap del Quijote	68
5.3 Creación de El Rap del Quijote	68
5.3.1 Diseño de El Rap del Quijote	70
5.3.1.1 Escenografía	72
5.3.1.2 Vestuario	73
5.3.1.3 Utilería	75
5.3.2 La Música en El Rap del Quijote	77
5.4 Resultado en El Rap del Quijote	81
5.5 Aprendizaje en El Rap del Quijote	83

Capítulo 6

PINOCCHIO

6.1 Ficha Técnica de Pinocchio	86
6.2 Argumento de Pinocchio	87
6.3 Creación de Pinocchio	87
6.3.1 Diseño de Pinocchio	94
6.3.1.1 Escenografía	94
6.3.1.2 Vestuario	97
6.3.1.3 Utilería	99
6.3.2 La Música en Pinocchio	104
6.4 Resultado en Pinocchio	108
6.5 Aprendizaje en Pinocchio	110

Capítulo 7

LOBO

7.1 Ficha Técnica de Lobo	115
7.2 Argumento de Lobo	116
7.3 Creación de Lobo	116
7.3.1 Diseño de Lobo	122
7.3.1.1 Escenografía	123
7.3.1.2 Vestuario	131
7.3.1.3 Utilería	134
7.3.2 La Música en Lobo	137
7.4 Resultado en Lobo	142
7.5 Aprendizaje en Lobo	143

Capítulo 8

VIAJE AL CENTRO DE LA TIERRA

8.1 Ficha Técnica de Viaje al Centro de la Tierra	146
8.2 Argumento de Viaje al Centro de la Tierra	147
8.3 Creación de Viaje al Centro de la Tierra	147
8.3.1 Diseño de Viaje al Centro de la Tierra	153
8.3.1.1 Escenografía	154
8.3.1.2 Vestuario	157
8.3.1.3 Utilería	158
8.3.2 La Música en Viaje al Centro de la Tierra	160
8.4 Resultado en Viaje al Centro de la Tierra	162
8.5 Aprendizaje en Viaje al Centro de la Tierra	164

Capítulo 9

GEMELOS

9.1 Ficha Técnica de Gemelos	168
9.2 Argumento de Gemelos	169
9.3 Creación de Gemelos	169
9.3.1 Diseño de Gemelos	179
9.3.1.1 Escenografía	180
9.3.1.2 Vestuario	188
9.3.1.3 Utilería	191
9.3.2 La Música en Gemelos	195
9.4 Resultado en Gemelos	199
9.5 Aprendizaje en Gemelos	207

Capítulo 10

JESÚS BETZ

10.1 Ficha Técnica de Jesús Betz	211
10.2 Argumento de Jesús Betz	212
10.3 Creación de Jesús Betz	212
10.3.1 Diseño de Jesús Betz	215
10.3.1.1 Escenografía	218
10.3.1.2 Vestuario	221
10.3.1.3 Utilería	223
10.3.2 La Música en Jesús Betz	224
10.4 Resultado en Jesús Betz	225
10.5 Aprendizaje en Jesús Betz	228

Capítulo 11

CONCLUSIÓN	230
-------------------	-----

Capítulo 12

ANEXOS

12.1 Libreto de El Santo Patrono	234
12.2 Libreto de Salmón-Vudú	272
12.3 Libreto de El Rap del Quijote	283
12.4 Libreto de Pinocchio	303
12.5 Libreto de Lobo	315
12.6 Libreto de Viaje al Centro a la Tierra	330
12.7 Libreto de Gemelos	356
12.8 Libreto de Jesús Betz	386
12.9 Entrevista a Laura Pizarro 1	400
12.10 Entrevista a Jaime Lorca (Primera parte)	412
12.11 Entrevista a Jaime Lorca (Segunda parte)	422
12.12 Entrevista a Laura Pizarro 2	430

Capítulo 13

BIBLIOGRAFÍA	433
---------------------	-----

*“Primera campana:
micrófonos
Segunda campana:
vamos!!!
Tercera campana:
llenarse los pulmones. Silencio”.¹*

¹ Gómez Rodrigo, (Laura Pizarro) Gemelos. Fotografías de Rodrigo Gómez. Un viaje con el teatro La Troppa, Santiago Chile, Ed. Lom, 2001, Pág. 9.

INTRODUCCIÓN

La gestación de este proyecto surge luego de ver por primera vez la obra teatral *Gemelos* en el 2000 y quedar con la sensación de haber vivido un momento mágico, muy íntimo, tan bello, pero tan crudo a la vez... las emociones afloraban incontrolablemente, el sentimiento de gratitud hacia aquellos que me hicieron vivir una experiencia tan conmovedora y las ansias de indagar en el origen de un espectáculo de tal calidad, belleza estética y profundo contenido, fueron las claves para internarme en el mundo de *La Troppa*.

Revisando la experiencia contemporánea del arte escénico es posible notar una tendencia a reivindicar el teatro como una creación artística esencialmente visual, que se conecta con el espectador a través de las imágenes y sonidos que logran crear atmósferas sensibles, donde el espectador es invitado a involucrarse. Así, los planteamientos de *Antonin Artaud* en su Libro *El Teatro y su doble* cobran sentido, donde exige devolverle al teatro su origen escénico o las búsquedas teatrales de *Jaques Lecoq* por hacer del teatro un arte cargado de imágenes asequible para todo el mundo, se internan en esta temática. De este modo, espectáculos como el recientemente exhibido en Santiago de Chile por la compañía francesa *Royal De Luxe: La Invitación*, en la cual la interacción de la Pequeña Gigante con su tío Escafandra, se transforma en una catarsis nacional, donde todas las personas se sienten partícipes de la mágica y simple historia, atraídas por la calidad y fuerza visual de la muestra artística, que va más allá de la belleza estética de los muñecos, que además integra música en vivo, una historia, un escenario, que en este caso eran las calles de Santiago y también la muchedumbre que sigue y observa el espectáculo. En fin, son muchos en el mundo los que han apostado por el carácter visual del teatro, cabe señalar a *Peter Brook*, *Arianne Mouchkine*, *Mummechanz*, *Pina Baush* entre tantos otros que se han revelado ante la severidad del texto.

Sin duda, en Chile también han sido muchos los que han encontrado en la visualidad una herramienta comunicativa en el teatro, Andrés Pérez, Ramón Griffero, Alfredo Castro, entre otros, son algunos de los que han aportado en este aspecto a la escena nacional. Entre ellos destaca la compañía *La Troppa*, quienes a lo largo de sus 18 años de trayectoria se dedicaron a indagar en la visualidad, intentando encontrar en ella una herramienta que les permitiera comunicar de modo más profundo el contenido de sus montajes. Es así como optan por ese camino, no exento de dificultades y tropiezos, sino que por el contrario un camino cargado de incertidumbre, ya que desprovistos de toda teoría los integrantes de la compañía se dispusieron a descubrirlo, realizando un trabajo serio e incesante del tema, buscando alternativas, aprendiendo del error, estableciendo conceptos que les permitieran visualizar y explicar el aprendizaje experimentado. Es así como en cada obra la compañía vio una oportunidad para avanzar en la búsqueda de un método teatral propio, coherente y fiel a ellos mismos, que les permitiera abordar el teatro desde las imágenes y transmitirlo a todo el público sin mayores explicaciones.

Es interesante cómo esta compañía integró el trabajo de músicos, diseñadores, actores y tramoyas, en una propuesta colectiva, que pretendía establecer una coherencia dentro de todas las disciplinas que intervienen en un montaje teatral. De este modo el

diseñador teatral pasa a ser un co-creador que interviene en el proceso teatral desde su gestación, participando activamente en la creación y dramaturgia de las obras a través de sus diseños.

Sin duda resulta atractivo para mi como alumna egresada de la Licenciatura en Artes con mención en Diseño Teatral, indagar en la trayectoria de una compañía que valida la labor del diseñador teatral y que trabaja tan estrechamente con él, brindándole la posibilidad de intervenir y condicionar la propuesta creativa, aportando al sentido dramático de la obra.

Es por ello que con disposición y los sentidos bien alerta me adentro en esta investigación, esperando conocer y entender cómo el grupo teatral chileno *La Troppa*, enfrentó, entendió y desarrolló el diseño teatral de sus montajes; pretendiendo saber cómo se aproximaron y desarrollaron una herramienta teatral basada en la visualidad.

De este modo me aventuro en este viaje, recorriendo la trayectoria de *La Troppa* desde sus orígenes, cuando en 1987 llenos de energía recién salidos de la Universidad se revelaban ante el teatro que se hacía en Chile, revisando cada uno de sus trabajos rescatando cada hallazgo y evolución en el desarrollo de la visualidad, hasta llegar al último de sus montajes *Jesús Betz* aclamado en Chile y en el extranjero.

Entonces me doy a la tarea de revisar recortes de prensa, registros de sus obras, hablar con los integrantes de *La Troppa* y los diseñadores, intentando elaborar un estudio cualitativo de la compañía, empaparme de ella, entendiendo el contexto histórico en cual se desarrollan y develar la siguiente hipótesis: *La Troppa* trabaja con la idea de la imagen, la visualidad y por ende del diseño de sus montajes desde la creación de la dramaturgia de sus obras hasta finalizar cada proceso, por lo tanto ellos entienden el diseño teatral como algo más que un apoyo actoral.

FUNDAMENTACION

Me parece que hacer una investigación que trate de la compañía teatral chilena *La Troppa*, desde la mirada de la visualidad y el diseño escénico, es un trabajo que necesita y merece ser realizado, porque considero ésta ha sido una de las compañías que más aportes han legado al teatro chileno desde ese aspecto y no hablo desde un punto de vista estético simplemente, sino de todo lo que implica llegar a tener una relación tan estrecha con el diseño teatral en la creación de sus montajes: el reconocer en él una herramienta aportadora y constituyente del proceso teatral, eligiéndolo como camino viable para contar sus historias dramáticas, el deseo de sus tres integrantes actores de participar en todas las etapas de factura de sus montajes.

Creo importante destacar que este grupo si bien durante su trayectoria cambió de diseñadores, no fueron muchos los que pasaron por esta compañía, por lo tanto este hecho podría ser un factor importante en la evolución del planteamiento del diseño en cada una de sus obras, porque *La Troppa* por cierto que evoluciona como compañía teatral y por consiguiente, también en su aspecto visual, logrando así una línea consecutiva en los diferentes ámbitos del proceso teatral, desde su primera obra en 1987 cuando carecen completamente de visualidad escénica, hasta más tarde cuando comienzan a plantear modelos escenográficos y de utilería que luego incluso llegaran a ser teorizados y conceptualizados como: objeto escultórico y estética de la materialidad.

Siento que *La Troppa* nos brinda un escenario ejemplificador, para considerar y reflexionar, acerca del trabajo del diseñador teatral, como co-creador participe integrante del proceso teatral desde su comienzo, contribuyendo así a establecer la mirada que condicionará el montaje.

Sumo a lo antes mencionado, la necesidad de acopiar un estudio acabado con respecto a la forma de llevar a cabo un diseño teatral por la compañía teatral *La Troppa*, elaborando, además, un registro visual de la totalidad de sus montajes a modo de aplacar el vacío existente, con respecto a la materia, en las bibliotecas de la Universidad de Chile.

OBJETIVOS

OBJETIVO GENERAL:

Conocer cómo el grupo teatral chileno *La Troppa*, lleva a cabo los diseños teatrales en sus montajes.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

Indagar en el modo que tiene *La Troppa* de enfrentar el diseño teatral de cada uno de sus montajes

Indagar el desarrollo de la conceptualización que tiene *La Troppa* frente a los requerimientos de diseño en sus montajes.

Indagar en el proceso de materialización de los diseños teatrales de cada uno de los montajes de *La Troppa*

LÍMITES

Para lograr llevar a cabo esta memoria, enfocaré como objeto principal de estudio a la compañía teatral chilena *La Troppa*, revisaré su trayectoria desde 1987, cuando se llamaban *Los Que no estaban Muertos*, hasta el 2003 cuando realizan su última producción, pasando por cada uno de sus montajes, a partir de *Santo Patrono* hasta *Jesús Betz*, cada obra se revisará desde el punto de vista visual, para profundizar más en el tema se analizará la puesta en escena, se intentará identificar algunos conceptos manejados por la compañía, se revisará su forma de trabajo y se entrevistará a los diseñadores que participaron en cada montaje, todo esto, para intentar determinar una posible línea evolutiva, en el ámbito visual, por la compañía a través de los años. Se pondrá énfasis tanto en el proceso como en el resultado final.

También se consideraran aportes teóricos y prácticos desarrollados en el trabajo de distintos creadores teatrales a nivel mundial, que apuntan a la visualidad como lenguaje.



Capítulo 1

MARCO TEÓRICO

1.1 Teatro como arte visual

Una de las constantes discusiones presentes a lo largo de la historia teatral en el mundo, que sin lugar a dudas marcó el siglo pasado y que aún sigue vigente, es la que se desata en el momento de llevar a escena una obra teatral. Es entonces cuando surge la gran interrogante ¿al escenificar una obra teatral qué prima, el texto o la imagen?

Como respuesta aparecen dos voces, el teatro clásico, por un lado, que propone un teatro donde el texto es el eje fundamental de la obra, la cual es desarrollada desde la psicología de los personajes, por lo tanto se sustenta en buenas actuaciones, todo esto encabezado por un director enérgico, voz única, que guía a todo el equipo. Por otro lado están los teatristas de vanguardia que sostienen que el teatro es un arte integral que debe ser captado por todos los sentidos y no únicamente por el oído, entonces proponen la imagen como uno de los ejes fundamentales de la representación, creen en la creación colectiva y acusan al teatro clásico de elitista y hermético.

Patrice Pavis en su diccionario alude este tema:

“... el teatro arte visual por excelencia, espacio del voyerismo institucionalizado, posteriormente fue reducido a un género literario, el arte dramático, cuya parte espectacular fue considerada desde Aristóteles, como accesoria y obligatoriamente sometida al texto”²

Si consideramos que el teatro surgió en Grecia, como un ritual de catarsis colectiva de un pueblo, donde cada uno de los asistentes podía sentirse identificado o participe de la historia que se estaba representando, no a través de la novedad del texto que se declamaba, sino a través de cómo se representaba la “ historia” que todos desde antes de ver el espectáculo conocían; y que si vamos al origen de la palabra “teatro” descubriremos que proviene del griego “theatron” que significa “lugar donde se ve”, podemos decir que es inherente al teatro la parte espectacular y visual, más allá del segmento literario, en sí. Sin embargo la primacía del texto en el teatro, se lleva hasta el extremo de crear obras de gran retórica, declamadas por actores que intentan figurar como sujetos aislados de un acto artístico conjunto, la puesta en escena es útil, en algunos casos naturalista y se limita a informar el lugar en que transcurre la acción, el lenguaje y los conflictos son cada vez más complejos, es así como cada uno de los ingredientes de una obra teatral, funciona en forma independiente, sin alcanzar una obra artística integral, donde todas las artes que convergen en ella, se ponen al servicio de comunicar lo que la obra teatral plantea. Todos estos hechos provocan que naturalmente se vaya cerrando el círculo social alrededor de ellas.

² Pavis Patrice, Diccionario de Teatro. Dramaturgia, estética, semiología, Buenos Aires, Argentina, Ed. Paidós, 1980, Pág. 39



“Si aceptáramos ver en Piranesi el final de la majestuosidad de la imaginería escénica del Barroco italiano, aun cuando este artista no haya sido explícitamente escenógrafo, y simétricamente ubicáramos en Appia la inicial expresión de la escenografía moderna o contemporánea, estaríamos, de todos modos reconociendo un lapso de más de cien años, desde aproximadamente 1775 hasta 1890, prácticamente en blanco... Durante todo ese tiempo se desarrolló una intensa y notable tarea de dramaturgia. Es el tiempo del drama romántico y realista cuya producción en manos de alemanes, franceses y escandinavos será coronada por la notable generación de Visen, Bjorson, Stindberg, Sudermann, Wedekin, Bückner y los rusos desde Gogol hasta Chejov. Pero lo que sí debe subrayarse es que simétricamente a esa genial eclosión de dramaturgia, literatura teatral, ha de reconocerse una marcada decadencia, desorientación, vacía grandilocuencia y eclecticismo de la correspondiente escenografía”³

Y en el fondo el problema que existía entonces, no era solamente de la escenografía que se usaba, sino más profundo aún, era la forma de concebir una obra escénica, el planteamiento siempre era en torno a lo textual, dejando relegado a segundo plano el carácter espectacular del teatro, olvidando el perfil ritual y esencialmente visual del teatro planteado por los griegos. Por lo tanto el sentido unitario que debe mantener una obra teatral, no existía, cada componente estaba a la deriva.

Los vientos del cambio que vendría se inician con Appia y Gordon Craig, quienes denuncian, la precaria concepción espacial y escenográfica que manifiesta la escena del siglo XIX, ahogada por el decorativismo y el pictoricismo.

“El Decorativismo debe adjudicarse principalmente a tres factores:

- I. La influencia perniciosa del grandilocuente y superficial discurso operístico, su exigencia de efectismos, alienante desborde de cambios de escenas, todo eso tanto en la opera italiana como en el drama musical wagneriano.*
- II. La total subordinación del diseño escénico a la prepotencia y técnica pictoricista, con sentido únicamente impresionista y suntuoso*
- III. Paralelamente, la ausencia total de teoría como sustento del diseño escénico, con lo cual este se quedaba reducido a la pintura de fondos, panoramas y bocas de escena, es decir, una función de marco contenedor ornamental”⁴*

Tal como denuncian ambos escenógrafos, es prácticamente a lo largo de todo el siglo XIX que se da rienda suelta a decorar el escenario con un afán únicamente ornamental, no obstante, la idea del telón pintado con paisajes es una herencia del renacimiento, producto del desarrollo de la perspectiva en el dibujo, impulsado en ese periodo, la cual revoluciona las artes plásticas, el teatro y la ópera también se beneficiarán de estos nuevos conocimientos con la fabricación de telones pintados que ornamentarán el escenario, este recurso es tan útil que se ocupa hasta el día de hoy, sin embargo llega un momento, todo el 1.800, en que se abusa del recurso, tanto así que en muchas ocasiones los bellos telones pintados de fondo no tienen nada que ver con la obra que se desarrolla y los

³ Breyer Gastón, La escena presente: Teoría y metodología del diseño escenográfico, Buenos Aires, Argentina, Ed. Infinito, s.f., Pág. 62

⁴ Op. cit. Pág. 65

utiliza, entonces el teatro no solo carece de dispositivos que lo apoyen escénicamente como espectáculo, sino que además se ve entorpecido por elementos que cohabitan el escenario y transmiten mensajes que no tienen coherencia alguna con la obra que se está representando, careciendo absolutamente de “ *una teoría para el sustento del diseño escénico*” que reclaman Craig y Appia, que ayude a mantener y potenciar un sentido global de la representación escénica.

A mediados del siglo pasado, se alza una voz denunciando todos esos acontecimientos, es Antonin Artaud, dramaturgo francés, quien dice:

*“el dominio del teatro, hay que decirlo, no es psicológico, sino plástico y físico”*⁵

Y se amplía en la crítica:

*“Afirmo que la escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado y que se le permita hablar su propio lenguaje concreto... destinado a los sentidos, e independiente de la palabra... esto permite la sustitución de la poesía del lenguaje por la poesía en el espacio que habrá de resolverse justamente en un dominio que no pertenecen a las palabras”*⁶

Así Artaud es duro y claro en sus ideas, expuestas en su libro “El teatro y su doble”, es que luego de conocer y experimentar el teatro desarrollado en oriente se da cuenta, que es allá donde aún se mantiene la esencia del teatro, más cercano a lo ritual que a lo textual como lo planteaba el teatro occidental, es por eso que exige respetar el lenguaje propio del teatro, muy distinto al literario, un lenguaje que apela a los sentidos y que lo hace universal. Un lenguaje que si bien apela a los sentidos, es un lenguaje serio, que no pretende convertir el arte teatral en un arte sensiblerón, sino que crear un estado propicio para que el público pueda acceder al “juego” establecido en la obra representada, es un lenguaje que posee sus propias reglas. Ese lenguaje es capaz de cautivarnos y a veces como arte de magia conmovernos.

Con estos planteamientos se logra hacer escuchar y junto a Appia, Craig, Meyerhold, Reinhardt, Copeau, Jaques Lecoq, entre otros, se irá generando la llamada “corriente revolucionaria teatral”, que luchará por:

*“la desliteralización del teatro y la exigencia de autonomía de la producción teatral, la dessemantización del lenguaje y la semantización de los otros signos no-verbales como el espacio, la luz, el objeto, el gesto o el movimiento; significa, además, el rechazo del carácter individual y del análisis psicológico en favor de un personaje tipificado, ritual y simbólico”*⁷

⁵ Artaud Antonin, El teatro y su doble, octava reimpression, Barcelona, España, Ed. Edhasa, 2001, Pág. 82

⁶ Op. cit. Pág. 42- 43

⁷ Grande María Ángeles, La noche esteticista de Edward Gordon Craig: Poética y práctica teatral, Anales de la Literatura Española Contemporánea, Alcalá, España, Ed. Universidad de Alcalá. Servicio de Publicaciones. [en línea <<http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary>>], consulta: 07 Julio del 2008

Es así, como cada uno de estos personajes, del ambiente teatral, se dedica a expandir estas propuestas y a demostrar a través de su propio quehacer, la importancia de otros lenguajes, más allá del verbal en el teatro, y a concebir el teatro como un arte capaz de congrega muchas disciplinas (danza, acrobacia, malabarismo, música, artes marciales, etc.) de las cuales se puede nutrir y así enriquecer el espectáculo, todo esto en favor de una comunicación multisensorial, para así poder entrar en comunión con el espectador, no solo por medio de la palabra.

Así forman escuelas, tienen discípulos y sucesores que hasta nuestros días mantienen vivo el deseo de devolverle al teatro uno de sus componentes vitales, el de la visualidad.

Para comprender mejor este concepto es necesario hacer un alto en la imagen.

1.2 La imagen

“Una imagen se define por tres hechos que conforman su naturaleza: una selección de la realidad sensorial; un conjunto de elementos y estructuras de representación específicamente icónicas y una sintaxis visual”⁸

Si partimos de la base que

“imagen sería lo que está plasmado ahí, tal cual”⁹

Podemos decir que esa realidad visual que se presenta frente a nuestros ojos posee una realidad sensorial porque está demandando la atención de nuestros sentidos para ser acogida; esta se compone por un conjunto de elementos tangibles, que han sido previamente seleccionados a través de un criterio visual y estético, pero principalmente por un criterio conceptual, ya que nunca hay que olvidar que una imagen siempre va a ser una unidad de significado, porque todo comunica, intencionalmente o no, tal como dice el profesor Jaime León:

“siempre hay un negocio entre el acto de mirar y el yo cognitivo, no hay un mirar inocente, el acto de ver es adjetivar”¹⁰

Por lo tanto la imagen en el teatro y el general en las disciplinas artísticas, pasa a ser un recurso al cual se le puede dar una intención y a través de él comunicar, tal como lo hace un escenógrafo por medio de una escenografía o un iluminador al crear una atmósfera lumínica, siempre detrás de estos recursos habrá una intención y algo que decir, son esos

⁸ [en línea<[http:// www.unex.es/didactica/tecnología_Educativa/Imagen02.htm](http://www.unex.es/didactica/tecnología_Educativa/Imagen02.htm)>], consulta: 04 de julio del 2008

⁹ Carolina Rodríguez Egresada de Lic. en Artes c/ mención en Escultura, Facultad de Artes, Universidad de Chile, en una entrevista realizada para esta Memoria.

¹⁰ Jaime León, Profesor de Dibujo, Facultad de Artes, Universidad de Chile, en una entrevista realizada para esta Memoria.

mismos recursos los que permiten que obras teatrales como Hamlet la hayan estrenado mil veces en diversos lugares del mundo y probablemente la sigan estrenando miles de veces más y la obra no se agote, porque las interpretaciones y las miradas que se le dan a la obra, pueden ser infinitas.

*"Consideramos la imagen visual como un sistema de significación, planteando la hipótesis que ese sistema posee una organización interna autónoma"*¹¹

La imagen ayuda a llegar masivamente a todo tipo de espectador, ya que todos pueden absorber una imagen y entender el concepto que lleva implícito pero a la vez cada espectador la recibirá de forma particular y distinta al resto, de acorde a sus propias vivencias y sensibilidades, y es allí donde cada persona comienza a adjetivar, ya que hace suya la imagen y la impregna de algo propio, entonces la cercanía y la complicidad con lo que se está presenciando es mayor, se le hace participe de la historia, permitiéndole completar el producto, porque todo no viene digerido.

Por eso podemos afirmar que es un recurso accesible, pero no por ello menos complejo, ya que la imagen se amplía y apunta más allá de su propio horizonte, al universo visual.

*"Una imagen vale más que mil palabras, eso dicen; elegir la imagen más adecuada para acompañar a cada concepto supone un grado de comprensión difícil de conseguir de otra forma...porque la imagen, al igual que el texto, también resume y, sobre todo, se queda grabada en la mente"*¹²

Además de tener la facultad de ser fácilmente registrable por la memoria, es un recurso de respuesta inmediata, eficaz, que incentiva el imaginario, ya que sus límites como unidad de significado no son rígidos, al mismo tiempo estimula la asociación, en muchos casos aludiendo a la memoria colectiva del espectador.

Todos estos elementos, hacen de este, un recurso potente, el teórico del arte Louis Marin, dice:

*"El ser de la imagen, en una palabra, sería su fuerza"*¹³

Es indudable que la imagen, como tal, intrínsecamente carga mucha fuerza, es capaz de inducir al consumidor a preferir una marca determinada a través de la publicidad, diferentes espectáculos pueden itinerar por el mundo, porque no es necesario entender el

¹¹ Groupe µ (Mu), Tratado del signo visual: para una retórica de la imagen, Madrid, España, Ed. Cátedra, 1993, Págs. 46-47

¹² Imagen concepto, José R. Olalla, 2008 marzo
[en línea://www.catedu.es/abrapalabra/index.php?option=com_content&task=view&id=190&Itemid=269]
consulta: 05 de julio del 2008

¹³ Marin Louis, Des pouvoirs de L'image, Gloses, París, Francia, Ed. París Seuil, 1993.

idioma original en que fue concebido, sino que a través de la imagen adquieren un lenguaje universal.

Además, al usar la imagen como medio de comunicación artística, tenemos un plus adicional y es que estamos usando un código al cual el espectador actual está habituado en su día a día.

“Estamos condicionados a la experiencia que vamos adquiriendo de las imágenes, para que nuestro aprendizaje lea mediante un sistema de signos y códigos, que regularmente nos enseñan en su mayoría en las escuelas”¹⁴

Y no es solo en las escuelas, ni en la calle, ni en la casa, ni en los carteles publicitarios, ni en el televisor, sino que más cercano aún, solo basta con abrir los ojos para que las imágenes comiencen a aparecer ante ellos.

“A raíz de una gran inflación sensorial, la imagen se encuentra en los hogares y los muros de la ciudad, informando, expresando necesidades y motivando comportamientos, transformándose así en uno de los símbolos más característicos de nuestra civilización”¹⁵

Así como en el siglo XVIII el lenguaje propio y coherente al contexto histórico, social y artístico era el texto, ahora en pleno siglo XX el lenguaje es visual:

“durante el siglo XX, el desarrollo tecnológico ha permitido la multiplicación y expansión masiva de las imágenes, saturando de estímulos visuales nuestro medio ambiente inmediato, convirtiendo a nuestra cultura en una realidad fundamentalmente visual. Diversos tipos de imágenes se mezclan y confunden, dentro de un flujo interminable, a través del cual el vínculo de dependencia entre significante y significado se ha roto. De esta manera, la relación lineal del discurso ha desaparecido”¹⁶

Ese es otro aspecto importante que aporta la imagen, como lenguaje, es la posibilidad de contar una historia, de modo no lineal, esto permite tener un componente más a jugar al momento de organizar lo que quiero contar, este elemento, a su vez permitirá enfatizar el contenido de la historia. Así, se suman otros modos narrativos como el recurrente, in media res, contrapunto, racconto, que si bien podrían ser abordados desde un discurso textual, es indudable que con la ayuda de la imagen, cada modo se desarrolle mejor. En la película *Amores Perros*, por ejemplo, se ocupa un modo de narración in media res, el cual, no solo es un aspecto formal, sino que colabora al contenido de la historia; si trataran de contarnos lo mismo por medio de otro lenguaje, distinto al visual, sería muy difícil conservar ese modo narrativo y el relato perdería la fuerza.

¹⁴[en línea <http://www.rodrigowalker.cl/18-02-2008/visualidad-concepto-importante-para-generar-productos/>>] 01 de Marzo del 2008

¹⁵ Moles Abraham, La Imagen. Comunicación funcional, México, Ed. Trillas, 1991.

¹⁶ Morales Alejandra, El Collage: Una clave de ingreso en la visualidad del siglo XX, Programa de magister en TEHA, Santiago, Chile, Dpto. de Teoría de las Artes Facultad de Artes, Univ. De Chile, Colección tesis 6, 2005, Ed. Lom, Pág. 8

De, este modo se puede decir, que por medio de la secuencia de imágenes va apareciendo la visualidad, lo cual como veremos, permite a la imagen trascender, haciendo que esa unidad de significado, al mismo tiempo pase a formar parte de un terreno estético y conceptual más amplio. Martine Joly, habla de este hecho, a propósito de un análisis realizado por Barthes, en el que dice que se consideran como significantes visuales tanto a los signos plásticos como a los signos icónicos:

“Se presiente entonces aquí el futuro paso de la noción “ de imagen” a la de “ mensaje visual” preconizado más tarde por el grupo Mu así como la reivindicación (relativamente reciente) de que se tengan en cuenta las herramientas plásticas como signos de pleno derecho y no como mera materia de expresión del signo icónico”¹⁷

1.3 La visualidad en el teatro

¿Pero, qué es la visualidad?

Según la definición de la RAE, es:

“el efecto agradable que produce el conjunto de objetos vistosos”¹⁸

Entonces, ya que su definición habla del efecto producido, por objetos vistosos, ese conjunto o composición de objetos es la imagen, la cual aporta a constituir una visualidad, termino que entendemos abarca un terreno más amplio que lo estrictamente visual, ya que al hablar de efecto, se trasciende el acto solo de mirar, para transformarse en un hecho más global que implica otros sentidos.

“Las artes visuales pueden implicar a otros sentidos además de la vista. La escultura, por ejemplo, se dirige al sentido del tacto tanto como al sentido de la vista”¹⁹

Esto implica que la visualidad al estar dirigida a múltiples sentidos, sea un fenómeno totalitario, que conlleva un concepto global y lo trabaja a través de distintos aspectos y recursos. Es el mismo caso que ocurrió cuando irrumpió en las artes plásticas Marcel Duchamp y revoluciona el arte del siglo XX, al reclamar ideas y conceptos detrás de cada obra artística y descubre en el objeto cotidiano una potencial obra artística, con sucesores como Andy Warhol, da pie al inicio las Artes Visuales, las cuales trascienden las disciplinas de arte plástico para nutrirse de múltiples disciplinas artísticas que le permitan interrelacionarse y ampliar su abanico de lenguajes.

¹⁷ Joly Martine, La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción, Barcelona, España, Ed. Paidós, 2003, Pág. 269

¹⁸ Real Academia Española, Diccionario práctico del estudiante, Barcelona, España, Ed. Santillana, 2007, Pág. 743

¹⁹ Chaplin Sarah y John Walker, Una introducción a la Cultura Visual, Barcelona, España, Ed. Octaedro S.L, 2002, Pág. 43

El lenguaje propio del teatro, del cual habla Artaud, es un lenguaje volcado a los sentidos y por sobre todo al carácter visual del teatro, sin embargo, admite muchos lenguajes más, incluso el del texto; es un lenguaje integrador, amplio, pero a la vez muy sólido, que permite nutrir y canalizar todas las disciplinas artísticas que componen una obra teatral, potenciando el resultado final como un producto único e indisoluble.

“El arte teatral no es el arte de la actuación del actor, ni de la obra teatral, ni de la representación escénica, ni del baile... Es el conjunto de elementos que componen estos distintos campos. Está hecho del movimiento que es el espíritu del arte del actor, de palabras que forman el cuerpo de la obra, de la línea y el color, que son el alma del decorado escénico, del ritmo, que es la esencia del baile”²⁰

Es por ese espíritu que se denomina el arte teatral como un arte conjunto, ya que las individualidades no cuentan, todas las disciplinas involucradas en una obra teatral están al servicio de ella y de lo que se quiere comunicar, a ese mismo sentido de intercambio disciplinario apela Ariane Mnouchkine:

“Un teatro no es boutique, ni una oficina, ni una fábrica. Es un taller para encontrarse y compartir. Un templo de reflexión, de conocimiento, de sensibilidad”²¹

Cuando usamos el concepto de visualidad en teatro, podemos extraer varios aspectos de él: la simultaneidad, por ejemplo, ya que en el mismo momento que aparece una imagen, el espectador la absorbe, la permanencia de la imagen, es otro factor, ya que el cerebro la ve, y la registra en la memoria visual, a diferencia del texto, que el espectador lo escucha, lo entiende, pero luego los detalles los olvida, todo esto ayudado por los colores, las formas en el espacio, los actores, los sonidos y todo lo que sensorialmente pueda captar, también la materialización del sentido, ya que todos los componentes de la imagen portan de manera innata, significados de la obra.

“la imagen juega un papel siempre importante en la práctica teatral contemporánea, pues se ha erigido en noción que se opone a las de texto, fábula o acción... La puesta en escena es siempre una puesta en imágenes”²²

Porque allí radica el salto de la obra teatral al escenario, en su parte espectacular ¿De qué nos sirve montar una obra totalmente apegada al texto y a las acotaciones espaciales allí escritas? ¿Cuál es el salto? ¿Cuál es el aporte que los creadores, llámese director, actores, diseñadores teatrales hacen? Es imprescindible que una obra, al desprenderse del papel para pasar a ser un montaje teatral, se desarrolle en su aspecto espectacular, porque eso pasó a ser al pisar el escenario, un espectáculo, fundamentalmente visual.

²⁰ Craig Gordon, *The art of the Theater*, Londres y Edimburgo, Ed. T. N. Foulis, 1905, Pág.101

²¹ Mnouchkine Ariane, Segunda Ed., *El Arte del presente*, Conversaciones con Fabienne Pascaud, Buenos Aires, Argentina, Ed. Atuel, 2007, Pág. 106

²² Pavis Patrice, *Diccionario de Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Buenos Aires, Argentina, 1980, Ed. Piados, Pág. 268

Juan Villegas en su libro *Propuestas escénicas de fin de siglo* habla de los recursos utilizados por el teatro en la actualidad:

*“En teatro hoy se usan tomas de cine, se fragmenta el escenario, se bombardea con imágenes que imitan técnicas cinematográficas, juegos de video y otras manifestaciones visuales contemporáneas”*²³

Día a día, van a aparecer nuevos recursos y técnicas de los que se pueda nutrir la visualidad, para cautivar al espectador desde distintos ámbitos.

Es por eso que *John Walker y Sarah Chaplin dicen que:*

*“La cultura visual es un campo de conocimientos en expansión”*²⁴

Es así como en las últimas décadas han surgido variadas propuestas teatrales que toman la visualidad como principal lenguaje comunicador es el caso de la compañía Royal De Luxe, en Francia, que trabaja con muñecos, marionetas, elementos y maquinarias de distintas dimensiones en sus obras de teatro callejero, el también francés Teatre du Soleil dirigido por Arianne Mnouchkine, que constantemente está innovando con propuestas visuales, la compañía teatral del Reino Unido, Complacit  dirigida por Simón McBurney, quien reconoce que un texto, también puede ser visual o musical y dice:

*“La acción es también texto. Como lo son el espacio, la luz, la música, el sonido de pisadas, el silencio y la inmovilidad”*²⁵

La sudafricana Handspring Puppet Company, dirigida por William Kentridge quien en algunas ocasiones a partir de un títere crea de una obra, dice:

*“Comprendí que el teatro podía ser una rama del dibujo”*²⁶

Y sin ir más lejos también en nuestro país existen compañías que buscan en la visualidad un lenguaje para comunicar, como es el caso de La Patogallina quienes exploraron en el cine en blanco y negro para montar “El H sar de la muerte”, la compañía Equilibrio precario, dirigida por Arturo Rossel, quienes a través del teatro de sombras cuentan historias, y la compañía La Troppa, quienes a través de las marionetas, un lenguaje cinematográfico y principalmente visual, montan sus obras con gran éxito internacional.

²³ Villegas Juan, *Propuestas escénicas de fin de siglo*, Michigan, Estados Unidos, Ed. Gestos, 1998, Pág.80

²⁴ Chaplin Sarah y John Walker, *Una introducción a la Cultura Visual*, Barcelona, España, Ed. Octaedro S.L, 2002, Pág. 43

²⁵ Irvin Polly, *Directores. Artes Escénicas*, Barcelona, España, Ed. Océano, 2003, Pág. 82

²⁶ Op. cit. Pág. 49

Capítulo 2

LA TROPPA

2.1 CONTEXTO EN QUE NACE LA TROPPA



Fig. 1: Compañía La Troppa
Fuente: Diario El Mercurio

Corren los años 80, Chile se encuentra en plena dictadura establecida tras el golpe militar de 1973, la cual trae consigo los trágicos sucesos que ya todos conocemos, los opositores al gobierno imperante son perseguidos, torturados y asesinados, muchos optan por pedir asilo político en el extranjero y así parten al exilio. Se establece el régimen del terror y se hace sentir en todo el país. La información periodística, las expresiones culturales, incluso las opiniones individuales son censuradas:

“...en dictadura, es súper difícil ser libre, para todos los seres humanos, ser libre y manejar esa libertad tal como uno aprendió... ahora todo tenía que incluir o pedir permiso, a ver como plateabas tus ideas sin que fueran negadas inmediatamente o prohibidas...”²⁷

Se genera un vacío y un apagón en el ámbito cultural del país.

Jaime Lorca habla de la forma en que influyó este hecho en el terreno de la creación para él:

“Estas solo y no existe ayuda, entonces obliga a crear músculos y hacer una obra desde el principio hasta el final... en el sentido que todo sale desde el interior y no se puede ir a buscar nada, porque afuera esta el enemigo”²⁸

Ese sentimiento de soledad e impotencia que no solo invade a los teatristas nacionales, sino que a la mayoría de habitantes de todo el país, conlleva a que la actividad cultural se quebraje y como en todo el ambiente nacional, exista un antes y un después de la Dictadura Militar.

“a siete años de funcionamiento del Régimen Militar, ya no cabía seguir oponiendo nostálgicamente el antes y el después, ni soñar con la recuperación del Paraíso Perdido... la experiencia de vida cotidiana en el nuevo espacio político – cultural ha cambiado mentalidades y conductas... la persistencia de la censura a los partidos políticos, provocan una fiebre consumista, un individualismo y una despolitización en grandes sectores

²⁷Entrevista realizada a Laura Pizarro para esta investigación en Julio del 2005, Pág.2

²⁸Entrevista realizada a Jaime Lorca para esta investigación en Agosto del 2005, Pág. 7



sociales. Paralelamente los grupos más pobres son excluidos del sistema, quedando confinados a una extrema marginalidad”²⁹

Es así como surge una fuerte corriente teatral que intenta abordar el acontecer social, sus conflictos, frustraciones y motivaciones, su manera de leer su historia y la del país en los últimos años, un teatro de denuncia, donde destacan: Juan Radrigán, Ramón Griffero, el Teatro Ictus, Egon Wolf, Marco Antonio de la Parra, Jorge Díaz.

Hacia mediados de los ochenta se inicia la “apertura política” permitiendo en cierta medida los espacios de expresión, flexibilizando medianamente el tema de la censura, que repercutió en la edición de libros y en los medios de comunicación y admitiendo el regreso de algunos exiliados.

“se permite al teatro abordar ciertos temas contingentes, como la represión, el exilio, las torturas y desapariciones... El retorno de los teatristas trae un nuevo aire y nuevos autores latinoamericanos desconocidos...”³⁰

Así lentamente el país comienza a recuperar un espacio que le había sido arrancado y prohibido por tantos años, la expresión, este hecho va descongelando el espíritu nacional, lo cual se reflejará en el ambiente cultural.

En el mundo musical se consolida el nuevo pop chileno y Los Prisioneros se convierten en la banda más emblemática de este movimiento:

“... sus letras prestaron voz a la disconformidad de una generación irritada por su exclusión... gratificando con veracidad testimonial los costos sociales de la imposición del modelo y de los desaciertos en la gestión económica de los funcionarios del gobierno militar...”³¹

En el medio literario también emergen escritores anunciando así la nueva narrativa chilena que básicamente plantea un eclecticismo de estilos e incluye códigos de la publicidad, de los medios audiovisuales y de la cultura de masas a la literatura.

En la escena nacional se establecen dos grandes corrientes: por un lado el teatro clásico, ligado a los estamentos institucionales y por otro, el teatro político, contestatario, desarrollado ampliamente por compañías teatrales independientes, así comparten la cartelera nacional de 1987 obras como: Las Brutas, de Juan Radrigán, El deseo de toda ciudadana, de Marco Antonio de la Parra, Los payasos de la esperanza, de Mauricio Pesutic y Raúl Osorio, Las tres hermanas, de Antón Chejov, Bodas de Sangre, de Federico García Lorca, El rey se muere, de Ionesco, entre otras.

²⁹Zegers Nachbawer María Teresa, 25 años de teatro: en Chile, Santiago, Chile, Ministerio de Educación. Dpto. Programas culturales. División de Cultura, 1999, Pág. 93

³⁰Op.cit. Pág. 104

³¹Correa Sofía, Tercera Ed., Historia del siglo XX chileno, Santiago, Chile, Ed. Sudamericana, 2002, Pág. XII - 312

Es a mediados de los ochenta que el teatro chileno, gracias a la apertura política manifestada a mediados de los ochenta y el posterior abatimiento de la Dictadura Militar, experimenta una renovación y estos cambios marcaran el inicio de una nueva etapa.

Se incursiona en la creación colectiva, se privilegia el espectáculo y la puesta en escena por sobre la palabra, mezclan géneros y estilos, se recurre a textos no necesariamente teatrales “... *diarios de vida, literatura antropológica... sirvieron de base a varias compañías para proponer un teatro diverso y distinto que explorara las facetas dormidas del espacio escénico...*”³², se desestructuran los textos y son reescritos por medio de herramientas visuales que se despliegan en el escenario “*Esta escritura es enhebrada desde el gesto, la imagen, el espacio y en general desde todos los referentes que habitan la escena propiamente tal ...una nueva cultura... una cultura de la imagen, es llamada a contener y desarrollar el imaginario del hombre...*”³³ Así surgen talentos jóvenes en la dirección, entre los que destacan Alfredo Castro con su teatro de La Memoria quien crea un teatro simbólico cargado de imágenes, atmósferas y emociones y se propone a través de ellas, según sus propias palabras devolverle al teatro la magia perdida. Emblemática figura de este resurgir del teatro nacional es Ramón Griffiero, quien plantea un teatro de imágenes, busca la desestructuración del teatro clásico, privilegia más la situación que la historia propiamente tal, cree en la función social del teatro, es por eso que escarba en el inconsciente colectivo y en las sensaciones para provocar la posterior reflexión. Andrés Pérez, contribuye con su circo-teatro y sus obras de teatro callejero. También destacan entre estos nuevos valores teatrales: Willy Semler, Juan Edmundo Gonzáles, José Andrés Peña, Gregory Coehn, entre otros, que aportaron al desarrollo de la nueva etapa que vive el teatro.

*“La imagen transmite la filosofía de nuestro tiempo. La TV, la moda son cosas que influyen en la manera de ver de las personas... a través de las imágenes el teatro puede ganar espacios al poder”*³⁴

Es en este contexto que se gesta una nueva compañía teatral, al interior de la escuela de teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile, la cual años más tarde se convertirá en ***La Troppa***.



³² Chilenización y deschilenización en El Desquite, Artes y letras Diario El Mercurio, Piña Jaime, Santiago, Chile, Sept. 1995

³³ Montagna Juan Carlos, Teatro Chileno post moderno: definiciones, conquistas y preguntas, Revista Apuntes (111), Santiago, Chile, otoño- invierno 1996, Pág. 70

³⁴ Zegers Nachbawer María Teresa, 25 años de teatro: en Chile, Santiago, Chile, Ministerio de Educación. Dpto. Programas culturales. División de Cultura, 1999, Pág. 173

2.2 LOS ORÍGENES DE LA TROPPA

Los inicios de la compañía se remontan a los años 80, cuando Jaime Lorca, Juan Carlos Zagal y Laura Pizarro eran alumnos de la carrera de Actuación Teatral en la Pontificia Universidad Católica de Chile, allí experimentan sus primeras aproximaciones al teatro, participando en distintos montajes de la escuela, es allí donde se comienza a gestar la complicidad natural entre estos tres alumnos, que a pesar de haber ingresado en años distintos, Lorca y Zagal en el 81 y Laura en el 82, sienten intereses comunes frente al quehacer teatral.

En ese entonces el país se encontraba sumergido en la dictadura militar y las artes en general, así como las opiniones personales se mantenían bajo estricta censura. La escuela de teatro de la Pontificia Universidad Católica, que estaba bajo la dirección de la actriz Paz Irrarrázabal, optaba por el teatro clásico, mientras otras compañías de teatro, por lo general independiente, hacían teatro político contestatario, básicamente esas eran las dos corrientes teatrales que existían en el Chile de los ochenta.

Surge en estos tres estudiantes de teatro, la necesidad de expresarse, de escapar del horror, ¡tantas imágenes! ¡Tantas sensaciones que desde niños habían albergado! ¡Tantas historias por contar! Es que sobre todo en ese momento ¡había tantas cosas que decir! Pero, las alternativas teatrales contingentes nos los identificaban, se sentían incluso alejados del teatro que se impartía en su propia escuela, sentían que era demasiado académico, demasiado textual.

“a nosotros nos dieron ganas de buscar otra alternativa... que apuntara más a... al ser humano... pero no con color político específico, igual teniéndolo, siempre hemos sido más adeptos a la izquierda sin ser militantes ni nada, no tiñendo el trabajo que estai haciendo sino que ir más en busca del trabajo que vaya en busca del corazón, del mundo sensible”³⁵

Entonces de lo poco que había a mano y podían tener acceso, considerando que los chicos pertenecen a la llamada “generación del apagón cultural”, van encontrando poco a poco, motivaciones que irán dejando huella en los montajes de lo que sería *La Troppa*, por ejemplo, la literatura como fuente de inspiración, porque sienten que les abre el imaginario y les genera imágenes a diferencia de los textos escritos para teatro, el cómic, la música, la televisión y el cine como lenguaje, hay dos películas que marcan sus influencias: *Brazil* y *El Barón de Munchausen*, por

Brazil, película inglesa, estrenada en 1985, es una tragi-comedia dirigida por Terry Gilliam, protagonizada por Jonathan Pryce. La cinta obtuvo dos nominaciones a los Óscar, a la mejor dirección artística y al mejor guión original.

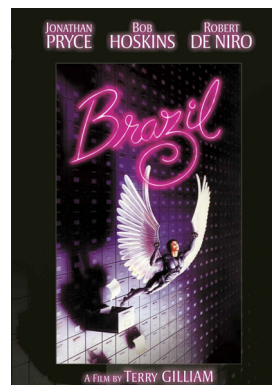


Fig. 2: Afiche película *Brazil*
Fuente: www.demasiadocine.com

³⁵ Entrevista realizada a Laura Pizarro para esta investigación, Julio del 2005, Pág. 2

el estilo fantástico que emplean, la forma de hacer comedias de Chaplin, pero también esa necesidad de recurrir al mundo visual que tenían cuando niños.

Otra influencia importante, que recuerdan hasta el día de hoy, es la visita del grupo teatral peruano Yuyaschkani al teatro de la Universidad Católica, en 1989, para mostrar su obra llamada Los Músicos Ambulantes, a la cual asisten los tres y quedan cautivados.

“Yuyaschkani fue súper notorio para mí... lo que provocaban no tenía nada que ver con todos los espectáculos que uno había visto en la misma escuela, que eran casi muertos... pero sobre todo porque el espectáculo pasaba aquí y ahora”³⁶

“tenían una energía increíble eso nos marcó, y eran ellos, porque no tenían utilería, no tenían nada eran ellos... tocaban sus instrumentos muy bien y terminaban en una fiesta... nos marcó el punch”³⁷

Sir Charles Spencer **Chaplin Jr.**, nace en Londres en 1889, fue un actor, director, escritor, productor y compositor británico ganador del Premio Oscar. A través de sus casi 90 películas de cine mudo y sonoro, a obtenido fama mundial y se le considera uno de los grandes genios de la historia del cine. Muere en 1977.



Fig. 4: Chaplin
Fuente: www.elseptimoarte.net

Las aventuras del Barón Munchausen, película estadounidense, del año 1988, dirigida por Terry Gilliam, con John Neville en el papel del barón y la participación, entre otros, de Robin Williams, Sarah Polley, Uma Thurman y Eric Idle.



Fig.3: Afiche película Las aventuras del Barón Munchausen
Fuente: www.cinemavip.com

Este espectáculo, de cierta manera genera esperanza en estos jóvenes estudiantes, ya que se dan cuenta que existen otras alternativas, ellos habían presenciado un teatro que los había conmovido y motivado, un teatro que se absorbía por la energía que derrochaba.

Laura recuerda que también en 1989, tuvo la oportunidad de ver **Roman Foto**, ópera prima de la compañía teatral francesa Royal De Luxe, era un espectáculo de danza y movimiento, con el cual visitaban Chile, éste le sorprendió y gusto muchísimo.

Es así como poco a poco, a lo largo de los años, van acopiando información artística hasta llegar a erigir su propio manantial teatral, el cual indudablemente se forma por medio de la negación y la sensibilidad, porque a través del teatro que no querían hacer, se

³⁶ *Ibidem.*

³⁷ Entrevista hecha a Jaime Lorca para esta investigación, Agosto del 2005, Pág. 7

habían dado cuenta del teatro que sí querían hacer, claro que no con total claridad, sino más bien por intuición.

“¿Cuál era la propuesta de La Troppa?”

Que no teníamos maestros, yo creo que la propuesta era que no teníamos escuela, porque nosotros la pasamos muy mal en nuestra enseñanza, estuvimos mucho tiempo perdidos en la universidad”³⁸

“Nosotros pensábamos que el teatro era fundamentalmente práctico; por lo tanto, había que hacerlo. Más tarde, uno podría hacer una tesis, pero en ese momento éramos muy inexpertos y por eso decidimos hacer teatro y formar una compañía”³⁹

La compañía francesa de teatro callejero **Royal de Luxe**, creada por Jean – Luc Courcoult en 1979, es actualmente una de las más prestigiosas de su género en el mundo. Ha visitado Chile en cinco oportunidades.

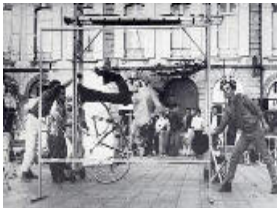


Fig. 6: Compañía Royal de Luxe
Fuente: www.roval-de-luxe.com

Luego de egresar de la Escuela de Teatro, en 1987, en una

reunión deciden forman su propia compañía, la que se llamará **Los que no estaban muertos**, incluso en él se manifiesta el sentido por negación, sin embargo este nombre surge de la idea de sentirse vivos y activos, a pesar de las circunstancias acontecidas en el país, que estaba sumido en un tedio generalizado, del cual pretenden escapar; pero también conlleva una opinión política inmersa, una ironía que aludía a los detenidos desaparecidos de la dictadura militar.

A través de este proyecto los chicos desean iniciar su camino.

“Hacer la primera obra, partir, quebrar el cascarón, nacer un poco a la creación”⁴⁰

Y lo hacen de la mano de una obra escrita por Zagal y Lorca en un curso de dramaturgia impartido en la escuela de Teatro de la Católica, entre los años 86 y 87, esta obra es **El Santo Patrono**, éste será su primer montaje profesional y con él marcarán el inicio de una prolífica trayectoria teatral.

Yuyachkani, Grupo teatral peruano formado en 1971, es uno de los conjuntos más emblemáticos del teatro latinoamericano de creación colectiva, mezclan las tradiciones peruanas urbanas con las técnicas teatrales de Brecht, otorgándole a sus espectáculos un sentido de identidad.



Fig. 5: Compañía Yuyachkani
Fuente: www.yuyachkani.org

³⁸ Entrevista hecha a Jaime Lorca para esta investigación, Noviembre del 2005, Pág. 17

³⁹ Guerrero Eduardo, Acto Único. Directores en Escena, Santiago, Chile, Ed. Ril, 2001, Pág. 203

⁴⁰ Entrevista a Jaime Lorca para esta investigación, Agosto del 2005, Pág. 1

Capítulo 3

EL SANTO PATRONO

“El Teatro es un servicio de utilidad pública y nosotros, los que lo hacemos, servidores públicos”.⁴¹

⁴¹ Gómez Rodrigo, (Jaime Lorca) Gemelos. Fotografías de Rodrigo Gómez. Un viaje con el teatro La Troppa, Santiago Chile, Ed. Lom, 2001, Pág. 58.



3.1 CUADRO TÉCNICO DE EL SANTO PATRONO

- **OBRA:** El Santo Patrono
- **AUTOR:** Los que no estaban muertos
- **FECHA DE ESTRENO:** Septiembre de 1987
- **LUGAR DE ESTRENO:** Centro Cultural Estación Mapocho
- **DIRECCIÓN:** Los que no estaban muertos
- **PRODUCCIÓN:** María José de la Barra
- **ESCENOGRAFÍA:** Los que no estaban muertos
- **VESTUARIO:** Rosaluz Pizarro
- **ILUMINACIÓN:** Rosaluz Pizarro
- **MÚSICA:** Juan Carlos Zagal y Jaime Lorca
- **TÉCNICOS:** Leo Ahumada (afiche)
- Obra patrocinada por la Embajada de Italia.
- **REPARTO:** Jaime Lorca, Laura Pizarro, Juan Carlos Zagal, Igor Marín, Luis Dubó, Alejandra Rubio y Miguel Ángel Pinto.

3.2 ARGUMENTO DE EL SANTO PATRONO



Fig. 7: Afiche obra Santo Patrono
Fuente: Archivo integrantes de La Troppa

La historia sucede en un pequeño pueblo imaginario de Italia llamado Poquita fe, en el cual el Fray de la parroquia al no hallar otra opción para que el pueblo recobre la fe y aumenten las ofrendas, invierte mucho dinero en restaurar la estatua del Santo Patrono del lugar, justo en el día en que va a ser inaugurado, un ladrón habitual, Pedrini, quien ha

robado en las inmediaciones, huye de la policía y se esconde en la iglesia, allí se viste con las ropas del santo y toma su lugar para no ser descubierto. Al no aguantar tanta inmovilidad, estornuda y habla, es entonces cuando el pueblo entero cree que es un milagro y entusiasmados realizan generosas ofrendas.

Cuando el Fray advierte el fraude decide seguir adelante y hacer una sociedad con el impostor y seguir con el engaño para sacar beneficios de él, que serán repartidos al cincuenta por ciento entre las partes.

Pedrini, en su papel de santo, al ver tanto abuso de poder, comienza a denunciar las irregularidades que se cometen en el pueblo, en la iglesia, en el municipio y en la policía y a hacer justicia por sus propias manos, es así como despiertan la ira del Alcalde, el Obispo y el Perro, un policía que desde que el ladrón se le escapó en la persecución sospecha la verdad.

En tanto Gina, la novia de Pedrini quien ha acordado con él casarse, poniendo como condición el cambio de vida de su amado, cuando se entera de la estafa se decepciona y duda contraer matrimonio, sin embargo, se da cuenta del mutuo amor que se tienen con Pedrini y decide ir a la iglesia a escondidas para casarse, pero en el lugar es interceptada por el Perro, el Obispo y el Alcalde, quienes habían hecho lo imposible por desenmascarar al Santo, ambos son encarcelados y en seguida fusilados junto al Fray.

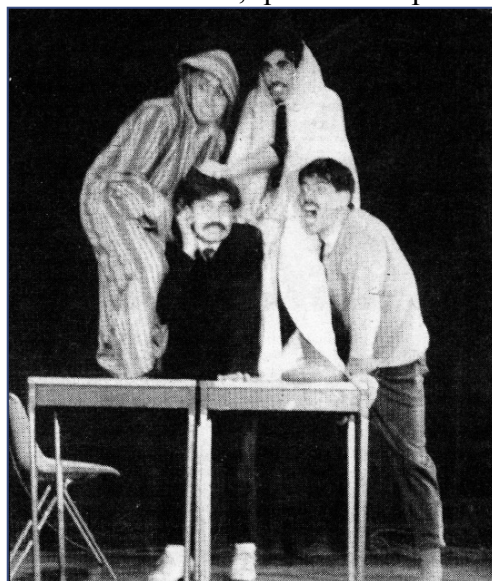


Fig. 8: Foto función Sto. Patrono
Fuente: Archivo integrantes de La Trobba

3.3 CREACIÓN DE EL SANTO PATRONO

El Santo Patrono, representa para los integrantes de la compañía un inicio y surge de las ganas de hacer algo, ya que si bien Jaime Lorca como Juan Carlos Zagal, habían tenido un acercamiento al teatro a través de los montajes en la universidad y algunas experiencias de teatro callejero, sentían la necesidad de dar un paso más que les probara que eran capaces de hacer lo que a ellos les interesaba, es así como entre el año 1986 y 1987, trabajan juntos en un curso de dramaturgia, que daba la Universidad Católica, escribiendo el texto de *El Santo Patrono*, allí deciden volcar todas sus opiniones con respecto al mundo y a la sociedad que los rodeaba, ¡querían decirlo todo! Es así como la obra se transforma en una analogía a los hechos que sucedían en el país, por lo tanto es bien política

“Perro: (a Pedrini)...mis hombres actuaran con todo el rigor de la ley. Tus derechos no existen...”⁴²

“Pedrini: Y qué podemos hacer si este mundo cagón es un circo romano, en donde nos destrozamos sin miramientos y el que cae es pisoteado y aplastado por los que siguen

⁴² Libreto El Santo Patrono, Juan Carlos Zagal y Jaime Lorca, Santiago, Chile, 1987, Pág. 19

caeyendo, y así por los siglos de los siglos. Y ante la promesa de unas cuantas monedas, ni siquiera dudamos en arrancarle el corazón al hermano ”⁴³

Aparecen analogías a los discursos expresados por el entonces Presidente de la República, bajo la Dictadura Militar, Augusto Pinochett, quién en cualquier momento interrumpía la programación habitual de la televisión con una cadena nacional obligatoria, en donde daba cuenta de las decisiones y hechos de su gobierno. A esas alocuciones se asemeja la declaración oficial y final expresada al final de la obra, donde el nuevo Fray del pueblo, en forma muy militar desmiente todos los hechos violentos y los cubre con un velo de falsedad auspiciada por la autoridad, dejando entrever las amenazas a quien opine lo contrario:



Fig. 9: Foto función Sto. Patrono
Fuente: Archivo integrantes de La Troppa

*“1.- Queda estrictamente prohibidas las especulaciones en relación a la persona del Santo y su alejamiento voluntario.
2.- No se permitirán desobediencias en relación a los mandatos que de hoy en adelante se comunicaran oportunamente y cuando la situación así lo exija...
4.- Cualquier acto de... castigado... severamente... por un consejo de... empadronamiento... medidas... vandalismo... que sea sorprendido... a la autoridad respectiva... desalojo inmediato... de acuerdo a la ley... como alta traición... con la fuerza pública... hasta nueva orden ”⁴⁴*

Si bien la obra tiene un profundo contenido y pretender entregar un mensaje, está impregnada del espíritu juvenil de sus autores, transformándose así en una comedia desenfadada y burlesca.

*“En **El Santo Patrono**, nos reímos de lo que nos produce dolor ”⁴⁵*

Para darle más frescura a la obra y a las temáticas allí tratadas y a su vez dejar en claro el mensaje que quieren entregar, ocupan las técnicas de distanciamiento impulsadas por Bertold Brecht, partiendo de la idea de ambientar la historia en un pueblito italiano, a pesar de que los temas que se tocaban correspondían a la realidad chilena de 1986.

⁴³ Op. cit. Pág. 59

⁴⁴ Op. cit. Pág. 63

⁴⁵ Una obra irreverente y burlesca estrenan “Los que no estaban muertos”, Diario *La Época*, (entrevista Juan Carlos Zagal y Jaime Lorca) González Francisco, Santiago, Chile, 29 de Septiembre de 1987

“Perro: (Solo. Adelantándose, sacándose la gorra, a público) Quisiéramos dar otro fin a la comedia... pero (Afuera: ¡Bang!). Lo intentamos de verdad, toda compañía... pero... (¡Bang!). Siempre o casi siempre la realidad nos sobrepasa (¡Bang!)”⁴⁶

Todas estas ideas y opiniones van a ser la motivación del montaje, para el cual deciden reunir más actores, ya que los roles son demasiados. Así pasaron por la emergente compañía alrededor de 17 actores, los que luego de un tiempo se retiraban del grupo.

“...todos se iban, se iban porque se aburrían, en realidad todo era un despelote, no teníamos claras las ideas...”⁴⁷

Eran tiempos, en que tanto los fundadores de la compañía, como los demás actores que pasaban, estaban recién saliendo de la universidad y comenzaban a buscar su camino, con las primeras aproximaciones al mundo laboral, era difícil mantener el ritmo de los ensayos, por eso cada uno fue optando y así se definió el grupo de 7 personas que integraron la compañía de ***Los que no estaban Muertos***, entre ellos destaca Laura Pizarro, quien comparte ideas y siente una buena comunicación con Lorca y Zagal, motivo por el que decide seguir, también integran la compañía Luis Dubó, Alejandra Rubio, Igor Marín, Miguel Ángel Pinto.

La metodología de trabajo de la compañía consiste en que cada actor se sienta con la libertad, a partir del texto, de crear acciones, gestos y analogías que ayuden a resaltar la verdadera intención de la escritura y sus mensajes.

El estreno de la obra se produce el 30 de Septiembre de 1987, en el Centro Cultural Mapocho.

Los entusiastas actores declaraban a la prensa de la época, un día antes del estreno:

*“Queremos enfrentar al **Santo Patrono** al mayor contacto con el público, mostrando la obra en todo el país, desde las salas de teatro hasta las poblaciones”⁴⁸*

3.3.1 DISEÑO DE EL SANTO PATRONO

Enfrentar la escenografía de ***El Santo Patrono***, como ellos mismos señalan a la prensa de la época, representa uno de los mayores desafíos para la compañía, y deciden hacerlo a través de la simpleza y multifuncionalidad de distintos elementos: 7 cubos negros, dos grandes y cinco chicos, unos elásticos, una cortina de baño y una escalera de tijera, estos se van transformando de acuerdo a los requerimientos de cada escena, así la cortina de baño los ayuda a crear distintos ambientes, la escalera se ocupa como el campanario de la iglesia, pero también como la habitación de Gina, de esta forma van armando cada uno de

⁴⁶ Libreto *El Santo Patrono*, Juan Carlos Zagal y Jaime Lorca, Santiago, Chile, 1987, Pág. 62

⁴⁷ Entrevista realizada a Jaime Lorca para esta investigación, Agosto del 2005, Pág. 1

⁴⁸ González Francisco, Una obra irreverente y burlesca estrenan “Los que no estaban muertos”, *Diario La Época*, (entrevista Juan Carlos Zagal y Jaime Lorca) Santiago, Chile, 29 de Septiembre de 1987

los espacios: una alcoba, un sótano, una iglesia, etc. ayudados también por zancos y máscaras, buscando como ellos mismo dicen “la funcionalidad e imaginación escenográfica”.

Leo Ahumada los apoya como técnico, pero también crea el afiche, una serigrafía con los personajes de la obra, los cuales, como labor de producción los venden y así logran recaudar algo de dinero, que les sirve para construir la escenografía, el vestuario y algunos accesorios de utilería necesarios para la obra.



Fig. 10: Foto función Sto. Patrono
Fuente: Archivo integrantes de La Troppa



Fig. 11: Logo compañía Los que no estaban Muertos
Fuente: Archivo integrantes de La Troppa

“Al final El Santo Patrono lo teníamos que estrenar porque era como nacer. Nacer desprovistos de todo, tiene como ese valor para nosotros”⁴⁹

El afiche también exhibía el logo de la compañía, que es una mano que sostiene una bandera que dice **Los que no estaban Muertos**, la mano se está hundiendo, sin embargo sigue firme manteniendo la bandera, lo que intenta plasmar el vigor que quieren expresar como compañía.

El vestuario también es sencillo se compone de prendas simples que le ayudan a configurar la idea de cada personaje, en esa labor los ayuda Rosaluz Pizarro, quien es hermana de Laura y estaba finalizando sus estudios de diseño teatral en la Universidad de Chile.

3.3.2 LA MÚSICA EN EL SANTO PATRONO

La compañía ve en la música un elemento más para transmitir, es por eso, que deciden incorporarla activamente en el escenario, ya que muchos de los momentos claves de **El Santo Patrono** se resuelven con la interpretación de canciones por parte de los personajes, las cuales tienen letras alusivas a las temáticas tratadas, en ellas se encuentran más explícitos los mensajes que se pretenden entregar en la obra. Un ejemplo de ello es la canción que canta Pedrini:

⁴⁹ Fariña Daniela , Viaje al interior de La Troppa (entrevista a Juan Carlos Zagal), Memoria para obtener el grado académico de Licenciada en Actuación, Santiago, Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2003, Pág. 269

*"Si ves un gran collar, no dudes
 Tómalo al pasar, sin pena.
 A tu mejor amigo, engaña
 él será peor contigo.
 Llenos de moral, nos juzgan
 Y pasan por ser decentes,
 pero se irán al infierno igual.
 Nunca haces lo que no quieres que hagan contigo!
 Jamás, le has fallado a tu mejor amigo!
 Pero te irás, pero se irán, pero nos iremos al infierno igual.
 Dicen que las iglesias ocultan grandes secretos. Siendo así, no delatará a un humilde
 ratero".⁵⁰*

En ella es posible ver la desesperanza que sienten los personajes con respecto a su entorno, porque siente que haga lo que haga, igual el resultado será malo, porque ya está todo mal.

En el Himno de los Nuevos Tiempos, que entonan Gina y Pedrini al unirse en matrimonio, es un claro mensaje esperanzador ha propósito de los hechos que sucedían en Chile en la década de los ochenta, por lo cual tiene un tono bastante político y crítico:

“HIMNO DE LOS NUEVOS TIEMPOS

*Si eres perseguido y no hay escapatoria
 No desfallezcas: ¡levántate! Alerta llegó tu tiempo
 Tú lo has ganado todo, tú lo has vendido
 Mira gana y aprende bien: ¡desnúdate! Se te va el tiempo.
 Gran señor, sembraste miserias, cosechaste odio
 Enfrentanos con tu lanza señor, a ti se te fue el tiempo.
 A desenmascarar gusanos
 a patear cretinos
 a conquistar corazones- aún hay tiempo
 a saltar por sobre el fuego.
 Contra la soberbia y el acero- aún hay tiempo
 a amotinar las gentes
 a denunciar las ratas
 a liberar al sol- aún hay tiempo
 a robarnos la luna.
 La última hora está cerca ¡¡Levantémonos!!
 Pues para nosotros... aún existe en tiempo
 Aún tenemos tiempo”.⁵¹*

La música de la obra fue creada por Juan Carlos Zagal y Jaime Lorca, la cuál interpretaban en vivo en cada función, para ello se valían de guitarras, un saxo, flautas, un

⁵⁰ Libreto El Santo Patrono, Juan Carlos Zagal y Jaime Lorca, Santiago, Chile, 1987, Pág. 18

⁵¹ Op. cit. Pág. 61

sintetizador e instrumentos de percusión, de este modo, proporcionaban al montaje mayor vivacidad.

3.4 RESULTADOS DE EL SANTO PATRONO

Es importante entender que los chicos de la compañía, inician su trabajo profesional solo teniendo claro el teatro que no querían hacer.

“Nosotros sabíamos que no queríamos hacer un teatro de living o comedias de epidermis, de problemitas baratos”⁵²

Les repugnaba el teatro tedioso, falso, vociferante y superficial que no mostraba ningún vuelo de imaginación y no tenía ningún mensaje que entregar. Tenían una idea mancomunada de lo que no iban a hacer sobre el escenario, pero no tenían una noción clara de lo que sí querían hacer, porque se sentían absolutamente perdidos con respecto a su enseñanza teatral, por lo tanto, era necesario comenzar a hacer y así fortalecer los conocimientos en la práctica, en el mismo trabajo de la compañía. Sin ningún peso, pero con mucha alegría, se lanzan a la aventura de la creación teatral, guiados por el entusiasmo y refugiados en su propia sensibilidad.

Sergio Madrid, con un tono acogedor y visionario se refiere al comienzo de la compañía:

“Es admirable el fervor de este trabajo. Una manera de entregarse que los hace incluir todo... Es imposible que en esta primera entrega su entusiasmo lo sobrepase, pero es importante este comienzo valiente... He escrito sobre ellos porque no me gustan las sandías caladas. Prefiero el rito maravilloso de descubrirlas...”⁵³

En cuanto al texto, ellos mismos reconocen, estaba muy cargado de ideas y opiniones, ¡demasiado cargado!, quisieron decir todo lo que pensaban del país, del mundo, de la sociedad, de la política, de la iglesia, del ser humano, en una sola obra, sin embargo, señalan que no les cupo toda la rabia acumulada durante años.

El tema de la puesta en escena es más complicado aún. El vestuario y la utilería son netamente funcionales. La escenografía de la obra es pobrísima y en cierto modo decorativa. Con los elementos escogidos, no fueron capaces de generar imágenes, era pedir mucho al espectador, incluso a ellos mismos, se sintieron completamente desvalidos sobre el escenario, era como estar desnudos, no tenían nada que los ayudara a desenvolverse sobre el escenario, sentían sus cuerpos muy incómodos y una sensación de vergüenza los invadía, el único apoyo paradójicamente era el texto.

⁵² Guerrero Eduardo, Acto único. Directores en escena (entrevista Jaime Lorca), Santiago, Chile, Ed. Ril y Universidad Finis Terrae, 2001, Pág. 204

⁵³ Madrid Sergio, Humedad y Fragancia, Revista Pluma y Pincel, Santiago, Chile, Ed. Empresa de publicaciones y Ed. Ltda.

*“Con **El Santo Patrono**, nos dimos cuenta de que éramos muy jóvenes y de que teníamos todo lo que nos habían metido en la escuela, o sea, esa manera de entender el teatro como aprendizaje de texto, ubicación en el escenario y nota final, cosa que, en lo personal, me parece muy fea. Nosotros tuvimos que morir un poco para poder surgir de ahí **Los que No Estaban Muertos**”⁵⁴*

Todo el entusiasmo, toda la alegría, todos los proyectos que tenían para la obra, la idea de la itinerancia, se fueron al tacho de la basura cuando se dieron cuenta de los resultados obtenidos.

El recibimiento del público tampoco fue el esperado:

“Como no nos conocían, nadie nos fue a ver. Dimos muy pocas funciones y suspendimos más de las que hicimos. Se trató de una temporada muy corta...”⁵⁵

Finalmente todo lo que no querían hacer del teatro fue lo que terminaron haciendo, la experiencia fue muy triste, porque después de tantos meses de ensayo, de tanto esfuerzo y trabajo el resultado era desastroso.

“No queríamos hacer nada como nos habían enseñado pero también estábamos acostumbrados de alguna manera a trabajar con una banca y con un piso que había en la escuela, para todo era eso, entonces seguimos trabajando ahora con una escalera y con unos cubos, algo así, como sin poder abrir la cabeza a otro cuento...”⁵⁶

Habían nacido, pero ahora que ya existían no sabían que hacer con eso. Se produce un quiebre y la compañía se disuelve, sin embargo, después de un tiempo Laura, Juan Carlos y Jaime, deciden volver a reunirse, por sienten que entre ellos existió más comunicación y feeling, dentro de la compañía y que a pesar de todo lo malo que había sido el comienzo, habían sido capaces de hacer algo y partir y después de eso era necesario hacer una auto crítica para poder aprender de los errores y ese es el mayor valor que tiene **El Santo Patrono** para esta compañía: todo lo que pudieron aprender de ella.

Solo parando una obra, en la práctica misma se habían dado cuenta de lo que no tenían que hacer y ahora era necesario hacerse cargo de sus carencias para poder mejorar, porque ellos no estaban dispuestos a dejar de hacer teatro, porque era lo único que les llenaba el espíritu.

El Himno de los Nuevos Tiempos seguía teniendo eco dentro de ellos:

*“¡¡Levantémonos!!
Pues para nosotros... aún existe el tiempo*

⁵⁴ Guerrero Eduardo, Acto único. Directores en escena (entrevista a Juan Carlos Zagal), Santiago, Chile, Ed. Ril y Universidad Finis Terrae, Pág. 204

⁵⁵ Op. cit. Pág. 203

⁵⁶ Entrevista realizada a Laura Pizarro para esta investigación en Julio del 2005, Pág. 1

*Aún tenemos tiempo”.*⁵⁷

3.5 APRENDIZAJE EN EL SANTO PATRONO

Sin lugar a dudas *El Santo Patrono*, juega un papel muy importante en la trayectoria de esta compañía, porque marca su nacimiento y además les sirve para darse cuenta de las carencias que tenían como grupo. Luego del shock que fue el resultado de esta obra vino el cuestionamiento, la reflexión y el aprendizaje, el cual, tiene un valor especial, porque nace producto de su propio trabajo. Así de alguna manera se inicia el camino de búsqueda del teatro que querían hacer, en *El Santo Patrono* ya habían descargado en parte la rabia contenida, se habían demostrado a si mismos que podían concretar un proyecto y habían reafirmado el desagrado por el teatro les habían enseñado a hacer en la Universidad.

El Santo Patrono es una especie de Katharsis, para estos chicos, fue un grito de todo lo que llevaban dentro, fue un grito desesperado, como el grito que dan los bebés al nacer.

*“Me acuerdo que nos hicimos una autocrítica y en algún momento dijimos: tan jóvenes, recién empezando y con tan pocas imágenes. No se nos ocurrían estábamos súper preocupados de desarrollar el texto y a entender a los personajes en base a un pseudo stanislavkianismo que nos habían enseñado en la escuela. Preocupados de la acción, que hace el personaje, por qué, para qué, un psicologismo que nos servía en algún momento, pero que nos dejaba vacíos, ya que era una lectura dramatizada”*⁵⁸

Ahora era necesario indagar por qué la compañía no había funcionado y caen en cuenta que había perdido mucha energía en transmitir las ideas a los demás integrantes del grupo y eso de alguna forma había influido en que perdieran el rumbo, por lo tanto deciden enfrentar una nueva obra solo los tres, porque como valor agregado habían descubierto su conexión como creadores.

Se dieron cuenta también que la música tenía un especial valor para ellos, ya que les había ayudado a reforzar las ideas, a crear atmósferas para las escenas y además, le daba un toque lúdico que les interesaba rescatar del teatro.

Advierten que el mayor problema estuvo en la puesta en escena:

*“...la enseñanza que nos dejó la pobreza de nuestra escenografía nos quedó dando vuelta... nos dimos cuenta que eso era una materia pendiente, en la universidad aprendimos muy poco del tema...”*⁵⁹

⁵⁷ Libreto *El Santo Patrono*, Juan Carlos Zagal y Jaime Lorca, Santiago, Chile, 1987, Pág. 61

⁵⁸ Fariña Daniela, Viaje al interior de La Troppa (entrevista a Juan Carlos Zagal), Memoria para obtener el grado académico de Licenciada en Actuación, Santiago, Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2003, Pág. 269

⁵⁹ Entrevista realizada a Jaime Lorca para esta investigación en Agosto del 2005, Pág. 1

“El Santo Patrono tenía muchas motivaciones y mucha carga, pero poco valor escénico, porque no sabíamos cómo plasmar todos los contenidos”⁶⁰

“la gran carencia que sentimos en ese montaje fue la imagen, la imagen a nivel corpóreo”⁶¹

Con todas estas reflexiones deciden comenzar la búsqueda de un mayor juego un escénico, que los ayude como actores a plasmar las ideas que quieren transmitir al público, ya no solo desde el texto, sino también desde lo visual.

Ya restituidos, de la fuerte experiencia de su propio inicio, deciden enfrentar el futuro, con energía y humor:

“De hecho empezamos a ser peyorativos con El Santo Patrono y cuando no nos gustaba algo decíamos que era Patronil”⁶²



⁶⁰ Guerrero Eduardo, Acto único. Directores en escena (entrevista a Jaime Lorca), Santiago, Chile, Ed. Ril y Universidad Finis Terrae, Pág. 204

⁶¹ Entrevista realizada a Laura Pizarro para esta investigación en Julio del 2005, Pág. 1

⁶² Fariña Daniela, Viaje al interior de La Troppa (entrevista a Laura Pizarro), Memoria para obtener el grado académico de Licenciada en Actuación, Santiago, Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2003, Pág. 270

Capítulo 4

SALMÓN - VUDÚ

*“Lo mejor para el Teatro es construirlo,
con trabajo duro, constante, solitario,
solidario y sin concesiones”.⁶³*

⁶³ Gómez Rodrigo, (Jaime Lorca) Gemelos. Fotografías de Rodrigo Gómez. Un viaje con el teatro La Troppa, Santiago Chile, Ed. Lom, 2001, Pág. 59.



4.1 FICHA TÉCNICA DE SALMÓN-VUDÚ

- **OBRA:** Salmón- Vudú
- **AUTOR:** Los que no estaban muertos
- **FECHA DE ESTRENO:** Agosto 1988
- **LUGAR DE ESTRENO:** Instituto Chileno - Norteamericano de Cultura
- **DIRECCIÓN:** Los que no estaban muertos
- **PRODUCCIÓN:** Los que no estaban muertos
- **PRODUCCIÓN EJECUTIVA:** Martín Rodríguez y Rodrigo Novoa
- **ESCENOGRAFÍA:** Los que no estaban muertos y Rosaluz Pizarro
- **VESTUARIO:** Los que no estaban muertos y Rosaluz Pizarro
- **ILUMINACIÓN:** Rosaluz Pizarro
- **MÚSICA:** Los que no estaban muertos
- **UTILERÍA:** Los que no estaban muertos y Rosaluz Pizarro
- **REALIZACIÓN:** Los que no estaban muertos, Rosaluz Pizarro y Andrés Gaete
- **DISEÑO DE SILLA:** Raúl Croquevielle
- **DISEÑO DE AFICHE:** Leonardo Ahumada
- * Obra ganadora del III Festival de Teatro del Instituto Chileno – Norteamericano de Cultura.
- **REPARTO**
 - Jaime Lorca:** Escoria Bigotudo, Loco Azul, Gamboa, Virrey, Cardenal, Rey Felipe III, Mestizo, Martel, Bustamante.
 - Juan Carlos Zagal:** Escoria, Policía, Loco Rojo, Loco N.N del segundo piso, Macho que muere, Don Pedro, Lengo-Lengo.
 - Laura Pizarro:** Doña escoria con un huevo, Loca Blanca, Hembra que mata, Dama de la corte, Papa, Corsario, Sta. Rosa de Lima, Padre Gerónimo de Villalobos, Montoya, Madariaga, Sarmiento, Evalope.

4.2 ARGUMENTO DE SALMÓN-VUDÚ



Fig.12: Afiche obra Salmón-Vudú
Fuente: Archivo integrantes de La Troppa.

El segundo acto nos muestra la historia de Pedro Fernández de Quiroz, un descubridor español de fines del siglo XVI quien se embarca en un galeón en búsqueda de un continente más grande que América, el cual, según una leyenda inca estaría ubicado en algún punto del Océano Pacífico, es así como realiza una travesía llena de aventuras antes de llegar a su destino, donde no sabe reconocer lo que tanto buscó.



Fig.13: Obra Salmón-Vudú
Fuente: Archivo integrantes de La Troppa

4.3 CREACIÓN DE SALMÓN -VUDÚ



Fig. 14: Obra Salmón-Vudú
Fuente: Archivo integrantes de La Troppa

Los tres chicos, deciden canalizar sus energías en un nuevo montaje, en el cual quieren llevar a la práctica todo lo aprendido en su obra anterior. Y ahora en su condición de trío: Lorca, Pizarro y Zagal, estiman participar colectivamente en todos los procesos creativos, desde la dramaturgia en adelante:

“Pienso que el teatro tienen que ser creado así, colectivamente, porque tienes más cerebros pensando en una propia idea”⁶⁴

Es así, como se dan a la tarea de escribir,

⁶⁴ Guerrero Eduardo, Acto único. Directores en escena (entrevista Juan Carlos Zagal). Santiago, Chile, Ed. Ril y Universidad Finis Terrae, 2001, Pág. 206

ahora entre los tres una nueva obra, que recoja referentes visuales de su época:

*“Para enfrentar la dramaturgia de **Salmón-Vudú**, decidimos hacerlo de acuerdo a la vertiginosidad e importancia de la imagen. Es así que la perspectiva que teníamos era la de quien cambia de canal en un gran televisor...”⁶⁵*

De este modo, comienzan a tirar ideas con respecto a la sociedad, a la falta de comunicación, a la violencia y cómo todos estos factores influyen en el ser humano, así surge la primera parte de **Salmón-Vudú**, donde aparecen seres extraños, locos anónimos, que no tienen una identidad propia, sino que son arquetipos: *Hembra que mata*, *Macho que muere*, *Escoria bigotudo*, entre otros, que habitan un mundo underground, que hace alusión a las grandes urbes como Santiago, desde donde salen para contar alguna de las historias que suceden allí. Es una especie de collage que nos bombardea con historias humanas, que aparecen frente a nuestros ojos como frente a un televisor donde podemos hacer un zapping y encontrarnos con diversas historias en estilos y épocas diferentes, es así como cada historia tiene un carácter independiente con respecto a las otras, pero que en su conjunto le dan un sentido unitario a la obra.

El segundo acto está compuesto por un cuento que narra las aventuras de Pedro Fernández De Quiroz, un descubridor español del siglo XV, que se dispone a perseguir su sueño de descubrir y evangelizar territorios ubicados en algún lugar de los mares del sur.

En este acto se cambia radicalmente la forma propuesta en el primero, puesto que se trata de un cuento narrado linealmente, los personajes son claros, el lugar es determinado y además se plantea una sola historia, con un principio, un centro y un final. Aunque la narración escogida para esta historia es muy simple y lúdica, la temática es profunda, hace un paralelo con la colonización de América y habla de cómo las razas autóctonas fueron ultrajadas y masacradas, hablan del mestizaje y de la lucha del ser humano por sobrevivir, y alcanzar sus sueños, su problemática para vivir el día a día, con sus logros y fracasos. Abordan la temática de todos aquellos hombres que por distintas circunstancias quedaron abandonados de “la mano de Dios” y tienen que enfrentarse solos diariamente a lo que les presenta la vida, apoyados únicamente en sus creencias.

A pesar del cambio formal, la temática es la misma abordada en el primer acto. De ella surge este nombre tan extraño: **Salmón-Vudú**, el salmón por la analogía con el pez, que es el único en su especie, que nada contra la corriente para poder poner sus huevos, mientras muchos como él intentan hacer lo mismo y la lucha debe ser muy dura para no morir en el intento y vudú hace referencia al concepto religioso que surge entre los esclavos y los mantiene unidos en la espera de la tierra prometida:

“El Salmón- la gente- que nace, que toda la vida nada contra la corriente y que al final vuelve a desovar donde nació. Entre ellos están los que no se la pudieron contra la

⁶⁵ Grupo Los que No estaban Muertos, Reportaje a Salmón vudú: Salmón-Vudú y la búsqueda de un método, Revista Apuntes (98), Santiago, Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, otoño – invierno 1989, Pág. 56

corriente y los grandes salmones, que sí son capaces de llegar después del destierro y la esclavitud (el vudú) que los alejó del paraíso perdido”⁶⁶

De alguna manera plasman en esta temática, la temática del país, un Chile que estaba viviendo los últimos meses de dictadura militar y que tenía mucha incertidumbre con respecto al futuro. De algún modo todos eran sobrevivientes del golpe militar y nadar contra la corriente era la forma de enfrentar el día a día. También ellos se sentían nadando contra la corriente al intentar quitarse todo lo aprendido para buscar ellos solos el tipo de teatro que querían hacer.

Se propusieron hacer un teatro que estuviera alejado de la obviedad y lo evidente, no querían hacer un teatro “simplón” sino que estuviera cargado de claroscuros.

Un desafío importante para esta compañía era poder alcanzar un nivel de juego mayor en la puesta en escena que los ayudara a contar cada una de las historias que componían *Salmón-Vudú*, esta necesidad se hizo imperiosa cuando llegaron al cuento de Pedro Fernández de Quiroz y tenían que navegar arriba de un galeón, no sabían como hacerlo, trataron de buscar una forma y finalmente terminaron transitando por el escenario mientras movían sus pies, remaban en el piso con unos coligües y llevaban unas velas, se ayudaban para dar el ritmo con un bolero de Ravel. Al darse cuenta del resultado obtenido entran en crisis:

“...hubo una tarde una explosión de ira, porque nos dimos cuenta de que no sabíamos nada. No sabíamos hacer teatro y no sabíamos narrar la historia que teníamos. Esa tarde, cuando se produce la crisis, tuvimos un chispazo, y ante esa necesidad imperiosa de lograr algo, se nos abrió el camino, ya que nos sentíamos enfrentados a un muro inexpugnable”⁶⁷

Esa tarde se sintieron más solos que nunca en su tarea de hacer teatro, sin embargo sabían que siempre había sido así y que si querían seguir adelante solo dependía de ellos, de sus ganas, su fuerza y de su capacidad de trabajo como compañía; entonces tomaron la decisión de arrancarse todo lo aprendido. De ese momento en adelante ellos pondrían las reglas de su teatro:

“...el grupo fue nuestra escuela... yo creo que nosotros nos convertimos en nuestros maestros y nos enseñamos y se acabó cuando egresamos”⁶⁸

Entonces totalmente revelados contra su enseñanza teatral adquirida en la escuela de teatro, se enfrentan al problema de cómo llevar a escena la imagen y la sensación de navegar sobre un galeón español en medio del océano Pacífico, deciden buscar una solución que los complaciera mayormente, es así como de pronto surgió la analogía del galeón con una silla mecedora:

⁶⁶ S. f., Los Mensajes de Salmón Vudú (entrevista Laura Pizarro), Diario *La Época*, Santiago. Chile, Agosto 1988.

⁶⁷ Guerrero Eduardo, Acto único, Directores en escena (entrevista Juan Carlos Zagal). Santiago, Chile, Ed. Ril y Universidad Finis Terrae, 2001, Pág. 204

⁶⁸ Entrevista realizada a Jaime Lorca para esta investigación en Noviembre del 2005, Pág. 17

“La historia transcurría en un galeón y allí hubo una clave para nosotros, se nos abrieron literalmente los ojos... fue cuando descubrimos que se podía hacer una analogía entre un galeón y una silla mecedora, si no descubrimos que el galeón ¡es una silla mecedora! Nosotros pasamos a la historia sin pena ni gloria, inmediatamente sucumbimos. Yo creo que fue ese elemento el que nos destapó a nosotros en nuestra mente, en nuestro espíritu, todo ese caudal de imágenes y ese torrente de visiones que nosotros tenemos para hacer nuestras obras...”⁶⁹

Sin lugar a dudas ese hallazgo, marca un antes y un después de esta compañía. Influyó en toda la puesta en escena del **Salmón-Vudú**, porque se dieron cuenta que las metáforas y analogías, podían ser un fructífero camino a explorar ya que mediante ellas adquirirían un soporte que les permitía detonar todas las imágenes y opiniones que querían proporcionarles a sus obras y así consiguieron darle otra lectura a su trabajo, ya que el público al verse enfrentado a situaciones que alberga en su memoria colectiva recepciona la obra teatral de un modo distinto, mucho más cercano. Así, extraen formas de la televisión, la radio, las historias épicas de los descubridores de América y de la actualidad nacional. Un ejemplo es la historia de “el loco del segundo piso” que con su sonsonete hacía alusión a Pablo Neruda recitando uno de sus poemas, pero la temática que se estaba abordando era la de gente que se inunda en sus casas cuando llueve.

Las analogías a nivel simbólico también las llevan a los personajes que aparecen en el segundo acto, por ejemplo: Evalope es la reina entre los nativos de una isla descubierta por Pedro Fernández de Quiroz, su nombre hacía la asociación con Eva, la primera mujer que habitó el paraíso según la biblia; la isla paradisíaca de Evalope, servía para reforzar más aún la idea del paraíso que habitaba Eva.

Una característica de **Salmón-Vudú** era el sentido narrativo que empleaban para transmitir cada historia, por eso distintos personajes en algún momento de la obra serían narradores:

“Esta es la historia de guatón seboso...”⁷⁰

“Ladies and gentleman, yo y mis ángeles les vamos a interpretar este sueño...”⁷¹

“Pedro Fernández de Quiroz, hombre flaco, alto y moreno. Tenía una obsesión en su vida...”⁷²

Lo interesante que ocuparan un modo narrativo es que los hizo integrar al público como partícipes del espectáculo, ya que era a ellos a quienes les relataban esos cuentos, de hecho en ambos actos la cuarta pared se rompe:

⁶⁹ Pizarro José Pedro, Documental Jumeaux – La Troppa en Francia (Juan Carlos Zagal), [DVD], Francia, 2001, 04:25 min.

⁷⁰ Libreto Salmón- Vudú, Los que no estaban Muertos, 1988. Santiago. Chile. Pág. 69

⁷¹ Op. cit. Pág. 71

⁷² Op. cit. Pág. 73

“El actor simplemente actúa hacia y con el público; buscamos sus ojos, alguien particular a quien contarle: es como decirle: oye, es a ti, a ti te hablo, mírame, no te vayas”⁷³

Y es que ellos como creadores teatrales, sentían que tenían un poder: transmitir ideas sobre el escenario, lo cual se lo debían tomar con mucha responsabilidad y aprovechar esa oportunidad planteando su visión del mundo, con cuentos que tomaran una posición, con una ética muy profunda, donde pudieran resaltar lo que ellos creían bueno y denunciar lo que consideraban malo. Pero estaban concientes que debían cautivar al espectador y mantenerlo atento para que pudiera recibir el mensaje que ellos querían transmitir y así ojalá, remover algo adentro. Para ello evitan cerrarse en ellos mismos como actores y ocupan la técnica del distanciamiento, así podían visualizar la situación de lejos, entonces al actuar se plantean “mostrar” el personaje no “sentirlo”, sin dejar de lado la emoción correspondiente a la escena. Por el mismo motivo ubican las historias en pasado y utilizan el humor como una forma de quebrar la emoción y de colocar al público en un estado más receptivo.

“Hay una especie de alejamiento, o sea nosotros siempre manejamos consentimientos como raros, es no estar imitando la realidad como tú la ves para eso te pones a hacer cine o no sé, pero si estás haciendo teatro obviamente es una fantasía, por lo tanto marcábamos ciertas cosas...”⁷⁴

Esa búsqueda de la ilusión que conlleva el teatro los conduce a plantear personajes más cercanos al arquetipo, porque ellos no tienen un fin en sí mismos, sino que en la situación y funcionan de acuerdo a ella, por eso el Papa es un arquetipo del Papa, Pedro Fernández de Quiroz también es un arquetipo del descubridor español.

Una idea atractiva que se desarrolla en el personaje de Evalope, es que no habla, solo hace gestos, y eso no significa que es muda, sino que ella habla en una lengua incomprensible para nosotros y por eso se nos presenta como un personaje mudo.

Confiados en el trabajo colectivo que habían logrado crear, sintiendo que habían avanzado con respecto a su trabajo anterior, estrenan **Salmón-Vudú** en el Instituto Chileno - Norteamericano de Cultura en Agosto de 1988, dentro del marco del III Festival de Teatro que realizaba el instituto.

Un artículo de prensa de la época se refiere a su modo de trabajar:

“un grupo de egresados de la Universidad Católica ha persistido y se mantiene trabajando desde el rincón del desamparo. Porfiados, ya van en la segunda creación colectiva...este grupo no tiene mas apoyo que su fervor y que vive ese inexplicable destino de los hombres: buscar, siempre buscar”⁷⁵

⁷³Grupo Los que No estaban Muertos, Reportaje a Salmón vudú: Salmón-Vudú y la búsqueda de un método, Revista Apuntes (98), Santiago, Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, otoño – invierno 1989, Pág. 57

⁷⁴ Entrevista realizada a Laura Pizarro para esta investigación, Julio del 2005, Pág. 5

⁷⁵ Madrid Sergio, Los que no estaban Muertos, Revista Pluma y Pincel (42), Santiago, Chile, Ed. Empresa de publicaciones y Ediciones Ltda., Septiembre – Octubre de 1988

4.3.1 DISEÑO DEL SALMÓN-VUDÚ



Fig. 15: Obra Salmón-Vudú
Fuente: Archivo integrantes de La Troppa

En el Diseño integral de la obra, así como en la realización, vuelve a colaborar con ellos Rozaluz Pizarro, no obstante los tres actores de la compañía eran parte esencial en la construcción y toma de decisiones del diseño de la obra.

Leo Ahumada, se vuelve a hacer cargo del afiche, esta vez diseña una serigrafía en tonos negros, rojos y blancos, que insinúa el perfil de un hombre con un casco similar al que usaba Pedro de Valdivia.

Sin lugar a dudas en la puesta en escena de esta obra, *Los que no estaban Muertos* se pegan un salto con respecto a su obra anterior y como ellos mismos lo reconocen, sienten que en esa obra encontraron una llave que los hizo accionar sus imágenes. Por lo tanto desarrollaron el diseño de la obra de forma mucho más profunda, porque terminaron encontrando en él un camino, un apoyo actoral que les servía también para comunicar.

“En Salmón vudú el concepto de escenografía empieza a condicionar como hacemos el montaje y desde ahí la importancia que empieza a tener cada obra”⁷⁶

Si bien es a través de un objeto escenográfico que logran entrar en el mundo de las analogías y las metáforas, que es la clave encontrada en este montaje, también consiguen un avance en la utilería y el vestuario propuesto. Es por eso, que el diseño integral de la obra será abordado por área, entendiendo siempre la conectividad entre ellas.

4.3.1.1 Escenografía

I Acto

La escenografía planteada para el primer acto es bastante simple, logramos ver el escenario despejado, solo con los elementos que luego ocupan, en penumbras distinguimos la silueta de la silla que se usa en el segundo acto, pero como se encuentra volcada, no entendemos de qué se trata por lo tanto no llama la atención.

Hay en el escenario una especie de caseta negra, ubicada en el centro en la parte posterior, que tiene tres caras, dos puertas laterales, las cuales tienen medidas irregulares, la

⁷⁶ Entrevista realizada a Laura Pizarro para esta investigación en Julio del 2005, Pág. 7

de la derecha (público) es amarilla y la de la izquierda (público) es celeste en la parte superior y negra en su base, en la cara del centro hay una ventana, también con medidas irregulares que tiene una cortina roja. Este módulo, es ocupado como espacio escenográfico. Como en la escena del Loco del Segundo Piso, quien aparece por la ventana, mirando el horizonte, pero también se utiliza como camarín ya que allí se cambian de vestuario y guardan las distintas utilerías que ocupan en cada historia.



Fig. 16: Obra Salmón-Vudú
Fuente: Registro audiovisual de la obra

También podemos ver en el lado izquierdo (público), una paleta negra con blanco, como las que vemos en las esquinas con los nombres de las calles, la cual en este caso indica “dinero” esquina “mierda” Este objeto nos entrega la información que las acciones se desarrollan en un lugar exterior, público y urbano y sus inscripciones transmiten la dicotomía que planteaba el primer acto:

“Locos: En esta ciudad o te llenas de dinero o te llenas de mierda”⁷⁷

Al lado derecho (público) se encuentra una guitarra sobre un trípode, que utilizan en conjunto con otros instrumentos durante toda la obra. Ésta es utilizada de dos formas: a veces como parte del mismo espectáculo, como es el caso del segundo cuadro, cuando los tres actores cantan una canción y otras veces como un elemento externo a la escena en sí, pero que la apoya, como en la escena en que *La Hembra que Mata* conversa con su *Hombre que Muere* en miniatura.

II Acto



Fig. 17: Obra Salmón-Vudú
Fuente: Registro audiovisual de la obra

La caseta negra del primer acto, se mantiene en el mismo lugar que estaba ubicada, sin embargo en este acto se ocupa solo de camarín. El trípode con la guitarra también se mantiene pero al lado izquierdo (público) del escenario, aunque también a diferencia del primer acto se usa menos.

De la parrilla cuelgan tres varas de coligue negro, las que en el momento que Pedro y su tripulación se embarcan, sirven de soporte de las tres velas que los actores despliegan.

⁷⁷ Libreto Salmón- Vudú, Los que no estaban Muertos, 1988. Santiago. Chile. Pág. 69

Luego en el momento en que el galeón se enfrenta a un montón de islillas y la travesía se torna peligrosa las ocupan de soporte para saltar y así le otorgan más dinamismo al caos de la situación.

En el lado derecho al frente del escenario, se ubica un pequeño pedestal de partituras negro, que presta utilidad solo al final del acto cuando uno de los actores acomoda una de las velas sobre él.

A pesar de la existencia de todos los objetos anteriormente mencionados, el único que se queda totalmente grabado en la memoria es una silla mecedora de madera, de extremadas proporciones, la cuál dependiendo de la posición en que se usa, adquiere distintas funciones: trono Papal, camas, puerto, galeón, siendo especialmente este último, el que cobra mayor peso escenográfico, ya que el elemento intrínsecamente contiene el movimiento que provocan las olas del mar en un barco. Y es en esta analogía de movimiento: silla mecedora = galeón, donde ellos comienzan a descubrir un nuevo lenguaje basado en las metáforas, concepto que finalmente invade toda la obra. Con esta silla fueron capaces de transmitir las imágenes que buscaban, era posible ver la cubierta del barco, la escotilla de acceso a la parte inferior, los vemos navegar sobre un galeón en alta mar, en una travesía a ratos tempestuosa a ratos en calma, ya que la silla define el movimiento, el ritmo, además condiciona el gesto corporal del actor permitiéndole ampliar sus posibilidades de juego sobre el escenario.



Fig. 18: Obra Salmón-Vudú
Fuente: Registro audiovisual de la obra



Fig. 19: Obra Salmón-Vudú
Fuente: Registro audiovisual de la obra

“El escenario se convierte en un mar lleno de movimiento, de gritos y de maniobras literalmente peligrosas de este grupo de aventureros”⁷⁸

Si bien la silla cuando es utilizada como galeón condiciona el espacio y nos sugiere el océano. Luego los actores transgreden esos límites al ampliar sus acciones al piso.

Raúl Croquevielle, de profesión arquitecto, colabora con ellos en el diseño de la gran silla mecedora, incluso le incorpora tres ojivas en la parte superior del respaldo para connotar el espíritu

⁷⁸ Salmón Vudú, Diario El Mercurio, Letelier Agustín, Santiago, Chile, 16 de Octubre de 1988

cristiano que guía a Don Pedro en su travesía por el océano.

La iluminación, si bien es bastante austera, aporta en la creación de atmósferas y a guiar al espectador hacia donde enfocar su mirada.

4.3.1.2 Vestuario

I Acto

Hay dos conceptos que describen el vestuario, síntesis y simpleza, porque con muy pocas prendas, se definen los personajes de cada historia, incluso los actores mantienen siempre un vestuario base, que constantemente dejan ver, que es el de los locos N.N que abren y finalizan el primer acto, y sobre él se ponen el resto de la ropa, esto de alguna manera fortalece la idea que esos tres locos, son el hilo conductor que nos narran las otras historias.



Fig. 20: Personajes I acto
Fuente: Registro audiovisual de la obra

El vestuario base de los locos es gris, los hombres llevan un enterito elasticado sin mangas, que les permite esconder un brazo y de este modo dar una apariencia deforme al cuerpo, Laura usa un vestido sin mangas y cuello redondo, ancho, que al no tener un remate de costuras, se ve como un harapo, en general los tres dan la sensación de andar con andrajos, y refuerzan esa idea con telas de colores oscuros que en algunos actos se echan encima, como los mendigos.



Fig. 21: Hembra que mata
Fuente: Registro audiovisual de la obra

En el tercer cuadro, cuando interpretan los tres una canción rockera lo destacan en su aspecto, Zagal usa unos lentes oscuros y encima del enterito se pone un abrigo gris, también con aspecto andrajoso pero que tiene grandes hombreras tipo ochenteras, que usa abierto, como los Rock Star, Laura suelta su pelo crespo y Lorca conserva las calzas pero lleva una chaqueta café.

En el cuadro del Guatón Seboso, es donde el vestuario en este primer acto alcanza mayor relevancia, ya que gracias a él en conjunto con los otros elementos que componen la escena, podemos completar y entender la temática planteada en este cuadro, mientras los actores vestidos con túnicas, una roja y otra azul, cuentan cómo el Guatón Seboso luego de obtener la

fortuna que tanto deseo se va literalmente a la mierda, sumergiendo a la ciudad entera en el mierdal, son enrollados en papel higiénico por Laura que aparece vestida con una túnica y una máscara blanca. Esto sumado al texto final del relato “*este mar que tranquilo nos baña*” nos da a entender que ese lugar: el gran wáter del mundo es Chile.

En el siguiente cuadro para ayudar a la analogía del actor diciendo un texto, con la imagen de Pablo Neruda recitando un poema, Zagal se toma el pelo y usa una gorra similar a las usadas por el poeta.

El vestuario que usa Laura para representar a la *Hembra que Mata*, es extremado y llamativo, él, entrega características del personaje, tanto externas como internas. Así podemos concluir que es personaje pasional, decadente, impulsivo, que raya en lo vulgar. Se destaca su naturaleza de “hembra” con magnánimos rellenos en los pechos y glúteos. El vestido es burdeo de manga larga abrochado adelante, con una cinta rosa ceñida a la cintura por un rosón, zapatos de tacón del color del vestido.



Fig. 22: Locos rojo, azul y blanco
Fuente: Registro audiovisual de la obra

El maquillaje de la actriz, es el único evidente en toda la obra, ella lleva los ojos pintados con dos grandes óvalos blancos alrededor de los ojos, coronados por largas pestañas que llegan a su frente y una gran sonrisa roja que rodea su boca, se parece al maquillaje de los payasos, sin embargo ayuda a ilustrar lo exacerbado del personaje, además cumple un rol interesante, cuando la Hembra narra cómo se destrozó de pena llorando la muerte de su hombre y con un paño se comienza a sacar tristemente el maquillaje y luego el vestido haciendo la analogía de lo que internamente sintió.

Zagal y Lorca mantienen el vestuario usado en el cuadro del rock

II Acto



Fig. 23: Obra Salmón-Vudú
Fuente: Registro audiovisual de la obra

Un punto importante a señalar es la forma caricaturesca de abordar la vestimenta de los personajes partícipes de esta historia, forma que guarda estrecha relación con el tono dramático empleado, distinto al del primer acto.

En este acto al igual que en el primero, utilizan los tres protagonistas vestuarios bases y sobre ellos colocan distintas prendas o accesorios claves que les sirven para caracterizar al resto de personajes que interpretan, como es el caso del Padre Gerónimo que lleva como único vestuario una

capucha tipo franciscana negra o el Mestizo que es caracterizado únicamente con un gorro de lana altioplánico.

El vestuario de Pedro Fernández De Quiroz esta compuesto por una calza gris de tiro largo y ancho, aludiendo a los pantalones usados por los varones en Europa del 1600, una camisa blanca larga hasta el muslo, de mangas holgadas $\frac{3}{4}$, sobre ella una especie de coraza acolchada de género azulino, con cuello subido y hombreras, que también sugiere las vestiduras de la época, calcetas negras con rombos y zapatillas gris con cordones. Se puede decir que el vestuario de este personaje, así como en general todo el vestuario utilizado en el segundo acto, esta inspirado en la vestimenta del año 1600, pero se resolvía desde la moda de los años 80, otorgándole a los personajes una apariencia más lúdica y coherente con la frescura rupturista que propone la obra.

Gamboa, esta vestido con una polera sin mangas rayada celeste con blanco, un pantalón pescador rojo que amarra a la cintura con una faja negra, usa zapatillas café con cordones. Su vestimenta es similar a la de Montoya entendiéndose así como un uniforme de los navegantes, que destacan su condición, incluido Don Pedro, quien se pega al cuello una tela con el dibujo de las velas.

Montoya, usa una polera de manga larga rayada blanco y negro, un sombrero con alas achatadas hacia los lados negro, pantalones tipo pescador verdes que ajusta a la cintura con una faja negra y zapatillas con cordones del mismo color, además usa un postizo de nariz que le ayuda a dar una apariencia más varonil. Laura para representar a un corsario solo deja caer su larga polera por encima del pantalón, usando una boina lila, quitando la nariz postiza.



Fig. 24: Don Pedro, Dama de la corte y Virrey
Fuente: Registro audiovisual de la obra



Fig. 25: Santa Rosa y Don Pedro
Fuente: Registro audiovisual de la obra

Para la escena de la corte Zagal en el papel de Pedro, utiliza un antifaz de mano rojo, mientras Laura suma a su vestuario de Montoya un Faldón blanco con armazón, un sostén y un antifaz de mano del mismo color. En este caso se utiliza una síntesis de elementos que dan la imagen de una mujer de la corte. Lorca, quien en esta escena representa al Virrey se coloca sobre su vestuario de Gamboa una prenda pectoral rígida desde donde cuelga una tela amarilla.

El vestuario de los demás personajes esta muy cercano a la utilería ya que se utilizan recursos poco

convencionales. Es el caso de Santa Rosa, donde su vestimenta está dibujada en una paleta plana, allí se distingue un vestido rojo y un velo blanco. Ésta posee un orificio que permite meter la cara de la actriz y completar el personaje.

Al Papa lo visten con una mitra papal roja, una media máscara con una larga tela blanca que sale de sus bordes, entendiéndose como largos ropajes o una fantástica barba.

Esta caracterización otorga al personaje una apariencia simpática y naif.

Evalope, la reina de los nativos usa un vestido blanco mangas $\frac{3}{4}$, en la parte superior tiene unas pinturas asemejando a las que hacen los indígenas sobre su cuerpo, también la máscara que usa lleva pinturas que deforman su rostro, ella lleva un largo pelo azul que le da un carácter fantástico al personaje.



Fig. 26: Evalope
Fuente: Registro audiovisual de la obra

Bustamante, el marinero que viola a Evalope esta representado solamente por una máscara de látex, que manipula Lorca con su mano, sus rasgos a diferencia del resto de máscaras son realistas y en ellos se expresa la aspereza del personaje.

Lengo – Lengo es un nativo interpretado por Zagal, para ello usa una larga túnica estampada con triángulos negros y blancos y una paleta con el dibujo de la cara de un indígena rodeado de flecos asimilando pelo.



Fig. 27: Rey Felipe III
Fuente: Registro audiovisual de la obra

El Cardenal lo representa Jaime con una corta capa negra y un gorro rojo plano de cardenal. En seguida para personificar a Felipe III se voltea, allí vemos que la capa usada anteriormente, en su parte posterior era roja y en este momento sirve de traje del rey, la parte de atrás del gorro del cardenal se transforma en una corona con puntas doradas y una media máscara que al estar incrustada en el crespo cabello del actor se ve como si estuviera rodeada de una prominente barba. Recursos como estos dotan al montaje de mayor juego escénico, propuestas simples y novedosas que despiertan interés en el espectador.

4.3.1.3 Utilería

I Acto

La utilería usada en el primer acto es reducida y prácticamente en todos los casos es simbólica, solo un cubo negro que lo ocupan en determinadas ocasiones cumple un papel funcional.

El primer y último objeto que usan en el primer acto para completar la idea de narración circular, es un huevo, que forma parte de las analogías que desarrollan a lo largo de toda la obra. Éste es llevado por Laura entre sus manos, en la marcha de los locos y lo tritura al final del acto mientras declama:

“... lugares donde cuchillos y tijeras trabajan todo el día en tu corazón”⁷⁹



Fig. 28: Miniatura Hombre que Muere
Fuente: Registro audiovisual de la obra

El rollo de confort es importante en la narración del Guatón Seboso, para entender la idea del mierdal descrito en la historia, que es capaz de desbordarse y sumergir todo, incluido el Chile que representan los actores.



Fig. 29: Obra Salmón-Vudú
Fuente: Registro audiovisual de la obra

Otro detalle importante en la utilería es la miniatura del *Hombre que Muere*, este es un pequeño muñeco de trapo que agarra su forma cuando la actriz lo cuelga en su brazo y le da movilidad. Es interesante desde el punto de vista de la puesta en escena ya que a través de él se hacen transposiciones que le proporcionan dinamismo a la narración.

II Acto

La cantidad de utilería en el segundo acto aumenta, si bien no es totalmente simbólica aporta humor y dinamismo a la historia, logrando captar mayormente la atención del público.

Una “yegua” o carrito para trasladar carga les sirve como embarcación que usa Don Pedro, para llegar al Puerto de Palos.

⁷⁹ Libreto Salmón- Vudú, Los que no estaban Muertos, 1988, Santiago, Chile, Pág. 73

Un catálogo plegable, con distintos dibujos de mujeres en poses, es el que usa Gamboa para promocionar a sus prostitutas. Este elemento les sirve para dar a entender en la acción, la actividad que desempeña hasta ese entonces Gamboa y colabora con una cuota de humor, ya que los dibujos no son burdos, sino que caricaturescos.

Una imagen interesante surge cuando Pedro y Gamboa se montaban en sus caballos porque vemos que estos están representados con la estructura del lomo del animal, construida en alambre de donde sale una cola de rafia, ésta armazón se la amarran con un cinturón los actores y a través del movimiento de sus piernas completan la imagen del caballo galopando. Además a través del diseño de cada una de las estructuras se deja



Fig. 30: Don Pedro y Montoya a caballo
Fuente: Registro audiovisual de la obra

ver la personalidad y jerarquía de los personajes: Don Pedro, con un caballo de impecable cola azul que galopa en perfectas condiciones y Gamboa, con un caballo de baja monta que tiene una ridícula cola roja, que emite sonidos como si le faltara aceite al galopar; trayendo a la memoria colectiva la imagen del mítico don Quijote junto a Sancho.



Fig. 31: Sobre usado como galeón
Fuente: Registro audiovisual de la obra

Al Papa le atribuyen una característica de sordera cuando el Cardenal debe acercarle una tuba dibujada para que escuche las intenciones de Pedro. Este mismo personaje le entrega “las epístolas mágicas”, un descomunal sobre con una cruz dibujada, que luego le sirve de soporte para ubicar la estampilla con el retrato de Felipe III quien junto con su aprobación le cede un barco para que inicie su travesía. El gran sobre se despliega y a su interior entran Don Pedro y Gamboa, quienes entonces lo ocupan de galeón. Esta imagen llama la atención por la imaginación que contiene y porque adquiere numerosos significados: al navegar en una carta que otorgó el Papa y que tiene una foto de Felipe III, patenta el respaldo que dieron estos personajes para el viaje. Teniendo como única vela, una metafórica estampilla del rey que logra imponerse por sobre la cruz dibujada que representa al cristianismo; otro detalle importante es la fragilidad material que demuestra el sobre como embarcación, que al igual que el barco que narra la historia, termina sucumbiendo en el mar, entonces surge una asociación a través de la imagen.

Otro objeto que despierta nuestro imaginario es “la ballena dormida” que encuentran en la proa, representada por un globo inflado, que al momento de dejar ir a la

supuesta ballena lo sueltan y este al botar el aire rápidamente desaparece al igual como lo haría la ballena. Entonces, en este caso usan una asociación de movimiento para la concepción de la utilería.

Componen también el stock de utilería: una raqueta de tenis que ayuda a Lorca a perfilar su personaje del Virrey, como un aristócrata frívolo, preocupado únicamente de sus actividades físicas; un loro artificial que usa Montoya sobre su hombro; las flechas envenenadas que matan al Padre Gerónimo realizadas con pequeños conos de papel que los mismos actores lanzan mientras narran la situación; unos dibujos planos con imágenes de Guernica de Picasso, que Evalope esparce por el escenario utilizando la analogía con la pintura que representa los cadáveres de indios muertos en la guerra.

Un manto con manchas oscuras simboliza la peste que se propaga en el galeón cuando abandonan la isla, sin embargo la tela es utilizada momentos antes de embarcar, después de la guerra cuando Don Pedro decide partir y se pasea una silueta por el escenario envuelta en ese manto, que además le sirve para llevarse sobre él toda la utilería regada por el escenario, sin embargo simbólicamente anticipa la peste y castigo, que posteriormente sufrirían los españoles a causa de todo el sufrimiento provocado a los nativos inocentes.

4.3.2 LA MÚSICA EN SALMÓN-VUDÚ



Fig. 32: Obra Salmón-Vudú
Fuente: Registro audiovisual de la obra

Como compañía *Los que no estaban Muertos*, deciden seguir buscando en la música un aliado para contar sus historias.

La participación musical en *Salmón – Vudú* queda manifestada al observar el escenario, donde permanece durante los dos actos una guitarra montada en un trípode, que toca Zagal. Además Lorca toca un saxo y Laura una caja, de este modo interpretan en vivo la música de la obra.

“La música tiene un lugar principal porque, al igual que en la pantalla, prepara al espectador para que se encuentre en el estado emocional que necesita para la imagen que sigue”⁸⁰

Abren la primera escena tres personajes anónimos, tarareando una melodía desoladora, paródica y caricaturesca, que les ayuda a acentuar la atmósfera de miseria y desdicha que los rodeaba. Para completar la idea de la narración de cada uno de los cuadros que les siguen, finalizan el primer acto con la misma melodía tarareada por los mismos personajes del principio.

⁸⁰ Muñoz Juan, Métodos de creación colectiva en Chile, Memoria para obtener el grado académico de Licenciado en Actuación, Santiago, Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1998, Pág. 54

El recurso de las metáforas también logra penetrar en el campo musical de la obra, de este modo abren los horizontes de búsqueda así toman gags publicitarios, canciones infantiles, rock, el himno nacional, el rap y la cueca para darle un ritmo a la narración del Guatón Seboso.

En *Salmón – Vudú* la música cumple distintos roles:

- **Ayudar en la construcción de atmósferas:**

En el cuadro de la hembra que mata relata cómo su hombre se fue un otoño, mientras tristemente acurruca entre sus brazos una miniatura de él, es acompañada por una melodía muy triste que tocan Lorca y Zagal con el saxofón y la guitarra respectivamente.

- **Graduar el ritmo requerido en la escena:**

En el segundo acto, mientras Gamboa relata cómo Pedro y sus navegantes se encontraban en un noveno día de lenta navegación por el mar, Pedro en la penumbra de la noche, con guitarra en mano canta una canción, esa música en conjunto con la imagen, refuerzan la sensación del lento navegar por el océano; luego Gamboa sigue su relato, diciendo que se encontraron con pequeñas islas que tornaron la navegación más peligrosa, entonces, junto con aumentar el balanceo del galeón, Pedro acelera el rasgueo de su guitarra para contribuir con el ritmo y la imagen necesaria de la escena.

- **Entregar antecedentes de los personajes:**

Cuando Pedro Fernández de Quiroz, se entrevista con el Virrey del Perú, este aparece bailando una especie de baile aeróbico, con alusión indígena, que tararean los mismos actores, esta imagen denota la superficialidad y el origen del personaje, de este modo se incita al público a completar la información.

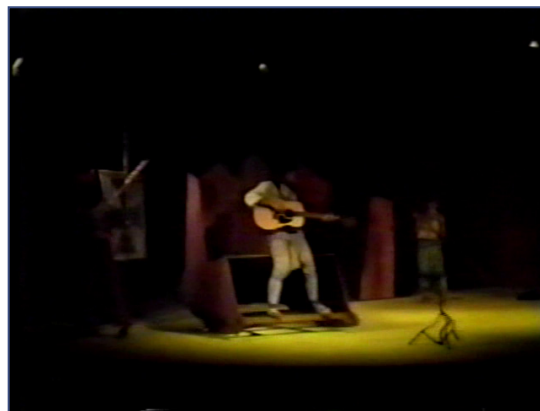


Fig. 33: Obra Salmón- Vudú
Fuente: Registro audiovisual de la obra

- **Crear analogías usando el inconciente colectivo del espectador:**

Hay una escena del primer acto donde los tres actores interpretan una canción rockera, que se compone por diversos sonidos vocales que aluden a lo que escucharía una persona que no entiende inglés al oír una canción en ese idioma, lo único entendible es: Ver sufrir “América”, imitando a los gringos cuando tratan de decir América, sin embargo, asociativamente entendemos la analogía del grupo de rock gringo que canta en inglés.

“...mucha gente creyó que realmente cantábamos en inglés. Hubo incluso traducciones”⁸¹

⁸¹ Grupo Los que No estaban Muertos, Reportaje a Salmón vudú: Salmón-Vudú y la búsqueda de un método, Revista Apuntes (98), Santiago, Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, otoño-invierno 1989, Pág. 59

- **Aportar en la temática de la historia:**

Evalope cuando ve llegar a los españoles a sus tierras regala a Pedro un trompe y este le entrega una imagen de las velas de galeón, representando así el intercambio racial, luego cuando avanzan las relaciones entre ambas razas escuchamos a Pedro tocar el trompe y a su vez nos cuenta que los indios tocan cada vez mejor el guitarron español.

La música en *Salmón – Vudú* sugiere y logra llevar al espectador por distintos ambientes: los ritos indígenas cuando se presenta Evalope, a las raíces de los descubridores de América con los rasgueos españoles en la guitarra, a un mundo festivo y decadente cuando aparece la *Hembra que Mata* o íntimo y romántico, cuando esta misma baila con el *Hombre que Muere*.

4.4 RESULTADOS DEL SALMÓN-VUDÚ

Con *Salmón–Vudú* la compañía siente que ¡por fin han logrado materializar el tipo de teatro que querían hacer! Y con ello han encontrado un camino, que los guiarán en los siguientes montajes.

Se sienten animados y satisfechos con el desarrollo del trabajo, valoran el aprendizaje y el resultado obtenido en la obra que se estrena en el Instituto Chileno - Norteamericano de Cultura el 9 de Agosto de 1988, dentro del marco del III Festival de Teatro que realizado por el Instituto, certamen que ganan.

*“...Pocas dudas tuvo el amplio jurado compuesto por 11 personas del ambiente teatral y del Instituto Chileno Norteamericano de Cultura, para otorgarle el premio a **Salmón – Vudú**. Desde su primera presentación en el Festival llamó la atención la vitalidad con que se entregan al juego teatral...Sus méritos principales son específicamente teatrales...”⁸²*

Este premio representa para ellos un voto de confianza, porque les reafirma que lo estaban haciendo bien, han logrado un buen recibimiento entre el público, mayoritariamente joven, que se siente atraído por esta compañía que habla su mismo lenguaje:

“...su mescolanza pop de estilos donde coexisten lo épico y lo absurdo, sus variadas formas y temas... el apuntar al depósito de pesadilla con que llega el espectador al teatro, son factores más que suficientes para tener sintonía en un importante grupo de espectadores, aportando, de pasada, otro enfoque al manido realismo del teatro chileno”⁸³

Con el respaldo de haber resultado ganadores del Festival, *Los que no estaban Muertos*, logran seguir presentándose con temporadas en el mismo Instituto Chileno-Norteamericano y en La Batuta, compartiendo la cartelera teatral que se ofrecía en

⁸² Salmón Vudú, Diario *El Mercurio*, Letelier Agustín, Santiago, Chile, 16 de Octubre de 1988

⁸³ Piña Juan Andrés, Teatro de Mescolanza Pop, Revista *Apsi* (274), del 17 al 23 de Octubre de 1998, Pág. 49

Santiago de 1988, con compañías como El gran circo Teatro dirigida por Andrés Pérez, que presentaba La Negra Ester, el Teatro Nacional Chileno estaba con funciones de Los Negros de Jean Genet, el Teatro La Memoria que presentaba El paseo de Buster Keaton, en el Teatro Cariola se continuaba dando La Pérgola de las Flores de Isidora Aguirre. En medio de toda la oferta teatral logran llamar la atención de la prensa:

“Merecen prolongarse, en otras obras que depuren su estilo. Incluso es esperable hasta un cambio de nombre del grupo”⁸⁴

Así Juan Andrés Piña terminaba una crítica teatral, donde concebía a la compañía **Los que no estaban Muertos** como una de las propuestas innovadoras y renovadoras del teatro chileno que se estaba acostumbrado a ver, por eso los insta a cambiar el nombre de la compañía, que tenía una carga negativa implícita. Pero, este se mantendrá por un par de años más.

Con **Salmón-Vudú**, los chicos logran sus primeras itinerancias, por municipalidades, colegios y gimnasios del país, éstas son realizadas en modestas condiciones a bordo de una furgoneta. Estas instancias les permiten avanzar en su aprendizaje del quehacer teatral:

*“Era **Salmón-Vudú**, solo los tres cargábamos y descargábamos la furgoneta. Armar, lavarse las manos, actuar, recibir el dinero, desarmar, cargar la furgoneta. La furgoneta quedaba convertida en un aparato muy peculiar y alto, por cierto. Incluso una vez no podíamos pasar por debajo de un puente. Zagal y yo tuvimos que colgarnos de los costados de este aparato, para que bajara lo diez centímetros necesarios para cruzar el puente. Lo logramos”⁸⁵*

A pesar de todos los frutos obtenidos con la obra, saben que no se pueden quedar solo con eso, es necesario seguir trabajando:

“... lo que creíamos seguro aquí, un paso más adelante ya no lo es. Esta incertidumbre no nos detiene, sino que nos estimula a corregir los errores y a aprovechar y valorar los aciertos”⁸⁶

4.5 APRENDIZAJE EN SALMÓN - VUDÚ

La crisis que debieron enfrentar los chicos de esta compañía en la creación de **Salmón – Vudú**, los llevó a buscar en sí mismos las respuestas y soluciones a las múltiples

⁸⁴ Ibídem.

⁸⁵ Pizarro José Pedro, Documental Jumeaux – La Troppa en Francia (Laura Pizarro), [DVD], Francia, 2001, 07:23 min.

⁸⁶ Grupo Los que No estaban Muertos, Reportaje a Salmón vudú: Salmón-Vudú y la búsqueda de un método, Revista Apuntes (98), Santiago, Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, otoño-invierno 1989, Pág. 62

interrogantes y obstáculos que se les presentaron en la elaboración del montaje, de algún modo se obligaron a olvidar las técnicas y los conocimientos adquiridos en la Escuela de Teatro de la Universidad Católica, y a tener como único instrumento de medida su propia sensibilidad, sin lugar a dudas esa decisión los impulsó a descubrir una herramienta que los acompañará durante toda su trayectoria: ser honestos y fieles a sí mismos:

“Nuestro teatro se basa en qué nos gustaría hacer, cómo nos gustaría hacerlo y hacemos lo que realmente queremos hacer o se nos ocurra”⁸⁷

Bajo este principio, los tres integrantes se comprometen profundamente con las decisiones de la compañía, de esta forma comienzan a forjar su propio camino en el quehacer teatral, se sienten cómodos y, así dan rienda suelta a su imaginación, es así como logran encontrar una analogía entre un galeón y una silla mecedora. Este hallazgo es el primer paso de un largo camino que comenzará a recorrer la compañía.

“Para ese montaje, la silla fue nuestro gran aprendizaje, en términos de que la escenografía también hablara”⁸⁸

Por medio de la silla mecedora no solo descubren las metáforas como un recurso teatral que los ayude a comunicar, sino que también se dan cuenta de la importancia de los objetos escenográficos, entienden que no deben tener un carácter funcional – decorativo, simplemente como en el *Santo Patrono*, sino que pueden ser habitables, transformables y comunicar junto a ellos sobre el escenario. Incluso pueden ser bellos, metafóricos, poéticos, tener una carga histórica e hipnotizar por sí mismos, tornándose en “objetos escultóricos”

*“...ahí (*Salmón-Vudú*) fue cuando nació el concepto de la escultura, que la escenografía era una escultura y que, además, era una escultura móvil y transformable...”⁸⁹*

También junto a la gran escultura móvil, que es la silla, encuentran en el juego de las proporciones un lenguaje a trabajar:

“En ese pequeño espacio (sala del Instituto Chileno- Norteamericano) pareciera ser que todo se agrandó al usar la silla, lo que marca el comienzo de nuestro descubrimiento de un nuevo lenguaje teatral”⁹⁰

Ya no sienten la desnudes sobre el escenario como en su obra anterior, porque han entendido que la elección y el diseño de los objetos que cohabitan el escenario con los actores es muy importante, porque todo finalmente comunica.

⁸⁷ Pizarro José Pedro, Documental Jumeaux – La Troppa en Francia (Juan Carlos Zagal), [DVD], Francia, 2001, 1:50 min.

⁸⁸ Entrevista a Laura Pizarro de La Troppa, Rodrigo Acevedo, 7 de Enero de 2004, Valparaíso, Chile [en línea: www.culturart.cl/...%20Laura%20Pizarro/entrevistalaurapizarro.htm] consultado: 10 de enero de 2008]

⁸⁹ Entrevista realizada a Jaime Lorca para esta investigación, Agosto del 2005, Pág. 1

⁹⁰ Guerrero Eduardo, Acto único. Directores en escena (entrevista a Laura Pizarro), Santiago, Chile, Ed. Ril y Universidad Finis Terrae, 2001, Pág. 205

“¿Qué significa para Uds. el diseño teatral dentro de una obra, que importancia tiene?”

*Harta, yo descubrí que cada vez más... En **Salmón vudú** el concepto de escenografía empieza a condicionar cómo hacemos el montaje y desde ahí la importancia que empieza a tener cada obra... y a uno como actor lo modificaba en su quehacer en el escenario, en sí, también estaba concretando una parte de este mundo que se plantea. Entonces en ese aspecto el diseño teatral es un actor más”⁹¹*

Sin lugar a dudas, la silla mecedora materializa el inicio de un largo aprendizaje para esta compañía, porque es en **Salmón-Vudú** donde se encuentran en forma incipiente prácticamente todos los componentes del lenguaje que desarrollarán a lo largo de su trayectoria. Los propios integrantes de la compañía sienten que comienzan a descubrir un camino teatral a seguir:

“...descubrimos cómo narrar la historia para que la gente la vea, acompañada de una carga simbólica y de un juego escénico paralelo a la historia, empezamos a tener conciencia de algo, cosa que se desarrolló en el tiempo”⁹²

En esta obra abordan literalmente por primera vez la temática del viaje, que es una constante en las obras que posteriormente montará la compañía, si bien en **El Santo Patrono**, existe un viaje metafórico, que habla de la transformación del ser humano, es junto a **Salmón-Vudú** que toman conciencia de lo importante que es para ellos mostrar los distintos viajes, físicos o espirituales, que puede realizar un ser humano en la búsqueda de su propia integridad como individuo, es por eso que todos los personajes que desarrollan en sus obras parten de un viaje iniciático, con un determinado estado espiritual que luego de la travesía logran enaltecer, como es el caso de Pedro Fernández de Quiroz, que si bien realiza un viaje físico a través del océano, también adquiere un grado de humanidad mayor, luego de verse enfrentado a un mundo nuevo para él.

Otro recurso que nace en **Salmón-Vudú** y es reiterativo en sus obras, es basarse en personajes históricos, literarios o que se encuentran en la memoria colectiva, como es el caso de los conquistadores españoles, y que desde allí entreguen antecedentes de su leitmotiv, de este modo ganan terreno en la estructuración de su dramaturgia, porque en el conocimiento previo del espectador ya está implícita parte de la obra que van a ver, por lo tanto a los límites de la narración y las situaciones dramáticas a las que se ven expuestos estos personajes pueden ser más amplios.

En conciencia de haber descubierto un camino nuevo y alternativo al que le enseñaron en la escuela de teatro, deciden elaborar un manuscrito que titulan: **Salmón-Vudú y la búsqueda de un método**, que publican en la revista **Apuntes** de la Universidad Católica, allí exponen los procedimientos ocupados por la compañía para abordar la obra:

⁹¹ Entrevista realizada a Laura Pizarro para esta investigación, Julio del 2005, Pág. 7

⁹² Guerrero Eduardo, Acto único. Directores en escena (entrevista a Juan Carlos Zagal), Santiago, Chile, Ed. Ril y Universidad Finis Terrae, 2001, Pág. 204

Por ejemplo señalan que decidieron enfrentar la dramaturgia de la obra a través de la importancia de la imagen y con un modo narrativo de cuento que obviara la cuarta pared.

También platean su concepción del teatro:

*“...para nosotros es básico considerar el teatro como un juego, un gran juego de adultos, alegre, entretenido, vertiginoso, pero con un trasfondo bastante amargo en lo que a temas y contenidos se refiere”*⁹³

Ellos ven el teatro como un juego porque es necesario poner al servicio toda la imaginación y el ingenio para lograr cautivar al espectador y que se involucre en la historia, sin embargo piensan que es un juego de adultos porque es importante que todo lo que se haga en el escenario sea con seriedad, responsabilidad y rigor, porque sobre él es necesario plantear temáticas y opiniones profundas, que llamen a la reflexión.

Destacan la importancia que un texto, sea accionado y no se quede solamente en lo literalmente textual. Para ello eligen una alternativa:

*“Lo primero es que el texto... sea un poderoso texto de imagen, que estimule visiones y asociaciones mentales del espectador”*⁹⁴

Esta opción iba en directa relación en generar una conexión con el espectador, para que se sintiera participe de lo que estaba viendo sobre el escenario. Se dan cuenta que ya no es suficiente el texto hablado, especialmente para la juventud, por lo tanto es necesario buscar otros lenguajes que los acerquen más a estos, para transmitirles el texto. No por ello dejando la palabra relegada, sino que otorgándole un lugar específico dentro del espectáculo.

También establecen un concepto de acción, *“vehículo narrativo que hace avanzar nuestro cuento”*, de naturaleza sorpresiva y sintética. Además proponen una clasificación de ella:

1. Acción Ilustrativa: Es aquella que plasma en forma sintética lo que se está narrando. *“...debe ser un gancho visual atractivo, que se aleje del realismo y nos acerque al juego”*⁹⁵ Para ejemplificar citan la escena del Papa entregando una carta de exageradas proporciones.
2. Acción asociativa: se refiere a aquella acción en la que se recurre a registros de la memoria colectiva, invitando de este modo al espectador a completar la imagen. Un ejemplo de ello es el sonsonete que ocupa el loco del segundo piso para decir su texto, todos lo atribuimos al empleado por Neruda.

⁹³ Grupo Los que No estaban Muertos, Reportaje a Salmón vudú: Salmón-Vudú y la búsqueda de un método, Revista Apuntes (98), Santiago, Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, otoño-invierno 1989, Pág. 57

⁹⁴ Op. cit. Pág. 58

⁹⁵ Op. cit. Pág. 59

3. Acción análoga o paralela: También es empleada como gancho visual y pretende desliteralizar el texto y se de pie a la metáfora. Recurren a la escena del Guatón Seboso donde una mujer vestida completamente de blanco enrolla con papel higiénico a los narradores, quienes van desapareciendo detrás de él, al mismo tiempo que el personaje de la historia se sumerge en un mar de excremento.
4. Acción de contrapunto: su función es desmitificar el concepto o imagen que se aborda en ese momento y así descubren las verdaderas intenciones de los personajes. La grafican con el ejemplo de la alegría y energía empleada por los personajes que narran la historia de Guatón Seboso las cuales se oponen a la violencia literal de la narración, de este modo la tornan una historia graciosa y atractiva.
5. Acción simbólica: se refiere a la utilización de símbolos, gestos, mitos y leyendas que le entreguen mayor contenido y universalidad a la historia. Un ejemplo de ello son los vestuarios usados para narrar la historia del Guatón Seboso, rojo, azul y blanco los cuales nos llevan a asociarlo con la bandera chilena y por ende Chile como escenario de la historia.
6. Acción subliminal: son aquellas acciones que ocupa el actor en su narración para contar las historias desde un juicio personal, que le hace darle una intensión y lectura a la historia planteada, ayudándole a mantener su lucidez de creador de la obra. Un ejemplo pueden ser los movimientos que realiza Evalope y su absoluta ausencia de lenguaje, que si bien no se plantea en forma explícita la actriz de este modo potencia la falta de entendimiento de los españoles hacia las lenguas indígenas. De este modo ellos se lo explican y enfatizan a través de los movimientos.

Sin lugar a dudas *Salmón-Vudú* les enseñó una ruta y un aprendizaje a seguir a lo largo del viaje iniciado con el *Santo Patrono*.

A propósito de ello Juan Carlos Zagal reflexiona:

*“Para mi (Salmón-Vudú) ahora a medida que ha pasado el tiempo, siento que es clave en nuestras vidas”*⁹⁶

Verdaderamente fue una clave dentro de la trayectoria de la compañía, ya que aquí están las semillas del tipo de teatro que irían desarrollando en los años venideros.

⁹⁶ Pizarro José Pedro, Documental Jumeaux – La Troppa en Francia (Juan Carlos Zagal), [DVD], Francia, 2001, 04:09 min.

Capítulo 5

RAP DEL QUIJOTE

"Hacemos Teatro porque es nuestra misión".⁹⁷

⁹⁷ Gómez Rodrigo, (Jaime Lorca) Gemelos. Fotografías de Rodrigo Gómez. Un viaje con el teatro La Troppa, Santiago Chile, Ed. Lom, 2001, Pág. 59.



5.1 FICHA TÉCNICA DE EL RAP DEL QUIJOTE

- **OBRA:** El rap del Quijote
- **BASADA EN:** El Quijote de la Mancha de Miguel de Cervantes y Saavedra
- **ADAPTACIÓN:** Los que no estaban muertos
- **FECHA DE ESTRENO:** Mayo de 1989
- **LUGAR DE ESTRENO:** Teatro de la Universidad Católica. Sala 2
- **DIRECCIÓN:** Juan Carlos Zagal
- **PRODUCCIÓN:** Guillermo Murúa
- **ESCENOGRAFÍA:** Rosaluz Pizarro
- **VESTUARIO:** Rosaluz Pizarro
- **ILUMINACIÓN:** Luis Alcaide
- **MÚSICA:** Juan Cristóbal Meza
- **UTILERÍA:** Rosaluz Pizarro y Leopoldo Escarate
- * Esta obra fue patrocinada por el Instituto de Cooperación Iberoamericano (ICI)
- * Ganadora de los premios a la Mejor obra del Año y Mejor Montaje de 1991, otorgados por el Círculo de Críticos de Arte y La Asociación de Periodistas de Espectáculos de Chile (APES).
- **REPARTO**
 - Jaime Lorca:** Quijote
 - Max Corvalán:** Sancho, Moro
 - Laura Pizarro:** Dulcinea, Teléfono, Torre, Duquesa, Dama de la corte
 - Juan Carlos Zagal:** Cura, Carlo Magno, Merlín
 - Rodrigo Núñez:** Sansón, Gaiferos, Doctor, Caballero de los espejos Mago Frestón Caballero Blanca Luna, Estatua
 - Hernán Lacalle:** Maeses Pedro, Mochilero
 - Juan Cristóbal Meza:** Músico loco

5.2 ARGUMENTO DE RAP DEL QUIJOTE



Fig. 34: Obra Rap del Quijote
Fuente: Archivo integrantes de La Troppa

episodios tomados del libro y adaptados con una propuesta muy contemporánea, estos se mezclan con escenas originales creadas por la compañía, que ayudan a realzar el sentido que se pretende rescatar de la obra, estas junto a una fuerte presencia musical van narrando las aventuras del famoso don Quijote de La Mancha junto a su fiel amigo Sancho.

5.3 CREACIÓN DE EL RAP DEL QUIJOTE

Una invitación inesperada surge por parte de la Universidad Católica a la compañía ***Los que no estaban Muertos***, les proponen llevar a cabo el montaje de una nueva obra en el teatro de Ñuñoa y hacerse cargo de la producción, los integrantes de la compañía entusiasmados deciden aceptar el desafío, la obra escogida estaría basada en la novela clásica de la literatura, escrita por Miguel de Cervantes ***El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha***.

En esta obra además cuentan con el patrocinio del Instituto de Cooperación Iberoamericano (ICI).

Para enfrentar este trabajo, el trío siente la necesidad de incorporar a más actores que los ayuden a interpretar los distintos roles que necesitaba la obra, es así como ingresan a la compañía: Max Corvalán, Hernán Lacalle y Rodrigo Núñez, ahora con la compañía doblada en cantidad de integrantes se dan a la tarea de adaptar la novela. Encuentran en el contenido del escrito valores absolutamente abordables desde su mirada de jóvenes inmersos en el Chile de los 80, así mismo deciden realizar una adaptación más contemporánea y cercana a su realidad.

“Lo que pasa es que el Quijote es una narración que tiene mucho más de lo que todos conocemos... encontramos en el libro de Cervantes, espacios no necesariamente rescatados en otras versiones”⁹⁸

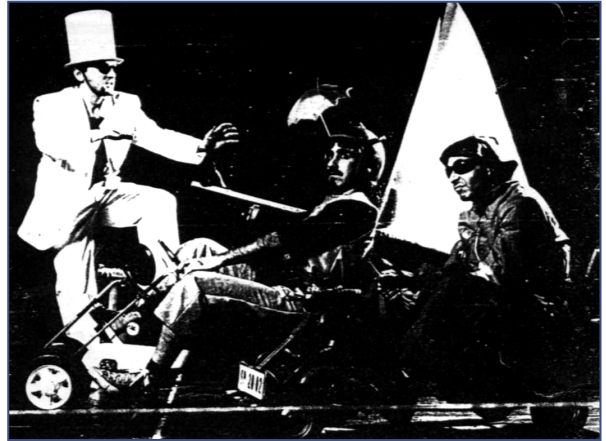


Fig. 35: Quijote, Sancho y Maese Pedro
Fuente: Archivo Revista Apuntes PUC

Así, poco a poco sienten que comienzan a rescatar aspectos de la novela que los lleva a construir una obra única que habla de un discurso muy propio, por ejemplo se interesan por la temática de la ilusión rota y lo acercan a la experiencia vivida en Chile con el golpe militar, entonces en ciertos momentos de la obra se escuchan ruidos de aviones stukan, aquellos aviones de guerra que bombardeaban ciudades.

“...Son notas evidentes de cuando se rompió toda la ilusión, que tiene que ver con el golpe, cosas, notas como evidentes, pero también como de memoria colectiva o algo así”⁹⁹

Los personajes representados por los mercaderes hablan de una sociedad consumista, donde hay algunos que se enriquecen mucho a costa de otros que no saben administrar sus dineros.

Los personajes de la Duquesa, los buitres y un Merlín que aparte de rapear, habla en inglés, representan el mundo vertiginoso y ambiguo del que se abstrae el Quijote:

“Merlín era una locura, era el “no diálogo” era como la torre de Babel”¹⁰⁰

“es como todo lo descarnado en contraposición a este hombre que comienza a imaginar y vive en este mundo idealizado, entonces su último encuentro es con esta realidad”¹⁰¹

Así mismo intentan evidenciar el contraste que sufre el personaje del Quijote al pasar de su propia fantasía a una realidad cruel, de la que por algún motivo intenta huir, pero que todos a su alrededor le quieren enrostrar y romper su ilusión y en ese tema los chicos se sienten identificados:

“...aparte de la locura del tipo estaba enfrentado a una realidad súper confusa, o sea no tenía donde elegir, las cosas eran de esa manera y él estaba desvariando. El reino de la mentira donde nada es... entonces desde aquí él es catalogado como un tipo enfermo”¹⁰²

⁹⁸ Entrevista realizada a Laura Pizarro para esta investigación en Diciembre del 2008, Pág. 2

⁹⁹ Op. cit., Pág. 3

¹⁰⁰ Ibídem.

¹⁰¹ Op. cit., Pág. 2

Un aspecto interesante a destacar de esta adaptación, es lo contemporánea que termina siendo, al ritmo del rap, con diversos objetos que aportan frescura y agilidad a la historia, con un Quijote que viste zapatillas de lona, que tiene como Rocinante un Go-kart y que lleva como lanza un taco de pool.

Esta vez vuelven a utilizar el método de “alejamiento” del actor en escena. Así por ejemplo las batallas del Quijote finalizan por un factor externo a la escena en sí, que es cuando suena una campana que constantemente está en el escenario y que casi siempre la toca Sancho desesperado porque terminen los conflictos. Otro momento en que utilizan este recurso es cuando Sancho se niega a hablar por teléfono con una Dulcinea inexistente al otro lado de la línea, pero al ver la obstinación del Quijote dice:

“Sancho: es de locos contradecir a locos. Y de mentecatos seguirles el juego. Y como él es loco y yo mentecato... Alo?, alo? Cómo está mi señorita Dulcinea...”¹⁰³

Con la incorporación de estas técnicas irán recogiendo fragmentos del libro clásico dotándolos de una propuesta lúdica y contemporánea concretando así su propia versión del Quijote.

5.3.1 DISEÑO DEL RAP DEL QUIJOTE



Fig. 36: Quijote, Sancho y la Duquesa
Fuente: Archivo Revista Apuntes PUC

Sin lugar a dudas un aporte interesante de esta adaptación es la riqueza visual que baña cada episodio vivido por el Quijote. Con una propuesta sin lugar a dudas bastante arriesgada, considerando que estamos frente a una obra clásica de la literatura española, con una historia probablemente conocida por la gran mayoría el público.

“Aspiraron a un lenguaje escénico que imbricara dramaturgia y puesta en escena”¹⁰⁴

Es así como toman distintos recursos expresivos: el cómic, el cine, tics contemporáneos, la música, la búsqueda en la naturaleza de los objetos, son algunos de los factores que componen esta suerte de collage visual que es el **Rap del Quijote**.

¹⁰² Op. cit., Pág. 3

¹⁰³ Libreto El Rap del Quijote, Los que no estaban Muertos, 1989. Santiago. Chile. Pág. 17

¹⁰⁴ Hurtado María de la Luz, La Troppa Básica, Un Itinerario, Revista Universitaria (91), Santiago, Chile, 2006, Pág. 12

Para llevar a cabo el diseño de escenografía, vestuario y utilería cuentan nuevamente con la participación de Rosaluz Pizarro, la iluminación esta vez está a cargo de Luis Alcaide, también se incorpora al equipo Leopoldo Escarate, quien colabora en la utilería y obviamente como en las obras anteriores, los actores también participan activamente del diseño y la realización.

La propuesta visual para el **Rap**, es bastante ecléctica, por un lado tiene una estética contemporánea - futurista, pero con evocaciones a imágenes antiguas, muy influenciada por la estética de la película *Brazil*, es así como el resultado es bastante especial ya que esta mezcla confiere a la obra cierta atemporalidad:

“Era una puesta... era una mezcla entre medio cibernética y cosas como antiguas... así como de estas películas antiguas que hacían de moderno, ¿cachay esa mezcla que hay? como esas películas que hablan del futuro como acartonadas...”¹⁰⁵

A medida que van trabajando en la obra, la compañía siente la necesidad de múltiples objetos en escena que les ayuden a conformar una narración lúdica:

“...eran los artefactos y el plantear el Quijote en otra estética de lo que se plantea en el libro...”¹⁰⁶

Aunque el **Rap del Quijote** plantea una estética moderna, contemporánea, alusiva al Chile de los 80, con una preocupación visual muy fuerte, donde el rap no solo otorga a la obra un fondo musical, sino que la impregna con un sello particular, por consiguiente sigue manteniendo una coherencia con la estética planteada en el **Quijote** de Cervantes, que obedece al Barroco¹⁰⁷ europeo. El planteamiento estético elaborado por los jóvenes de la compañía, corresponde también a una suerte de barroco moderno, ya que se atiborra la escena con artefactos que sobrecargan el espacio visualmente, además el vestuario y las recurrencias musicales también hablan de una saturación de estímulos, característica propia del barroco.

Es así como el primer acto se ve influenciado principalmente por los objetos, ya en el segundo acto, la concepción de lo que se quiere plantear cambia y así mismo la propuesta visual también, otorgándole mayor realce a la presencia escenográfica.

¹⁰⁵ Entrevista realizada a Laura Pizarro para esta investigación en Diciembre del 2008, Pág. 1

¹⁰⁶ *Ibidem*

¹⁰⁷ **barroco, ca:** (Del fr. *baroque*, y este resultante de fundir en un vocablo *Baroco*, figura de silogismo, y el port. *barroco*, perla irregular).**1.** adj. Se dice de un estilo de ornamentación caracterizado por la profusión de volutas, roleos y otros adornos en que predomina la línea curva, y que se desarrolló, principalmente, en los siglos XVII y XVIII.**2.** adj. Excesivamente recargado de adornos.**3.** m. Período de la cultura europea, y de su influencia y desarrollo en América, en que prevaleció aquel estilo artístico, y que va desde finales del siglo XVI a los primeros decenios del XVIII. **Real Academia Española © Todos los derechos reservados**

5.3.1.1 Escenografía

I Acto

Para todo el primer acto plantean un espacio limpio, con una cámara negra, que tiene una doble rampa, al centro del escenario, por donde subirán y bajarán los carritos del Quijote y Sancho, el resto está resuelto con distintos objetos que circulan por el escenario según la necesidad de la escena, en la parte superior existe una estructura simple de un fierro que sirve de soporte para el Quijote, en el aire, para simular su vuelo en un ala delta, en la escena de las ovejas, cuando este confunde dos rebaños de ovejas con ejércitos que vienen al ataque:

“...mientras Sancho iba relatando a Quijote: viene un bando de aquí o viene un bando de acá, con una alita delta pequeña en su mano, mientras el Quijote se iba en el volón que estaba viendo todo esto y hacíamos una cosa tal como que él quedaba flotando como si él estuviera arriba del ala delta...”¹⁰⁸

Toda esta escena estaba reforzada con el movimiento que hacía el Quijote en el aire apoyado en su taco de pool en forma horizontal, que hacía las veces de soporte del ala delta. De este modo el espectador podía unir la imagen que estaba siendo desarrollada desde distintos planos.

También existen unos cordeles que cuelgan en el escenario y que los actores ocupan en algunas oportunidades, como por ejemplo para la *Aventura de los leones*, cuando los leoneros y Sancho escapan, porque el Quijote ha soltado a los leones, entonces se cuelgan y continúan corriendo en el aire, de este modo se enfatiza la acción en los pies que corren veloces, entonces el espectador puede tener la sensación de ese largo correr, sin importar que no se movieran del lugar y que realmente no avanzaran esa distancia.

Un detalle importante, es que en este acto se nombran otros espacios como por ejemplo el campo que se soluciona solamente a través de la narración, haciendo que el público entre en esa convención, un recurso muy propio del teatro barroco también. En otros casos como por ejemplo el viaje al Toboso, se simula por medio del movimiento, del sonido y mostrando la distancia restante cada vez más estrecha con cartelitos, hasta mostrar finalmente uno que dice “Bienvenido”.



Fig. 37: Quijote y Sancho
Fuente: Archivo Revista Apuntes PUC

¹⁰⁸ Entrevista realizada a Laura Pizarro para esta investigación en Diciembre del 2008, Pág. 2

II Acto

Ya no serán solamente los objetos los que pueblen el escenario, sino que también la escenografía transmite la locura y magia, que se quiere destacar en este acto. Si bien tampoco se plantea un objeto que otorgue a la obra un espacio totalitario como en el caso del *Salmón-Vudú*, se elige un objeto escenográfico, una cama elástica, ubicada al centro del escenario, a la cual se accede por un resbalín con un intercomunicador para anunciarse, que transmite las características de los personajes que lo habitan, la Duquesa y sus adeptos: “...representaba toda esa locura de los personajes, que nada estaba fijo, nada era con los pies en la tierra”¹⁰⁹

Lo interesante de este objeto es que en sí mismo, en su movimiento posee la característica que se le quiere dar a este acto, porque cuando los personajes quieren avanzar, inevitablemente lo hacen en forma suspendida, rebotando, además cuando el Quijote desea escapar es imposible, debido al mismo movimiento que produce la cama elástica cuando él intenta caminar y eso también transmite la sensación de desesperación a la cual se ve enfrentado el personaje, de encontrarse situado en un mundo tan inestable, que lo llama a la cordura.

“el Quijote no tenía reposo, pero también, disfrutaba del vértigo apasionante de la acrobacia, de sentir un cuerpo etéreo que rompía la condena a la fuerza de gravedad y le permitía proseguir en la aventura, pareciendo no resentirse por los golpes de cada nueva caída.”¹¹⁰

En el extremo izquierdo (público), hay un enrejado de cuerdas y dos sillas suspendidas en el aire por largos cordeles, éstas al juntarse forman un clavileño, caballo de madera con el que los Duques se burlarán del Quijote.

La configuración espacial de la cama con el resbalín permite a los actores aparecer y desaparecer de escena con facilidad, gracias a esto, pueden producir efectos como por ejemplo que flote Merlín o caiga un personaje desde el cielo.

La iluminación ayuda a construir las alucinaciones del Quijote, reforzando las siluetas y atmósferas, guiando al espectador en el escenario.

5.3.1.2 Vestuario

I Acto

Evidentemente el vestuario también obedece a una propuesta contemporánea, de mucha mezcla también con ese aire futurista, pero de factura antigua.

¹⁰⁹ Ibídem.

¹¹⁰ Hurtado María de la Luz, Gemelos: un prodigio de La Troppa, Revista Apuntes (116), Santiago, Chile, Publicación de la Escuela de teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Segundo semestre 1999, Pág. 12.

La primera escena ya plantea una sorpresa, se trata del *Episodio de los Molinos*, estos están representados como personajes que se mueven en el espacio, cada actor representa a uno con un traje enorme, un casco y un aspa, evocan los trajes de astronautas, juntos crean estrategias para vencer al Quijote, incluso llegando a formar un monstruo de varias cabezas.

El Quijote usa una especie de overol recto sin mangas, atado con un cinturón rojo, por debajo asoman unas mangas negras, usa zapatillas de lona con caña alta, en la cabeza lleva un casco azul con estrellitas blancas, guantes negros y lleva como espada un taco de pool. El vestuario de Sancho está compuesto por un overol naranja, bototos negros, unas gafas oscuras y un gorro con alas, que le da un toque ridículo e inocentón. En el vestuario de ambos personajes podemos advertir una propuesta juvenil, ecléctica.

Luego con los vestuarios de los mercaderes, entendemos inmediatamente el enfoque que se les da a estos personajes, son cuatro personajes vestidos de gánster, con pistolas, sombreros y máscaras de aves de rapiña, que juegan con unas enormes monedas que también en la pelea con el Quijote usan de escudos, en cierta forma a través de ellos advertimos una crítica al poder económico.

Maese Pedro, el dueño de la tienda a quien el Quijote confunde con señor del castillo, está caracterizado con una chaqueta de vestir y un pantalón de tela blanco, lleva un sombrero de copa del mismo color y unos lentes de sol.

En un momento aparece un enorme “teléfono que va de viaje” y se encuentra con el Quijote, es un teléfono personificado por un actor con un gran traje al estilo de un personaje corpóreo tipo Barney, éste tiene el rol de permitir al Quijote expresar por medio de la comunicación que intenta establecer a través de él, sus profundos sentimientos hacia Dulcinea.

También dentro del vestuario hay elementos de carácter anecdótico, donde su valor principal radica en el aporte humorístico a la obra, como es el caso de los esclavos negros que cargan la jaula en *La aventura de los leones*, la particularidad de estos personajes se centra en su raza, representada por medio de poleras negras. Similar es el caso de las mujeres que Sancho indica al Quijote son Dulcinea y que al momento de levantarse el velo que cubre sus rostros, nos damos cuenta que son abuelitas, dejando al descubierto el engaño, provocando la risa del público.

II Acto

El vestuario del segundo acto, también está trazado sobre la base de la contemporaneidad con reminiscencias de antigüedad, cumple los principios del primero, sin embargo al igual que el acto en sí es más atrevido y excéntrico, una vestimenta emblemática de ello es la que usa la Duquesa, caracterizada como una diva rockera, tipo Madonna, con una abundante peluca crespa roja, un vestido rojo también, tipo strapless con una falda pomposa de tules, unas calzas del mismo color y unos zapatos de tacón negro.

5.3.1.3 Utillería

I Acto

Sin lugar a dudas, el fuerte del diseño está en los artefactos usados en el escenario, algunos tienen un carácter simbólico, otros otorgan un despliegue visual a la historia y hay también algunos que tienen solo un carácter funcional. Es indudable que en esta obra los objetos cumplen un papel fundamental en el apoyo a los actores, sobretodo teniendo en consideración que la cantidad de actores es reducida para los personajes a representar.

Ya recién comenzada la función nos damos cuenta que el caballo Rocinante y la burra de Sancho han sido cambiados por un Go- kart, que evidentemente nos ayuda a entender que la historia está planteada desde una temporalidad distinta a la del libro y a la vez aporta al dinamismo de la misma, porque sí vemos al Quijote batallar sobre su particular Rocinante en el escenario y consecuentemente también las situaciones se adaptan a esta nueva realidad, entonces la batalla que enfrenta con el Caballero de los Espejos, es una carrera de auto donde se da la largada con un banderín a cuadritos blancos y negros.

También son un aporte los objetos en la dinámica escénica, ya que pasan a reforzar las distintas acciones que se van sucediendo durante la obra, como es el caso del elástico que usa Sancho para detener y hacer volver al Quijote ante los molinos o en *La Aventura de los Rebaños*, cuando este mismo es apedreado por los pastores, con pelotas que llevan amarradas a las manos con elásticos, un caso similar nos sucede cuando los molinos vencen al Quijote a través de un mazazo que le dan en la cabeza.

La campana, es un aporte al humor de la historia, pero también es un elemento que ayuda a producir el “distanciamiento” que a esta compañía le gusta que tengan sus obras y así el espectador pueda tomar conciencia del mensaje que se intenta entregar.

La gran moledora de carne que usan los amigos del Quijote para triturar los libros sin lugar a dudas es un objeto simbólico, porque en si mismo sintetiza el hecho que estos personajes fueron los encargados de destruir los libros, pero a su vez los que empujan al Quijote a volver a la realidad, destruyendo = moliendo, sus ilusiones.

Las copas planas que llevan los mercaderes tienen una doble connotación, porque por un lado son un elemento funcional que resuelve creativamente el momento del brindis en escena, pero también realzan la característica de estos personajes, ya que estas copas las llevan amontonadas a modo de fajo de billetes y así destacan que todo es cuestión de dinero para ellos.

La Aventura con los leones, se podría decir que es un cuadro que se sustenta principalmente en los objetos, partiendo de la idea que a los leones jamás los vemos, solo sabemos que están dentro de una caja de embalaje con escrituras como: alto, stop, no se acerque, león hambriento, etc. Donde toda la interacción que vemos con los animales es por medio de más objetos, como las zetas que aparecen por una ranura de la caja para indicar el sueño del león.

La Aventura de los disciplinantes, también es un cuadro lleno de objetos de distintas características, para enfatizar los personajes como es el caso del gran rosario que lleva el cura, o los bultos con polvo que utilizan los penitentes para azotarse. Un objeto que propone una mirada desenfadada y crítica, de la imagen de la virgen que llevan en la procesión, es un mono porfiado para representarla, que finalmente será utilizada como pelota de partido peleado, cuando se enfrentan al Quijote. La procesión es representada por dos actores que llevan dos varas de coligues sobre los hombros, desde donde van amarrados muñecos de género a tamaño real, con cordeles en manos, pies y cabeza, de este modo logran aumentar la cantidad de actores en escena pero a la vez también le dan un carácter lúdico y visual.

Otro recurso, obtenido a través de los artefactos utilizados, es el juego de proporciones, como lo vemos con el pequeño muñeco igual a Sancho, al cual lo mantean, pero luego en un cambio de luz y de ángulo de imagen, retoma la acción de Sancho real, entonces como espectador podemos asociar que han sido distintas tomas de una misma acción, enriqueciendo de este modo los recursos escénicos. Además ese pequeño Sancho será con el que hablará el personaje en el Soliloquio, representando así como él dialoga y se cuestiona con su propio yo interno.

En el episodio de Maese Pedro, se pone a prueba la convención teatral del público, porque se exponen recursos que evidentemente no apelan a una realidad, sino a un enriquecimiento visual. Maese Pedro, es un personaje bastante histriónico que lleva siempre su mascota, un títere que el mismo actor manipula, otorgándole vida y voz. En este cuadro ocurre un hecho interesante cuando comienzan a contar la historia de Melisendra, se produce una representación de teatro dentro de otra obra teatral, de este modo se refuerza la realidad representada en el *Rap del Quijote*, porque la ficción en ese momento se le concede a la historia de Melisendra, que además es representada por títeres de gran tamaño, cada uno es accionado a la vista del público por dos actores quienes utilizan sus propios brazos y piernas para darle vida a las extremidades de los muñecos, evidenciando de este modo más aún la ficción y por ende la concepción de teatro dentro del teatro.

El Señor de los Espejos desafía a duelo al Quijote por medio de un juego de azar, realizado a través de dos dados de gran tamaño y una carta de naipe que muestra la muerte del tarot para el Quijote, de esta manera se profetiza el triste destino del protagonista a manos de su enemigo.

II Acto

El segundo acto también se desarrolla con la ayuda de los objetos, pero la cantidad es considerablemente menor que en el primero. Llama la atención la versatilidad con que ocupan algunos de ellos, como la alfombra por ejemplo, que es desenrollada en el momento que hace su entrada la Duquesa y luego mediante un sistema es enganchada a la cintura de los actores y pasa a ser la mesa que ocupan para cenar.

Se continúa con el juego de proporciones a través de los objetos, en un momento luego de la cena con los Duques un personaje lava los dientes de todos los demás con un

cepillo de dientes enorme, fortaleciendo con esta acción el ambiente de locura reinante en ese lugar.

También se recurre a una muñequita de pequeño tamaño, para representar a Dulcinea presa tras las rejas en una visión que Merlín enseña al Quijote.

Dos máscaras serán las encargadas de proteger de la locura al Quijote y Sancho en su aventura de rescate a Dulcinea, todo esto según Merlín quien se las obsequia antes que los aventureros emprendan el viaje. En ese viaje deberán sortear una tela de arañas, con la que trata de atraparlos Frestón, esquivar el agua, viento y fuego, que son lanzados con un fuelle por los burladores de la broma, para finalizar el Quijote recibiendo un bandejazo que lo deja fuera de sí y es enrollado en un mantel, quedando como momia con una bacenica en la cabeza.

5.3.2 LA MÚSICA EN EL RAP DEL QUIJOTE



Fig. 37: Creación en Rap del Quijote
Fuente: Archivo integrantes de La Troppa

medio de cuadros musicales, donde las letras de las canciones son los diálogos de los personajes.

El encargado de la parte musical es Juan Cristóbal Meza, quien caracterizado como el personaje de músico loco y ubicado en la parte posterior del escenario, ejecuta su propia música, por medio de un sintetizador electrónico. La banda musical de la obra está compuesta por saxos, teclado, guitarra eléctrica y coro femenino.

La elección de este estilo musical, entrega inmediatamente características estéticas al montaje, le otorga un perfil completamente musical, transmitiéndole un código juvenil,

¹¹¹ **Rap:** estilo musical, originario de los barrios negros e hispanos de Nueva York. Vinculado desde principios de la década de 1980 al movimiento hip-hop, al igual que éste integra diversas corrientes, como la música *break dance*, el graffiti o el *scratch*. Microsoft ® Encarta ® 2009. © 1993-2008 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.

además instintivamente insertan la obra en un marco contestatario, ya que el rap por ser un estilo que surge en los barrios marginales de Nueva York, orienta principalmente sus letras a una crítica social. Un ejemplo de esta crítica explícita la encontramos en los textos de los Mercaderes, quienes hablan al unísono y repetitivamente, trazando un ritmo:

*“Mercaderes: Inflaciones, deflaciones, porcentajes, inversiones, hipotecas, transacciones,
reducción de presupuesto...
Stress – stress- stress- stress!!!!
En alza, en alza, en alza, en alza...
Quebró. Remate.
Documentos protestados.
Hazte humo yo te aviso.
Pagarés en garantía.
No lo cree ni tu tía.
Repacto de la deuda.
Yo no tranzo ni me alcanza.
Embargo judicial.”¹¹²*

Se rescata un elemento estructural del rap, que es la recitación de una historia a un ritmo reiterativo, para narrar las aventuras vividas por el Quijote y Sancho, de este modo son los mismos personajes quienes se transforman en intérpretes musicales y a la vez en narradores de la historia, así, el Cura, Sansón y el Barbero pasarán a ser nuestros narradores del primer acto, quienes nos presentan la historia al ritmo del rap:

*“El hombre recién presentado y apaleado perdió
el juicio; no se asusten, no le tengan mucha pena
Porque es loco. Leía noche y día, libros
De caballería; con los libros se dormía, con ellos
Se levantaba, con los héroes de esos cuentos, él
Su ser emparentaba, porque es loco.
Y partió un día a salvar menesterosos, a ayudar desvalidos,
Socorrer a las viudas y doncellas, porque es loco.
Y partió este niño de 50 años con la bandera del amor
en lo más hondo de su pecho, porque es loco.
Y creyó que una pastora era princesa, porque es loco.
Y creyó que su pocilga era un castillo, porque es loco.
Y creyó y sintió de que estaba enamorado,
y esta es la razón más clara
que este hombre es un loco rematado...
y como a todo Caballero le hace falta un escudero
aquí aparece Sancho Panza,
que lo cuida, que lo lava,
que se encarga de su lanza, porque es loco (bis)
como es tonto sin remedio*

¹¹² Libreto Rap del Quijote, Adaptación de Laura Pizarro, Jaime Lorca y Juan Carlos Zagal, 1989, Santiago, Chile, Págs. 6-7.

*y siempre se pone en el medio,
más que el amo es apaleado
y lo tiene bien ganado
por metiche, por idiota y por ingenuo... ”¹¹³*

Si bien el rap, es el estilo musical predominante de la obra, también cohabitan otros ritmos, como es el caso de la música pop de Michael Jackson, que marca el inicio de la obra con la danza de los molinos. Con una música terrorífica y la danza del miedo interpretada por Sancho y Quijote se da comienzo a la cruel broma de los Duques. Una canción tipo reggae cantan la Duquesa, Tuki y Taka y el doctor, para contarnos la broma que desean jugar al Quijote:

*“Con habilidad
Vamos a engañar
Vamos a mofarnos de su locura
De su princesa,
De su ingenuidad... ”¹¹⁴*

Con instrumentos en manos y una canción de rock se presentan la Duquesa, Tuki y Taka y el doctor, en ella dejan entrever el ambiente de locura en que están inmersos:

*“En el reino de la mentira todo es mentira
mentira la ilusión, mentira el amor
mentira la comedia de esta vida sin razón.
Aquí todo lo que se dice es mentira.
Aquí todo lo que se oculta también es mentira
todo, todo lo engloba la gran mentira
No hay nada ni nadie que te saque de la incertidumbre.
No hay nada ni nadie que logre darte tranquilidad... ”¹¹⁵*

Los sonidos también integran el universo musical del **Rap del Quijote**, así se evidencian los ruidos del teléfono con el Tut – tut, mientras el Quijote habla con una Dulcinea imaginaria, el Glup – Glup, que hace Sancho al comer un bocado, el Ronc – ronc que evidencia el sueño de los aventureros, el sonido de una campana que obliga al termino de las batallas del Quijote con los demás personajes, invitándonos a despertar la memoria colectiva y asociar ese sonido con la finalización de una pelea de box, enfatizando todo esto con el sonido de platillos que en algunos casos también se suman. El ruido de los aviones Stukan, también actúan como mensaje subliminal, recordándonos el golpe militar cuando la Moneda fue bombardeada y el ruido de aviones atormentaba a la ciudad, augurando una etapa oscura y triste para el país o como dice Laura: *son notas evidentes de cuando se rompió toda la ilusión*, y en ese aspecto se conecta con esta historia.

¹¹³ Op.cit. Págs. 3-4-5

¹¹⁴ Op. cit. Pág. 48

¹¹⁵ Op.cit. Pág. 44

Con fanfarrias se anuncia el ingreso de la Duquesa, dando más expectación a la escena, de una forma coherente al propio personaje que va a aparecer, ya que es representado como una diva del rock. Igualmente se le otorga una característica por medio de la música a Frestón, cuando se advierte su entrada desde el techo con una melodía marcial. El personaje de Maese Pedro, también obtiene un valor agregado al hacer su presentación a través de una canción muy festiva, que es coreada por el público que se encuentra en su tienda presenciando el show, donde luego comienza a narrar y a interpretar cada una de las voces de los personajes con títeres y música de fondo, la historia de Melisendra, transformándose así en una especie de juglar moderno:

*“Observen esta es Melisendra
Que ha sido raptada por los moros
Que la tienen prisionera
En la torre de los moros.
Melisendra: Auxilio, ay socorro
Sálvenme de los moros.
Atiendan que este es Gaiferos su esposo
Que por descuidado y ocioso
Se la pasa puro cantando
Y a Melisendra olvidando...”¹¹⁶*

Incluso para la interpretación de algunos textos se buscan ritmos determinados, resultando así diálogos con características melódicas:

“Estos ay! Se repiten alternadamente en un compás de 4 tiempos”¹¹⁷

Igualmente, *La Plegaria de los Disciplinantes*, es expresada con una entonación y un ritmo, que le otorgan a toda la escena una atmósfera particular, incluso en un momento de la letanía, se produce un rito bailado:

*“Cura: Llueve.
Coro: No llueve.
Cura: Agua.
Coro: No hay agua.
Cura: Nubes.
Coro: No hay nubes.
Cura: Escucha María plegarias hoy día sedientos estamos ya no aguantamos.
Coro: María, la lluvia, bendita, mamita, agüita.
Cura: Oh, oh, oh.
Coro: Ooooooh, oooooh, oaaaaaiiiih...”¹¹⁸*

¹¹⁶ Op. cit. Pág. 28

¹¹⁷ Op. cit. Pág. 10

¹¹⁸ Op. cit. Págs. 22-23

Se recurre a un recurso visual y musical para representar el encuentro del Quijote, Sancho y la Duquesa, ya que los diálogos necesarios serían demasiado extensos y quitarían ritmo a la representación, se opta porque toda esa conversación se haga en 78 revoluciones.

La música también complementa las atmósferas para las imágenes de las alucinaciones del Quijote, porque en conjunto con la iluminación siempre anunciarán el espejismo.

De algún modo se puede decir que a través de la música también se intenta presentar a cada personaje, otorgándole ciertas características, así el Quijote, la Duquesa, Maese Pedro, el cura, el barbero, Sansón, los disciplinantes, los mercaderes, los molinos, Merlín, tendrán su propia música.

5.4 RESULTADO RAP DEL QUIJOTE

Con este montaje de algún modo la compañía logra abrirse camino dentro del medio teatral, de partida contaron con el respaldo de la Universidad Católica, consiguieron aumentar el público que asistía a sus funciones, obtuvieron más críticas en los diarios y sobre todo lograron hacerse notar por su trabajo teatral creativo e innovador, hecho que no pasa inadvertido, ya que obtienen el reconocimiento de la prensa a través de dos premios: Mejor obra del Año y Mejor Montaje de 1991, otorgados por el Círculo de Críticos de Arte y La Asociación de Periodistas de Espectáculos de Chile (APES).

Sin lugar a dudas, este es un impulso más para estos jóvenes creadores, quienes a pesar de los reconocimientos, son muy autocríticos, por lo tanto, las sensaciones frente al resultado obtenido, son diversas y encontradas:

“El Rap, es una obra fallida en cierta forma, porque no cuajó”¹¹⁹

Por un lado sienten, que no lograron unidad en el montaje, donde todas sus partes estuvieran integradas, una prueba de ello está en la escenografía, que si bien contiene el sentido del segundo acto, no hay una unidad en torno a este elemento como es el caso de **Salmón-Vudú**.

Sin embargo, la propuesta visual del montaje es lo que más acapara la atención:

“Rap del Quijote despliega su imaginería visual en una multitud de elementos físicos, acercándose a una suerte de teatralidad de los objetos... en ello está el logro del montaje: desplegar sin empachos una estética nada realista ni verbal, que utiliza y transforma los objetos, acumulándolos para así provocar atmósferas o sensaciones que interpreten nuevas sensibilidades del público”¹²⁰

¹¹⁹ Entrevista realizada a Jaime Lorca para esta investigación en Noviembre del 2005, Pág. 4

¹²⁰ Piña Juan Andrés, Ilustre Caballero del Gokart, Revista Apsi (308), Santiago, Chile, Junio de 1989, Pág.37

Es que sin dudas el gran hallazgo del Rap está en la estética que logran a través de la propuesta visual, pero que según Juan Andrés Piña termina siendo un arma de doble filo:

“...porque en este amontonamiento de materiales se descuida la historia concreta...”¹²¹

Ya que se les critica la imposibilidad de entender el argumento, si no se conoce el texto, sin embargo también hay otras críticas que entienden ese hecho como una alternativa:

“No se trata de una versión, ni de un trabajo fiel sobre el texto original. Aquí se intenta operar con algunas ideas centrales...”¹²²

En fin, a pesar de las diversas lecturas con respecto al montaje del **Rap del Quijote**, se llega a un consenso:

“Todos los participantes revelan una actuación comprometida, grata y de ensamblamiento evidente y en cuanto a enfoque general evidencian aquella libre disposición de algunos equipos jóvenes que escogen los recursos más diversos para obtener un lenguaje expresivo valedero”¹²³

Estas apreciaciones también son compartidas por los integrantes de la compañía, es evidente que este lenguaje también, de algún modo los sorprende también a ellos, es un hallazgo y por sobre todo un gran aprendizaje.

“...la propuesta es renovadora, imaginativa, humorística y diversa, y entrega sobradas bases para postular a sus componentes como un grupo que profundiza en la alternativa de una nueva teatralidad chilena...”¹²⁴

En este comentario realizado por Juan Andrés Piña, se deja entrever el interés que comienza a despertar esta compañía dentro del medio teatral. Es a través de esta obra que logran atraer la mirada del público y de la prensa, y que reconozcan en su trabajo un aporte, en la búsqueda de una nueva teatralidad, motivo que los conduce a ser ganadores del Apes.

Todos estos hechos, les dan un respaldo a estos jóvenes para seguir adelante, sienten que han avanzado, pero que sin duda queda mucho por recorrer y como todo camino que conlleva aprendizaje han obtenido aciertos y errores.

¹²¹ Ibidem.

¹²² Rap del Quijote una fantasía años 80 del Hidalgo Manchero, Diario La Nación, Montecinos Yolanda, Santiago, Chile, 4 de Julio de 1989, Pág. 31

¹²³ Ibidem.

¹²⁴ Piña Juan Andrés, Ilustre Caballero del Gokart, Revista Apsi (308), Santiago, Chile, Junio de 1989, Pág.37

5.5 APRENDIZAJE EN EL RAP DEL QUIJOTE:

Si bien el *Rap del Quijote*, no es la obra más representativa de esta compañía y para ellos su resultando no es tan contundente como en otros montajes, ya que no quedan conformes con todas las soluciones obtenidas y son muy autocríticos al respecto, sin lugar a dudas marca un hito para los fundadores de la compañía: Juan Carlos Zagal, Jaime Lorca y Laura Pizarro. El trío, confirma la necesidad de seguir trabajando únicamente ellos como compañía:

*“...llamamos de nuevo en el **Rap del Quijote** a más (integrantes) porque no nos sentimos capaces de hacerlo sólo los tres y nos volvimos a quedar con la misma sensación de que entre nosotros había mas conexión y coherencia y que no era fácil comunicar eso a otros...”¹²⁵*

Desde entonces toman la decisión de juntos conformar una compañía teatral donde solamente ellos tres serán los integrantes. De este modo, asumen un desafío importante, que marcará todas las obras que están por venir: caracterizar entre tres actores todos los personajes que aparecen en sus montajes, Laura se deberá multiplicar en el escenario para representar todos los personajes femeninos y entre Jaime y Juan Carlos se sortearán todos los restantes, llegando a sorprender al público quienes al término de la función mientras los actores saludan murmuran ¡eran sólo tres! Todo esto los impulsa a ser más creativos y buscar técnicas teatrales que los ayuden a enfrentar el desafío en escena.

Es con esta obra que a estos chicos se les devela un camino interesante, que marca la trayectoria de esta compañía, y es el encuentro con la novela, este es el primer montaje donde la compañía opta por buscar en un libro, en este caso *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha.*, de Miguel de Cervantes, una fuente de inspiración para un montaje teatral y una posterior adaptación. Luego éste será uno de los sellos de la compañía, ya que todas las obras siguientes serán producto de adaptaciones de novelas y cuentos.

“Creo que nos da más libertad escribir nuestros propios textos, o basarnos en una novela, porque en ese tipo de literatura, las lecturas suelen ser muy distintas, por lo que empieza a funcionar mucho más la imaginación”¹²⁶

Así el trío también se hará cargo de la propia dramaturgia de sus obras, ya que no logran encontrar en los textos escritos para teatro un soporte para sus creaciones, al respecto Lorca se refiere:

“...el teatro es mas duro para entrar, lo que pasa es que el teatro es una solución, cuanto lo lees ya esta solucionado para montar, en cambio en la literatura no, vas al manantial...”¹²⁷

¹²⁵ Entrevista realizada a Laura Pizarro para esta investigación en Julio del 2005, Pág. 1

¹²⁶ Guerrero Eduardo, Acto único. Directores en escena (entrevista a Jaime Lorca), Santiago, Chile, Ed. Ril y Universidad Finis Terrae, 2001, Pág. 205

¹²⁷ Entrevista realizada a Jaime Lorca para esta investigación en Agosto del 2005, Pág.8

En esta dramaturgia, se sigue repitiendo la temática constante del viaje, ahora es el Quijote quien realiza un viaje no sólo físico sino que también espiritual, ya que en la serie de acontecimientos que le toca vivir va mutando su idealización del mundo que lo rodea y logra sentir la dureza y crueldad descarnada de la sociedad en la que está inmerso.

Otro factor, que también pasará a ser una constante en la temática abordada por la compañía, se hace patente en esta obra y es la indagación en la temática del héroe, ya que tanto en el *Rap del Quijote* como en *Salmón-Vudú*, y en ciertos aspectos también luego de la transformación de Pedrini en el *Santo Patrono*, sus personajes protagónicos aspiran alcanzar un ideal, ése es su motor en la vida y esa búsqueda los enaltece.

“Sus personajes centrales son aventureros que transitan por un mundo natural y social enigmático y amenazante, a la vez que su propio laberinto interior, en busca de un ideal... los héroes ya no son los dioses o semidioses... Aquí el héroe es un sujeto individual, síntesis iluminadora de otros sujetos que se develan a través de él por analogía y contraste”¹²⁸

En esta obra el triunvirato continúa experimentando en la búsqueda de un soporte visual que los ayude a contar y transmitir la historia en el escenario, en esta ocasión logra encontrar a través de los objetos y el juego de las proporciones, una clave que se irá desarrollando a lo largo de su trayectoria:

“...se nos revelaron el uso de las miniaturas y las escenas simultáneas”¹²⁹

Se dan cuenta que a través de las miniaturas pueden lograr transposiciones en el espacio. Como es el caso del ala delta en el episodio de las ovejas. De esa forma logran distintas tomas de una misma escena en forma simultánea, logrando planos generales, planos medios o Close up, es así como poco a poco incorporan el lenguaje cinematográfico a sus creaciones, dotando la escena de una estética centrada en lo visual.

La parte musical toma relevancia en esta obra, dotándola con un carácter distinto, ya en las obras anteriores las composiciones eran propias, sin embargo es en el *Rap del Quijote* donde la música se consolida como un lenguaje más que compone la puesta en escena.

“Los sonidos pueden ser suaves, estridentes, o la combinación de ambos, pero siempre logran crear una historia diferente a la que está sobre el escenario.”¹³⁰

Es que el rap no solo contribuye como un componente musical en la obra, sino que aporta todos los conceptos que conlleva este ritmo: moderno, marginal, contestatario, enmarcando desde ya esta obra en esa conceptualización estética.

¹²⁸ Hurtado María de la Luz, Recorrido a través de La Troppa, Revista Apuntes (109), Santiago, Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, Otoño- invierno 1995, Pág. 57

¹²⁹ Jurado María Cristina, Gemelos de La Troppa. El retorno de la poesía (entrevista Juan Carlos Zagal), Revista Caras (415), Santiago, Chile, Febrero de 2004, Pág. 22

¹³⁰ Música de cañerías. Remezcla teatral (entrevista Juan Carlos Zagal), Suplemento Zona de contacto Diario *El Mercurio*, Lagos Sergio, Santiago, Chile, 16 de Junio de 1995

Capítulo 6

PINOCCHIO

*“Siendo huérfana del absoluto
encuentro la sensación de eternidad en
el teatro.*

*Hago teatro para, por:
mantener esa línea con lo invisible,
para reír,
para asir lo efímero,
para construir, crecer.*

*Por el pulso donde todo confluye, sin
antes sin después, busco el absoluto”.*¹³¹

¹³¹ Gómez Rodrigo, (Laura Pizarro) Gemelos. Fotografías de Rodrigo Gómez. Un viaje con el teatro La Troppa, Santiago Chile, Ed. Lom, 2001, Pág. 54.



6.1 FICHA TÉCNICA DE PINOCCHIO

- **OBRA:** Pinocchio
- **INSPIRADA EN:** Las aventuras de Pinocchio de Carlo Collodi
- **AUTOR:** La Troppa
- **FECHA DE ESTRENO:** 15 de Diciembre de 1990
- **LUGAR DE ESTRENO:** Teatro al aire libre del Instituto Cultural de Las Condes, en abril de 1991 se repone en el Teatro de la Universidad Católica. Sala Eugenio Dittborn.
- **DIRECCIÓN:** La Troppa
- **PRODUCCIÓN:** La Troppa
- **POST – PRODUCCIÓN (Publicidad, Promoción, Ventas) :** El Carro Producciones, Romero & Cambell
- **ESCENOGRAFÍA:** La Troppa
- **VESTUARIO:** Jorge “Chino” González y La Troppa
- **REALIZACIÓN DE VESTUARIO:** Jorge Aravena
- **UTILERÍA:** Jorge “Chino” González
- **ILUMINACIÓN:** ---
- **MÚSICA:** Juan Carlos Zagal
- **INTERPRETACIÓN MUSICAL:** Juan Carlos Zagal y Jaime Lorca
- **AFICHE:** Leonardo Ahumada
- **TRAMOYAS:** Jaime Lorca y Juan Carlos Zagal
- * Obra auspiciada por el Instituto Cultural de Las Condes y por el Instituto de Cooperación Iberoamericana, I.C.I.
- * Ganadora del premio Mejor Montaje del Año (1991) otorgado por la Asociación de Periodistas de Espectáculos (APES)
- * Realizan permanentes giras a provincias de Chile y participa en varios festivales Internacionales.
- **REPARTO**
 - Laura Pizarro:** Pinocchio
 - Jaime Lorca:** Gepetto, Grillo bueno, Mangarria
 - Juan Carlos Zagal:** Grillo malo, Policía, Mamá, Juan Carlos Zagal Cascarria

6.2 ARGUMENTO DE PINOCCHIO

Pinocchio está basada en el cuento del mítico muñeco de madera, *Las aventuras de Pinocchio* de Carlo Collodi, esta obra recoge algunos pasajes de esa creación, pero los adapta a una contemporaneidad juvenil y los mezcla con nuevas escenas, así comienza la historia con un Gepetto muy excéntrico, que en una de sus andanzas se encuentra un palo de madera al cual decide darle vida creando un muñeco al que llamará Pinocchio y lo adoptará como hijo, el cual luego de un tiempo decide salir de su casa en busca de aventuras, allí Pinocchio se verá enfrentado a su conciencia representada por un Grillo bueno y uno malo, la cual lo hará dudar y muchas veces cometer errores, adquiriendo malos hábitos y amigos peligrosos que finalmente solo se burlan de él. Pinocchio posee una particularidad y es que al mentir le crece la nariz, así la llegará a tener enorme. Mientras tanto Gepetto lucha incansablemente por encontrar a su hijo en las calles y volverlo al buen camino. El muñeco deberá sortear situaciones difíciles y al darse cuenta que gracias a sus comportamiento ha puesto en peligro a su padre, decide valorar y entender los consejos que éste le ha dado y él hasta entonces no había tomado en cuenta, arrepentido rescata a su padre del interior de un tiburón que lo ha tragado, ya libres se reencuentran. Pinocchio ha aprendido la lección y gracias a eso se ha humanizado convirtiéndose en un niño de verdad, felices deciden comenzar una nueva vida juntos.



Fig. 38: Foto obra Pinocchio
Fuente: Revista Universitaria núm.91

6.3 CREACIÓN EN PINOCCHIO



Fig. 38: Pinocchio
Fuente: Archivo integrantes de La Troppa

Laura, Jaime y Juan Carlos, deciden enfrentar esta nueva obra como una compañía renovada y distinta, principalmente porque asumen que quieren trabajar solamente los tres y de ese modo resolver las obras venideras, con todas las ventajas y dificultades que ello implicaba: falta de elenco, mayor cantidad de trabajo para cada uno, problemas para adaptar el texto solo a tres actores, entre otros. Además sienten que dentro de los tres años de trayectoria juntos, las obras y el quehacer teatral los ha llevado a ver el mundo desde otra perspectiva:

“Es como cuando uno juega a los indios cuando niño: la realidad la vives a través del juego, vibras intensamente cuando te pillan, te torturan y te queman en la hoguera, pero el juego blanquea un poco el asunto porque al final terminas bien tú”¹³²

Estos chicos sienten que ya no tienen esa impulsividad directa y contestataria de querer decirlo todo, que los traicionó en el **Santo Patrono**, si bien siguen manteniendo firme sus ideas, han logrado evolucionar en su visión del mundo.

“Ya no queremos meter clavos en las manos ni crucificar al ser humano, pero sí decir estamos vivos, encontramos seres humanos luchadores”¹³³

Todas sus experiencias vividas durante los años del Golpe Militar, lo mal que pasaron, toda esa visión crítica y desafiante de la sociedad, la han canalizado sacando fuerzas de ello, transformándolas en energía rehabilitadora que les permite restablecer la concepción que tienen del ser humano, concediéndole una nueva oportunidad, creyendo en su fuerza, valentía y lucha para salir adelante, superar obstáculos y finalmente poder tomar el camino que los conduzca a enaltecerse como personas. Todo este replanteamiento, también trae nuevos aires a este grupo, y surge la necesidad de subrayar eso, de algún modo sienten que el nombre que los ha registrado como compañía **Los que no estaban Muertos**, ya ha cumplido su ciclo, porque ya no los identifica, ese nombre los había erigido como un grupo de teatristas con una bandera de lucha, donde sus integrantes alzaban la voz para dejar en claro que habían sido capaces de sobrevivir al caos que azotaba al Chile de los 80, salir a flote y a través del teatro poder expresarse.

Sin embargo, ahora el escenario ha cambiado, están en los albores de los 90, Chile ese mismo año retorna a su democracia de la mano de Patricio Aylwin, se comenzaban a investigar las violaciones a los derechos humanos, se realizaban reformas económicas que permitirían a muchos chilenos salir de la pobreza, se respiraba un ánimo de esperanza en el país y de alguna forma todo este espíritu también se ve reflejado en estos chicos:

“Fue un querer dejar ese nombre en el que existía la palabra no, la negación, la muerte y los muertos... También cumplió su rol”¹³⁴

Sintieron la necesidad de despojarse de todo lo que los ataba a un pasado y renacer, sintiéndose libres para crear, para sentir, para hacer lo que ellos quisieran hacer, en definitiva: **Los que no estaban Muertos** ya tenían una propuesta:

“...estábamos vivos y comenzábamos a mostrar nuestra propuesta, que es básicamente el trabajo colectivo, con los tres metidos en el proceso de creación”¹³⁵

¹³² Juan Carlos Zagal en Entrevista inédita realizada por María de la Luz Hurtado, Santiago, Chile, 1995.

¹³³ Oyarzún Carola, Diálogos con la cultura. Tertulias 2002 – 2003. La Troppa Artesanos, viajeros y poetas (Entrevista a Juan Carlos Zagal), Santiago, Chile, Editorial Tobacco & Friends y Universidad Finis Terrae, 15 de Julio de 2003, Pág. 70

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ Guerrero Eduardo, Acto único. Directores en escena (entrevista a Laura Pizarro), Santiago, Chile, Ed. Ril y Universidad Finis Terrae, 2001, Pág. 207

El trabajo colectivo es el gran sello de esta compañía, ya que esto implica todas las etapas y procesos creativos, así colectivamente enfrentarán la dramaturgia, la propuesta de dirección, la creación de personajes, de diseño, la producción e incluso la construcción escenográfica. En resumen, todos hacían de todo, nadie poseía más ni menos jerarquía que los otros:



“...no había ningún general, todos éramos pelados, pero unos pelados que no nos decían cualquier cosa tampoco, o sea, que sabíamos lo que queríamos”¹³⁶

Fig. 39: Gepetto
Fuente: Archivo integrantes de La Troppa

Esta idea de igualdad frente al trabajo, de trabajar unidos por una misma causa y de sentir que como creadores teatrales, han tenido que vivir en la trinchera, ya que se han abierto camino solos, declarando una batalla a sus propios temores y a todos los obstáculos que se les han presentado, con el fin de desarrollar su teatro, es de donde surge el nuevo nombre que le dan a la compañía: **La Troppa**.

“El nombre La Troppa surge para dejar en claro que el nuestro era un trabajo colectivo”¹³⁷

Un grupo de personas cohesionadas por un fin artístico, que lucha de igual a igual para sacar adelante sus proyectos. Se inclinan por este nombre que también tiene ese doble juego de evocar el ambiente militar que se tomó Chile durante los 16 años de Dictadura.

“Esta es una tropa de actores y claro, como nosotros nos criamos con milicos todo el tiempo, es también como exorcizar un poco la palabra”¹³⁸

La evocación ya no es desde el dolor y la crítica aguda, sino desde un sitio privilegiado: el de la superación, ya que de algún modo es necesario dejar tranquilas las heridas para que sanen y así poder salir adelante. No como sobrevivientes, sino como triunfadores, ya que han sido capaces a pesar de todo lo vivido de seguir soñando. De hecho el logo que querían para la nueva compañía era: los tres con paso de ganso, Laura al medio con la pierna en alto, llevando tacones rojos y medias caladas, al recordarlo hoy les provoca risas, la ironía. Es en medio de este ambiente positivo, alegre, energizado que surge **Pinocchio**.

¹³⁶ Oyarzún Carola, Diálogos con la cultura. Tertulias 2002 – 2003. La Troppa Artesanos, viajeros y poetas (entrevista a Laura Pizarro), Santiago, Chile, Editorial Tobacco & Friends y Universidad Finis Terrae, 15 de Julio de 2003, Pág. 70

¹³⁷ Guerrero Eduardo, Acto único. Directores en escena (entrevista a Laura Pizarro), Santiago, Chile, Ed. Ril y Universidad Finis Terrae, 2001, Pág. 207

¹³⁸ Oyarzún Carola, Diálogos con la cultura. Tertulias 2002 – 2003. La Troppa Artesanos, viajeros y poetas (Entrevista a Juan Carlos Zagal), Santiago, Chile, Editorial Tobacco & Friends y Universidad Finis Terrae, 15 de Julio de 2003, Pág. 70

“Pinocchio significó también una explosión de energía. De hecho, pienso en ese montaje como energía pura en escena...Además, el montaje se dio justo terminando la dictadura y había que explotar por distintos lados y en distintas facetas como sociedad. Para nosotros fue una explosión casi juvenil”¹³⁹



Fig. 40: Pinocchio y el Policía
Fuente: Archivo integrantes de La Troppa

Y esa energía los revitaliza e impulsa a trabajar.

“El ideal que nosotros tenemos es ver la luz: estamos aburridos de oscurantismos”¹⁴⁰

Esta búsqueda de la luminosidad, o de encontrar la esencia espiritual del ser humano es una de las temáticas que deciden abordar en *Pinocchio*, la obra original de Carlo Collodi, que estos tres chicos deciden adaptar y dramatizar libremente, manteniendo algunos

personajes, pero otorgándoles un aspecto más contemporáneo y juvenil. Éste es el caso de Geppetto,

que ya no es un simple artesano que trabaja en madera, sino un inventor loco, “sobreviviente de la primavera del 68”, que se moviliza en un aparato volador que él mismo ha inventado y ha llamado Aerogeppetto Móvil, Pinocchio es un muñeco que baila rock y canta rap, Mangarria y Cascarria, son dos delincuentes comunes que usan un vocabulario popular juvenil, Pepe Grillo ha sido transformado en un Grillo Bueno y otro Malo que se relacionan con Pinocchio por medio de distintas estrategias modernas para atraer su atención, mirando un telescopio o siguiéndolo con un helicóptero, también un policía corrupto es parte de los personajes que cohabitan una ciudad grande y contemporánea que sirve de escenario para la historia. Del *Pinocchio* original se mantiene, la idea central: el del muñeco de madera creado por Geppetto que al mentir le crece la nariz y que luego de descarriarse del buen camino aprende su lección y es recompensado por un hada, transformándolo en un niño de verdad, el resto es creación pura de *La Troppa*, la primera referencia que tenemos como origen de Pinocchio es cuando Geppetto al ir volando en su Aerogeppetto Móvil, se encuentra tras una nube un trozo de madera, que tiene vida propia:

“Era un hermoso cachorro de pino...nos miramos atentamente... (el palo le picotea la nariz y Gepetto le ofrece comida en la mano) tenía hambre el pobrecito... (el palo se ha quedado dormido en lo brazos de Gepetto)”¹⁴¹

¹³⁹Guerrero Eduardo, Acto único. Directores en escena (entrevista a Juan Carlos Zagal), Santiago, Chile, Ed. Ril y Universidad Finis Terrae, 2001, Pág. 207

¹⁴⁰Juan Carlos Zagal en Ponencia en el I Congreso de Directores Teatrales de Chile, inédito, Transcripción: Violeta Espinoza, 1998, Santiago, Chile.

¹⁴¹Libreto Obra teatro Pinocchio, La Troppa, 1990, Santiago, Chile, Pág. 4

De algún modo se trabaja con la doble posibilidad que brinda un cuento como *Pinocchio*, por un lado la historia se mueve en un plano de la realidad reconocible y cotidiana: la ciudad, los personajes, su relación con ellos y las situaciones a las que se enfrenta y por otro lado está el plano fantástico: un muñeco de madera que piensa, habla y siente, que es capaz de entrar y salir del cuerpo de un tiburón totalmente intacto, que habla con las aves, en un plano totalmente surrealista irreal, pero que Pinocchio al ser un personaje irreal que lucha por integrarse a esta realidad cotidiana, se mueve libremente entre los dos planos.



Fig. 41: Pinocchio
Fuente: Registro audiovisual de la obra

El surrealismo¹⁴² es un concepto que baña toda la obra, desde las actuaciones, que si bien parten de la creación de personajes divertidos, interesantes, que manejan la ternura desde un plano cercano al distanciamiento, alejado de una interpretación actoral realista o naturalista, de todas formas se desarrollan en torno a situaciones reales y reconocibles para el público, donde se recurre a la gestualidad y al movimiento corporal como partes importantes de la narración visual. Lo mismo sucede a nivel escenográfico, ya que los espacios planteados también son cotidianos y cercanos al espectador, pero los logran a través de una escenografía completamente surrealista: un perro de ropa.

Sin embargo, es el mismo Pinocchio, quién a través de un texto plantea, su naturaleza diversa y fantástica:

*“Pinocchio: (en la escuela). Presente profesor. Pinocchio. Los reinos son tres: animal, vegetal y mineral; pero a veces se confunden... por ejemplo yo: tengo de los tres un poquito. Vegetal porque soy de palo, mineral porque tengo unos pernitos y animal porque me muevo; pero a mí me gustaría ser un niño no más...”*¹⁴³

Este texto muestra la temática central de la obra, donde Pinocchio se autodefine y expresa lo que él quiere llegar a ser y significa su mayor anhelo, de un modo muy particular que permite a espectador comprender y acercarse más al personaje desde la inocencia del muñeco.

¹⁴²**Surrealismo o Superrealismo:** (Del fr. *surréalisme*).1. m. Movimiento literario y artístico, cuyo primer manifiesto fue realizado por André Breton en 1924, que intenta sobrepasar lo real impulsando con automatismo psíquico lo imaginario y lo irracional. **Real Academia Española © Todos los derechos reservados**

¹⁴³Libreto Obra teatro Pinocchio, La Troppa, 1990, Santiago, Chile, Pág. 14

Esa lucha por transformarse en ser humano es la temática de *Pinocchio* que quieren destacar los integrantes de esta compañía, el intento del muñeco por alcanzar su sueño, al igual que el Quijote del *Rap* o que Pedro Fernández Quiroz en *Salmón-Vudú*.



Fig. 42: Obra Pinocchio
Fuente: Registro audiovisual de la obra

Pinocchio, se desenvuelve en una urbe, donde aparecen diversos personajes que utilizan lenguajes y expresiones contemporáneas, que provocan una identificación del público. La situación de desobediencia de Pinocchio, en la obra es emprendida con la huida del muñeco del hogar, luego de escribirle una carta a su padre explicando sus ansias de conocer nuevos horizontes y vivir experiencias distintas, también en el momento que Pinocchio rompe vidrios de un centro comercial con una onda y es descubierto por un policía corrupto, del cual logra escapar. Los personajes de Mangarria y Cascarria, son los dos personajes malvados, que reemplazan al gato y el zorro del cuento original, personificados ahora como dos chiquillos choros, delincuentes comunes, arquetipos de las grandes ciudades chilenas, que utilizan un lenguaje popular y contemporáneo como: “pulento el loco”, subimos a una micro por la puerta “detroit”, chocamos con una “cuca”, “se mandó el condoro”, ellos serán los que engañarán a Pinocchio para robarle unas monedas.

Pepe grillo, o la conciencia de Pinocchio está representado por un grillo bueno y otro malo, que persiguen al muñeco para guiarlo según su conveniencia, para ello utilizan diversas tácticas.

El hada del cuento original, es reemplazada por la imagen de la madre de Pinocchio, la que se le aparece solo a él, para aconsejarlo. En cierto modo esas escenas, profundizan en la temática del cuento que conocemos de Collodi, ya que se vislumbra el conflicto interno de Pinocchio, que siente la ausencia de su madre y que dentro de su anhelo por verla se le aparece en una imagen idealizada.

Sin lugar a dudas la puesta en escena es lo que llama más la atención en esta obra, porque logra construir una imagería visual, capaz de soportar y sumar atributos al trabajo como tal. Si bien ya en las obras anteriores se vislumbraba un aporte visual en las imágenes que se lograban en el escenario y una especial preocupación por realizar un montaje con vuelo propio más allá de lo textual, donde lo que marcaba la pauta era la acción, es en ésta obra donde logran aunar los distintos componentes del montaje: una propuesta escénica lúdica, actuación, diseño, escenografía, movimiento, música, ritmo por nombrar algunos y con todos ellos logran despegar en la creación y pasar a manejar un concepto más profundo y completo, el de la visualidad, entendida como el conjunto de sensaciones, emociones y evocaciones que el espectador logra alcanzar por medio de un estímulo visual, que en el caso teatral, a mi parecer es mucho más completo aún ya que todo lo que está en juego

sobre el escenario comunica, por lo tanto la música sin duda pasa a ser un componente activo en el origen de esa visualidad y transmitir más allá de lo que está explícitamente dicho o expuesto en escena.

Por un lado se trabaja fuertemente en el diseño escénico: en la escenografía, el vestuario, la utilería, pero también se indaga en el gesto como un elemento más en el cual apoyarse para transmitir y provocar emociones. De este modo tanto Pinocchio como Gepetto son desarrollados desde actuaciones bien marcadas por la gestualidad, por ejemplo el muñeco adopta una manera particular de caminar y su padre logra concentrar su hiperactividad, en un gesto de levantar la pierna y lanzar gritos, que luego Pinocchio también hereda. Es mediante este recurso que se resuelven escenas como la del juego de pelota entre Gepetto y Pinocchio, ya que sólo con la gestualidad y el sonido logramos como espectadores ver el juego de la pelota, que es invisible, también la carta que lee el muñeco a su padre es mimada¹⁴⁴, la imagen de Pinocchio lanzando piedras a los vidrios, también es realizada a través de la gestualidad de la actriz, ya que solo posee el palito de la onda. Este recurso no sólo es usado para suplir elementos, sino que también para aportar caracteres de doble interpretación a la obra, como es el caso de la escena de Gepetto y el policía, cuando discuten, de pronto ambos por medio de sus gestos se transforman en dos perros peleando. También por medio de la gestualidad y el sonido logramos entender que Gepetto fue tomado preso, ya que realiza el movimiento de marcarse los dedos y de mirar a ambos lados para ser fotografiado, al mismo tiempo que entre sus manos carga un trozo de reja, de este modo consiguen una síntesis de las acciones y a la vez un dinamismo en la obra.

La secuencia del hambre que sufre Pinocchio al verse solo en su hogar y sin alimento también es resuelta a través de la gestualidad, en una especie de danza que nos transmite como cada vez está más hambriento. Las risas de Mangarria y Cascarria, también son representadas a través de un gesto, que los dos actores realizan con sus brazos flectados, juntándolos y separándolos como si estos fueran sus mandíbulas, en primer plano ante una cámara.

La nariz de Pinocchio en un momento es usada como taladro para excavar la tierra y eso lo entendemos por el gesto y el sonido sin necesidad que en realidad lo sea, otorgándole cierta gracia, sorpresa y dinamismo a la puesta en escena, en fin ejemplos hay muchos, sólo queda destacar una escena que se logra a través de la gestualidad y es la imagen de Pinocchio cayendo al mar, donde lo interesante no sólo es el mimo de la caída, sino que es una escena cargada del dramatismo que vive el personaje en ese momento, acompañada por la música, logra transmitir emociones al espectador, transformándose en una de las imágenes más bellas de la obra.

¹⁴⁴ **Mimar** (De *mimo*). tr. Representar algo mediante gestos. **Real Academia Española © Todos los derechos reservados**

6.3.1 DISEÑO EN PINOCCHIO



Fig. 43: Afiche Obra Pinocchio
Fuente: Archivo integrantes de La Troppa

Para enfrentar el diseño de *Pinocchio* la compañía decide incorporar al equipo de trabajo a un diseñador teatral, para que se haga cargo del vestuario y la utilería, el nuevo integrante es Jorge “Chino” González, es él quien acompañará a esta compañía en las decisiones de diseño, es apoyado por Jorge Aravena en la realización de vestuario, en tanto la escenografía fue conceptualizada, diseñada y construida por *La Troppa*, Leonardo Ahumada está a cargo nuevamente del diseño del afiche, en él vemos un dibujo infantil del *Pinocchio* de *La Troppa*, con trazos libres y colores vivos, es un diseño bastante simple, pero muy expresivo ya que a través de él logramos absorber el espíritu lúdico y fresco de la obra y de la “nueva” compañía.

Al igual que en todas las obras montadas por estos creadores teatrales, la autoexigencia y superación para llevar a cabo un montaje se elevaba con respecto a la obra que la precede, de este modo en *Pinocchio* las expectativas aumentan:

*“Queríamos hacer teatro narrado como en el cine o el cómic. Era como hacer la edición en vivo”*¹⁴⁵

Para ello vuelven a ocupar el juego de las dimensiones ideado en el *Rap del Quijote*, le sacan partido a través de la escenografía y los distintos artefactos que transitan por el escenario, provocando una explosión de imágenes que acercan al espectador al sentido medular de cada obra.

6.3.1.1 Escenografía

Pinocchio representa para los integrantes de la compañía, todo ese mundo violento que hostiga y abrumba a los que viven en él, de este modo ellos ven en el muñeco a un niño obligado a cumplir con los comportamientos socialmente impuestos, sometido constantemente al control de la autoridad, además tiene que lidiar constantemente con el medio agresivo y cruel que lo rodea, es así como conciben a Pinocchio sumergido en un “perro mundo”, amedrentado por un “perro policía” y perseguido por las mandíbulas enormes de un tiburón que lo quiere devorar, es por medio de estas ideologías, que la compañía logra por primera vez, concretar un concepto simbólico en escena, por medio de mecanismos visuales que les permiten concentrar el planteamiento de la obra, estableciendo

¹⁴⁵Juan Carlos Zagal en Entrevista inédita realizada por María de la Luz Pizarro, Santiago, Chile, 1995.

las directrices sobre las cuales se desarrolla la puesta en escena. De este modo surge la asociación con la imagen escultórica de un perro para colgar ropa como espacio escenográfico para desarrollar la obra, la decisión es corroborada por dos de los integrantes cuando van a comprar perros para colgar ropa, que le sirvan como modelo para diseñar y se dan cuenta que su marca es “Tiburón”. De este modo definen la escenografía: un gran perro para colgar ropa, que servirá como espacio único

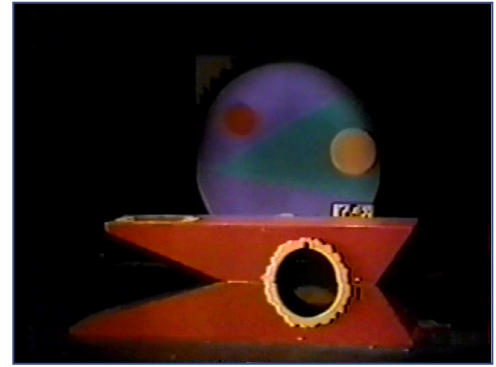


Fig. 44: Obra Pinocchio. Escenografía
Fuente: Registro audiovisual de la obra

para desarrollar la obra, delimitando el espacio, ya que todo ocurre sobre, abajo, entre o través de este perro. Piensan en las distintas posibilidades que les brinda este objeto escultórico en el escenario, así se dan cuenta de que servirá de casa, de tiburón, de mecanismo para hacer volar a Gepetto o de paloma en el aire con Pinocchio a cuestas, en fin muchísimas posibilidades, por eso era importante idear un mecanismo que permitiera al objeto realizar las distintas maniobras.

Es así como se dan a la tarea de buscar una persona que se hiciera cargo de la construcción escenográfica, hablan con tramoyas, ingenieros, pero todos les dicen que es imposible realizar una escenografía con tales características, sin embargo, la compañía sentía que el diseño era preciso para lo que ellos querían lograr en escena y tampoco estaban dispuestos a ceder, es entonces cuando Lorca y Zagal se hacen cargo de la construcción escenográfica y lo logran. Construyen un perro de ropa de 3.50 metros de largo por 1.20 metros de alto y 1.00 metro de ancho, en un principio es azul con líneas curvas de color rojo, pero después el color es cambiado por rojo con las líneas amarillas.

Este objeto escenográfico posee distintos mecanismos: puede girar toda la parte superior de la pinza en 360°, con este mecanismo se logra la persecución del tiburón, además tiene un movimiento vertical que permite separar y juntar ambas partes de la pinza,



Fig. 45: Vuelo en la paloma
Fuente: Registro audiovisual de la obra

de este modo solucionan la imagen de Pinocchio volando sobre la paloma, la cual se completa con un dibujo plano de una cabeza del ave que colocan en un extremo del perro y un cordel que sirve a la actriz para iniciar el movimiento y también las mandíbulas del tiburón, imagen que se fortalece con una aleta dibujada en plano que se agrega en la parte superior del perro. Además el espacio circular que poseen los perros de ropa, es cubierto por un papel tensado que permite construir la imagen del nacimiento de Pinocchio, el papel es atravesado por la nariz puntiaguda del muñeco y luego aflora todo su cuerpo, simbolizando su inicio a la vida fuera del hogar.

Además del enorme perro de ropa, constituye la escenografía un telón gris, que se ubica al centro del escenario por detrás del objeto escultórico, éste tiene al centro una pintura abstracta de color: azul, verde, rojo, amarillo y blanco, esta produce un equilibrio espacial, evoca la nariz de Pinocchio y ayuda a centrar la mirada del espectador, pero además es un espacio utilizado por los actores para cambiarse de vestuario y guardar la utilería.

Si bien la escenografía de la obra es bastante simple, es suficiente para dar impulso y acompañar cada una de las imágenes propuestas en la puesta en escena, es “una caja de sorpresas”, ya que gracias a los distintos mecanismos el perro de ropa es capaz, manipularse de diversas formas, ampliando la cantidad de utilidades e imaginarios que brinda el propio objeto.



Fig. 46: Obra Pinocchio
Fuente: Registro audiovisual de la obra

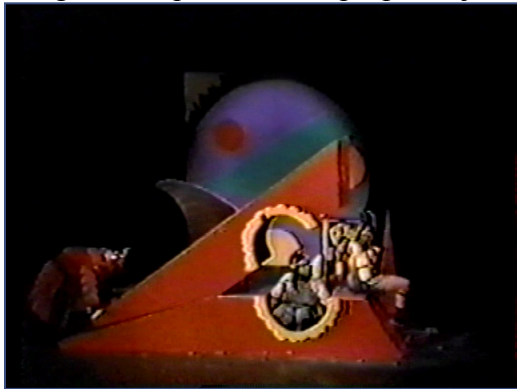


Fig. 47: Escenografía. Tiburón
Fuente: Registro audiovisual de la obra

En cuanto a la iluminación, es simple y funcional, si bien se advierte una propuesta al ser trabajada con una intención de zonificar el espacio escénico, no llega a ser un elemento decisivo en la producción de un sentido dramático como las otras áreas visuales en juego. Sin embargo es importante destacar que ésta es trabajada tanto a nivel de luz general, donde es posible ver todos y cada uno de los detalles que existen en escena, como en zonas, donde se pretende guiar la mirada del espectador hacia el lugar específico dentro del espacio escénico donde se desarrollará la acción dramática, es así como se solucionan distintas situaciones como por ejemplo la metáfora del nacimiento de Pinocchio saliendo por el espacio circular que se forma en medio de la pinza de ropa, ya que la luz solo se centra en ese trozo de la escenografía, generando de algún modo un plano cerrado de la escena, lo mismo sucede en el momento en que Pinocchio está en la escuela y también se trabaja con una luz centrada solamente en el muñeco, ya que lo importante en ese momento es él y no su entorno. La iluminación también contribuye a la creación de atmósferas, como esa luz azul muy profunda que intenta reproducir el fondo marino o esa luz cálida y tenue que acompaña a Pinocchio mientras éste viaja montado en una gran paloma por los aires. Sin duda el recurso lumínico realza las distintas situaciones y emociones que propone la obra.

En cuanto a la iluminación, es simple y funcional, si bien se advierte una propuesta al ser trabajada con una intención de zonificar el espacio escénico, no llega a ser un elemento decisivo en la producción de un sentido dramático como las otras áreas visuales en juego. Sin embargo es importante destacar que ésta es trabajada tanto a nivel de luz general, donde es posible ver todos y cada uno de los detalles que

existen en escena, como en zonas, donde se pretende guiar la mirada del espectador hacia el lugar específico dentro del espacio escénico donde se desarrollará la



Fig. 48: Pinocchio
Fuente: Registro audiovisual de la obra

6.3.1.2 Vestuario

El vestuario, es abordado desde una mirada moderna y lúdica, que a través de la combinación de colores y formas busca un modelo reconocible para identificar a cada uno de los personajes, las tonalidades usadas también son contrastantes.

Una propuesta interesante, ya utilizada en otros montajes anteriores, es el del vestuario único que sirve de base para agregar determinadas prendas que les ayuden a configurar episodios claves u otro personaje. Este recurso no sólo intenta resolver los distintos cambios de vestuarios a los que se ven enfrentados los actores, sino que también enfatiza la naturaleza de cuento en que están sumidos los personajes, ya que no importa el paso del tiempo, los personajes son identificados sólo con un vestuario.



Fig. 49: Pinocchio
Fuente: Registro audiovisual de la obra

y botones que le proporcionan una apariencia infantil al personaje, usa unos calcetines largos blancos y un par de botines negros de caña alta que en conjunto con las correas, recuerdan una imagen ortopédica, un gorro de natación negro da una apariencia masculina a Laura que interpreta a Pinocchio y unos guantes rojos sin dedos aportan a la imagen artificial que se le quiere dar al muñeco, además de un aire moderno y rockero, también por supuesto lleva la puntuda nariz roja, que sufrirá alteraciones de tamaño, este vestuario será el que llevará el personaje durante toda la obra, sufriendo pequeñas variaciones sólo en la cabeza, ya que cuando Pinocchio sale de su hogar para ir a la escuela lleva sobre el gorro una gran manzana “*roja Richards*”, que en un principio parte siendo utilizada como parte de la utilería; cuando es engañado por Mangarria y Cascarria estos le obsequian “la corona de San Badulaque” unas orejas de burro. De este modo Pinocchio se representa como un muñeco que evoca su naturaleza, pero que tiene un aire moderno y tierno e inocente.

Geppeto es caracterizado como un inventor loco, hippie. La base del vestuario es un overol gris, que le permite al actor neutralizar la vestimenta de los distintos

La vestimenta de Pinocchio está compuesta por una camiseta, de la cual sólo se ven las mangas y unas calzas, de color beige insinuando una tonalidad de madera, además en brazos y piernas el muñeco lleva unos fierros negros atados con correas, acentuando la rigidez de su materialidad, también usa una polera amarilla por debajo de una jardinera corta gris, que tiene unas llamativas pinzas



Fig. 50: Gepetto
Fuente: Registro audiovisual de la obra

personajes que interpreta, sobre él un largo impermeable beige, con un amplio ruedo, con muchos botones, esta prenda otorga espontaneidad al personaje y ayuda al actor a condicionar sus movimientos, ya que para vestir la prenda es necesario mantener una postura y energía, en su cabeza lleva una especie de estructura de una mascarilla para soldar, evocando en conjunto con el abrigo la imagen de una suerte de “Florcita Motuda” o del científico de *Volver al futuro*, además usa calcetines negros y zapatos negros, la cabellera crespa y abundante de Jaime Lorca ayuda a configurar la imagen casual del personaje.



Fig. 51: Grillo bueno
Fuente: Registro audiovisual de la obra

El Grillo Bueno que también es interpretado por Lorca, así que el overol los calcetines y zapatos se mantienen, pero se le agregan otros elementos como una camisa a rayas blancas y azules, bien ancha que tiene un gran cuello blanco, sobre él un ambo azulino también muy ancho, con hombreras y botones, más corto que la camisa, además usa una larga y ancha corbata en tonos grises y ocre, su look lo componen también unas antiparras doradas y un peinado engominado y ordenado, enfatizando el correcto comportamiento del personaje. El vestuario de este personaje tiene influencias de la moda “ochentera”, sin embargo la configuración de formas y la mezcla de colores nos recuerda que estamos viendo un cuento.

La vestimenta del Grillo Malo, interpretado por Juan Carlos Zagal, también tiene como base el overol gris, los calcetines y zapatos negros, usa un largo abrigo burdeo con imponentes hombreras, un gran cuello de piel gris, botones dorados, mangas plegadas y anchas, que va ceñido a la cintura por un cinto negro, en la cabeza lleva un casco con cachos en color rojo negro y dorado. Este vestuario está inspirado en la imagen prototípica del diablito vestido de rojo con cachos.



Fig. 52: Grillo malo
Fuente: Registro audiovisual de la obra

Mangarria y Cascarria llevan un vestuario muy moderno tipo rockeros, ambos continúan con la base del overol gris, calcetines y zapatos negros, en la parte superior llevan chaquetas de cuero negras, con cierres y adornos, con diseños bastante atractivos, lleno de detalles particulares para cada uno, en el caso de Mangarria (Jaime), su chaqueta tiene aplicaciones de cuero rojas más amplias, también usan gorros, Mangarria uno de lana negro y Cascarria (Juan Carlos) un jockey de cuero del mismo color, cuando engañan a Pinocchio y le dan una golpiza añaden dos pasamontañas a su vestimenta.



Fig. 53: Mangarria y Cascarria
Fuente: Archivo integrantes de La Troppa

Ya que la tramoya es realizada alternadamente por Lorca y Zagal, ambos están neutralizados gracias a los overoles grises, calcetines y zapatos negros, el último también suma a su vestimenta un casco plateado.

Zagal suma a su vestimenta de tramoya solamente una gorra tipo carabinero de color negra para interpretar al policía y para hacer la manipulación del escuadrón caza bombarderos, usa su mismo traje de tramoya pero ahora con un casco de piloto de esos aviones.



Fig. 54: Mangarria y Cascarria
Fuente: Registro audiovisual de la obra

6.3.1.3 Utilería



Fig. 55: Utilería de la obra. Bote.
Fuente: Registro audiovisual de la obra

Indudablemente, es en Pinocchio donde la compañía logra concretar a través de las imágenes y los artefactos, un estilo teatral propio, muy apoyado en el área visual y los actores lo asumen como tal:

“Lo que sucede es que nuestro teatro es de cosas”¹⁴⁶

Ya que logran por medio de los artefactos y las miniaturas, las escenas simultáneas que les permiten realizar una narración de imágenes similar a la del cine, con primeros planos, escenas divididas, travelling, close up. Y este recurso los ayuda a fortalecer su propio camino hacia una narración teatral basada en la

¹⁴⁶ Guerrero Eduardo, Acto único. Directores en escena (entrevista a Jaime Lorca), Santiago, Chile, Ed. Ril y Universidad Finis Terrae, 2001, Pág. 208

imaginación y el juego. De este modo los artefactos están creados desde la coherencia del cuento que es Pinocchio, por eso son objetos llamativos, de vivos colores y en algunos casos caricaturizados, que otorgan en conjunto a las demás creaciones de diseño una bella estética a la obra.

La utilería se mueve en dos planos, algunas veces solo es un elemento funcional y otras además adquiere un carácter simbólico.

Luego de dimensionar la gran cantidad de artefactos que transitan por el escenario a lo largo de la obra, no es de extrañar que lo primero que vemos al inicio de ésta, es un cono que es lanzado a los aires, poco a poco el personaje comienza a aparecer y descubrimos que es Gepetto, este artefacto es un material nuevo que ha encontrado el inventor y quiere experimentar con él, entonces le adosa miel de palma que contiene en una pera de goma. Lo que provoca una gran explosión, en la que el personaje sale disparado por los aires, es la presentación de Gepetto, interesante por dos motivos, primero porque es por medio del movimiento del objeto en el aire que advertimos la presencia de un personaje y porque es a través del sentido de estos artefactos que hace su presentación el personaje, dejándonos en claro que es un inventor excéntrico.



Fig. 56: Utilería de la obra Aerogepetto Móvil
Fuente: Registro audiovisual de la obra

El Aerogepetto Móvil, es un artefacto que no sólo sirve como medio de transporte para Gepetto, sino que además es el único invento realizado por el personaje capaz de funcionar, es una especie de silla que mediante el pedaleo es posible activar sus alas y volar, este objeto representa en sí el espíritu hippie y particular de un personaje que sueña e idealiza. Otro objeto, seguro de invención de Gepetto es una flor roja que lleva en su solapa, la cual es un estetoscopio, que usa para examinar a Pinocchio.

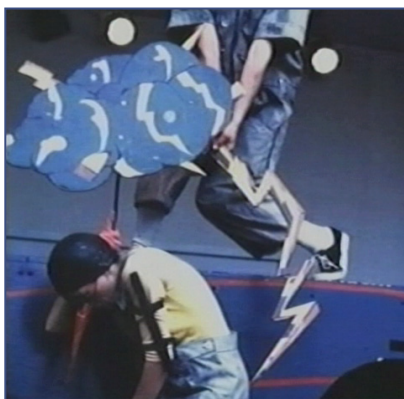


Fig. 57: Utilería de la obra Nube y rayo
Fuente: Registro audiovisual de la obra

Un trozo de palo que encuentra Gepetto “*detrás de una nube*”, es la esencia que el inventor ocupa para crear a Pinocchio, pero no es solamente una materia prima, sino que el alma inquieta del futuro muñeco, pues en su condición de pedazo de madera, ya posee vida propia, porque es capaz de jugar, comer y dormir, esta situación es subrayada por Gepetto cuando éste coloca una taza invertida en la parte superior del palo, a modo de casco.

Por medio de un sopapo que Pinocchio lanza con una honda a la cara de su padre y una caricatura plana de un gato erizado luego que el muñeco la ha ahorcado, nos comenzamos a enterar del temperamento difícil, del personaje.

Uno de los recursos más utilizados para representar cada uno de los elementos requeridos, es la caricatura dibujada en un soporte plano, a mayor escala, de este modo se resuelven: el maletín con pertenencias de Pinocchio, el auto de la policía, los útiles escolares que lleva el muñeco a la escuela, el tiburón en miniatura que ve Pinocchio por el telescopio y lo asusta, un caso interesante es el que ocurre con la nube y el rayo que persigue a Pinocchio para representar su pena tras la ausencia de su padre:

“...cuando el Pinocchio andaba con una nube aquí arriba, tú podís entender, claro el día es pésimo y es como andar con la tormenta encima... Uno lo elabora así, no lo piensa así, pero si se lo plantea así, sobre todo porque tiene que ver con una fantasía y no con una imitación de la realidad”¹⁴⁷

Con esta imagen, se recurre a una simbología reconocible por todas las personas, para poder enfatizar el sentido de esa escena al espectador y se hace con la plena conciencia de estar en un terreno de la fantasía, pero es una concesión que los chicos están dispuestos a hacer, tanto porque el estilo de cuento se lo permite y porque además sienten que esa es la ventaja que otorga el teatro frente al cine ¡el teatro es una fantasía!



Fig. 58: Utilería de la obra. Citroneta
Fuente: Registro audiovisual de la obra

Un caso notable es la citroneta amarilla de Mangarria y Cascarria, porque tiene la posibilidad de abrirse el capó y la maleta, permitiendo ver el motor y todo lo que va adentro, pasando a ser una sorpresa para el espectador que lo entusiasma y capta su atención invitándolo a continuar siendo parte de este “juego de adultos” que se desarrolla en el escenario.



Fig. 59: Utilería de la obra. Tiburón
Fuente: Registro audiovisual de la obra

Un bidón que sacan de la citroneta y una botella para regar un tallo imaginario, también son logrados con el mismo recurso de la caricatura tipo cómics, lo mismo sucede con el escuadrón de caza bombarderos que derriba a Gepetto en el aire, que está dibujado en plano y es manipulado con una larga varilla por el tramoya, el bote inflable que usa el padre de Pinocchio en el mar también se resuelve con el mismo sistema, pero además en medio de la estructura plana lleva bisagras que permiten dar la sensación que se desinfla al irse plegando y escuchando el sonido que produce el actor que lo maneja, la cabeza

¹⁴⁷Entrevista realizada a Laura Pizarro para esta investigación en Julio del 2005, Pág. 5

y fauces del tiburón que vemos de frente, también son una caricatura en plano, lo mismo sucede con las piernas ágiles de Pinocchio que nadan en el horizonte proporcionado por la escenografía, para no ser alcanzado por el tiburón.

El juego con las dimensiones de los objetos en *Pinocchio* se intensifica y adquiere mayor sentido, ocupan este recurso no sólo como un método sorprendente y atractivo para el público, sino que ven en él una posibilidad para lograr una narración cercana a la usada en el cine, destacando las emociones y sensaciones de determinadas escenas. Es el caso que ocurre para representar a la paloma que lleva a Pinocchio al rescate

de su padre, primero la vemos pequeña, una marioneta articulada que es manejada a través de una varilla por el tramoya, luego cuando el muñeco la monta la imagen crece, entonces de un plano general pasamos a plano más cerrado y ahora la paloma es enorme y es representada con el perro de ropa, logrando una imagen cargada de emoción, lo mismo ocurre con el Grillo Bueno cuando trata de aconsejar a Pinocchio, primero lo vemos a tamaño real, pero luego cuando se acerca a él, la imagen de la escena se divide al igual que en un televisor, en un lado vemos el plano general, donde está Pinocchio a tamaño real junto a él el Grillo Bueno representado por un títere pequeño manipulado por la actriz y al otro lado vemos un plano detalle, donde la nariz de Pinocchio es un enorme cono rojo, manejado por el tramoya y el Grillo Bueno es representado a tamaño real por el actor, el juego de concordancia entre ambos planos se logra porque los movimientos realizados por Pinocchio = nariz y por Grillo Bueno = títere, son idénticos; en esta misma escena se juega con un matamoscas que en el plano detalle es enorme y en el plano general más pequeño.

El Aerogepetto Móvil también en un momento cambia de dimensión, pasando a ser una miniatura con un Geppetto de títere, manipulado por una tramoya por medio de una varilla, de este modo logrando un plano general donde se ve a Pinocchio a tamaño real y el



Fig. 61: Miniatura Grillo bueno
Fuente: Registro audiovisual de la obra



Fig. 60: Obra Pinocchio
Fuente: Registro audiovisual de la obra

Aerogepetto Móvil sobrevolando a gran altura. No obstante, el juego con las dimensiones de objetos también es utilizado de forma ingeniosa para representar el perro del policía, ya que este es una réplica del perro para ropa que es la escenografía, pero a menor escala sin llegar a ser del tamaño real de las pinzas para ropa, este es manipulado por el mismo policía, quien le da vida a través de los movimientos y sonidos. Otra escena que se resuelve por medio del cambio de dimensión de los objetos, es cuando Pinocchio

le miente a su madre y su nariz va creciendo paulatinamente hasta terminar siendo un cono enorme que le cubre la cabeza por completo, en este caso no se intenta recurrir al juego de los planos cinematográficos, sino que a exaltar una acción y la sensación que ella provoca.

Un objeto interesante de destacar es un bastidor con panel giratorio, que muestra en caricaturas distintos momentos de la paliza que sufre Pinocchio, éste es manipulado al mismo tiempo que sucede la acción dramática, donde dos actores interactúan con él.

Otro elemento que da cuenta de la imaginación aplicada en esta obra, es la imagen del muñeco luego de ser forcejeado por el policía: es una réplica de Pinocchio representada por un muñeco de trapo excesivamente estirado y fofo.



Fig. 63: Utilería de la obra. Panel giratorio
Fuente: Registro audiovisual de la obra

entendemos en conjunto con el personaje que era la futura y difícil situación que debería enfrentar junto a su padre en las profundidades del mar.

En fin los objetos utilizados en *Pinocchio* son muchos: micrófonos para que los personajes puedan cantar, plato y cucharón para que Gepetto alimente al muñeco, una bolsita que contiene monedas de oro, un pito de marihuana que fuman Mangarria y Cascarria mientras hablan con Pinocchio, peces pequeños manejados por los actores para representar el fondo del mar o parte de objetos que gracias a la manipulación de los actores podemos visualizar y completar en nuestras



Fig. 62: Perro del policía
Fuente: Registro audiovisual de la obra

Un “*telescopio mágico*” es usado en una escena de Pinocchio con el Grillo Bueno y el Grillo Malo, es un objeto a tamaño real, pero su función va más allá de solucionar una escena, tiene un carácter simbólico ya que por medio de él nos es posible adquirir más detalles intrínsecos de la obra: cuando Pinocchio mira por un lado que muestra “*lo que cada uno quiera ver*” ve a su mamá, este es un detalle adicional al cuento original, que nos hace comprender más aun la rebeldía y pena interna del personaje por no saber nada de su madre y su origen hasta ese momento y por el otro lado es posible ver “*lo irremediable*” entonces a modo de premonición Pinocchio ve un tiburón que lo asusta diciendo “*Yo soy tu padre*”, que luego al final de la obra



Fig. 64: Utilería de la obra. Helicóptero
Fuente: Registro audiovisual de la obra

mentes la totalidad, como es el caso que ocurre con la hélice que lleva el Grillo Malo, como espectadores somos capaces de imaginar y entender que él va en un helicóptero sin necesidad de verlo totalmente, lo mismo con un puño manejado con una varilla que golpea al muñeco o con un pico de pájaro que es manipulado por la actriz, solo con el movimiento y el sonido logramos ver el ave.

6.3.2 LA MÚSICA EN PINOCCHIO



Fig. 65: Mangarria y Cascarria
Fuente: Archivo integrantes de La Troppa

Tal como lo habían hecho en las obras anteriores, el trío decide componer una música propia para el montaje, de eso se encarga Juan Carlos Zagal, que junto a Jaime Lorca interpreta la música en vivo, así ambos se turnarán para actuar.

Un teclado sintetizado, dos saxos y secuencias musicales programadas en el teclado con xilófono, guitarras, baterías y violines, serán los instrumentos utilizados para interpretar la música de *Pinocchio*, la cual será abordada desde tres aspectos: por un lado se compone una banda sonora que acompaña los distintos pasajes

de la obra, por otro lado se componen canciones que interpretan los propios personajes en escena a modo de narración y además se integran ruidos y sonidos que aportan a las acciones dramáticas.

La obra comienza con el músico en el escenario, Juan Carlos Zagal, interpretando en el teclado lo que ellos mismos califican como: “*un rock medio hippie*”, esta es la música que presenta a Gepetto, en ella el actor-músico, interviene con voces y textos que dan cuenta del personaje en escena “*inventor, loco, maniático, sobreviviente de la primavera del 68*”, perfectamente esa melodía sería la que escucharía Gepetto por gusto propio.

Una suave música en base a violines y violonchelos acompaña a Gepetto mientras se eleva por los aires en su Aerogepetto Móvil, esta misma será usada en la escena de Pinocchio volando sobre la paloma, ciertamente esta música logra exaltar cada escena y llevarla a un plano distinto, metafórico, generando una poesía de la acción, destacando el aspecto surrealista de cada una de ellas, ayudando a convertirlas en dos bellas imágenes cargadas de emoción.

Sin lugar a dudas la música se convierte una vez más en un actor sobre escena, porque a través de la banda sonora se le adhiere un sello a la obra, la melodía principal, la que acompaña a Pinocchio desde que aparece en escena mientras aprende a caminar, se hace reconocible para el público luego de transcurrido los primeros minutos, por lo tanto si en otra ocasión se le vuelve a escuchar inmediatamente nos acordamos del *Pinocchio de La Troppa*. Sin embargo, esta melodía tiene algunas variantes, tanto en su ritmo como en sus

tonos, dando cuenta de la intensidad de la escena. De este modo esa misma melodía alegre en la que podemos distinguir el teclado, una batería y un xilófono, acompañará la escena en que Gepetto y Pinocchio se reconocen como padre e hijo, también el camino del muñeco a la escuela, donde se suman las voces de Zagal o al finalizar la obra cuando Pinocchio maneja el Aerogepetto Móvil llevando a su padre, en todos esos momentos con pequeñas variaciones, la música evoca entusiasmo y felicidad, sin embargo en el paso de la escuela a la calle se vuelve a repetir, pero con un tono más grave y a un ritmo lento, ahora es interpretada solo con el teclado, transmitiendo tristeza, esta misma composición es utilizada en la escena de Pinocchio buscando a su padre por las calles, mientras lleva una nube auestas, donde además se dejan oír de vez en cuando los rayos y el llanto de Pinocchio, otra vez la melodía aparece cuando el muñeco le miente a su madre y le crece una enorme nariz, si bien al igual que la versión anterior es muy triste y su ritmo también es lento, en esta ocasión es interpretada en saxo por Jaime Lorca .



Fig. 66: Obra Pinocchio
Fuente: Registro audiovisual de la obra

En saxo es interpretada por Jaime Lorca una suave música, para acompañar la escena de la huida de Pinocchio de su hogar y sus posteriores andanzas callejeras, es una melodía cargada de emotividad.

Mangarria y Cascarria, se presentan con un rap, donde ambos narran sus actos delictuales mediante un lenguaje moderno y popular, dejando entrever algunas características de su actuar:

“Mangarria: El otro día en la tarde jugando al pool contra el Chico Mario y el Después te explico, terrible situación, barraca nos daban y los cinco pesos que apostamos con el brother se nos esfumaban...



Fig. 67: Obra Pinocchio
Fuente: Registro audiovisual de la obra

Juntos: Cuando de repente con el loco nos miramos, cambio de luces güena idea irse a las manos total, comenzamos a golpear a la pareja por parejo, le quitamos la plata nos robamos los tacos, las bolas, las tizas, las chaquetas de cuero y el potente crucifijo del Mario.

Arrancamos por la calle presurosamente y subimos a una micro por la puerta de detroit, no iba nadie en la micro, solo un presunto ciego, tranquilo nervioso.

Lo pensamos, lo tasamos, decidimos asaltamos al chofer pero se nos fue en collera, no estábamos ni ahí en la situación peligrosa e indecisa... ”¹⁴⁸

Es por medio del rap, ritmo moderno y marginal, que estos personajes aparecen en escena logrando captar la atención del público y de Pinocchio, quien se acerca animado y curioso bailando. La misma pista musical se repite para acompañar la escena del viaje en citroneta y luego en la escena del asalto a Pinocchio aparece nuevamente la música, pero esta vez a mayor velocidad, lo que se condice con el tratamiento de la situación dramática ya que es realizada en cámara rápida.

También es por medio de un rap que Pinocchio y Gepetto se cuentan y relatan los episodios vividos mientras Gepetto estaba preso:

“Gepetto: ¿Y dime hijo mío que has hecho tú mientras yo estaba recluso en las mazmorras?”

*Pinocchio: Me dolía la guata, me dolía la guata
me atacó el hambre, me dolía la guata
y me dije entonces que hacer?
venir a la casa y llenarme la panza
con peras, manzanas y todo lo que haya.
Mientras más pensaba, mientras más pensaba
más hambre me daba, más hambre me daba,
entré en la casa y no andaba ni un alma,
busqué y busqué, busqué y busqué,
no encontré ni una pasa, me dolía la guata,
me dolía la guata.*

Gepetto: pobre hijo mío, estoy desesperado al verte así tan maltratado por la vida...

*Pinocchio: Cada vez tenía más hambre y el
hambre trajo al sueño
y este pobre muñeco sin dueño se durmió
pensando
en su pobre padre preso, padre pobre padre
preso.
Estaba en esto inocentemente cuando llegó
un grillo demente, grillo cruel, malo y
despiadado,
que de mi se ha burlado y me ha dejado todo
hinchado
papá*

*Gepetto: nunca más nos separaremos.
Pinocchio: nunca más. ”¹⁴⁹*



Fig. 68: Pinocchio y Gepetto
Fuente: Archivo integrantes de La Troppa

¹⁴⁸Libreto Obra teatro Pinocchio, La Troppa, 1990, Santiago, Chile, Pág. 14 – 15.

Es entonces por medio de la música que se logra resolver este encuentro padre – hijo, contextualizando la escena en una actualidad cercana y reconocible para el público, además con este recurso se consigue una escena ágil, atractiva cargada de contenido.

La alusión a la actualidad y al inconsciente colectivo se mantiene también a través de letras de canciones populares, que son cantadas por los mismos personajes: es el caso del Grillo Malo, que al momento de jugarle una mala pasada al Grillo Bueno entona “*la vida te da sorpresas...*” estrofa perteneciente a una salsa de Rubén Blades o el caso de Cascarría que luego de engañar y dañar a Pinocchio canta “*Que el mundo fue y será una porquería ya lo sé en el 503 y en el 2000 también, que siempre ha habido choros, Maquiavelos y estafaos, pam, pam*” estrofa del famoso tango **Cambalache** de Enrique Santos Discepolo. Caso similar ocurre en la escena que el muñeco y su padre huyen del tiburón, la música que los acompaña es la banda sonora de la reconocida película **Tiburón** de Steven Spielberg de 1975.



Fig. 69: Obra Pinocchio
Fuente: Registro audiovisual de la obra

Cuando Gepetto es derribado por el escuadrón caza bombarderos, comienza a sonar una suave música, que intenta transmitir la desolación que invade ese momento dramático, esta melodía, marca el ritmo de la escena y da paso a la imagen siguiente de Pinocchio cayendo en las profundidades del mar, evidentemente esta escena se logra gracias a la combinación del factor musical con el de la expresión corporal. Nuevamente la música es una pieza fundamental en la escena, que permite exacerbar sensaciones y emociones.

Una secuencia musical acompañada por la voz de Zagal, ayuda a configurar la escena del hambre que sufre Pinocchio cuando queda solo en su hogar, ayudando a plasmar en conjunto con la gestualidad de la actriz, las sensaciones experimentadas por el personaje. Esta es una de las escenas inéditas, incorporada por la compañía, a la cual logran sacarle partido, ya que contiene datos importantes para el desarrollo de la narración, pero por sobre todo aporta al espíritu lúdico de la puesta en escena, el sello de la creación y al ritmo de la obra.

Los sonidos también forman parte del universo musical de **Pinocchio**, es a través de ellos que los chicos logran crear escenas, como es el caso del juego de pelota que da cuenta de la relación que mantiene Pinocchio con su padre, o bien ayuda a configurar una acción, tal como sucede en las explosiones que provoca Gepetto con sus inventos, o el sonido de las articulaciones y el corazón de Pinocchio cuando su padre lo revisa, asimismo las voces distorsionadas con eco les ayudan a configurar el escenario del fondo marino... en fin, los

¹⁴⁹ Op.cit. Págs. 11 - 12

ejemplos son abundantes, porque efectivamente ellos ven en los sonidos un elemento más para comunicar:

“...los sonidos de la calle, son elementos de un mundo externo que se mezcla y confunde con nuestras propias vidas...”¹⁵⁰

Es así, como la compañía investiga cada vez más en las posibilidades que les brinda la música para comunicar las distintas emociones en escena, constituyéndose en un factor fundamental de la acción dramática, es por eso que sienten la necesidad de hacer la composición ellos mismos, porque así logran transmitir la misma intención que persiguen en la actuación y el diseño de sus obras.

6.4 RESULTADOS EN PINOCCHIO

Pinocchio representa un renacimiento para este trío de actores, es de la mano de esta obra que logran consolidarse como compañía, consiguiendo el reconocimiento del público, la prensa y sus pares, este montaje cuenta con el auspicio del Instituto Cultural de Las Condes, lugar donde estrenan la obra, y del Instituto de Cooperación Iberoamericana, I.C.I., además una productora externa El Carro Producciones, Romero & Cambell, se encarga de la promoción y ventas. Sin duda, han avanzado, ya no son esos chicos que solo contaban con sus energías y ganas de hacer teatro, pero que no los iba a ver nadie y nadie se atrevía a apoyarlos, es con este montaje que logran conquistar un espacio en el medio teatral, a costa de esfuerzo, tenacidad, trabajo y creatividad. Desde su estreno en Diciembre de 1990, llamaron la atención del público y la crítica, quienes reconocieron los aportes teatrales de la compañía:

“La Troppa en este caso se atrevió al aparente gran irrespeto de reinventar las anécdotas del cuento, se jugó con verdadera valentía en un trabajo de adaptación y de puesta en escena que considero, en rigor, cautivante”¹⁵¹

Sin duda, la adaptación de un cuento tan conocido como *Pinocchio* llamó mucho la atención, porque *La Troppa* fue capaz de proporcionar un escenario distinto a esta historia, logrando contextualizarlo en otra época, con un lenguaje contemporáneo, con nuevas situaciones que contribuían al desarrollo dramático, pero lo más importante es que a pesar de todos esos cambios, logró conservar la esencia del cuento y desarrollarla en un montaje cargado de emoción.

Otro factor que se destacó dentro de la propuesta de esta compañía fue que su adaptación permitió que *Pinocchio* accediera a un público más global, ya que no estaba dirigido exclusivamente a niños:

¹⁵⁰ Música de cañerías. Remezcla teatral (entrevista a Juan Carlos Zagal), Suplemento Zona de contacto, Diario *El Mercurio*, Lagos Sergio, Santiago, Chile, 16 de Junio de 1995

¹⁵¹ Di Girólamo Claudio, De Collodi a La Troppa, Revista Apuntes (102), Santiago, Chile, Publicación semestral de la escuela de teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Otoño – Invierno 1991, Pág. 37

“Sería un error pensar que es una puesta en escena sólo dedicada al público infantil, ya que por sus niveles de humor y creatividad puede interesar a todo tipo de espectador...”¹⁵²

Esta nueva condición se adquiere porque **La Troppa** trabaja a dos niveles la puesta en escena, por un lado con la historia “superficial” del cuento que tiene que ver con lo cautivante de la historia: su estética, lo entretenido de la narración, la frescura de las escenas, o sea la forma y por otro lado trabajan con el contenido profundo del cuento: la búsqueda del ser humano y en este caso de un muñeco, por llegar a ser una persona cabal. Siendo fieles de este modo a su propio planteamiento teatral: ***el teatro es un gran juego de adultos.***

Es así como comienzan a tener notoriedad y el público los identifica, aplaude y se interesa por su propuesta teatral, premiándolos con su asistencia a las funciones:

“Un fiato total se produce entre los actores y así, la platea menuda y adulta saluda la multihabilidad de La Troppa, sus creaciones, humor y sus constantes sorpresas visuales. La participación del público es distinta y la cantidad de asistentes en un mal momento de la temporada teatral es elocuentemente alta”¹⁵³

Fue tan buena la acogida del público, que luego de su estreno en diciembre, se hizo necesario reponerla en abril de 1991 en la Sala Eugenio Dittborn del Teatro de la Universidad Católica, lugar donde estuvo una larga temporada. Es que el público se encantó con este **Pinocchio** moderno, tan lleno de sorpresas y particularidades, que desbordando ternura expresaba su gran deseo: *ser un niño, no más.*

“...literalmente el Pinocchio hizo reír, llorar y despertó la alegría mas profunda en toda la gente que lo vio, ahí nos dimos cuenta que teníamos la posibilidad de convertirnos en un remedio para el espíritu, fue bonito, desarrollando el lenguaje, llevándolo al extremo”¹⁵⁴

Sin lugar a dudas, **Pinocchio**, logró cautivar al público, con este montaje la compañía logra potenciar su itinerancia por el país y por primera vez viajan al extranjero a realizar funciones, para ello también llevan **Salmón-Vudú** a participar en: Festival Internacional de Teatro de Manizales en Colombia, Muestra de Teatro en la ciudad de Pereira, también en Colombia, Feria Mundial de la Juventud en Madrid, España, Temporada en el Teatro Villa Carlos y en el Teatro Comedia en Córdoba Argentina, Festival Internacional de Teatro en Medellín, Colombia, Festival de Teatro Hispano en Miami, Estados Unidos, Festival Nacional de Teatro en Caracas, Venezuela, Festival de Teatro en San Juan, Puerto Rico, Festival Iberoamericano de Cádiz, España, Festival de Teatro de Molina, España, además de una gira realizada por España en la ciudades de: Granada, Madrid, León, Cáceres y Badajoz. En total **Pinocchio** logró superar las 300 funciones, consolidando la propuesta teatral de la compañía.

¹⁵² Piña Juan Andrés, Pinocchio, Revista Mensaje (402), Santiago, Chile, Septiembre 1991

¹⁵³ Arriba el telón, Diario La Tercera, Montecinos Yolanda, Santiago, Chile, 14 de abril de 1991, Pág. 42

¹⁵⁴ Pizarro José Pedro, Documental Jumeaux – La Troppa en Francia (Juan Carlos Zagal), [DVD], Francia, 2001, 05:18 min.

Luego de meses en cartelera, la crítica especializada comenzaba a catalogar la propuesta de **La Troppa** como una nueva teatralidad:

*“Con esta obra, ya varios meses en cartelera, el grupo La Troppa consolida un estilo teatral que se está convirtiendo en una propuesta renovadora e imaginativa en lo escenarios chilenos, en un nuevo enfoque para superar el tradicional “teatro infantil” y una nueva teatralidad para años venideros”*¹⁵⁵

Pinocchio otorga la consolidación de la propuesta luminosa y visual de la compañía, a través de las miniaturas, los artefactos, el movimiento, la música, la adaptación propia de la historia logran arraigar, los intentos visuales que se advertían desde **Salmón-Vudú**, los chicos logran establecer a través de su propuesta un lenguaje teatral, no visto antes en los escenarios nacionales, es por eso que la Asociación de Periodistas de Espectáculos (APES) le otorga el premio al Mejor Montaje del Año (1991). Gracias a este reconocimiento, la recepción del público, la opinión de la crítica y su propio trabajo **La Troppa** logra posesionarse un espacio dentro del medio teatral chileno, compartiendo cartelera con: Marat- Sade montaje de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, El gran circo de Chile, creación colectiva del Gran Circo Teatro, Este domingo obra presentada por el Ictus, La Manzana de Adán, de Alfredo Castro presentado por el Teatro La Memoria, Hamlet de Williams Shakespeare, montaje de los Alumnos Teatro Universidad Católica, entre otros.

6.5 APRENDIZAJE EN PINOCCHIO

Ya hemos visto que de la mano de **Pinocchio** esta compañía se logra consolidar como tal, definitivamente deciden ser un trío dispuesto a enfrentar los distintos montajes futuros, esta decisión la sellan bajo el nombre de **La Troppa**. Opción que sin duda marcará su forma de hacer teatro, porque el proceso creativo se transforma en un trabajo íntimo, detallista, comprometido, donde los tres estaban involucrados en cada una de las decisiones, generando así entre ellos un afiatamiento, tanto a nivel personal como profesional, incluso en un momento ellos dicen sentirse como una gran familia, porque comparten mucho tiempo y experiencias de vida juntos, en el trabajo todos aportan desde su mundo interno, imágenes, ideas, visiones y todo aquello que pueda aportar al montaje, es así como los tres se logran conectar y potenciar en una creación colectiva:

*“Como somos un triunvirato, cuando estamos los tres en escena suceden cosas maravillosas. Ahí explotamos. Cuando los tres nos conectamos somos muchos más que tres. Cuando no, no somos ni uno”*¹⁵⁶

Es de alguna manera esta conexión profunda para poder crear, la que estos teatristas venían buscando desde los montajes anteriores, sienten que ésa es la base del grupo, porque

¹⁵⁵ Piña Juan Andrés, Pinocchio, Revista Mensaje (402), Santiago, Chile, Septiembre 1991

¹⁵⁶ Quiroz Rodrigo, La nuestra es una generación capada (entrevista a Jaime Lorca), Portal Pluralista, Santiago, Chile, Ed. por Corporación Representa Bustamante, 16 de Octubre 2004, Pág.51

se pueden apoyar mutuamente en las etapas creativas y confiar que todos apuntan a una misma dirección:

*“En Pinocchio estábamos todos influidos por todos y cada cosa iba calzando justo. Eso es lo bonito; cuando logramos esa conexión triangular, se mantiene la armonía”*¹⁵⁷

Lo interesante del trabajo de esta compañía es que se permiten la experimentación como parte del camino hacia la creación, por lo tanto el error también está presente en cada proceso y de allí surge el aprendizaje, el conocimiento y el desarrollo personal:

*“Cada uno de los miembros del grupo tiene la oportunidad de desarrollarse a través de las obras, esto es lo interesante para nosotros.”*¹⁵⁸

Es importante destacar que en cada obra los integrantes de la compañía fueron entendiendo más, avanzando más, aprendiendo más de ellos mismos y del teatro, fueron capaces de generar una propuesta teatral que obedecía a sus más profundas inquietudes, tanto a nivel de contenido como de forma, atribuyendo un sello particular a su trabajo. Es en esta búsqueda que deciden incorporar recursos del cine y del cómic a su modo de hacer teatro, indudablemente ese es uno de los mayores aportes de esta compañía, porque logran ampliar las posibilidades de contar una historia sobre el escenario, estimulando el imaginario del público. Ellos descubren que a través de una forma tan artesanal como es el teatro es posible mostrar al espectador distintas tomas de una misma escena, primeros planos, planos generales, planos de detalles son posibles de lograr a través del cambio de dimensiones de los objetos en escena. Si bien esta técnica ya había sido experimentada por ellos en algunos montajes anteriores, en *Pinocchio* adquiere una fuerza distinta, porque pasa a ser un componente más de la dramaturgia de la obra, ya que en sí mismo aporta a la narración de la historia.

*“...en Pinocchio se nos revelaron las miniaturas y las escenas simultáneas...Así descubrieron que se podía narrar la historia con absoluta libertad y que Stanislavsky podía irse un rato largo y no importaba porque lo central de su propuesta eran la imaginación y el juego. Un juego que debía conjugar la poesía, la simbología y la provocación”*¹⁵⁹

Siempre intentando producir un juego atractivo sobre el escenario para poder captar la atención del espectador y transmitir la historia de una forma profunda y emotiva, se preocupan de desarrollar un teatro cargado de visualidad, donde las imágenes causan sorpresas y despiertan la imaginación del público, buscando en las acciones un sentido poético que evoquen metáforas y transmitan el mensaje profundo del cuento que representan, a este concepto ellos mismos lo llaman **Poesía de la acción**.

“...para nosotros es muy importante la capacidad de despertar emociones que nos impulsen hacia otro universo. De alguna forma yo entiendo así la poesía, la capacidad de

¹⁵⁷ Juan Carlos Zagal, en Entrevista inédita realizada por María de la Luz Hurtado, 1995.

¹⁵⁸ Hurtado María de la Luz, Recorrido a través de La Troppa (entrevista Juan Carlos Zagal), Revista Apuntes (109), Santiago, Chile, Publicación semestral de la escuela de teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 1995, Pág. 58.

¹⁵⁹ Jurado María Cristina, El retorno de la poesía, Gemelos de La Troppa, Revista Caras (415), Santiago, Chile, Febrero de 2004, Pág. 22

asociar mundos completamente distintos que se entremezclan, pero que también motivan o gatillan hacia otra cosa... pensar poéticamente es no pensar con el sentido literal de las cosas, sino que siempre buscar las asociaciones o las distintas posibilidades que tiene la palabra o la acción en sí misma.”¹⁶⁰

Una acción que corresponde a este concepto en *Pinocchio*, más allá del sentido literal, es la escena del muñeco cayendo a las profundidades del mar donde sus movimientos no solo intentan plasmar la acción de caer sino que evocan la profunda tristeza en que está envuelto el personaje, es así como se obtiene la poesía y la compañía entiende que han acertado con un aspecto fundamental del teatro: el rito, que es inherente al acto teatral en sí, pero que ellos al buscar en las representaciones metáforas visuales acercan al espectador a sentido intrínseco de la obra, ósea al estado espiritual, patentando aún más la característica del ritual.¹⁶¹

Es de este modo, como continúan forjando su propio camino en el quehacer teatral, creando con los distintos recursos empleados sobre el escenario un lenguaje propio que les permitía transmitir la historia que querían contar, recursos que continuarán perfeccionando en los futuros montajes.

Otro aspecto importante que también definen junto a esta obra, es la participación de los tres integrantes de la compañía en cada uno que los quehaceres que implica el montaje de las obras, independientemente que trabajen con un especialista en cada área, ellos participan de la creación y construcción de la escenografía, la utilería, el vestuario, la iluminación, la producción, incluso deciden entre los tres turnarse para hacer la tramoya de las funciones, todo esto además de sus tareas específicas de dramaturgia, actuación y dirección, donde el trío trabaja en forma colectiva, en el caso de la música Zagal es el encargado de componer los acordes que acompañarán las escenas, contando con el apoyo de Jaime Lorca en la interpretación. Sienten que de este modo adquieren más posibilidades de expresar el sentido de la obra, porque se transforma en un concepto global donde cada elemento está al servicio de lo mismo.

Pinocchio marca también un hito importante para esta compañía, ya que gracias a esta obra les es posible itinerar al extranjero a mostrar su trabajo y fortalecer las giras dentro del país, hecho importantísimo para esta compañía ya que consideran un aprendizaje adicional en estas experiencias:

¹⁶⁰ Oyarzún Carola, Diálogos con la cultura. Tertulias 2002 – 2003. La Troppa Artesanos, viajeros y poetas (entrevista Juan Carlos Zagal), Santiago, Chile, Ed. Tobacco & Friends y Universidad Finis Terrae, 15 de Julio de 2003, Pág. 71

¹⁶¹ Un ritual es un drama representado. Es por ello que el arte dramático es muy similar y, en algunas ocasiones, sus orígenes históricos provienen de los rituales; sin embargo, difiere en dos aspectos básicos: en primer lugar, las representaciones dramáticas poseen una audiencia, mientras que los rituales disponen de una congregación que participa activamente, que baila y canta, que se arrodilla y se inclina, que reza en común, además de otras manifestaciones; en segundo lugar, a diferencia del arte dramático, el carácter prioritario de los rituales no es el recreativo, sino el sagrado o religioso, y su objetivo es la comunicación con los espíritus u otras fuerzas naturales para conseguir algún fin de tipo moral. **Microsoft ® Encarta ® 2009. © 1993-2008 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.**

“¿Qué importancia tiene para Uds. la itinerancia?

*Es entretenido y es parte del trabajo, es una necesidad también, el año noventa cuando hicimos el **Pinocchio** fue cuando dijimos, a este quehacer nos dedicamos y de esto vamos a vivir y es en gira donde se generan las condiciones de cercanía con el trabajo...”¹⁶²*

Con **Pinocchio** la compañía siente que ha alcanzado un nivel en el quehacer teatral, sienten que comienzan a obtener los frutos de las horas de trabajo, el esfuerzo y la perseverancia demostrada a través de los años. Han ganado un espacio, el público y la prensa los identifica y elogian su trabajo, cada vez más gente los quiere ver, de algún modo ya han pasado la tormenta, pero saben que si se descuidan en cualquier minuto se pondrá a llover, por eso era más necesario que nunca trabajar, esforzarse, aprovechar la oportunidad y no conformarse, sino que continuar su propio camino, seguir buscando y soñando junto a cada obra que se propusieran realizar.



¹⁶² Entrevista realizada a Laura Pizarro para esta investigación en Diciembre del 2008, Pág. 12.

LOBO

"...Podría tal vez subir al gran Campanario del Teatro y desde lo alto invitar a la gente. Un gran cartel en el pórtico diría: Se sanan almas, se rehabilitan espíritus dormidos".¹⁶³

¹⁶³ Gómez Rodrigo, (Jaime Lorca) Gemelos. Fotografías de Rodrigo Gómez. Un viaje con el teatro La Troppa, Santiago Chile, Ed. Lom, 2001, Pág. 57.



7.1 FICHA TÉCNICA DE LOBO

- **OBRA:** Lobo.
- **INSPIRADA EN:** El lobo hombre de Boris Vian.
- **AUTOR:** La Troppa.
- **FECHA DE ESTRENO:** 1992.
- **LUGAR DE ESTRENO:** Sala Nuval en Santiago.
- **DIRECCIÓN:** La Troppa.
- **PRODUCCIÓN:** La Troppa.
- **POST-PRODUCCIÓN:** Teatro itinerante 1992.
- **ESCENOGRAFÍA:** Jorge “Chino” González.
- **VESTUARIO:** Jorge “Chino” González.
- **ILUMINACIÓN:** Jorge “Chino” González.
- **DISEÑO DE UTILERÍA:** Jorge “Chino” González.
- **MÚSICA:** Juan Carlos Zagal.
- **COREOGRAFÍAS:** Alejandro Ramos.
- **TÉCNICOS**
 - Realización de escenografía: Francisco Quiroz, Alioscha Poblete, José Antonio Contreras, Álvaro Silva.
 - Realización de vestuario: Manon des Marai.
 - Pintura artística: Claudia Gutiérrez.
 - Máscaras: Alejandra Rubio.
- * Obra ganadora del concurso abierto del Ministerio de Educación para realizar una extensa gira por todo el país como Teatro Itinerante.
- **REPARTO**
 - Juan Carlos Zagal:** Lobo y Potente
 - Laura Pizarro:** Fanny, Belinda, distintos personajes
 - Jaime Lorca:** Quico, Chino Siam, distintos personajes

7.2 ARGUMENTO DE LOBO



Fig. 70: Animación de Lobo
Fuente: Documental Jumeaux La Troppa

Esta es una obra inspirada en el cuento *El Lobo-hombre* de Boris Vian, de ella se conserva el motivo central y algunas escenas, las cuales son contextualizadas en Santiago de Chile a principios de los 90. La obra será estructurada en 11 cuadros que contienen los distintos momentos a desarrollar, cada uno llevará un título alusivo al acontecimiento de la escena. De este modo se cuenta la historia de un hombre-lobo, nacido de la relación

entre un lobo y una mujer, el cual será condenado a vivir su doble naturaleza en la soledad del bosque, ya que es tempranamente separado de su madre, sin

embargo cuando crece decide ir a la ciudad en búsqueda de ella, se dedica a recorrer calles y suburbios de noche perdiéndose en las manadas de hombres, es así como conoce a un taxista y a su mujer con quienes establecerá un lazo familiar, pero su incansable búsqueda lo conducirá a encontrar a su madre en un prostíbulo donde ambos encontraran la muerte.

7.3 CREACIÓN EN LOBO

Luego del desbordante éxito obtenido con *Pinocchio* la compañía decide explorar en temáticas distintas, más oscuras y profundas del ser humano que les permitan trabajar con mayor fuerza en los contenidos de la historia. Es que los chicos de esta compañía estaban muy conscientes de haber logrado en su obra anterior un resultado muy satisfactorio en cuanto al trabajo de la puesta en escena y la forma del montaje, es por eso que en esta oportunidad deciden avanzar un poco más con respecto al contenido de la obra, es así como deciden nuevamente tomar un cuento como fuente de inspiración, esta vez el elegido es *El Lobo Hombre* de Boris Vian, escrita en 1947.



Fig. 71: Obra Lobo
Fuente: Archivo integrantes de La Troppa

“El Lobo nos permite escharbar en nuestro lado más oscuro, en nuestras imágenes más surrealistas”¹⁶⁴

Si bien el cuento sólo sirve como punto de partida, toman de él principalmente, la mezcla de lo real con lo fantástico a través de un mito¹⁶⁵: un ser mitad humano mitad bestia, que debido al estigma de su naturaleza es condenado a la soledad y la marginalidad. Una leyenda popular que ha pasado de boca en boca entre los habitantes de la ciudad,



Fig. 72: Obra Lobo
Fuente: Archivo integrantes de La Troppa

quienes conservan la creencia en la historia fantástica. Todo lo restante es dramaturgia de *La Troppa*: un contexto contemporáneo y local, ya que reconocemos en la escenografía la ciudad de Santiago como escenario para desarrollar la historia, nuevos personajes, anécdotas y opiniones que enriquecen la narración mitológica.

Así, plantean la historia del hombre-lobo, un fantástico ser proveniente de la mitología popular, aspecto que ayuda a configurar el personaje debido a su fantástica y dramática condición de hombre bestia, con la de un ser que no se siente acogido dentro de la sociedad.

Prisionero de su triste historia y destino recorre la ciudad. Historia que los días de luna llena los locutores de las radios locales se encargan de recordar, de este modo esbozan paralelamente la vida del hombre-lobo y los habitantes de esta ciudad que viven en completa cotidianeidad con los vicios y costumbres propias de un gran urbe donde nadie se preocupa de los demás, solo de sobrevivir al hastío de la rutina que los consume. Todo esto hasta el día en que estas dos realidades se cruzan cuando el hombre-lobo decide ir a la ciudad en búsqueda de su madre, allí conocerá a Quico que es chofer de un taxi, hombre esforzado que evade sus frustraciones en el trago visitando bares del sector de Mapocho y a su esposa Fanny, cajera de un supermercado, mujer extrovertida y coqueta, que junto a su marido sueñan con algún día tener una mejor calidad de vida. Es este matrimonio quien tiene el gran golpe de suerte anhelado, han encontrado accidentalmente al hombre-lobo, que tal como dice la leyenda *“el que encontrare al Lobo-Hombre podrá desenterrar los tesoros*

¹⁶⁴ Pizarro José Pedro, Documental Jumeaux – La Troppa en Francia (Juan Carlos Zagal), [DVD], Francia, 2001, 05:38 min.

¹⁶⁵ **Mito** (mitología), Del gr. *μῦθος*. **1.** m. Narración maravillosa situada fuera del tiempo histórico y protagonizada por personajes de carácter divino o heroico. Con frecuencia interpreta el origen del mundo o grandes acontecimientos de la humanidad. **2.** m. Historia ficticia o personaje literario o artístico que condensa alguna realidad humana de significación universal. **3.** m. Persona o cosa rodeada de extraordinaria estima. **4.** m. Persona o cosa a las que se atribuyen cualidades o excelencias que no tienen, o bien una realidad de la que carecen. **Real Academia Española © Todos los derechos reservados**

de Belinda (su madre), *siempre y cuando logre convencer a la bestia humana para que le indique el lugar preciso en donde cavar*” es por eso que deciden capturarlo y encerrarlo para que confiese, hasta que este les muestra toda su ferocidad y los hace buscar en el interior de ellos mismos, replantearse su vida y encontrar lo verdaderamente importante: el amor.

“...la presencia del hombre lobo va a tener en esta fábula una connotación positiva, pues es capaz de humanizar a unos seres que son tocados a fondo por este lobo de la leyenda”¹⁶⁶

Es el hombre- lobo quien les da una lección de vida, ya que gracias a su intervención Fanny y Quico, logran encontrar la felicidad en detalles simples y reencontrarse como pareja, es con ellos que el hombre-lobo por fin encuentra una familia, se siente acogido, entre los tres surgen lazos de afecto que podemos ver en sus paseos por la ciudad, en la celebración del cumpleaños de Fanny o en el onírico sobrevuelo por la ciudad.



Fig. 73: Obra Lobo
Fuente: Archivo integrantes de La Troppa

Es irónico cómo un ser bestial le termina enseñando de humanidad a los propios seres humanos que finalmente terminan comportándose mucho más bestiales que el propio hombre-lobo, de este modo advertimos que la ciudad es verdaderamente la selva.

“siendo lobo se perdía en los bosques junto a manadas de lobos y siendo hombre se perdía en las ciudades junto a manadas de hombres”¹⁶⁷

Lobo toca una temática humana: la de no sentirse parte de nada, la propuesta perfila a este hombre-lobo en esa dualidad de no ser humano pero tampoco lobo y eso lo hace sentir cada vez más solitario y marginado, sin duda ellos expresan sus propias inquietudes y sentimientos a través de este personaje y se identifican con él:

“esa sensación perpetua de nostalgia, que no sé de donde soy... de que algo me falta, entonces como uno tiene o por lo menos yo tengo esa nostalgia siempre, se me apacigua cuando encuentro el punto en la actuación y en el teatro que hacemos”¹⁶⁸

Esa búsqueda que experimenta el hombre- lobo, va más allá de encontrar a la madre físicamente, es la necesidad de recuperar el mundo perdido en el momento en que su madre

¹⁶⁶ Guerrero del Río Eduardo, Una Troppa creativa, Revista Apuntes (104), Santiago, Chile, Publicación de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Primavera-verano, 1992, Pág. 58

¹⁶⁷ Libreto Obra teatro Lobo, La Troppa, 1992, Santiago, Chile, Pág. 4

¹⁶⁸ Pizarro José Pedro, Documental Jumeaux – La Troppa en Francia (Juan Carlos Zagal), [DVD], Francia, 2001, 035:45 min.

fue arrancada de su lado y que a él lo sumió para siempre en la orfandad. Es la rebeldía ante ese destino, el insistir en la búsqueda y no someterse al dolor.

“La Laura, Jaime y yo vivimos la dictadura, que fue una guerra. Cada uno tuvo su paraíso perdido que se destruyó violentamente cuando el Ejército chileno ocupó Chile. Yo soy el mejor ejemplo. Mi padre murió de cáncer, me internaron en un colegio y a los años mi hermano cayó preso, fue torturado y después se exilió. Mi paraíso desapareció: a los doce años yo andaba en los campos de concentración escondiendo dólares en los calcetines para dárselos a él, que tenía 17...”¹⁶⁹

La búsqueda del paraíso perdido es el *leitmotiv* del hombre-lobo. Además sentará un precedente en cuanto a la temática de las futuras obras, ya que al ser una inquietud personal de los integrantes de la compañía es un tema sobre el que seguirán profundizando.



Fig. 73: Obra Lobo El Potente
Fuente: Archivo integrantes de La Troppa

Resulta interesante que decidan introducir los créditos de la obra, en vivo mediante un desfile de seres encapuchados que portan pancartas al ritmo del sonido de helicópteros y una música electrónica. Con ello no solo rescatan un recurso cinematográfico, sino que evocan una protesta callejera como las que se veían en Santiago a fines de los ochenta.

La Troppa decide trabajar en *Lobo* tres planos de lecturas simultáneas: por un lado proponen una directa, que apela al juego y la entretención del público, la segunda es una visión más antropológica de la misma, ya que la obra plantea una temática acerca de las relaciones interpersonales y el comportamiento humano en las urbes y una tercera de carácter simbólico que apela al trabajo metafórico de algunos contenidos, por ejemplo constantemente en la historia se está haciendo

un paralelo con la historia bíblica y la visita de Jesús a la tierra a través de los enérgicos sermones realizados por un pordiosero “el Potente” que pregona en las calles de la ciudad. Es a través del simbolismo que la compañía decide realizar una crítica social a la urbe que los cobija y así expresar su opinión con respecto a ella:

“Atacamos al triunfalismo material que está viviendo este país. Hablamos de Sodoma y Gomorra, planteamos que nos estamos hundiendo, porque notamos mucho pecado en la ciudad. Es un cuento fantástico pero hay elementos de crítica y opinión que pertenecen a esta ciudad y no a otra... Hay bastante irreverencia en los temas, en el tratamiento. Se plantean las cosas de una manera en que la irreverencia no es pasarse las cosas por cualquier parte...”¹⁷⁰

¹⁶⁹ Jurado María Cristina, Gemelos de La Troppa. El retorno de la poesía (entrevista Juan Carlos Zagal), Revista Caras (415), Santiago, Chile, Febrero de 2004, Pág. 24

¹⁷⁰ De la Fantasía a la irreverencia, Diario La Época, Piña Andrés, Santiago, Chile, 24 de Julio de 1992

Sin duda *Lobo*, plantea una crítica social, se tocan temáticas importantes como la individualidad, la falta de amor, el consumismo, se cuestionan las situaciones habitacionales y la difícil vida en la ciudad:

*“Mira al final de cuentas, yo sé que para vivir en la ciudad hay que tener cuero de chanco, hacer la vista gorda a un montón de fulerías que pasan
El único problema es que me canso galla, me canso cachay? Me canso...”*¹⁷¹

Esa irreverencia se expresa por medio del simbolismo y del humor que van abordando las distintas temáticas que les interesan destacar a los chicos: el materialismo, el individualismo, la falta de valores, el desamor, la soledad, entre otros. Sienten que la irreverencia es necesario expresarla también a través de la imagen es por eso que deciden seguir buscando en el cine y en el cómic recursos que les permitan mayor apoyo visual de las acciones dramáticas y profundizar más en los contenidos de la obra, de este modo apelan a clichés y a la memoria colectiva del espectador chileno:



Fig. 74: Obra Lobo
Fuente: Registro audiovisual de la obra

*“Estamos cansados de eso de que Chile es un país latero y de que se diga que en el teatro no pasa nada.
Planteamos una visión más imaginativa; jugamos a los clichés, con lo que es la vida de esta urbe en el entendido de que somos parte de ella, reímos de la propia tragedia. La ciudad terrible, pero tratamos de hacerla particular...”*¹⁷²



Fig. 75: Lobo y caja de fósforos
Fuente: Registro audiovisual de la obra

Así vemos una micro Santiago Puente Alto, una caja registradora del *Ekono*, la imagen aérea de Plaza Italia, la torre *Entel*, una tienda de abrigos de pieles que altera al hombre-lobo o una gran caja de fósforos *Los Andes* que es el departamento de *Fanny y su esposo* simbolizando así que la vivienda es tan pequeña como eso.

“Hay una escena de Lobo que es la de la cajita de fósforos ¿Por qué se llega a esa solución?

Por una metáfora súper simple que decía: vivo en una caja de fósforos, por el departamento. En ese tiempo

¹⁷¹ Libreto Obra teatro Lobo, La Troppa, 1992, Santiago, Chile, Pág. 6

¹⁷² La Troppa bajo el volcán, Diario *La Época*, Claudia Heiss, Santiago, Chile, Marzo de 1995

empezaron a aparecer por la ley del subsidio habitacional, esas villas de cuatro pisos con departamentos tan chicos, que la gente dice: tan chicos como una caja de fósforos... ”¹⁷³

También el lenguaje popular y coloquial, permite sobre todo a los jóvenes conectarse e identificarse más con la obra:

“Potente: Estaba Jesús con los cabros tomando once cuando de repente le mandaron a avisar desde Judea que Lázaro estaba muerto, estaba recontra muerto y con el mameluco de madera puesto. El Etéreo quedó pa dentro y no la quería creer, entonces le dijo a los cabros ¡vamos! Pero los discípulos regularon, porque ya una vez los habían agarrado a peñascos allá en Judea...”¹⁷⁴

Otro recurso que se sigue explotando en esta obra es el de la gestualidad. Un ejemplo de ello es cuando Quico hace el gesto de beber sólo con su mano y luego se golpea reiteradamente la cabeza para graficar el síntoma de ebriedad, también se recurre a la gestualidad para graficar el asalto frustrado del cual es víctima el taxista, ya que es él quien manipula una pistola y cambia la voz para representar a la vez al asaltante.



Fig. 76: Obra Lobo
Fuente: Registro audiovisual de la obra

La gestualidad se trabaja metafóricamente pasando a conformar como ellos llaman: una *poesía de la acción*, en la escena donde el hombre-lobo está cautivo por Fanny y Quico y aparece arrastrando con unas correas la enorme armazón de la caja de fósforos donde es amenazado con los mismos palitos, en esta imagen metafóricamente se le da la connotación de esclavo sólo con la acción del sufrido arrastre de la estructura, además que se soluciona el cambio escenográfico, otro ejemplo es en la configuración del personaje del hombre-lobo quien es bastante expresionista¹⁷⁵ es sus gestos, ya que incluso su caminar es particular, dejando entrever a través de ellos sus características internas de soledad, miedo y timidez además de marcar la diferencia con respecto a los seres con los cuales se relaciona.

En general *Lobo* tiene un sello particular, ya que la propuesta del montaje se hace a partir de un estilo:

¹⁷³ Entrevista realizada a Jaime Lorca para esta investigación, Noviembre del 2005, Pág. 21

¹⁷⁴ Libreto Obra teatro Lobo, La Troppa, 1992, Santiago, Chile, Pág. 14.

¹⁷⁵ **Expresionismo:** corriente artística que buscaba la expresión de los sentimientos y las emociones del autor, más que la representación de la realidad objetiva. El movimiento expresionista apareció en los últimos años del siglo XIX y primeros del XX como reacción frente a los modelos que habían prevalecido en Europa desde el renacimiento... El artista expresionista trató de representar la experiencia emocional en su forma más completa, sin preocuparse de la realidad externa sino de su naturaleza interna y de las emociones que despierta en el observador. Para lograrlo, los temas se exageran y se distorsionan con el fin de intensificar la comunicación artística. **Microsoft ® Encarta ® 2009. © 1993-2008 Microsoft Corporation.**

“El Lobo por ejemplo es un estilo pop, tiene esa validez, que es el estilo más claro, que tiene sus reglas y que dura lo que uno demora en decir pop”¹⁷⁶

Sin duda el pop¹⁷⁷ es un estilo que influye tanto en la creación musical de la obra, como en la configuración visual ya que recurre al cómic como fuente de inspiración del montaje.

Si bien esta historia parte con un perfil fantástico, el final es totalmente trágico, ya que el hombre-lobo al igual que los protagonistas de las tragedias griegas posee un destino aciago y este se desata luego que el hombre-lobo ha conocido a una prostituta con la cual tiene una improvisada noche de pasión. Posteriormente se entera que esa mujer es su madre Belinda, quien aun sigue siendo manipulada por el hechicero de la leyenda que ahora se hace llamar Chino Siam y que la dejó agonizante en un hospital luego de una brutal golpiza que le propinó por no cobrarle los “servicios” al él. Es así como decide visitarla en el lugar donde la mujer muere; entonces el hombre-lobo decide cobrar venganza y matar al Chino Siam, pero luego de una pelea es el Chino quien termina matando al hombre-lobo de tres estocadas, sellando el fin como una tragedia urbana.



Fig. 77: Lobo
Fuente: Registro audiovisual de la obra

Luego de un arduo trabajo, en conjunto con el equipo técnico y artístico que se encargaba de la escenografía, el vestuario y la iluminación, *La Troppa* estrena *Lobo*, en la Sala Nuval.

7.3.1 DISEÑO EN LOBO

La Troppa decide continuar con el trabajo visual que han logrado desarrollar en las obras anteriores y nuevamente Jorge “Chino” González aportará en el área de diseño. Esta vez se hará cargo del diseño integral de la obra: escenografía, vestuario, iluminación y utilería, serán sus responsabilidades, no obstante conforma un equipo técnico que estará dedicado a la realización de cada uno de los diseños. De este modo Francisco Quiroz, Alioscha Poblete, José Antonio Contreras y Álvaro Silva, serán los encargados de la construcción escenográfica, mientras que Claudia Gutiérrez se encargará de la pintura artística, Manon des Marai confeccionará el vestuario y Alejandra Rubio realizará las máscaras. Incluyendo en todo momento la participación de los tres integrantes de la compañía quienes se las arreglan para estar en las opiniones de diseño y también en la realización de estos, es que

¹⁷⁶ Entrevista realizada a Jaime Lorca para esta investigación, Noviembre del 2005, Pág. 23

¹⁷⁷ **Pop:** (Del ingl. *pop*, y este acort. de *popular*, popular). adj. Se dice de un cierto tipo de música ligera y popular derivado de estilos musicales negros y de la música folclórica británica. U. t. c. s. m. || **2.** Se dice de una corriente artística de origen norteamericano que se inspira en los aspectos más inmediatos de la sociedad de consumo. U. t. c. s. m. **Microsoft® Encarta® 2009. © 1993-2008 Microsoft Corporation.**

no quieren perderse ninguna etapa, eso sería perder posibilidades dentro de este gran juego, sería como “*jugar con menos fichas*” decía Lorca.

En *Lobo* también deciden tomar otros lenguajes e integrarlos a la puesta en escena, como es el caso del cine y por sobretodo el cómic como fuente de inspiración que está muy ligado al Pop Art¹⁷⁸, estilo que está indudablemente presente en esta obra.



Fig. 78: Lobo, Fanny y Quico
Fuente: Registro audiovisual de la obra

Nuevamente el trabajo con las dimensiones y los muñecos a escala será un recurso a utilizar, es más, ese es un recurso que se seguirá utilizando en las producciones futuras.

En cuanto a la propuesta de diseño se puede inferir que ésta pretende generar un soporte visual donde desarrollar la trama de la historia, específicamente trabajando con tópicos propios de una ciudad como Santiago, así se recurre a ilustrar imágenes y sectores reconocibles por el espectador. Tendiendo en todo momento a sorprender al público con soluciones creativas que aportan al dinamismo y a la identificación con la obra.

7.3.1.1 Escenografía

La escenografía esta vez no se concibe como un objeto escultórico único, sino como un conjunto de pequeñas escenografías móviles que entran y salen del escenario sincronizadamente.

“Del objeto pasamos a la estructura del árbol, con ramificaciones de imágenes. La escenografía es como una panorámica de cine y nos vamos acercando a las imágenes como en close-up, o luego nos alejamos de ella y la observamos desde distintas distancias y ángulos. Es como usar permanentemente un lente que va articulando un hilo dramático a partir del collage de ángulos, proporciones, cercanías y distancias respecto de la acción y los personajes. Vamos contando una historia mientras va saliendo un auto y después aparece un auto chiquitito y cuenta una historia completamente distinta. Los objetos van contando historias sin necesidad de texto dicho por los personajes.”¹⁷⁹

¹⁷⁸ **Pop Art:** movimiento artístico iniciado en la década de 1950 en Estados Unidos y Gran Bretaña. Las imágenes del Pop Art (abreviatura de *Popular Art*, ‘arte popular’) se inspiraron en la cultura de masas. Algunos artistas reprodujeron latas de cerveza o sopa, tiras de cómic, señales de tráfico y otros objetos similares en sus pinturas, collages y esculturas. Otros incorporaron estos objetos cotidianos a sus pinturas o esculturas, a veces completamente modificados. **Microsoft ® Encarta ® 2009. © 1993-2008 Microsoft Corporation.**

¹⁷⁹ Jaime Lorca, en Entrevista inédita realizada por María de la Luz Hurtado, 1995.



Fig. 79: Escenografía de Lobo
Fuente: Registro audiovisual de la obra

Un detalle importante que actúa en directa conexión con el hombre-lobo desde que se comienza a narrar su mito, es la luna que está inserta en este panel, calada en la madera en forma circular y por la parte posterior tiene una tela blanca pintada con algunas sombras que dan la intensidad de una luna llena, ésta pasa por distintas fases: menguante, creciente y eclipses lo que se logra, cubriendo el calado con otra madera según lo requerido.

El diseño escenográfico se aborda como una imagen caricaturesca de cada uno de los escenarios, con intervención de trabajo gráfico. Se juega con las perspectivas y las diversas tomas cinematográficas: planos generales, planos americanos, tomas áreas y travelling, es posible distinguir, al igual que en *Pinocchio*, sólo que esta vez se consigue con el juego de la bidimensionalidad de los paneles que componen cada escenografía, en conjunto a la tridimensionalidad de los actores interviniendo en esos paneles.



Fig. 81: Escenografía. Bar Indianápolis
Fuente: Registro audiovisual de la obra

Cada módulo escenográfico representa el espacio físico necesario para cada situación. Sin embargo, de telón de fondo hay un gran panel que limita el escenario, allí se muestra una caricatura de Santiago donde vemos la cordillera de Los Andes, una aglomeración de edificios, entre los que distinguimos la Torre Entel, estatuas y los letreros del Metro. Si bien éste es un gran panel fijo está subdividido en pequeñas secciones, algunas móviles, que dan la posibilidad de girarlas y proporcionar una nueva imagen o incluso algunas están confeccionadas en tela para permitir a los actores entrar y salir del espacio escenográfico.



Fig. 80: Escenografía de Lobo
Fuente: Registro audiovisual de la obra

El bar *Indianápolis*, cantina del sector de Mapocho donde Quico va a beber, se configura en un sector del gran panel, al hacer girar una sección. En ella vemos la caricatura de un ambiente bohemio y popular, donde los personajes están festejando. Aunque toda la pintura es plana, interactúa con elementos tridimensionales como un teléfono público que está dibujado también en la pared, pero que posee un auricular corpóreo, además de Quico que dialoga con los personajes dibujados.

Una maqueta a pequeña escala de la gran ciudad es el escenario del Potente para pregonar la *Fábula de los muertos vivos*.

Si bien la escenografía grafica espacios reales donde suceden las acciones, también se mezclan con imágenes que al igual que en el cómic sirven para manifestar las emociones y sensaciones de los personajes, como es en el caso de la imagen que aparece cuando el hombre-lobo se encuentra en la calle con Fanny y Quico luego del alejamiento entre ellos, allí vemos distintos planos detalles de los ojos del hombre-lobo, donde se enfatiza la tristeza que le provoca la situación.



Fig. 82: Escenografía. Maqueta de la ciudad
Fuente: Registro audiovisual de la obra

Una propuesta de la compañía es que la historia central se vaya entrelazando y conectando con las situaciones narradas en un radio teatro de una emisora local, en ella además escucharemos canciones y gags, propios de la época como: *“la Polar llegar y llevar”* San Diego 329, canciones del grupo musical *Los Prisioneros*, parte del último discurso de Allende, el slogan de la radio Cooperativa, la frase: *porque Viña tiene festival* y un trozo del mensajes que dio el Papa Juan Pablo II cuando vino a Chile. El espacio de la radio está ubicado sobre el escenario al costado izquierdo público, ella se configura con



Fig. 83: Escenografía. Radio Teatro
Fuente: Registro audiovisual de la obra

un pequeño letrero luminoso que dice: al aire, con un micrófono colgante y un podium, en algunas ocasiones también el radio teatro ocupa las ventanas insertas en el panel grande.

Otro recurso que se vuelve a usar en esta obra es el trabajo con las dimensiones, es así como vemos una maqueta con una imagen aérea de la Plaza Italia, con su rotonda, el monumento, los típicos carteles luminosos que se ubican sobre los edificios. De este modo se resuelve mostrar la escena de Quico manejando en estado de ebriedad, ya que en las calles de la maqueta vemos como su pequeño taxi se desplaza en zig-zag. Luego la toma cambia a una de perfil, también en maqueta donde vemos el auto de Quico llegando a un block de edificio, en donde se encienden la luz de un departamento del cuarto piso cuando su esposa Fanny se despierta. En esta escena además se utiliza una transposición, ya que Quico al lado de la pequeña

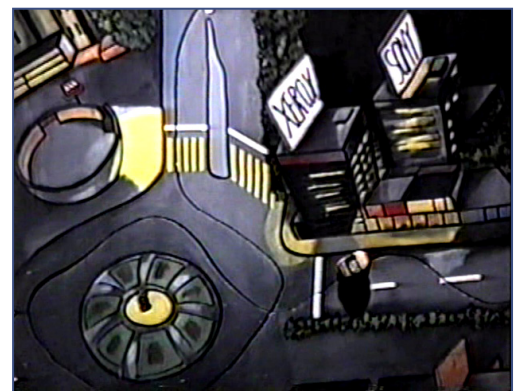


Fig. 84: Escenografía. Maqueta ciudad
Fuente: Registro audiovisual de la obra



Fig. 84: Miniatura de Quico en auto
Fuente: Registro audiovisual de la obra

vemos a Quico ebrio en su baño vomitando, luego el mismo actor voltea el objeto y vemos que en la parte posterior de la base aparece una caricatura de una toma aérea de Quico tirado en el baño junto al inodoro.

La primera pequeña escenografía móvil que vemos sobre el escenario es la de la pieza de Quico y su esposa. Está confeccionada por un bastidor que simula por medio de la perspectiva una esquina de la pieza donde hay una ventana por la que se puede ver la cordillera, también hay una ferma donde está bosquejada la cama y sobre ella se insinúa la presencia de Quico por medio del dibujo de sus piernas, también vemos un velador con una lámpara que tiene la posibilidad de encender su luz.

Entre medio de ferma y bastidor se ubica la actriz que se cubre con una tela a modo de cubrecama, la cual le da la posibilidad de incorporarse en el espacio y dar la ilusión que está acostada en la cama junto a su esposo al que le habla. Éste módulo escenográfico tiene un reverso, en él se



Fig. 87: Escenografía. Pieza de Quico
Fuente: Registro audiovisual de la obra

maqueta hace la acción de estar gritando hacia arriba en dirección al cuarto piso desde donde le responde su esposa Fanny, que está despierta y lo sabemos gracias a la maqueta con la luz encendida.

Otro uso de las dimensiones se produce mediante un objeto: un inodoro tamaño real, que tiene el sistema de cadena al lado por medio de una palanca, este se usa en la escena que



Fig. 85: Quico en el inodoro
Fuente: Registro audiovisual de la obra



Fig. 86: Caricatura de Quico en el baño
Fuente: Registro audiovisual de la obra

un reverso, en él se ubica la fachada del edificio donde ocurre la escena anterior, ésta ilustración es menos realista que la anterior, ya que se usa la intención gráfica para caracterizar el lugar, por ejemplo se demuestra que estamos en el block n° 4 porque está escrito en el muro, además se da la intención del deterioro a través de la imagen de los ladrillos desprendiéndose, además en un sector está sugerida una caja de fósforos *Los Andes*, idea que se completa cuando posteriormente vemos una escena del departamento desarrollada efectivamente adentro de una caja de fósforos a escala, en él también aparece la misma ventana de la escena anterior pero mirada de afuera, ésta es practicable y se

acciona cuando Fanny se asoma por la ventana, dando paso a la escena siguiente.

Una caja de fósforos desproporcionada es la escenografía del departamento de Fanny y Quico, este tiene una escotilla en la parte superior por donde asoman la cabeza los actores, además tiene la posibilidad de desplegarse hacia ambos lados de la caja, generando así una muralla de fósforos al fondo. También se despliega en la parte derecha (público) una ferma que tiene

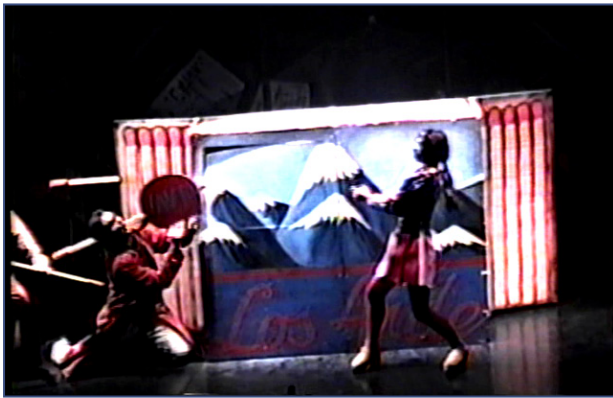


Fig. 89: Escenografía. Caja de fósforos
Fuente: Registro audiovisual de la obra

caja registradora de supermercado con su respectivo mesón por donde pasan los productos, este espacio es accionando por Fanny mientras realiza su labor de cajera, cuando aparece el hombre-lobo como un cliente más que quiere pagar sus compras, Fanny se acuerda de la pesadilla que soñó la noche anterior donde veía a una hombre igual a él, entonces se acciona un cartel tipo cómics que aparece por detrás de la máquina registradora que dice con flechas: *ojo terrible pesadilla* evidenciando de este modo el pensamiento de Fanny y dándole énfasis a ese suceso.

La entrada y salida de cada módulo escenográfico, la mayoría de las veces es realizada por los mismos actores quienes realizan la acción con un ritmo y una actitud de acorde a la escena integrando el movimiento a la situación dramática.



Fig. 88: Escenografía. Ventana Departamento
Fuente: Registro audiovisual de la obra

dibujada una mesita conformada por una caja de fósforos como la otra, pero más pequeña, con las piernas de ambos personajes dando la ilusión de que están sentados. Ésta se ocupa para la escena en que la pareja saca cuentas de todo el dinero que obtendrán gracias al hombre-lobo, mientras éste se encuentra al otro lado de la caja con actitud sufriente atrapado entre los palitos de fósforos.

El siguiente módulo escenográfico bosqueja una



Fig. 90: Escenografía. Caja de fósforos
Fuente: Registro audiovisual de la obra



Fig. 91: Escenografía Lobo. Huincha con secuencia accidente
Fuente: Registro audiovisual de la obra

La intención de buscar en las técnicas del cine un recurso a utilizar en teatro, se hace evidente en la secuencia del accidente que sufre el hombre-lobo. Ésta comienza cuando el gran panel del fondo se abre formando una ventana. Al centro de ella vemos una tela blanca con dibujos negros tipo cómics, que ilustran el trayecto del hombre-lobo por una tienda de pieles, una vereda donde hay un ciego tocando un quena, señalética de tránsito, autos y una jauría de perros que ataca al hombre-lobo, el cual ha ido interactuando con cada una de las imágenes que aparece, las cuales se sobrevienen una tras otra a medida que esta tela avanza horizontalmente como una huincha y el actor simula en “punto fijo” la caminata, dando la ilusión de transitar por todos esos lugares. Al mismo tiempo se juega con una transposición espacial, ya que en el escenario aparece el auto de Quico que ya vimos dibujado en las imágenes de la tela y se intercalan las acciones de ellos y el hombre-lobo, de este modo se concreta el atropello y su posterior captura.

Otra secuencia que utiliza el mismo espacio y la misma técnica es la de las andanzas del hombre-lobo por la ciudad luego del conflicto con Fanny y Quico. Todo esto hasta que se vuelve a encontrar con ellos, cuando aparecen en el escenario sobre el escúter. Las emociones de hombre-lobo al verlos también son ilustradas en la huincha de tela, con imágenes de detalle de sus ojos humedecidos por las lágrimas.

La ventanita central del panel grande se vuelve a utilizar a modo de ventana del departamento de Fanny, a través de este espacio la vemos a ella esmerada en acicalarse mientras interactúa a través de la ventana con Quico que la espera en el auto, cuatro pisos más abajo. Para dar esa ilusión hacen una transposición a través de la vista de ambos actores que miran hacia donde supuestamente debiera estar ubicado el otro personaje manteniendo la idea de las distancias.



Fig. 92: Escenografía. Cita a Pinocchio
Fuente: Registro audiovisual de la obra

El mismo espacio de la ventana central demarca en su interior la escena de Fanny y Quico en la cama haciendo el amor, imagen que se consigue por medio de una escenografía en miniatura con los personajes representados por títeres.

Es interesante como citan en esta obra su trabajo anterior *Pinocchio* y lo hacen cuando Quico, Fanny y el hombre-lobo salen de paseo por la ciudad y en el panel del sector derecho (público) se

abre una pequeña ventana y en interior de ella vemos la escenografía de *Pinocchio*: el perro de ropa girando con el Aeregepetto Móvil encima, acompañado de la banda sonora de la obra. De este modo dan a entender que allí se está realizando una función. El hombre-lobo queda muy entusiasmado mirando la escena, le abría gustado quedarse a ver.

Luego el trío llega a un autocine, el cual es representado con el dibujo de algunos autos y un marco dibujado que delimita la pantalla, en el interior dos actores actúan la película *Luces de la ciudad*, allí vemos a Chaplin junto a la violetera.



Fig. 93: Escenografía. Autocine
Fuente: Registro audiovisual de la obra

La gran panorámica de fondo que muestra la gran ciudad de Santiago también en un momento es utilizada como los muros interiores del departamento de Fanny, lo que entendemos cuando ella cuelga un cuadro donde vemos a los tres habitantes de la casa retratados, luego el hombre-lobo abre la ventana central del panel como si fuera la ventana de la habitación. Esta ventana se utiliza para hacer la escena del vuelo de los tres personajes por la ciudad, ya que se lanzan a través de ella y luego los vemos al otro lado flotando.



Fig. 94: Escenografía. Fachada burdel
Fuente: Registro audiovisual de la obra

Otra escenografía móvil grafica la fachada de un burdel, sabemos que en él trabajan la puta Belinda y el Chino Siam porque hay dos flechas en ambas esquinas del bastidor que así lo indican. Éste posee una puerta practicable que permite entrar y salir a los personajes a través del módulo escenográfico, así marcando un interior y exterior, sin embargo el espacio escenográfico se amplía cuando los actores ocupan el sector a la derecha (público) del bastidor para usarlo como pista de baile. Este módulo al reverso contiene otro espacio al interior del burdel, donde vemos la pieza de Belinda, allí está dibujado el piso con la ropa tirada de los personajes, un velador y una gran cama donde las mantas está resueltas con una tela elasticada que permite a los actores incorporarse de modo tridimensional a la escenografía.



Fig. 95: Escenografía. Pieza Belinda
Fuente: Registro audiovisual de la obra



Fig. 96: Escenografía. Metro
Fuente: Registro audiovisual de la obra

El Metro tren es resuelto en dos dimensiones: primero se muestra en una maqueta, donde vemos un boceto en miniatura del tren visto desde una toma aérea, luego lo vemos en una toma frontal a escala humana, donde dos bastidores practicables funcionan como las puertas del vagón que se abren para dar paso al hombre-lobo que desciende del carro.

La habitación de hospital donde agoniza Belinda, también es un módulo escenográfico, compuesto por un bastidor donde está dibujada en perspectiva la esquina de un desolado cuarto donde vemos una ventana, parte del piso y una cama de fierro típica de hospital público, en ella vemos al personaje que tiene sugerido su cuerpo en el dibujo de la cama, su cabeza es tridimensional ya

que la actriz se incorpora a este espacio colocando su cabeza a través del bastidor. De este modo le es posible dialogar con el hombre-lobo que la llega a visitar.

La gama de color escenográfico si bien es bastante amplia y llamativa, todos los colores están velados por una tonalidad gris y fría, que hace sentido con una ciudad sumergida en el smog y con la tonalidad propia de cómic.

La iluminación es muy importante para recrear las atmósferas de las escenas. Ésta se plantea, como una iluminación zonificada, ya que está orientada a rescatar de la oscuridad los pequeños módulos escenográficos que transitan por el escenario, por lo tanto es una iluminación que trabaja al borde de la penumbra, otorgándole mayor fuerza a esos escenarios underground. De este modo la iluminación no solo es funcional, sino que es capaz de transmitir y aportar al sentido de la escena, como ocurre cuando una jauría de perros ataca al hombre-lobo, esa imagen se tiñe de rojo dando cuenta del desgarrar tanto físico como interno que sufre la bestia, ya que es en ese momento su vida da un vuelco.



Fig. 97: Escenografía. Hospital
Fuente: Registro audiovisual de la obra

Sin duda la escenografía es una propuesta moderna, urbana y lúdica que a cada instante sorprende gratamente al espectador, proporcionando a la obra mayor dinamismo y posibilidades de juego.

7.3.1.2 Vestuario



Fig. 98: Vestuario locutor de radio
Fuente: Registro audiovisual de la obra

La propuesta vestuario responde a las características arquetípicas que poseen los personajes. Se trabaja con una paleta de colores amplia y muy llamativa, donde la exacerbación es una de las claves del diseño. Se deja entrever en el diseño una suerte de anacronismo, donde aparecen evocaciones a los años veinte, setenta y citas a los ochenta.

El primer personaje que vemos en escena es el locutor de radio, quien está personificado como un gangster de los años veinte, con un sombrero de alas gris y un lazo negro, una chaqueta rayada roja y negro, camisa gris y corbata amarilla. De este modo se le intenta dar un tono misterioso y oscuro a este personaje

nocturno, ya que solo lo vemos conduciendo un programa en horas de la noche. En general los personajes que interactúan en la radio teatro tienen una apariencia anticuada. Hay una escena donde se representa una pareja: él mantiene su atuendo de locutor, ella usa un vestido floreado que deja ver sus pechos exuberantes, ambos llevan máscaras bastante caricaturescas, de piel muy blanca donde los rasgos están dibujados con color negro.

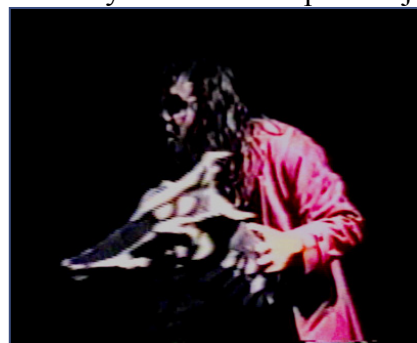


Fig. 99: Lobo
Fuente: Registro audiovisual de la obra

El hombre-lobo está representado desde una mirada moderna y rockera. El trabajo de color en su vestuario es más austero, sin embargo con ellos es posible transmitir la personalidad retraída y underground del personaje, su vestuario oscila entre rojo, blanco y negro. En su etapa salvaje cuando vive en el bosque como un lobo, su vestuario está compuesto por una maya rayada, tipo cebra blanca y negro, con una máscara de lobo en los mismos tonos, además de un abrigo largo y casual rojo, es esta prenda la que identificará al personaje, ya que luego éste convertido en humano seguirá llevando el mismo abrigo. El uso de esta prenda es bastante significativo, ya que en primera instancia humaniza al lobo con máscara que vemos en escena y luego representa el carácter bestial del personaje, ya que cuando es domesticado y logra insertarse como uno más entre Quico y Fanny deja de usarla y solo la retoma cuando se enfurece y decide tomar venganza contra el Chino Siam. Todo esto se complementa con el peinado del actor que es pelo largo y suelto sobre los hombros lo que fortalece el aspecto animal del personaje.



Fig. 100: Vestuario Lobo
Fuente: Registro audiovisual de la obra

Cuando el hombre-lobo llega a la ciudad su vestuario está compuesto por un pantalón de tela blanca y negra, un polerón negro, el abrigo rojo y zapatos negros, éste vestuario sigue manteniendo un nexo de color con el que usa en el bosque, sin embargo la opción que se presenta en este momento intensifica la idea de que el hombre-lobo ha tomado su aspecto humano y se confunde entre los habitantes de la gran ciudad.



Fig. 101: Vestuario Potente
Fuente: Registro audiovisual de la obra

El personaje del Potente está basado en los pordioseros que deambulan por las calles y que tienen un comportamiento fuera de lo común, por lo tanto la gente asume que son locos. De este modo su vestuario aborda distintos aspectos de la vestimenta que usan los vagabundos: la cantidad de prendas que usan a la vez, lo que genera una suerte de collage con una amplia e improvisada variedad de color además de un volumen significativo, los harapos que se ocasionan debido al desgaste y el paso del tiempo con la misma prenda, un tono gris que unifica los colores producto de la suciedad.



Fig. 102: Vestuario Quico
Fuente: Registro audiovisual de la obra

Así el Potente está personificado con un abrigo largo con muchos botones metálicos compuesto por paños de tonos azules y verdes principalmente, además de una serie de andrajos de diversos colores que cuelgan en la parte posterior del abrigo, está todo bordeado con una cinta roja, evoca a un abrigo militar en decadencia, por debajo se deja ver una chaqueta azul integrada al abrigo también con botones metálicos, además de una camisa blanca muy percutida y una corbata negra colgando sin atar, también lleva unos

pantalones grises con arrugas y pliegues en sus piernas, zapatos negros, una máscara de látex que le otorga un aspecto deteriorado y longevo al personaje, ya que aporta arrugas y un tono oscuro a la piel, también usa una desordenada peluca canosa, que acentúa la condición perturbada del personaje.

Quico, es un taxista popular y treintón que se sumerge en la farra y la vida nocturna para escapar del tedio de su trabajo y su mala relación matrimonial. Es un personaje que gusta de la cumbia y del piropeo a las mujeres en la calle. Su vestuario evoca los años setenta, ya que usa unos pantalones pata de elefante rojos de talle alto, un cinturón con una gran hebilla metálica, una camisa de color amarillo y negro, de diseño muy llamativo, mitad rayada verticalmente y mitad solo amarilla con un bolsillo negro, las mangas también siguen esa pauta, una es amarilla y la otra rayada, además usa una chaqueta de tela casual en color azulino con cuadros verdes, las puntas del cuello son más acentuadas estilo años setenta, lleva zapatos negros y el pelo crespo largo y con gel acentúa el carácter

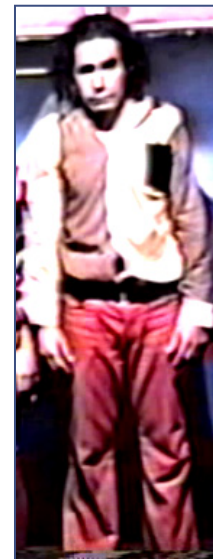


Fig. 103: Vestuario Quico
Fuente: Registro audiovisual de la obra



Fig. 104: Vestuario Fanny
Fuente: Registro audiovisual de la obra

pretencioso del personaje. Cuando Quico sale de paseo junto al hombre- lobo y Fanny agrega a su vestuario un pañuelo que ata alrededor de su cuello y unos lentes de sol.

El vestuario de Fanny ayuda a configurar su personaje muy femenino y coqueto. Primero la vemos con un vestido muy moderno en la materialidad pero que también evoca los años 70, de tevinil tipo minifalda en colores azulino, rojo y rosa, con cierre en la parte frontal, unas pantys fuxia con calzas

azulinas hasta el muslo y unos zuecos de plataformas muy altas en color amarillo, además de un cintillo rojo. Para trabajar en el supermercado Fanny adhiere a su vestimenta un delantal de tela en tonos azules con

aplicaciones rosa y con un pinche rojo ata su pelo. Cuando la vemos en la casa de noche, sobre su vestido usa una blusa tipo bata con mangas anchas y vuelos en tonos cálidos que se ciñe a la cintura con un lazo de color rosa. Para la escena del paseo junto a Quico y el hombre-lobo por la ciudad Fanny cambia de vestuario, de este modo destacando que ese es un momento especial, incluso sus acompañantes quedan sorprendidos al verla. Ella lleva un vestido floreado muy corto en tono lilas y ocre, un cintillo de la misma tela, pantys moradas y los zuecos amarillos.

La vestimenta de Belinda está compuesta por una minifalda en tonos lila, un blusón corto con muchos vuelos y mangar aglobadas, bastante colorido en tonos cálidos, una máscara de látex que ayuda a dar un aspecto demacrado al personaje, además de configurar la cicatriz en la mitad de la cara, una peluca tipo melena con mucho volumen, pantys lila y los mismos zuecos amarillos del personaje de Fanny. Su vestimenta corresponde al carácter provocador, popular y decadente propio de una prostituta de los suburbios de una ciudad.



Fig. 105: Vestuario Belinda y Chino Siam
Fuente: Registro audiovisual de la obra

Para configurar la vestimenta del Chino Siam el actor mantiene los pantalones rojos con el cinturón que usaba para Quico y los zapatos negros y usa una chaqueta de tela verde, debajo deja ver una camisa

blanca con rayas y cuadros negros, además de una máscara que acentúa el aspecto decadente del personaje y una peluca desordenada de pelo claro. La imagen que proyecta este personaje es de deterioro muy próximo a los personajes que podemos encontrar en las cantinas de la gran ciudad, obviamente su vestuario se a caricaturizado al igual que el del resto de los personajes.



Fig. 106: Vestuario Personajes cine
Fuente: Registro audiovisual de la obra

En la escena de la película *Luces de la ciudad* que ven en el autocine aparecen Chaplin y la Violetera, su vestimenta corresponde a la película, él con su típico traje y zapatos negros, sombrero tipo hongo del mismo color, camisa blanca, un pañuelo blanco adorna su solapa, además del bastón y el peculiar bigote negro; ella usa un vestido negro, un sombrero años veinte del color, por debajo se deja entrever una blusa blanca.

Para mostrar los créditos al comienzo de la obra, los actores en escena neutralizan su vestimenta a través del color negro y un cambucho que usan en la cabeza, de este modo ninguno se destaca por sobre otro.

Aparece en la escena del supermercado una señora ella se personifica con un largo abrigo tipo patchwork en tonos crema, morado y negro, además de una máscara que ayuda a configurar al actor un papel femenino, además de una peluca rubia corta con un peinado brushing.

En el área de la radio no solo actúan los personajes del radioteatro, sino que también es la zona para la interpretación musical de la obra, en un momento aparece un músico con overol negro y sombrero, sin embargo también los actores caracterizados como personajes van a ese lugar, como es el caso del hombre-lobo y el Potente, los que en algunas ocasiones ocupan un sombrero solo para estar en ese espacio.

7.3.1.3 Utilería

En esta obra al igual que en las anteriores la compañía se decide apoyar en los artefactos para contar la historia y darle un carácter lúdico y atractivo al montaje. Vuelven a ocupar el recurso de las dimensiones, utilizando objetos con dimensiones excesivas o en miniaturas, para así lograr mostrar una escena desde distintas tomas.

“En Lobo exacerbaron las posibilidades de narración visual... expandieron las posibilidades dramáticas de la obra y los personajes de los personajes justamente a través del recurso de los objetos.”¹⁸⁰



Fig. 107: Miniatura de Quico y Fanny
Fuente: Registro audiovisual de la obra

¹⁸⁰ Hurtado María de la Luz, Recorrido a través de La Troppa, Revista Apuntes (109), Santiago, Chile, Publicación semestral de la escuela de teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 1995, Pág. 64.

De este modo la cantidad de objetos que se utilizan en escena es muchísima y en muchos casos se encuentra directamente relacionada y va a complementar la propuesta escenográfica.

Para continuar con la idea de rescatar recursos del cine y aplicarlos al teatro, la compañía decide incorporar los créditos de la obra al comienzo, luego de algunas escenas que nos dan a entender de qué trata la obra. Los créditos están escritos en lienzos blancos con letras negras, que unos personajes encapuchados van mostrando coordinadamente con un movimiento y un ritmo que los hace aparecer y desaparecer lentamente por los costados del escenario. Estos se dividen en tres frases: El Teatro de la Universidad; Católica... presenta; a La Troppa en Lobo. La música, la actitud de los encapuchados y su vestimenta evoca una protesta callejera, incluso para enfatizar más aun esa intención, uno de los personajes simula usar un spray para escribir uno de los textos.



Fig. 108: Utilería. Escúter Quico
Fuente: Registro audiovisual de la obra

Un autito escúter amarillo es el taxi que maneja Quico, éste se mueve lentamente por el escenario, gracias a unas ruedas y al impulso que los mismos actores hacen en el interior con sus pies, sin embargo esto no se ve porque está completamente cubierto hasta el piso.



Fig. 109: Utilería. Micro miniatura
Fuente: Registro audiovisual de la obra

Una serie de objetos están completamente fuera de su tamaño real, así establecen un precedente con respecto al tamaño en que se está trabajando una determinada escena o simplemente generan una sorpresa en el espectador como es el caso de la llave desproporcionada que recibe Quico luego de gritarle a su mujer que le lance la llave desde el cuarto piso. Lo mismo sucede con una figura dibujada sobre una estructura plana que representa una pareja en moto que pasa junto al hombre-lobo mientras está realizando la secuencia de su transitar por la ciudad o una micro en miniatura que dice Santiago-Pte. Alto y que Fanny manipula como si fuera un trapero desde un mango que ésta posee, sin embargo con esa acción se representa el viaje que Fanny tuvo que hacer desde su casa a su trabajo.

También corresponde a un trabajo con las dimensiones un enorme fósforo que Quico usa para amedrentar al hombre-lobo, conectándose esta idea con el entorno escenográfico que es una caja de fósforos, luego un fósforo a tamaño real ilumina al taxista cuando en medio de la oscuridad va a ver al hombre-lobo que tiene prisionero.

El escúter en la escena del autocine es representado en miniatura con los títeres que personifican a Fanny y a Quico en su interior, el hombre-lobo lo manipula, integrándose así a la escena. Así, se libera a los otros dos actores para que puedan hacer los otros personajes necesarios para la escena. Un flash pequeño es la que utiliza el hombre-lobo a modo de cámara fotográfica para sacar una foto a los tres. Los tres personajes son representados por pequeñas marionetas en la escena del sobrevuelo por la ciudad, éstos son manipulados por los mismos personajes, luego aparecen sobrevolando la silueta de la ciudad en la escena del Potente por lo tanto estas marionetas son más pequeñas que las anteriores. Sin embargo cuando recién se lanza el hombre-lobo lo vemos a él girando en el aire en distintas posiciones que consigue gracias a una estructura circular que le permite acoplarse al medio y producir el efecto.



Fig. 110: Miniaturas de los personajes
Fuente: Registro audiovisual de la obra

También usan objetos otorgándoles distintos usos, como es el caso de un espumador de cocina, que primero utiliza Fanny a modo de cepillo de pelo y luego la señora del supermercado lo registra como compra, también un cepillo de pelo redondo utiliza Fanny como rimel.



Fig. 111: Utilería. Lavadora
Fuente: Registro audiovisual de la obra

Un cuadro con la foto de Fanny, Quico y el hombre-lobo adorna el departamento donde viven, dando cuenta de la relación familiar que han logrado construir.

Una torta que en conjunto entregan Quico y el hombre-lobo a Fanny, acompañada de un canto solamente modulado nos da a entender que está de cumpleaños, su esposo le tiene un regalo sorpresa: una lavadora automática Fenza computer, que está dibujada en perspectiva a tamaño real en un bastidor plano y adornada con una gran cinta.

Textos en carteles blancos y negros sirven de subtítulo para la película muda que ven en el autocine, también por medio de carteles tipo cómic el hombre-lobo expresa su dolor.

El Chino Siam usa un saxofón en escena, que permite al actor interpretar en vivo la música, además de otorgarle una característica al personaje y al momento del baile de Belida junto al hombre-lobo. Luego en la escena final lo vemos tocando las maracas, lugar que elige para esconder el punzón con el que mata al hombre-lobo.

La lista de objetos que se utilizan en el montaje es interminable: un montón de plumas que sirven al Potente para recrear al ángel Gabriel, una pistola que sirve para el forcejeo entre el hombre-lobo y Quico, una bufanda roja que Quico pone al rededor del cuello de Fanny oprimiéndola, para indicar los oscuros pensamientos que lo ciegan de ambición, un fajo de billetes que el taxista da a su mujer, un maletín dibujado en una estructura plana es el que lleva el hombre-lobo durante su recorrido por la ciudad luego de abandonar la casa de Fanny, tres conos de lados que compran en el paseo por la ciudad, un corazón que interpone el hombre-lobo en un beso entre Fanny y Quico nos evidencian la recuperación de su amor, una canasta gris con flores blancas es la que lleva la violetera en la película, un lápiz y una libreta que Quico saca del bolsillo de camisa, un texto que contiene los parlamentos de los actores del radioteatro, una ferma con autos ayuda a configurar la escena de la calle cuando el hombre-lobo tiene el accidente y con una cadena es capturado por Quico.



Fig. 112: Utilería. Llave desproporcionada
Fuente: Registro audiovisual de la obra

La búsqueda de mayor simbolismo, más posibilidades de juego y sorpresa llevan a los integrantes de la compañía a buscar en los artefactos un aliado que los apoye en el escenario.

“Creo que el actor solo en el escenario está muy desnudo, muy indefenso. Nosotros lo hacemos habitar ojalá el palacio.”¹⁸¹

La Troppa entiende ese palacio como un montaje que contiene un diseño capaz de evocar lugares e imaginarios, donde las posibilidades de juego para ellos como actores sean amplias y ayuden a transmitir la historia al público. Sienten que de esa forma pueden realizar un trabajo inteligente y profundo.

7.3.2 MÚSICA EN LOBO

Juan Carlos Zagal es el compositor de la música de la obra. El trabajo es abundante y las inspiraciones son variadas: rock, pop, electrónica, salsa, new age, jazz, cumbia y tango, son estilos que influyen esta producción musical, que se logra con instrumentos como un teclado sintetizado con secuencias musicales programadas, guitarra eléctrica, saxofón, batería, armónica y maracas.

En esta obra no se establece una música única que actúe como banda sonora, sino que son múltiples los temas que intervienen en la obra, unidos todos ellos por los instrumentos que utilizan en su interpretación.

¹⁸¹ Juan Carlos Zagal en Ponencia en el I Congreso de Directores Teatrales de Chile, inédito, Transcripción: Violeta Espinoza, 1998, Santiago, Chile.



Fig. 113: Obra Lobo
Fuente: Registro audiovisual de la obra

Algunas piezas son interpretadas en vivo por Juan Carlos Zagal y Jaime Lorca.

La música de Lobo se aborda desde tres aspectos: sonidos que potencian la acción dramática, banda sonora que acompaña las distintas situaciones y canciones que interpretan los propios personajes en escena.

Efectivamente, la música ayuda a descontextualizar los lugares citadinos y cotidianos que se citan en la obra y les otorga un carácter distinto, aportando en la profundización de la situación dramática.

“Imagínate que vas hacia tu casa en una micro escuchando tranquilamente a Bach en tus audífonos... de pronto ves un choque de autos, y ves sangre y gente que corre para todos lados. Bach no es música de choques, pero estaba ahí y solo eso se necesita para que en tu cabeza se logre crear una sensación distinta e inigualable. A eso le llamo contrapunto musical y esa es, más o menos, la forma como yo trabajo.”¹⁸²

Sonidos de aullidos dan inicio a la leyenda del hombre-lobo, los cuales se funden con una suave música que deja escuchar una voz aguda de fondo, sirve de presentación al protagonista, esa misma se usará para acompañar la escena del sobrevuelo por la ciudad.

El sonido de un helicóptero es el inicio de una música electrónica que ayuda a configurar los créditos en escena, acentuando la esencia contestataria que propone la imagen.

Una cumbia muy pachanguera acompañará la escena del bar Indianápolis, contribuyendo a crear la atmósfera del lugar.

Citas a canciones populares que están en el registro colectivo del público se realizan en distintos pasajes de la obra: la música de *Los locos Adams* presenta a Quico y Fanny en su departamento representado por una caja de fósforos. *Rosa, Rosa la maravillosa... de Sandro* se escucha en la música que acompaña a Quico cuando sale borracho del bar. Belinda baila junto al hombre-lobo un mix de variados ritmos que canta en vivo el Chino Siam: *Devórame otra vez...* es la frase de una salsa que sirve



Fig. 114: Obra Lobo
Fuente: Registro audiovisual de la obra

¹⁸² Música de cañerías. Remezcla teatral (entrevista a Juan Carlos Zagal), Suplemento Zona de contacto, Diario El Mercurio, Sergio Lagos, Santiago, Chile, 16 de Junio de 1995

para comenzar el baile, luego se escucha un Twist, *Tengo algo para ti, nunca, nunca había tenido...* para continuar más íntimamente al ritmos de unos boleros *Nunca, nunca vida mía pienses eso, Pero esta noche, la paso contigo...*

También se cita la banda sonora de *Pinocchio* para acompañar una escena de aquella obra en el momento que Fanny, Quico y el hombre-lobo dan un paseo por la ciudad.

Un suave y aguda música interpretada con un teclado es la que enfatizará el relato de la revelación a María predicado por el Potente, ésta misma potenciará la escena del encuentro entre el hombre-lobo y Fanny en el supermercado.

Las secuencias de caminata del hombre-lobo por la ciudad, su captura, el paseo que realizan los tres personajes, el trayecto en búsqueda de venganza por parte del protagonista, la muerte de este, entre otros poseen un fondo musical que los fortalece atmosféricamente.



Fig. 115: Obra Lobo
Fuente: Registro audiovisual de la obra

Existen interpretaciones en vivo por parte de los actores como es el caso de un rock latino que canta Zagal mientras Quico totalmente ebrio intenta volver a su departamento:

*“Si encuentras que algo en ti
Algo se quedó durmiendo
Y no sabes despertarlo y no sabes lo que es
Solo sabes que tu cuerpo no esta bien, no
Que tu alma no está ahí...”¹⁸³*

Sin duda mediante esta canción interpreta lo que el personaje siente en ese momento.

Una suave y triste música interpreta el hombre-lobo con su armónica luego de su captura. Ya prisionero en el departamento interpreta una canción con estilo de un tango electrónico con un micrófono que aparece solamente para ese momento, donde narra una historia muy similar a la está viviendo él, augurando lo que sucederá con sus captores si éstos continúan segados por la ambición:

*“Conocí a aun hombre que atrapó a una bestia
Fabulosa, repito fabulosa
Ángel, demonio, bella, fea
Única en el mundo
Conocí a ese hombre
El hombre con sus propias manos
Levantó una carpa de circo
Hasta donde llegaban los morbosos
Del latín los enfermos o que causa enfermedad*

¹⁸³ Libreto Obra teatro Lobo, La Troppa, 1992, Santiago, Chile, Pág. 3

*Hasta el circo llegaban los morbosos
 Que pagaban su entrada para ver al monstruo
 Aquello no era un gran negocio
 Pero era solo el principio
 Y así la mente del hombre inventó una idea
 Domesticar a la bestia
 Y hacerse millonario con ella
 Lo tenía que educar costara lo que costara
 Sería Dios para ese animal, sería Dios para ese animal
 Sería dios, así se preparó Dios
 Perdón quiero decir el imbécil
 Y entró a la jaula
 Y el animal lisa y llanamente
 Le arrancó la mano izquierda
 Ahhhhhhhhhhhhhhhhhhh...
 Fanny, le arrancó la mano izquierda
 Me sigues Fanny?
 Y el hombre mientras cicatrizaba y cuidaba sus heridas
 Meditaba sobre el margen de riesgo del negocio
 Aquello no sería tan fácil como el estúpido pensó en un momento
 Entonces ahora a su ambición
 Se sumaba el deseo de venganza
 Ya no estaba frío, era algo personal
 Una relación totalmente personal
 Y así el hombre entró por segunda vez a la jaula
 Y el animal, y el animal
 Lisa y llanamente le desfiguró el rostro Fanny
 Le desfiguró el rostro
 Y así su cara dejó de tener sentido
 En la mazamorra, entre las heridas
 Costaba creer que detrás de eso había un ser humano
 Costaba creer que detrás de eso había un ser humano
 Y así el hombre se retiró a su habitación
 Y pasaba las noches meditando si continuar
 O detenerse Fanny
 Si continuar o detenerse
 Y el hombre tomó un espejo
 Y vio su feo rostro
 Uhhhhhhhhhhhhhhhhhhhh...
 Y dice que mierda me importa la fealdad
 Si con el dinero que voy a tener
 No van a faltarán ni amigos ni mujeres
 Ohhhhh...ayayay mujeres, mujeres, mujeres ven a mi
 Oooooooooohhhhhhhhh...
 Decía el estúpido
 Y así entró por tercera vez a la jaula Fanny
 Y el animal lisa y llanamente le arrancó al corazón*

*Y así la bestia huyó libre
 Dejando al imbécil encerrado
 Ninguno de los morbosos
 Que siguió pagando su entrada por ver al monstruo
 Notó el cambio
 El hombre que había perdido su rostro, su corazón, su corazón
 A cambio de nada
 Me entiendes Fanny?
 Ven y suéltame
 No
 Ven y suéltame
 No
 No tengo nada
 No
 No tengo nada
 No
 Oooohhhh, suéltame, oooohhhh suéltame, oooohhhh suéltame
 Fanny suéltame”¹⁸⁴*

Luego una música rockera se usa en la escena de la persecución y el forcejeo por la pistola entre Quico, Fanny y el hombre-lobo, esta situación contiene un quiebre generado por una coreografía donde los personajes bailan al tiempo que corean la canción.

Quico ameniza su trayecto en el taxi escuchando un casete de música en inglés que Zagal interpreta en vivo al ritmo de una guitarra eléctrica.

Para presentar a los personajes de Belinda y el Chino Siam, Zagal interpreta una música en vivo que él denomina sabor tecno latino:

*“Ay Belinda la chica más linda
 Que dice compadre
 Recorre, persigue, vigila, otea
 A quien quiera fantasear con ella.
 No moralices chico, tú no,
 Te puedes tropezar.
 Y ahí está el Chino Siam señores
 El eterno buscador de la penumbra en la ciudad
 El eterno jugador de la ruleta de la vida
 Nunca ha perdido, ni nunca va ha perder
 A ver ese saxo Chino Siam...”¹⁸⁵*

Con el último verso le da paso a Jaime Lorca, quien interpreta al Chino, para que continúe la música con el saxo. Éste personaje en la parte final aparece tocando las

¹⁸⁴ Op. cit. Pág.10

¹⁸⁵ Op. cit. Pág. 14-15

maracas, con las que da un ritmo a la escena contribuyendo a la tensión de la situación, además dentro de este instrumento guarda el punzón con el que asesina al hombre-lobo.

7.4 RESULTADOS EN LOBO:



13 CAMINANTES.— Trece son los implicados en el Teatro Itinerante, que está recorriendo Chile a un ritmo de locos, viajando en un bus entre la lluvia, el sol abrasador y las frías noches.

Fig. 116: Equipo de Lobo
Fuente: Diario La Época

Con esta obra los chicos se siguieron consolidando como compañía, se afiataron mucho más como grupo y definitivamente crearon un nexo mayor con el diseño de sus obras, Jorge “Chino” González pasó a ser parte del equipo y sin duda esto se vio reflejado en el resultado total, ya que lograron obtener un soporte escénico que les ayudó a fortalecer el trabajo y la búsqueda de simbolismos sobre el escenario, colmándolo de sorpresas que cautivaron al

espectador:

“Hay un mundo de formas y colores, de objetos que son lo que son y además son otra cosa. ¡Son jodidos estos pericos! La Troppa... desborda el cuento, lo rebalsa y todo lo eleva al símbolo...”¹⁸⁶

Llama la atención la forma que tiene la compañía de abordar la historia, donde lo cotidiano es llevado a un plano simbólico, reforzando así la temática central del cuento. Sin duda han logrado constituir un estilo propio de hacer teatro, donde la forma de contar la historia contribuye a profundizar el contenido de la obra.

“A diferencia de otros grupos, a La Troppa le importa contar una historia, pero sobre todo le interesa explorar cómo contarla. La singular teatralidad de la puesta constituye una experiencia incomunicable.”¹⁸⁷

Es con ese sello particular que logran continuar cautivando al espectador y a la crítica especializada:

“Si hay algo que caracteriza las puestas en escena de este grupo es el dinamismo sostenido de los recursos y la línea del cómic que siguen los actores. En Lobo hay proliferación de efectos visuales... En esta proposición hay mucho de la sorpresa habitual

¹⁸⁶ Pacull Álvaro, Paráfrasis para un Lobo, Revista Apuntes (104), Santiago, Chile, Publicación de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile, primavera-verano, 1992, Pág. 52

¹⁸⁷ Historieta delirante y burlona que es un alarde creativo, Diario La Segunda, Labra Pedro, Santiago, Chile

y de la exageración propia del cómic, así como también de los cortes cinematográficos, en un intento por experimentar libremente con estas técnicas.”¹⁸⁸

Esta propuesta innovadora es la que los hace ganadores del concurso organizado por el Ministerio de Educación para realizar una extensa gira por todo el país como Teatro Itinerante. De los pormenores de esta elección se refiere Manuel Gallegos, director administrativo del Teatro Itinerante:

*“Gallegos afirma que en esto de captar público La Troppa les ha venido de perillas, puesto que por las características de sus dos montajes, “agarran” fácilmente a los jóvenes: Pinocchio y Lobo cuentan con elementos comunes a todos, desde un lenguaje asentado en lo visual o cinematográfico, a formas extraídas del cómic e incluso de las telenovelas, amén de una música de estilo rock. Es decir, se narra haciendo uso de materiales que los niños y jóvenes ya tienen incorporados, y lo que se narra es de contenido universal, por lo que adultos y mayores quedan incorporados al disfrute”*¹⁸⁹

Luego de su estreno en la sala Nuval se van en una extensa itinerancia por el país, gracias a ella **La Troppa** logra afiatar su éxito y hacerse más conocidos entre el público chileno. También dentro de este marco de Teatro Itinerante Chileno son invitados a participar en el Festival Latinoamericano de teatro en Córdoba, Argentina.

Luego vuelven a realizar una temporada en Santiago en la Sala Eugenio Dittborn de la Universidad Católica, donde el público juvenil llenó el lugar. Las últimas funciones de Lobo fueron en 1994 en el Festival de Molina en España.

Lobo le permitió a **La Troppa** seguir fortaleciéndose como compañía y llegar a nuevos públicos que se maravillaron con su propuesta escénica, esto les abrió paso dentro de la nutrida cartelera teatral de la época: Popol Vuh adaptación colectiva del Gran Circo Teatro, La Araucana del Teatro de la Universidad de Chile, El Rey Lear del Teatro de la Universidad Católica, Manu Militari creación colectiva del Teatro Joven de la Universidad de Chile, Prohibido suicidarse en democracia del Ictus, entre otros.

7.5 APRENDIZAJE EN LOBO

Junto a **Lobo** los integrantes de la compañía pudieron continuar experimentando las técnicas visuales que ya habían puesto en práctica en los montajes anteriores; sin embargo esta vez lo llevan al extremo, usando imágenes y guiños sacados de los medios visuales que se encuentran en la memoria colectiva del espectador, y que día a día nos bombardean a través de la televisión, la publicidad, el diario, la radio, el cine, entre otros. Todas estas citas pasan a formar parte del lenguaje visual que **La Troppa** utiliza para narrar su historia.

¹⁸⁸ Crítica de Teatro Lobo, en Diario El Mercurio, Carola Oyarzún, Santiago, Chile, 7 de mayo de 1994.

¹⁸⁹ La Troppa dejó pasmados a los mandamases del Itinerante, Claudia Heeis, Diario La Epoca, Santiago, Chile, 5 de mayo 1994.

Es por eso que fácilmente se produce una afinidad con el público joven, que está habituado a vivir en un mundo donde la imagen cada vez toma más fuerza comunicacional.

La Troppa poco a poco ha sido capaz de reinventarse a través de sus obras, en cada una de ellas plantea una sorpresa, una técnica o una alusión distinta, ocupando el entorno y la realidad contingente como soporte para sus creaciones. La afinidad por la música que profesan sus integrantes, les ha ayudado a descubrir en ella un integrante más dentro del montaje, es así como en *Lobo* se crean escenas que se encuentran muy cercanas al video clip, ya que a través de cada ritmo se intenta profundizar mayormente en la emoción de cada escena. Incluso en ocasiones llegando a ser los mismos personajes los intérpretes en vivo de alguna canción que patenta la situación que están viviendo, integrando de este modo el fondo musical con la acción dramática.

Un planteamiento importante que surge junto a esta obra es el intento por otorgarle una realidad simbólica¹⁹⁰ a la obra, con ello se busca profundizar en temáticas por medio de imágenes que se encuentran en el inconciente colectivo del espectador, como es el caso del departamento representado por una caja de fósforos *Los Andes*. De este modo sus obras adquieren dos lecturas, por un lado una más superficial donde la forma es fundamental para captar al espectador y entretenerlo por medio de las bromas y el dinamismo de las acciones y por otro un planteamiento más profundo y crítico, que va más allá del contenido mismo de la obra. Esto conlleva que más público se interese por sus obras, ya sea porque sintió afinidad con una lectura u otra.

Sienten que se han hecho extremadamente concientes de esa frase que dice: *sobre el escenario todo comunica*, es por ello que han sido capaces de visualizar y explorar distintas formas de comunicación en escena, como es el caso del diseño, las actuaciones, las acciones poéticas, la música. Han intentado hacerse cargo de cada detalle y movimiento que se produce sobre el escenario, sin embargo la cantidad de escenografía que se usaba en *Lobo*, se hacía prácticamente imposible de manejar sin la ayuda de terceros, lo que finalmente resultó ser una experiencia aleccionadora:

*“En el Lobo trabajamos con más personas moviendo cosas. Esos muchachos tenían la media escoba ¡como movían la cuestión! la movían efectivamente... pero no pensando en el cuento total. Entonces la manera de moverlo también transmite”*¹⁹¹

Es así como se dan cuenta de la necesidad de mantener un ritmo adecuado de cada uno de los elementos que intervienen en la escena, para que cada acción, cada movimiento de un telón o una escenografía sumen al propósito total que quieren transmitir con cada obra. De este modo deciden que desde ese minuto en adelante serán ellos los encargados de realizar la tramoya sobre el escenario.

¹⁹⁰ **Símbolo:** (del griego *symbolon*, signo de reconocimiento) el símbolo es un signo convencional o dependiente de un hábito (adquirido o innato), que consiste más bien en una nueva significación original. El símbolo es un signo arbitrariamente escogido para evocar su referente. **Diccionario de Teatro. Dramaturgia, estética, semiología**, Patrice Pavis, Buenos Aires, Argentina, 1980, Editorial Paidós, Pág. 456

¹⁹¹ Entrevista realizada a Laura Pizarro para esta investigación en Diciembre del 2008, Pág. 11.

Capítulo 8

VIAJE AL CENTRO DE LA TIERRA

“En nuestro Teatro hombres y mujeres tienen alas y vuelan; nuestro Teatro libera.”¹⁹²

¹⁹² Gómez Rodrigo, (Jaime Lorca) Gemelos. Fotografías de Rodrigo Gómez. Un viaje con el teatro La Troppa, Santiago Chile, Ed. Lom, 2001, Pág. 58.



8.1 FICHA TÉCNICA DE VIAJE AL CENTRO DE LA

TIERRA

- **OBRA:** Viaje al centro de la tierra
- **BASADA EN:** Viaje al centro de la tierra de Julio Verne
- **ADAPTACIÓN:** La Troppa
- **FECHA DE ESTRENO:** Marzo de 1995
- **LUGAR DE ESTRENO:** Teatro de la Universidad Católica de Chile. Sala Eugenio Dittborn.
- **DIRECCIÓN:** La Troppa
- **PRODUCCIÓN:** Celcit – España y La Troppa
- **ESCENOGRAFÍA:** Eduardo Jiménez, Jorge “Chino” González y La Troppa
- **VESTUARIO:** Jorge “Chino” González
- **ILUMINACIÓN:** Eduardo Jiménez
- **UTILERÍA Y ARTEFACTOS:** Eduardo Jiménez, Jorge “Chino” González y La Troppa
- **MÚSICA:** Juan Carlos Zagal
- **DISEÑO DE AFICHE:** Leonardo Ahumada y Bloc-Diseño
- **TÉCNICOS:**
 - Operador de sonido:** Jorge Figueroa
 - Operador de Luces:** Juan Cristóbal Castillo
- **REPARTO:**
 - Jaime Lorca:** Axel
 - Juan Carlos Zagal:** Otto Lidenbruck

8.2 ARGUMENTO DE VIAJE AL CENTRO DE LA TIERRA



Fig. 117: Animación Viaje al Centro de la Tierra
Fuente: Documental Jumeaux La Troppa

Viaje al centro de la tierra es una creación teatral de *La Troppa* a partir del cuento, del mismo nombre, publicado en 1864 por el escritor francés Julio Verne en él se narran las aventuras de Otto Lidenbrock, un científico y profesor de mineralogía, junto a Axel, su sobrino y alumno, la historia comienza cuando un día ambos descubren un papiro escrito por un sabio alquimista islandés en el siglo XVI, quien antes de ser quemado en la hoguera luego de ser acusado de brujo decidió escribir y ocultar su gran descubrimiento. Así ambos científicos luego de descifrar el mensaje descubren cómo llegar al centro de la tierra, es allí donde se

inicia una peligrosa aventura donde los protagonistas se ven enfrentados a numerosas dificultades para alcanzar su objetivo, finalmente terminan siendo expulsados por una fuerte erupción de volcán, es así como ambos vuelven a la superficie de la tierra nuevamente pero con una visión distinta de la vida.

8.3 CREACIÓN EN VIAJE AL CENTRO DE LA TIERRA

La Troppa luego de tres años de giras nacionales e internacionales con *Pinocchio* y *Lobo*, vuelven a estrenar un nuevo montaje en 1995. Esta vez se trata de *Viaje al Centro de la Tierra*, una creación colectiva de la compañía basada en la novela del mismo nombre del escritor Julio Verne, a la cual son fieles en su trama central, sin embargo alteran algunos sucesos en beneficio de la representación teatral. Lo que resulta más sorprendente es la puesta en escena que propone como escenario para la historia una locomotora a tamaño real, llena de recovecos y sorpresas que ayudan a recrear cada uno de los espacios necesarios en la obra. Las técnicas de origen cinematográfico vuelven a cobrar fuerza en la puesta en escena, acompañadas por una incesante utilería que transita por el espacio escenográfico. Para llevar a cabo este, montaje la compañía junto a los diseñadores y realizadores trabajaron arduamente durante ocho meses, Jaime y Juan Carlos, al igual que en los montajes anteriores, también participaron en la construcción escenográfica.



Fig. 118: Animación Viaje al Centro de la Tierra
Fuente: Documental Jumeaux La Troppa

“A Zagal lo encontraron una vez dormido bajo la locomotora con un destornillador en la mano. Jaime se cayó de una escalera y se quebró la muñeca, eso fue un desastre...”¹⁹³

Es interesante cómo la compañía poco a poco ha establecido una forma de trabajo que les permite controlar cada vez más el montaje; obviamente con el apoyo de las personas especializadas en cada área consiguen conceptualizar una idea que abarca cada elemento que interviene en el montaje, logrando fortalecer el sentido de la obra.

El trabajo de *poesía de la acción*, sigue siendo un recurso utilizado en esta obra, así mediante la gestualidad logran transmitir y completar ideas o expresar emociones, los ejemplos son variados: advertimos el intenso frío que los exploradores debieron soportar, ya que mediante el gesto Zagal muestra el brazo congelado de Otto, que Lorca también por medio del gesto logra descongelar. Ambos actores dibujan teatralmente mediante el gesto una carpa, donde explican que pasarán la noche y sin necesidad de una estructura el espectador logra entrar en la convención y entender que los personajes se encuentran al interior de ella. Mediante un gesto que se encuentra en nuestra memoria colectiva ambos actores nos dan a entender que han llegado a la cima de la montaña, pues se abrazan y alzan sus brazos en actitud de logro, el gesto que cada vez repiten los montañistas al alcanzar la cumbre de las montañas. Sólo mediante la gestualidad que le otorgan ambos actores al par de zapatos que cada uno de ellos manipula en representación de cada personaje, logramos entender la actitud de los protagonistas en esa situación: la rabia mediante el pateo energético, la alegría a través de los saltos, el agobio por medio de los zapatitos de Axel que se arrancan inhibidos, en fin los ejemplos son muchísimos ya que el recurso es muy utilizado.



Fig. 119: Otto y Axel
Fuente: Archivo integrantes de La Troppa

Los recursos cinematográficos siguen potenciándose en esta obra, de este modo el juego de planos se explota y le otorga dinamismo a la narración. Las actuaciones que rayan en el distanciamiento vuelven a utilizarse, *La Troppa* opta por una actuación no realista, sino más bien figurativa, estereotipada de la realidad lo que en ningún caso les impide emocionar, sino más bien los obliga a crear personajes definidos por particularidades exageradas. Ésta opción en conjunto con las historias creadas y los elementos usados como

escenarios para sus obras: una silla mecedora desproporcionada, un gran perro de ropa, una locomotora, insta al historiador de arte Pedro Celedón a percibir en las propuestas escénicas de *La Troppa* “un aire disparatado” que él relaciona con la corriente tan propia de Latinoamérica el *realismo mágico*¹⁹⁴. Sin duda algo de eso

¹⁹³ Pizarro José Pedro, Documental Jumeaux – La Troppa en Francia (Laura Pizarro), [DVD], Francia, 2001, 08:16 min.

¹⁹⁴ **Realismo mágico:** género de ficción cultivado principalmente por los novelistas iberoamericanos durante la segunda mitad del siglo XX. El término fue acuñado al parecer por el novelista cubano Alejo Carpentier al

hay en las obras de la compañía, ya que en muchas ocasiones la belleza y la magia surgen espontáneamente de la cruda realidad que viven los personajes otorgándole un aire pintoresco y poético, además si a eso sumamos escenarios insólitos, casi surrealistas con objetos armónicos que entran y salen del escenario, seguramente la relación con ese género sea natural.

Si bien éste es el primer y único montaje como compañía donde Laura Pizarro no está sobre el escenario, porque en ese momento se encontraba embarazada y decide no actuar, ella igualmente participa en la adaptación, dirección y creación de la obra.

Sin duda a estas alturas las condiciones de este grupo no eran las mismas que de antaño, para realizar esta obra contaban con el apoyo del Centro Latinoamericano de Investigación y Creación Teatral de España (Celcit- España), quienes solventaban parte del montaje y hacían parte de la producción, el Fondart financió la dramaturgia y el teatro de la Universidad Católica facilitaba la sala Eugenio Dittborn para las funciones y un porcentaje de la taquilla, además de contar con el auspicio de Cerveza Cristal en el Arte y formar parte de su programación artística. Poco a poco se han ganado el respeto entre sus pares, la prensa los destaca y su éxito en muchos casos llega a ser mayor en el extranjero, donde también han logrado estrechar lazos con distintas organizaciones y de este modo obtener apoyo a la hora de financiar y producir un montaje. Así cada vez aumentan las invitaciones para salir fuera de Chile a mostrar su trabajo.

En este montaje una vez más encuentran en una novela de estilo fantástico la fuente de inspiración para crear, sin duda la cantidad de imágenes que se proponen en el texto los logra cautivar, las cuales son trabajadas a cabalidad. Sin embargo el propósito de esta obra fue trabajar profundamente en el texto y forjar un contenido dramático potente que sustentara la obra, es así como el texto no sólo cumple una función informativa y un carácter de hilo conductor, sino que adquiere una dimensión poética, un ejemplo de ello es cuando ambos personajes recorren las cavernas subterráneas:



Fig. 120: Obra Viaje al Centro de la Tierra
Fuente: Registro audiovisual de la obra

“Otto: ¿Axel? ¿No te recuerdan estas cavernas... las catedrales góticas?

Axel: Sí profesor. Escuche

Axel con su zapatito toca la campana de la locomotora.

formular la siguiente pregunta: ¿Qué es la historia de América Latina sino una crónica de lo maravilloso en lo real?... El realismo mágico, como gran parte de la literatura de la segunda mitad de siglo, es esencialmente ecléctico. Funde la realidad narrativa con elementos fantásticos y fabulosos, no tanto para reconciliarlos como para exagerar su aparente discordancia **Microsoft ® Encarta ® 2009. © 1993-2008 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.**

Axel: ¿No le parece estar en la antigua catedral de Hamburgo?
*Otto: Sí. Es como si la naturaleza soñara con las ciudades que el hombre ha creado...*¹⁹⁵

Es así como van puliendo cada detalle de la puesta en escena y el quehacer teatral, otorgándole a sus obras una armonía y belleza que se hace explícita por medio de cada uno de los factores que influyen en la puesta en escena. Generando una atmósfera que permite al espectador sentirse cada vez más cercano al ritual teatral.

Viaje al Centro de la Tierra es una historia contextualizada en Europa del 1800, en pleno auge de la Revolución Industrial, momento en que la burguesía imperaba y el hombre se jactaba de ser capaz de dominarlo todo por medio de la razón. Pese a ello la temática es muy actual, universal y se expresa en un plano alegórico, resaltando inquietudes propias del ser humano: las ansias de conocimiento, la perseverancia y la importancia de la investigación.

*“Trabajamos a partir de la anécdota, pero teniendo en cuenta que Julio Verne es más profundo de lo que se cree... Descubrimos que su novelística está llena de elementos herméticos y los unimos a nuestra simbología...”*¹⁹⁶



Fig. 121: Obra Viaje al Centro de la Tierra
Fuente: Registro audiovisual de la obra

Es así como estos creadores se van apropiando de la historia y la van haciendo suya, rescatan contenidos profundos de la novela potenciándolos escénicamente. De este modo logran darse cuenta que esta obra al igual que todas sus obras anteriores aborda la misma temática “el viaje”, que si bien es un viaje físico también es un viaje simbólico, ya que implica un cambio en los personajes, porque a la vez deben realizar un viaje existencial hacia las profundidades de ellos mismos y así luchar con todos los obstáculos que se les presentan, enfrentar sus miedos, perseverar en el objetivo hasta logran convertirse en héroes:

“Nosotros hacemos un viaje físico, pero también al interior del ser humano. Es una aventura, pero también un desafío para que el ser humano se vaya despojando de sus costras y nos transformemos en seres más amables, que se conozcan a sí mismos. La

¹⁹⁵ Libreto Obra teatro Viaje al Centro de la Tierra, La Troppa, 1994, Santiago, Chile, Pág. 147

¹⁹⁶ Grupo La Troppa estrena versión existencial de Viaje al centro de la Tierra en el Teatro UC, Diario La Segunda, Ibacache Javier, Santiago, Chile, 15 de Marzo de 1995.

anécdota de Verne es ese viaje, pero por debajo hay otro al centro y a los orígenes de uno mismo”¹⁹⁷

Sin duda **La Troppa** logra consolidar en **Viaje al Centro de la Tierra** cada uno de los motivos recurrentes que se presentaban en sus obras anteriores:

- El trabajo a partir de una obra literaria que posee características de un cuento fantástico, experimentación que parte con el **Rap del Quijote**.
- La temática del viaje como eje de la obra, constante presente a partir del **Santo Patrono**, sólo que en algunos montajes el viaje era presentado simbólicamente, en cambio en ésta obra se presenta en forma dual, ya que efectivamente los personajes efectúan una travesía, pero por sobre todo realizan un viaje interno, lo cual se conecta con el siguiente motivo recurrente abordado por la compañía.
- La iniciación, la cual es planteada desde el **Santo Patrono** y tiene que ver con el crecimiento humano que experimentan cada uno de los personajes en la obra luego de realizado el viaje. Esto plantea que ellos nunca más serán los mismos luego del viaje, pues han logrado progresar en sabiduría, en humanidad y eso los convierte en seres íntegros. Es por ello que las obras de **La Troppa** llevan implícitas la temática del crecimiento y la superación. En este caso Otto y Axel, al verse enfrentados a este viaje tan extraño y espectacular logran superar sus propios temores y finalmente consiguen ser un poquito más felices.

*“El viaje puede ser físico, puede ser detenido, y nosotros tratamos de encontrar lo oculto, lo que une todo esto y lo hace coherente. El viaje en realidad es como una excusa que hemos contado de distintas formas, pero siempre hemos querido entender nuestro cuento también. El cuento es una excusa para entenderse a uno mismo quizás, esa es la razón personal. Y la razón colectiva es entretener, emocionar, disfrutar sanamente, contar cuentos épicos que separen el bien de la malicia, cuentos que toman posición, que tienen una visión del mundo y una ética muy profunda...”*¹⁹⁸



Fig. 122: Obra Viaje al Centro de la Tierra
Fuente: Registro audiovisual de la obra

¹⁹⁷ Viaje al Centro de la Tierra. Al febril ritmo de una locomotora, Diario La Tercera, Pulgar Leopoldo, Santiago, Chile, 1 de Abril de 1995, Pág. 41.

¹⁹⁸ Oyarzún Carola, Diálogos con la cultura. Tertulias 2002 – 2003. La Troppa Artesanos, viajeros y poetas (Entrevista Jaime Lorca), Santiago, Chile, Ed. Tobacco & Friends y Universidad Finis Terrae, 15 de Julio de 2003Pág. 69

Para lograr el tema del viaje iniciático, es fundamental que el personaje tenga un perfil adecuado, para cumplir la transformación, es por ello que los personajes de las obras son personajes que se encuentran al límite, son estafalarios dentro de su medio, por no tener una naturaleza resuelta, como es el caso de Lobo o Pinocchio y son marginados por ello. También están el Quijote, Don Pedro Fernández de Quiroz, Axel y Otto, que son personajes que persiguen fuertemente un ideal y un proyecto que los hace salir de la cotidianidad. Ésta particularidad los hace cercanos al público, que se identifica con ellos y los comprende, ya que básicamente todos tenemos ese punto en común: el de luchar día a día por nuestros ideales y por hacer de nuestra vida lo que nosotros queramos. Todos éstos sufren ésta intranquilidad y bajo esas condiciones inician un viaje en búsqueda de aquello que los haga sentir completos, sin embargo en la travesía se ven enfrentados a duras pruebas de la naturaleza, físicas, psicológicas y emocionales, pero finalmente logran superarlas y así obtener aquello que tanto buscaban, convirtiéndolos asimismo en seres que renacen con una luminosidad, enaltecidos por la sabiduría y su conexión espiritual.

“Todos los personajes de las obras que hemos hecho hasta ahora están envueltos en una tránsito de viaje iniciático, donde partiendo de una estado espiritual llegan a uno superior. Es la búsqueda de la integridad del individuo, eso es lo que trabajan nuestros personajes a través de la aventura y de las pruebas que tienen que ir cruzando”¹⁹⁹



Fig. 123: Obra Viaje al Centro de la Tierra
Fuente: Registro audiovisual de la obra

Y es en ese momento de superación donde el público experimenta una catarsis colectiva, ya que al tener una conexión de identificación, ellos en ese momento también se sienten gustosos con el triunfo del personaje y viene la emoción.

Con *Viaje al Centro de la Tierra*, la compañía se propuso un fuerte trabajo en la estructura dramática, manteniendo a los dos personajes durante toda la obra sobre el escenario, una tarea difícil pero que se logra gracias al dinamismo que se

le otorga a las escenas ayudadas por los elementos visuales y a la relación que se desarrolla entre ambos personajes. Otto y Axel mantienen una relación de maestro y alumno a su vez de tío y sobrino, en un principio su comportamiento es bastante frío y cada uno responde a un modelo burgués de Europa del siglo XIX, pero que corresponde al imaginario de la dupla inseparable que tantas veces hemos visto en el cine, en las novelas y el teatro, la relación nos remite a Batman y Robin, Quijote y Sancho y tantos otros. Ambos personajes a medida que se comprometen con la travesía y con sus ganas de explorar lo desconocido paulatinamente se van despojando de la caparazón que cada uno a confeccionado en torno suyo y van recuperando su autenticidad. De este modo Axel, quien en un principio es muy escéptico y temeroso del viaje, poco a poco se va

¹⁹⁹ Ibidem.

relajando y disfrutando la aventura, hasta que ya casi al final de la obra lo expresa dando cuenta de su propio cambio:

“Axel: Para vivir hay que cruzar el fuego... Tío ya no tengo miedo...”²⁰⁰

Es así como poco a poco la simbología se hace presente en la obra, sin duda *el fuego* es la metáfora de los conflictos que debe enfrentar el ser humano día a día. De este modo los símbolos se van mezclando con la visualidad y la historia cobra fuerza.

“Nosotros no buscamos sólo contar historia sino que cada imagen tenga un significado único. Siempre hemos hecho un trabajo colectivo, integral; nos metemos en todo los aspectos del teatro. No nos gusta solo reproducir algo sino crear un lenguaje propio en el cual sentirnos cómodos”²⁰¹

Sin duda **La Troppa** ha logrado crear su propio lenguaje teatral, apoyada en los ejes de la visualidad y la emoción.

8.3.1 DISEÑO EN VIAJE AL CENTRO DE LA TIERRA

Si bien el mayor interés de la compañía en esta obra estaba centrado en la dramaturgia, el montaje hasta el día de hoy se recuerda gracias a su espectacular propuesta visual, resulta innegable el crecimiento que han logrado como compañía en el área del diseño y la puesta en escena los integrantes de **La Troppa**. El resultado escénico de *Viaje al Centro de la Tierra* responde a un lenguaje visual que se entremezcla con la actuación que la compañía ha ido creando espontáneamente y desarrollando en el tiempo junto a los diseñadores y técnicos que poco a poco se han ido afiatando y formando así un equipo de trabajo constante. De este modo Jorge Chino González vuelve a participar del diseño escenográfico, del vestuario, la utilería y los artefactos, Leonardo Ahumada nuevamente está a cargo del diseño del afiche en conjunto con la productora Bloc-Diseño; sin embargo aparece en esta obra un integrante más en el equipo de diseño que acompañará por mucho tiempo a la compañía y que sin duda será un gran aporte en la propuesta visual de **La Troppa**, su nombre es Eduardo Jiménez, de profesión escenógrafo con estudios en Argentina y perfeccionamientos en



Fig. 121: Escenografía. Viaje al Centro de la Tierra
Fuente: Registro audiovisual de la obra

²⁰⁰ Libreto Obra teatro Viaje al Centro de la Tierra, La Troppa, 1994, Santiago, Chile, Pág. 158

²⁰¹ El 31 de Marzo Grupo La Troppa estrenará Viaje al Centro de la Tierra (entrevista a Jaime Lorca), Diario El Mercurio, Santiago, Chile, 11 de Marzo de 1995.

República Checa, que en esta ocasión colaborará en la escenografía, utilería, artefactos y se hará cargo de la iluminación.

En este montaje se vuelven a ocupar los recursos tomados del cine con el uso de distintos objetos en el escenario alterando sus dimensiones, profundizando en mostrar una escena desde distintos ángulos. Si bien el montaje intenta situarse en una época histórica determinada, finalmente la propuesta se inspira en ella pero con bastante libertad creativa.

8.3.1.1 Escenografía

Para llevar a cabo la escenografía de la obra, la compañía volvió a recurrir a un concepto que ya habían experimentado en obras anteriores para establecer el espacio escénico. Se trata del **objeto escultórico**, el cual es un objeto representativo de la obra o que tiene la capacidad de contenerla, o sea un objeto único sobre el escenario sacado totalmente de contexto debido a un tamaño desproporcionado. Éste a su vez contiene un carácter simbólico, ya que integra en sí mismo el concepto o la transmisión de una temática que aborda la obra, siendo parte fundamental de la representación.



Fig. 122: Escenografía. Locomotora
Fuente: Registro audiovisual de la obra

“Cuando hablan de la escenografía como un “objeto escultórico” ¿A qué se refieren? Que es bello, que crea un mundo distinto y que en sí mismo tiene historia, que en sí mismo hipnotiza”²⁰²

Este recurso ya había sido usado en *Salmón-Vudú* con la gran silla mecedora, en *Pinocchio* con el perro de ropa y en este montaje nuevamente con una locomotora de madera a tamaño real, la cual es escogida por dos motivos: primero porque simbólicamente representa la época en que está situada la obra y segundo porque la locomotora les permitía recrear todos los espacios laberínticos que plantea el texto para definir la ruta al centro de la Tierra.

“La locomotora fue el símbolo de la Revolución Industrial, etapa en la que el hombre quiso y logró, en cierta medida, dominar a la naturaleza. Y qué más prueba del poder logrado que llegar hasta el centro de la Tierra...”²⁰³

Sin duda la locomotora como objeto logró situar la obra en la Europa del 1800, pero desde una mirada fresca y moderna ya que sólo por medio de un elemento hacemos

²⁰² Entrevista realizada a Laura Pizarro para esta investigación en Julio del 2005, Pág.8

²⁰³ El 31 de Marzo Grupo La Troppa estrenará Viaje al Centro de la Tierra (entrevista a Jaime Lorca), Diario *El Mercurio*, Santiago, Chile, 11 de Marzo de 1995

referencia de la época sin necesidad de la reconstrucción arqueológica. La locomotora es capaz de materializar en sí misma toda la ideología social imperante, además de brindar la posibilidad de situar la historia y la aventura en un espacio no convencional donde se ocupa cada rincón de esta gran escultura como un escenario habitable, que gracias a la acción y a la interacción de los actores es posible entender. La idea de ocupar una locomotora como espacio escénico surge previo a la adaptación de la obra, entonces Jaime Lorca lleva un modelo pequeño de una locomotora de juguete de su hijo para visualizar cada espacio y así realizar la adaptación pensando en las distintas posibilidades:



Fig. 123: Escenografía. Locomotora
Fuente: Registro audiovisual de la obra

*“...en el **Viaje al Centro de la Tierra**, nosotros antes de tener la dramaturgia hecha, teníamos una locomotora de mi hijo y trabajábamos en eso, ya sabíamos que era una locomotora y qué íbamos a hacer ahí, entonces, la obra se hizo pensando en eso, es una locomotora; entonces esto es aquí esto es acá y jugábamos como niños”²⁰⁴*

Es interesante leer el libreto de la obra, porque allí uno se da cuenta de la libertad y del imaginario que se despierta en la adaptación gracias a tener claro en ese momento el objeto escénico a utilizar y el resultado es increíble: **La Troppa** en una locomotora es capaz de reconstruir un puerto, montañas, rocas, precipicios, volcanes, mares, e innumerables lugares que dan cuenta de tan fantástica travesía.



Fig. 124: Obra Viaje al Centro de la Tierra
Fuente: Registro audiovisual de la obra

La locomotora de **La Troppa** es una escenografía de 300 kilos que se comenzó a construir inmediatamente surgió la idea, por lo tanto lo único que se boceteó fue el eje de la estructura, el resto se fue creando en el proceso. Así se transforma en una escenografía llena de detalles: con escotillas, tubos, laberintos, ruedas que giran, luces, entre otros que están acabados en forma prolija logrando una escenografía limpia, armónica, llena de sorpresas, que visualmente logra imbuir al espectador en la atmósfera de la narración e invitarlo a completar la propuesta por medio de su propia imaginación y así entrar en la convención teatral.

²⁰⁴ Entrevista realizada a Jaime Lorca para esta investigación en Agosto del 2005, Pág.4

Este objeto permitió a los actores explotar el juego escénico con diversas posibilidades de uso. Así la locomotora sobre el escenario es usada en distintas posiciones: frontal, lateral derecho, lateral izquierdo, con la cabina posterior abierta y levantado el techo, en fin los mismos actores la van manipulando y creando los espacios necesarios para cada escena. Sus tubos sirven a los actores para ingresar a través de ellos y dar la sensación que se van internando en cuevas subterráneas.

Es por medio de la escotilla central que advertimos el gran océano que irradia una intensa luz, que luego se presenta en un aspecto más agresivo, cuando ambos personajes se encuentran inmersos en una marejada. El mar es representado por una enorme sábana blanca que se mueve intensamente hasta cubrir por completo la locomotora para terminar escurriéndose por la chimenea mayor de la máquina desde donde se succiona la tela hasta desaparecer, una imagen súper interesante porque se logra crear ese mar por medio de movimiento natural del agua y su comportamiento, además de otorgarle a la locomotora un carácter totalitario de Tierra. Una tercera forma de representar el mar es por medio de los suaves movimientos que realizan los actores sobre un balancín de madera que en un momento de la obra adosan a la superficie del tren, logrando no sólo transmitir la información geográfica donde se encuentran sino que también las sensaciones internas de los personajes: la incertidumbre, la emoción, la paz interna que cada uno despliega con el fin de lograr alcanzar sus objetivos. Transformándose así esta imagen prácticamente en una metáfora de los personajes flotando a la deriva, lo cual se conecta con otro recurso creativo de la compañía, ya anteriormente señalado: *la poesía de la acción*.

Si bien la locomotora es la escenografía y ésta es usada como objeto escultórico único y central, la utilería y en general cada elemento que se usa sobre el escenario tiene estrecha relación con ese elemento.

“...nosotros teníamos locomotora y utilería, pero después la locomotora fue como un imán y todo llegó allá, entonces las utilerías fueron parte de la locomotora y en vez de ver una utilería separada, fue una compuesta, donde la locomotora como que aglutinó todo...”²⁰⁵



Fig. 125: Escenografía. Locomotora y balancín
Fuente: Registro audiovisual de la obra

De este modo la utilería se mezcla con la escenografía y el concepto globaliza ambos diseños, por lo tanto ambas áreas se apoyan mutuamente. Así los aparatos científicos están adosados a la propia estructura de la locomotora y el resto de artefactos se acomodan al espacio escenográfico de modo que ambos obtengan mayor fuerza. Un ejemplo es el globo aerostático el cual está representado por una utilería en miniatura, la cual es manipulada por

²⁰⁵Op. cit. Pág.5

un actor a medida que va escalando la locomotora y va narrando cómo en ese transporte pudieron cruzar las montañas.

La iluminación también está estrechamente ligada a la escenografía ya que cada efecto escenográfico está conectado con la iluminación, la cual es la responsable de ayudar a configurar la atmósfera de cada espacio insinuado por la locomotora. Es por ello que la iluminación juega un rol fundamental en el montaje, porque está completamente al servicio de la acción, con un ritmo y una propuesta visual en total coherencia con la obra, se juega con la penumbra cuando se está bajo tierra, muchas luces y sombras, efectos lumínicos que nos insinúan espacios: fuego, mar viento. Sin duda es en esta obra cuando el diseño lumínico comienza a cobrar mayor fuerza y en general el diseño se comienza a sentir como un trabajo más integral, debido a que las distintas áreas se han logrado conectar en torno a una propuesta ideológica y estética común.

8.3.1.2 Vestuario



Fig. 126: Vestuario de Otto
Fuente: Registro audiovisual de la obra

El diseño de vestuario de *Viaje al Centro de la Tierra* rescata el periodo histórico en que se sitúa la obra: Europa del 1800, donde la vestimenta imponía sus propias y estrictas reglas, pero esta vez es abordada desde una mirada moderna y fresca. Así se toman las leyes generales: del uso de sombreros para salir, de los chalecos de tela rayada sobre la camisa, los zapatos con polainas encima, pero con una propuesta de color y factura más libre, que le otorga un dinamismo atractivo a las vestimentas y a la propia configuración de los personajes.

Debido a que los actores están constantemente en escena, se opta porque cada uno de ellos lleve un vestuario base sobre el cual van agregando o sacando accesorios según la ocasión. De este modo se construyen dos vestuarios estereotipados que nos manifiestan la época, la clase social burguesa y las características propias de cada personaje. Son estos mismos vestuarios los que van dando cuenta de la difícil travesía que enfrentan los personajes, ya que poco a poco se van liberando de los detalles, el orden y la pulcritud de los trajes iniciales, para finalmente adoptar un look que evoca el grunge²⁰⁶. Produciéndose de este modo un paralelo con la

²⁰⁶ **Grunge:** género musical asociado al rock cuyo epicentro se sitúa en la ciudad de Seattle (Estados Unidos), que posee un alcance mundial a partir de su eclosión a principios de la década de 1990. Aunque sus orígenes se remontan a la década anterior, el grunge no consigue alcanzar una trascendencia internacional hasta la difusión masiva por la MTV (Music Television) del tema “Smells Like Teen Spirit”, de la banda Nirvana, quien fue su principal exponente. Este movimiento proponía una postura marcadamente anticomercial y contracultural. Una característica de los grupos grunge era la poca importancia que daban a su imagen, de ahí que hasta el día de hoy se asocia lo desaliñado con lo grunge. El look desenfadado y ostentoso, propio del rock de

situación interna que enfrentan los personajes, donde se liberan de sus temores y ataduras para aprehender lo esencial de la vida.

El vestuario de Otto está compuesto por una camisa gris, un chaleco sin mangas de tela cuadrillé en tonos burdeo, botines rojos, un sombrero de copa negro, una trenza larga ordena el cabello de actor y una exuberante barba artificial le da un aspecto mayor, un pantalón marengo listado, su aspecto es muy formal y sobrio. Hacia el final de la obra lo vemos más desordenado con la misma camisa pero afuera del pantalón, el chaleco abierto, un pantalón beige corto, calcetines negros largos, los botines rojos, el pelo suelto con el sombrero de copa encima.



Fig. 128: Vestuario final de Otto y Axel
Fuente: Registro audiovisual de la obra

Axel usa una camisa blanca, un chaleco de tela sin mangas gris con doble botón, una corbata oscura, pantalón cuadrillé café, botines que muestran unas polainas blancas sobre el zapato negro sombrero de copa café suspensores, su apariencia inicial es ordenada y formal la cual irá mutando a medida que transcurra la obra para finalizar con un pantalón gris a media pierna, una camisa blanca, suspensores, calcetines negros largos y los botines negros con polainas, todo esto complementa su apariencia deteriorada y desordenada.



Fig. 127: Vestuario de Axel
Fuente: Registro audiovisual de la obra

Accesorios como los sombreros y un par de maletas que llevan los personajes indican el inicio del viaje.

8.3.1.3 Utilería

La utilería es variada y como ya se mencionó anteriormente muchas veces se mezcla con la escenografía y se complementa con la música.

El primer objeto que utilizan es el libro, donde en su interior encontrarán un pergamino, que dará el punto de partida a la gran aventura.

Luego será el turno de los distintos instrumentos científicos que usarán en escena para descifrar el pergamino, éstos son instrumentales extrañísimos que cobran sentido cuando los actores los activan, dándole un uso y utilidad, uno de ellos es el “*Appart d ampliación grafique de Lumière*”, que es una máquina que amplía los signos gráficos y

la década del 80, se sustituyó por formas más simples y rudimentarias en el vestir como pantalones de mezclilla rotos o gastados, camisas escocesas al estilo leñadoras y zapatillas tipo “Converse”

Microsoft ® Encarta ® 2009. © 1993-2008 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.

está compuesta por unos lentes que se ubican tipo mascarilla que están conectados a una manga donde en su otro extremo supuestamente tiene un lente cóncavo que permite ampliar el pergamino que han ubicado en frente. En seguida usan el “*Combinador de secuencias alternadas*”, el cual se desprende de la estructura de la locomotora, ésta posee una manivela que hace girar un gramófono con un disco que emite sonidos, los cuales son posibles escuchar más claramente con unos pequeños gramófonos que Otto conecta al aparato adosado a la pared de la locomotora. Posteriormente utilizan el “*Transcriptor de vibraciones inaudibles*”, el cual se insinúa junto al aparato anterior y expulsa un papel con la información procesada.

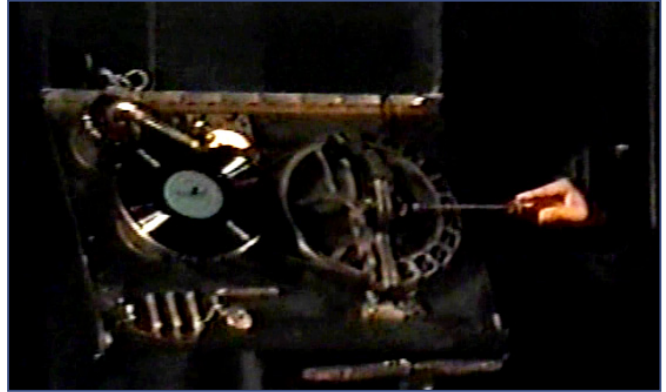


Fig. 129: Transcriptor de vibraciones inaudibles
Fuente: Registro audiovisual de la obra

Para sellar la alegría del descubrimiento ambos personajes brindan con unas pequeñas copas, las cuales manipularán como si tomaran tequila.

Dentro de los objetos que destacan por su directa conexión con la propuesta visual y escenográfica es un libro con figuras tridimensionales, del supuesto mapa que guía al centro de tierra el cual está representado por una locomotora, la cual está graficada en dos tomas que sirven a Otto para explicar a Axel la ruta. De este modo se valida la propuesta escenográfica. Otro ejemplo es el carruaje en miniatura que mueve Axel en sus manos al momento que él mismo emite el sonido de los caballos cabalgando y ambos actores sentados sobre la locomotora se mueven como si fueran sobre una carreta, proponiendo un juego que el espectador debe completar. También está la cuerda que conecta la imagen de los personajes en tamaño humano y la pequeña cuerda que usan las miniaturas. El brazo que sostiene en altura Axel en un momento simulando que es el de Otto que lo está afirmando de no caer al precipicio se conecta con la imagen simultánea de Otto sosteniendo un brazo hacia abajo que simula a Axel colgando en el precipicio. Unos pequeños remos de madera aparecen por las escotillas de la locomotora convirtiéndola en un enorme barco, donde va en su cubierta Otto vociferando el ritmo del remado.



Fig. 130: Utilería. Mapa al centro de la tierra
Fuente: Registro audiovisual de la obra

Por supuesto dentro de las utilerías están las miniaturas que permiten configurar el juego de los planos cinematográficos que ya son parte del sello visual de la compañía.

De este modo se resuelve el barco que traslada el equipaje de los dos viajeros, éstos son descargados con una grúa también en miniatura, ambas son manipuladas por los mismos actores quienes simultáneamente relatan e intervienen en la situación, todo esto acompañado a su vez por la música. Caso similar es el del viaje en globo que realizan los personajes, ya que también es representado por una miniatura manipulado por ambos actores que acompañados por un fondo musical logran generar una imagen potente cargada de emociones, donde el espectador se logra conectar con esos personajes que comienzan a desprenderse de sus temores y a maravillarse con el viaje. Más adelante será un globo aún más pequeño el que les permite a los actores demostrar la altura que han alcanzado en toda aquella inmensidad. Dos pequeñas miniaturas, réplicas de los personajes les permiten mostrar al espectador el descenso al centro de la tierra desde un ángulo más general. Dos pares de zapatitos en miniatura idénticos a los que usan los personajes servirán para representarlos desde otro ángulo, poniendo énfasis en las largas caminatas exploratorias abriendo más el abanico gestual para los actores.



Fig. 131: Utilería. Barco
Fuente: Registro audiovisual de la obra



Fig. 132: Utilería. Zapatos en miniatura
Fuente: Registro audiovisual de la obra

Dos carabinas de madera ocupan los personajes para protegerse del inminente acecho de un pulpo gigantesco, del cual solo vemos un gran tentáculo que comienza a ahorcar a Axel.

Un par de cascos con luces ayuda a los viajeros a enfrentar la travesía, asimismo una brújula de mano que lleva Otto.

En fin, el trabajo de utilería es cuidado, ingenioso y lleno de novedad, ya que aporta a la sorpresa propia de la historia.

8.3.2 LA MÚSICA EN VIAJE AL CENTRO DE LA TIERRA

La música de la obra una vez más estuvo a cargo de Juan Carlos Zagal, sin embargo es la primera vez que se utiliza en forma grabada, debido a que las exigencias actorales impedían su interpretación en vivo.

Para la creación musical utiliza una armónica, guitarra y sintetizador.

La propuesta musical está inspirada en el rock, jazz, fusión, bandas sonoras cinematográficas y el radio teatro, a ratos nos evoca los años setenta. Sin duda influyó bastante en esta creación la radio que escuchaban mientras trabajaban en la construcción de la locomotora, la Radio Futuro, la cual se especializa en programar rock progresivo y sinfónico de los años setenta.

Zagal se refiere acerca de las necesidades de la creación musical para la obra:

“música con capacidad de estimular la imaginación y los sentimientos, que lleve al espectador a un estado de percepción conectado al corazón”²⁰⁷

Es así como logra realizar una banda sonora que acompañará los distintos pasajes de la obra, uno de los temas es muy rockero, enérgico y acústico, que marca el inicio de la aventura cuando Otto se dispone a estudiar el libro que contiene en su interior el pergamino. Será la misma que escucharemos nuevamente en distintos instantes. Otro tema que se repite en distintas ocasiones dentro de la obra es uno muy suave, que logra transmitir mucha emoción ayudando a acentuar la intensidad de algunas escenas, como es por ejemplo el vuelo en globo, el viaje en bote que los actores interpretan sobre un balancín.

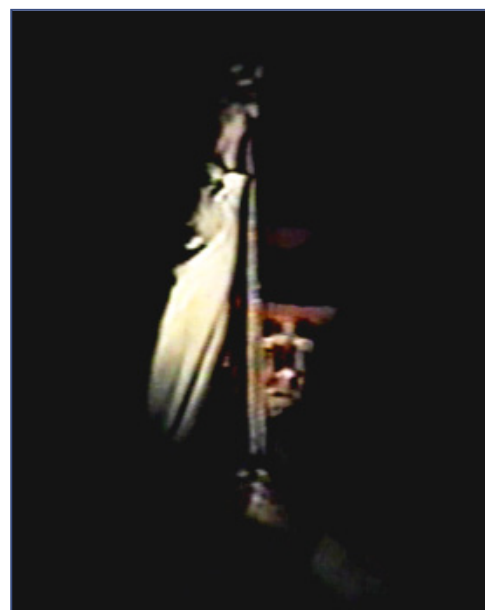


Fig. 133: Obra Viaje al Centro de la Tierra
Fuente: Registro audiovisual de la obra

Otras músicas ayudan a configurar el ritmo, el suspenso y las propuestas de cada escena.

Componen el repertorio musical una serie de sonidos y grabaciones que se complementan con la imagen, como es el caso del sonido de una bocina de buque que ayuda a configurar la idea de que los personajes está en el puerto, la misma campanilla de la locomotora indica que el viaje comenzó, un ruido de tormenta potencia la imagen en escena, grabaciones de una voz al inicio de la obra transmite el legado de Arne Saknussemm, luego otra grabación emitirá sonidos que descifran el misterio del pergamino. También existen grabaciones de los propios actores, donde se escuchan sus voces con eco, potenciando más aún la idea que están internándose bajo la tierra.

²⁰⁷ Viaje al Centro de la Tierra Al febril ritmo de una locomotora, Diario La Tercera, Pulgar Leonardo, Santiago, Chile, 1 de Abril de 1995

8.4 RESULTADOS DE VIAJE AL CENTRO DE LA TIERRA

Este montaje de **La Troppa** fue muy bien recibido por el público y la prensa, es por ello que lo presentan durante cuatro años alternando las temporadas en Chile y las giras al extranjero, las cuales cada vez se hicieron más seguidas, de este modo la compañía sigue consolidando y ampliando los lazos en el extranjero.

La presa local daba cuenta de la aceptación de la obra dentro del público:

“Como pocas veces ocurre en nuestros escenarios, en Viaje al Centro de la Tierra, el público aplaude en varias oportunidades, fascinado por la creatividad de los juegos propuestos, por la imaginativa solución a la narrativa misma y por la naturalidad con que son trabajados por los actores”²⁰⁸

Sin duda la locomotora causó gran sorpresa dentro del público, ya que sus proporciones en conjunto con los infinitos detalles que hacían de ésta una caja de sorpresas, los artefactos y los juegos propuestos por los actores invitaban al espectador a maravillarse, a usar su imaginación y ser parte del viaje.

“Es inevitable sonreír al ver la locomotora sobre el escenario. Llena de colores y cientos de pequeños secretos como relojes, cajitas, cajones. Dan ganas de subirse a jugar, y ciertamente lo que ocurre allí es un juego.”²⁰⁹

En **Viaje al Centro de la Tierra**, el concepto de juego de adultos que postula la compañía desde sus inicios para definir el acto teatral, explota y se lleva al máximo haciendo suya la historia y el mundo de Verne.

“Las obras son un juego, vamos chacoteando, pero vamos hasta el fondo de la tierra, a la oscuridad misma. Y vamos jugando delante del camino como en los carnavales, mientras los personajes se van metiendo en lo más negro, en lo más recóndito de la tierra y del cerebro. Nos interesa el empuje, la voluntad de llegar al objetivo por sobre todas las cosas: es un juego en serio”²¹⁰

Y este juego es absolutamente entendido, compartido y elogiado por los espectadores y la crítica teatral. **La Troppa** a través del juego convierte sus piezas teatrales en obras universales ¡todo aquel que pueda ver lo puede entender!, más allá de sus idiomas, sus costumbres o conocimientos.

“Tropa de locos. De ingeniosos, de creadores, de actores. Llevan en su mente el concepto de innovar y de mezclar las tablas con otros medios de comunicación, como el comic y el

²⁰⁸ Viaje al Centro de la Tierra, Diario El Mercurio, Oyazún Carola, Santiago, Chile, 9 de Abril de 1995

²⁰⁹ Los hombres tienen alas y pueden volar, Diario La Nación, Muñoz Carmen Gloria, Santiago, Chile, 25 de Marzo de 1995

²¹⁰ Hurtado María de la Luz, Recorrido a través de La Troppa (entrevista a Lorca), Revista Apuntes (109), Santiago, Chile, Publicación semestral de la escuela de teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 1995, Pág. 65.

cine. De hacer de la actuación más que un trabajo, transformándolo en un movimiento, una acción, un delirio.”²¹¹

La compañía ha logrado crecer en el camino hacia la creación que ellos mismos se forjaron, un camino donde lo visual no es un mero adorno sino que un lenguaje, que utilizan de mil formas y nutren en cada uno de los montajes. Por ello resulta tan natural y novedoso a la vez verlos en escena articulando pequeñas marionetas o viajando al centro de la tierra por medio de una locomotora. La propuesta es tan extraña pero tan creíble a la vez, los vemos en escena tan seguros entre el colosal despliegue visual que como público no nos queda más que participar del juego y embarcarnos juntos con ellos en el viaje.

“El grupo La Troppa ha ido descubriendo su camino en el arte de la representación con un sello propio dentro de la creación grupal: la adaptación de textos, el diseño y la elaboración minuciosa de escenografías, objetos y de aparatos móviles, la música compuesta para cada montaje, la integración de la tecnología y la visión de un mundo moderno y cambiante. Todo ello da cuenta de una forma dinámica de hacer teatro, con recursos escénicos muy ingeniosos y de gran potencia visual, en un estilo que coloca a este grupo a la cabeza entre los creadores nacionales.”²¹²

Es ese resultado que a los integrantes de esta compañía los hace llenarse de orgullo: saben que han logrado construir a pulso un estilo teatral serio, novedoso, que cautiva al público y les permite que cada vez más puertas se abran para invitarlos a mostrar su trabajo al extranjero, generando así una red de contactos. Es así como logran que esta obra con el auspicio del Celcit vaya España y participe en el Festival de Tres Continentes de Gran Canaria, el Festival de Molina de Segura en Murcia. A lo cual se suman diversas participaciones en el extranjero: en el Festival Iberoamericano de Cádiz, España, giras por: Tenerife, Fuerteventura, Móstoles, Logroño, Sevilla, Gran Canaria, Badajoz, Murcia y Valladolid, en España, luego en 1996 tienen una Temporada Internacional en el Teatro General San Martín en Buenos Aires Argentina, giras por: Santa Fe, Paraná y Esperanza en Argentina, participan en Festival Internacional de Teatro de Bello Horizonte en Brasil, en el Festival Internacional de Teatro de Río de Janeiro en Brasil, en el Festival Internacional de Teatro de Manizales, Colombia, país donde también realizan giras por: Pereira, Bucaramanga y Bogotá, ese mismo año participan en el Festival de Teatro de Almada en Lisboa, Portugal y hacen una Ruta Panorámica por Boston, Filadelfia y Nueva York en Estados Unidos, el siguiente año continúan con su participación internacional en el Festival Internacional de Teatro en Caracas Venezuela, país donde también realizan una gira por las ciudades de: Los Teques, Guanare, Valencia, Maracaibo y Maracay, luego participan en el Festival Internacional de Teatro de Santo Domingo en República Dominicana, para continuar con una gira por: Jerez, Cazorla, Sevilla, Cuenca, Toledo, Acorcón, Getafe, Bilbao, Lugo y Pamplona, en España, en el Festival de Teatro de Almada en Lisboa, Portugal, en el Festival de Teatro Hispano en Miami, Estados Unidos, en 1998 participan del Festival Iberoamericano de Bello Horizonte en Brasil, en la Muestra Cultural de Chile en la Expo-Lisboa, en Lisboa, España, en el Festival de Almada en Lisboa, España, en el Du Maurier World Stage Festival en Toronto, Canadá.

²¹¹ Tropelías bajo tierra, Diario La Nación, Piña Rommel, Santiago, Chile, 25 de Marzo de 1995, pág. 37

²¹² Viaje Al Centro de la Tierra, Diario El Mercurio, Oyazún Carola, Santiago, Chile, 9 de Abril de 1995

En tanto en Chile, *Viaje al Centro de la Tierra* realizó un par de reposiciones debido a sus constantes viajes al extranjero y a la gran aceptación del público, instalados en la Sala Eugenio Dittborn del Teatro de la Universidad Católica de Chile compartieron la cartelera teatral santiaguina con: La Consagración de la pobreza de Alfonso Alcalde presentada por la compañía Gran Circo Teatro, Río abajo de Ramón Griffiero que se presentaba en el Teatro Nacional, De 1 a 10 ¿cuánto me quieres? Una creación colectiva de la compañía Teatro Aparte, La niña de la calaca una creación colectiva del Grupo Equilibrio Precario, Ofelia o la madre muerta de Marco Antonio de la Parra presentada por el Teatro Nacional, entre otros.

8.5 APRENDIZAJE EN VIAJE AL CENTRO DE LA TIERRA

Al igual que en todas las obras anteriores los chicos de *La Troppa* con esta obra lograron aprender más de su quehacer teatral, profundizar mayormente en sus propuestas escénicas, trabajar en más profundidad la dramaturgia y encontrar en este gran camino de la creación más rutas a explorar. Y aquí surge nuevamente el viaje, el cual es mucho más que una temática, es la metáfora de esta compañía para enfrentar la creación de una obra:

“...lo que pasa es que aquí el viaje no es importante, es como decir: yo viajo para llegar a Talca entonces tu objetivo es Talca, no, acá el objetivo es el viaje, esa es la diferencia... ¿Cuáles son los aprendizajes? Son que cada uno de nosotros sabe un poco mas cuáles son las etapas del viaje, el viaje tiene estaciones, y en cada obra nosotros nos hemos detenido en una estación más que en otra, ahí esta la estación de partida, están las estaciones de paso, la llegada, perderse en el camino, todas esas son etapas de viaje...”²¹³

Indudablemente el trabajo de la compañía es un trabajo arduo y serio, un trabajo de concentración y de conexión entre los tres integrantes y sus colaboradores, donde cada etapa del trabajo es un eslabón en la trayectoria creativa de *La Troppa*. Fueron capaces de sacar lo bueno de todo, incluso y especialmente de las malas experiencias, todo aquello los engrandece, porque poco a poco y con honestidad fueron capaces de construir su propia forma de enfrentar el quehacer teatral, por eso sus planteamientos resultan tan coherentes a la hora de llevarlos a escena, porque se mueven dentro de un mundo que plantea leyes y códigos que ellos mismos instauraron. Es por ello que los chicos de *La Troppa* sienten que han conseguido hacer el tipo de teatro que ellos querían hacer desde que se unieron en 1987 y se formaron como compañía, un teatro donde el texto es un elemento más de la obra teatral y no el fin, un teatro cargado de imágenes y simbolismos, un teatro que invita al espectador a ser partícipe a través del entusiasmo del juego, el encanto de la imagen y la calidez de la historia. Como compañía se sienten satisfechos de sus logros obtenidos a punta de esfuerzo y trabajo:

“Nos sentimos orgullosos de que de verdad hagamos un trabajo de teatro y no, como mucha gente cree, se trate sólo de aprenderse el texto y decirlo. Es importante para nosotros construir y estar ahí en las decisiones, en la búsqueda de soluciones. Hay horas y

²¹³ Entrevista realizada a Jaime Lorca para esta investigación en Agosto del 2005, Pág. 6

más horas de pensamiento y de pérdida de rumbo, hasta que volvemos a tomar el hilo. En nosotros las horas de trabajo son como la acumulación de horas de vuelo para los pilotos. Y el resultado está lleno de nuestras emociones y de nuestro sudor físico. De lo horrible y sucio de nuestro agotador trabajo físico brota lo bello de la locomotora. Y cuando todos vamos aportando y creando juntos, del sentimiento creado salen solas, por ejemplo, las composiciones musicales.”²¹⁴

En esta obra un factor fundamental en el resultado del montaje y en la creación de los futuros trabajos teatrales fue la colaboración de Eduardo Jiménez, quien mediante un texto explica lo que significó para él ser invitado a participar de *Viaje al Centro de la Tierra*:

*“Ser invitado a un viaje, un viaje al centro de nosotros, un viaje hacia los sueños y el deseo. Un viaje hacia el centro de la tierra.
Vaciar el alma, comenzar de nuevo, regresar al principio...
Hacerse a la duda, preguntar:
-¿En qué vamos?
-¡En tren!”²¹⁵*

Jiménez se conecta profundamente con la visión creativa de la compañía y logra realzar la propuesta del montaje poniendo especial énfasis en los detalles y artefactos:

“¿Cuándo sientes tú que la Compañía comienza a definir la forma de teatro que quiere hacer? ¿Hay una evolución?”

Yo creo que en el año 95 con el ingreso de Eduardo Jiménez con el Viaje al Centro de la Tierra damos un salto enorme, porque descubrimos el poder del detalle, detenerse, en pequeñas tonterías, la vida que puede tomar un objeto.”²¹⁶

Es el caso ocurrido con la locomotora la cuál más allá de ser el espacio escénico de la obra, pasa a ser un actor más, porque es capaz de narrar junto a ellos la historia. Es un objeto lleno de detalles, capaz de moverse, lanzar fuego, agua, expresar su furia mediante el humo y transmitir distintos tipos de sensaciones:

“La locomotora empezó a darlo todo, casi actuaba sola. Por eso la hacemos saludar al final, porque es otro actor.”²¹⁷

²¹⁴ Hurtado María de la Luz, Recorrido a través de La Troppa (entrevista a Juan Carlos Zagal), Revista Apuntes (109), Santiago, Chile, Publicación semestral de la escuela de teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 1995, Pág. 64

²¹⁵ Jiménez Eduardo, Manual para la construcción de un tren: (bueno...una locomotora), Revista Apuntes (109), Santiago, Chile, Publicación semestral de la escuela de teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Otoño- Invierno 1995, Pág. 51

²¹⁶ Entrevista realizada a Jaime Lorca para esta investigación en Agosto del 2005, Pág. 8.

²¹⁷ Hurtado María de la Luz, Recorrido a través de La Troppa (entrevista a Juan Carlos Zagal), Revista Apuntes (109), Santiago, Chile, Publicación semestral de la escuela de teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 1995, Pág. 65

En esta obra la noción del artefacto se explota en su plenitud, el carácter lúdico y simbólico se extrema, por lo tanto las posibilidades del juego se amplían, de ahora en adelante los detalles de cada objeto utilizado en escena serán estudiados y cuidados, saben que todo comunica sobre el escenario y con esta obra han descubierto que cada vez se pueden perfeccionar aún más los detalles.

“Cuando hicimos la locomotora para Viaje al Centro de la Tierra, la hicimos a nuestra escala. Se trató de ver por dónde cabíamos bien, y de generar una escenografía con la cual pudiésemos vestirnos”²¹⁸

Es así como logran concentrar en el objeto escenográfico un espacio, un símbolo, un concepto que se encuentra en el límite de objeto escultórico planteado en **Salmón-Vudú** y un objeto contenedor que es capaz de sustentar una historia. Lo cual sucede porque **La Troppa** plantea un modo de pensar poético para llevar a cabo la obra, se sustentan en la metáfora para darle sentido a sus trabajos y es ese detalle lo que transforma sus narraciones en piezas únicas, con un gran trabajo de dramaturgia.



²¹⁸ Guerrero Eduardo, (Jaime Lorca) Acto único. Directores en escena, Santiago, Chile, Ed. Ril y Universidad Finis Terrae, 2001, Págs. 208-209.

Capítulo 9

GEMELOS

“También añadiría, que vengan preparados, esto quiere decir: ligeros de equipaje, porque nuestro Teatro es suficiente: él alimenta.”²¹⁹

²¹⁹ Gómez Rodrigo, (Jaime Lorca) Gemelos. Fotografías de Rodrigo Gómez. Un viaje con el teatro La Troppa, Santiago Chile, Ed. Lom, 2001, Pág. 58.



9.1 FICHA TÉCNICA DE GEMELOS

- **OBRA:** Gemelos
- **INSPIRADA EN:** El Gran Cuaderno de Agota Kristof
- **ADAPTACIÓN:** La Troppa
- **FECHA DE ESTRENO:** Enero 1999
- **LUGAR DE ESTRENO:** Teatro Casa Amarilla del Centro Cultural Estación Mapocho
- **DIRECCIÓN:** La Troppa
- **PRODUCCIÓN:** La Troppa
- **ESCENOGRAFÍA:** Eduardo Jiménez, Rodrigo Bazaes y La Troppa
- **VESTUARIO:** Eduardo Jiménez, Rodrigo Bazaes y La Troppa
- **ILUMINACIÓN:** Cristóbal Castillo
- **ARTEFACTOS, UTILERÍA Y MINIATURAS:** Eduardo Jiménez, Rodrigo Bazaes y La Troppa
- **DISEÑO DE MÁSCARAS:** Eduardo Jiménez, Rodrigo Bazaes y La Troppa
- **MÚSICA:** Juan Carlos Zagal
- **ASISTENTE DE DISEÑO:** David Coydán
- **AYUDANTES PLÁSTICOS:** Enrique Gómez, Loreto Monsalve e Isabel Pizarro
- **TÉCNICOS**
 - Realización de vestuario:** Marco López y Marco Antonio López
 - Sonido:** José Luis Fuentes y Eduardo Jiménez
 - Masterización banda de sonido:** Jorge Figueroa
- * Esta obra recibió aportes de FONDART.
- * Participó en el programa de Teatro Itinerante del MINEDUC por la V Región, Chile.
- * Ganadora de los 4 premios Altazor que son entregados por la Asociación de Periodistas de Espectáculos (APES) correspondientes al área escénica: Mejor Dramaturgia, Mejor Dirección, Mejor Actriz: Laura Pizarro, Mejor Actor: Jaime Lorca.
- **REPARTO:**
 - Jaime Lorca:** Gemelo 1
 - Juan Carlos:** Zagal Gemelo 2
 - Laura Pizarro:** La Abuela, Labio Leporino

9.2 ARGUMENTO DE GEMELOS



Fig. 134: Obra Gemelos
Fuente: Revista Caras

Esta obra es una adaptación realizada por **La Troppa** de la novela de la escritora húngara Agota Kristof: **El gran Cuaderno**, escrita en 1986. En ella nos narran la historia de dos pequeños hermanos gemelos, los cuales deben abandonar su casa en la ciudad junto a sus padres para ir a vivir al campo a cargo de su abuela materna, a la cual no conocen, a causa de la guerra que se vive en ese momento. Es allí donde se verán enfrentados a una serie de maltratos por parte de la abuela y del entorno, es así como estos pequeños se proponen sobrevivir a este ambiente de violencia, sometiéndose a ejercicios de rigor para combatir el hambre, el frío, las humillaciones y la guerra, cosa que logran sin perder la inocencia y los buenos sentimientos. El paso del tiempo les permitirá establecer lazos afectivos con la abuela y formarse como personas íntegras. Cuando la abuela muere los gemelos se separan y toman rumbos distintos.

9.3 CREACIÓN EN GEMELOS

Tras el éxito obtenido con **Viaje al Centro de la Tierra** y las múltiples giras por el extranjero, la compañía decide nuevamente embarcarse en un nuevo montaje, esta vez se trata de **Gemelos**, una adaptación libre de **El gran cuaderno**, libro escrito por Agota Kristof en 1986.

El proceso creativo de esta obra fue largo y extenuante, las jornadas de trabajo eran extensas, hasta 16 horas diarias, ya que esta obra era más compleja que las anteriores tanto en la dramaturgia como en la puesta en escena.

La Sala de teatro de la Casa Amarilla del Centro Cultural Estación Mapocho se convertiría en un taller donde la compañía se estableció durante muchos meses a ensayar y elaborar junto al equipo de diseño y técnico la escenografía, los objetos, las máscaras y marionetas que utilizarían en la obra. Para costear parte del montaje reciben aportes del FONDART.



Fig. 135: Obra Gemelos
Fuente: www.atn.cl



Fig. 136: Obra Gemelos
Fuente: Eduardo Jiménez

El Gran Cuaderno llega a manos de los integrantes de esta compañía prácticamente por azar, al leerlo las emociones y el impacto fueron imposibles de contener:

“Nos provocó un impacto emocional el hecho de conocer esa historia de dos gemelos que son abandonados por su madre en la casa de su abuela, tanto en su contenido humano, simbólico y en la forma que ella relata esta

historia, que es como estar viendo a través de una ventana como pasa todo. Decidimos hacer esta obra porque nos enamoramos de la historia y dijimos esto es lo que queremos hacer; sabíamos que era un gran desafío.”²²⁰

La crudeza de los hechos narrados tan impávidamente por dos niños que se han acondicionado al dolor y al horror de la guerra, que han aprendido a robar y a matar con el único fin de sobrevivir, sin perder nunca la nobleza de sus sentimientos y la compasión, caló en lo más hondo de los integrantes de esta compañía. Sin duda, luego de vivir la historia reciente del Golpe Militar en Chile, lograron identificarse con la temática horrorosa de la guerra, que si bien en la historia no se dice jamás se advierte que es la Segunda Guerra Mundial, la cual presenta grandes similitudes con el clima de temor que se apoderó de Chile en 1973:

“Una de las cosas que nos atrajo es el clima de guerra que se percibe y que uno también ha vivido. Hay un paralelo claro.”²²¹

Entonces *Gemelos* surge como una necesidad de *La Troppa* de invitar al público a no olvidar las historias de atrocidades que se cometieron en Chile y en el mundo entero. Son los mismos protagonistas que subrayan el llamado a no olvidar:



Fig. 137: Obra Gemelos
Fuente: Registro audio visual de la obra

“Gemelo I: No, Abuela. Nosotros no olvidamos nunca nada.

Abuela: Tienen razón. No hay que olvidar.”²²²

²²⁰ Olavarría Patricio, Trabajamos en base a la libertad y a la imaginación absoluta (entrevista a Juan Carlos Zagal), Revista Vistazos (20), Santiago, Chile, Ed. División de Cultura del Ministerio de Educación, Agosto de 1999, Pág. 10

²²¹ Ibidem.

²²² Libreto Obra teatro Gemelos, La Troppa, 1998, Santiago, Chile, Pág. 18.



Fig. 138: Obra Gemelos
Fuente: Registro audio visual de la obra

De este modo la obra plantea temáticas universales que se desencadenan en situaciones límites que vive el ser humano: la violencia, el horror, el egoísmo, el abuso de poder, el terror, todos estos envueltos en un clima de guerra y sobrevivencia:

“La violación de los derechos humanos y el horror de la guerra les toca a todos. Es un dolor que no se supera y traspasa todos los idiomas. No es necesario internacionalizar eso. Es universal.”²²³

El Gran Cuaderno representa para la compañía un gran desafío. A nivel dramático, era necesario conjugar todas las temáticas de una historia cruda y descarnada que se mezcla con la candidez de los pequeños gemelos, además de definir espacialmente la inmensidad de lugares y escenas que se plantean en el libro. Deciden crear un guión con 36 cuadros distintos, por medio de los cuales se narra la historia de los gemelos desde su nacimiento, pasando por la llegada a casa de la abuela, los trabajos que ésta los obligaba a hacer, su encuentro con los horrores de la guerra, la muerte de la abuela, hasta la separación de ambos.

“Ya era espantoso el cuento y la manera que estaba narrado en la novela lo hacía más pesado, terrible de digerir. Nos preguntábamos cómo cambiar esa dosis de cosas sórdidas, muy descarnadas, muy crueles, para que la gente no terminara completamente destrozada, para que no provocara el espanto si no la emoción, lo que a nosotros también nos provocaba al leerla”²²⁴



Fig. 139: Obra Gemelos
Fuente: Registro audio visual de la obra

Frente a esa problemática surge como solución el concepto de rito de iniciación, planteado por **La Troppa** en sus montajes anteriores, ubicando a estos gemelos al principio de un viaje que los llevará a vivir una serie de pruebas en post de su propio crecimiento humano. Entonces la compañía decide seleccionar episodios de la novela que les permiten establecer esa estructura, continuando así con la propuesta constante de la compañía por hacer un teatro luminoso, donde a pesar del horror se

²²³ La Troppa en Europa: Acá nos dicen: Qué pena que sean Chilenos (entrevista a Juan Carlos Zagal), en Diario El Mercurio, Santiago, Chile, 5 de Julio de 1999, Pág. C11.

²²⁴ Hurtado María de la Luz, Gemelos: un prodigio de La Troppa (entrevista a Lorca), Revista Apuntes (116), Santiago, Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, Segundo semestre 1999, Pág. 24

conservar una cuota de esperanza. De este modo *La Troppa* vuelve a poner su sello temático en esta historia, el mismo que los caracterizó en sus montajes anteriores a lo largo de su trayectoria, donde el viaje siempre está presente, en este caso a nivel físico: trasladarse a casa de la abuela y espiritual: el tránsito de la niñez a la vida adulta, este recorrido los llevará a conocer aspectos desconocidos de ellos mismos, donde deberán apretar el corazón para sobrevivir:

“El viaje implica movimiento y éste es cambio, aprendizaje para bien o para mal. Hay dolores, sufrimiento, pero al final siempre hay la posibilidad de dar un paso más arriba”²²⁵

Los gemelos se ven enfrentados a este duro viaje iniciático que está marcado por el viaje a casa de la abuela, obligados de este modo a dejar atrás su universo paradisiaco: el hogar. En este viaje alcanzarán un estado mayor, crecerán tanto física como espiritualmente y se convertirán en seres individuales, que es la carencia que mencionen sus padres al principio de la obra:



Fig. 140: El cartero
Fuente: Rodrigo Gómez Rovira



Fig. 141: Miniatura de los gemelos
Fuente: Registro audio visual de la obra

*“Padre: tendrán que separarse.
Madre: No lo soportarán.
Padre: Al principio les resultará difícil, pero luego se acostumbrarán.
Madre: No, nunca, lo sé. Son una misma y única persona.
Padre: esto no es normal. Piensan juntos, obran juntos. Viven en un mundo aparte. En un mundo sólo para ellos... Cada individuo debe tener su propia vida...”²²⁶*

El planteamiento de *La Troppa* frente a esta obra es positivo, ya que saca lo bueno luego de toda esa dolorosa experiencia, los gemelos logran sobrevivir a la guerra, al desamor, al hambre, a la violencia y a la crudeza de los hechos que se suscitan por todas partes en un ambiente de guerra. De todo ello terminaron como triunfadores, primero que nada porque lograron salvarse y porque consiguieron transformarse en personas integra e individuales y ese es el

²²⁵ Hurtado María de la Luz, Recorrido a través de La Troppa (entrevista a Juan Carlos Zagal), Revista Apuntes (109) Santiago, Chile, Santiago, Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, Otoño-invierno 1995, Pág. 60

²²⁶ Libreto Obra teatro Gemelos, La Troppa, 1998, Santiago, Chile, Pág. 1

valor de la última escena: *La separación*, la cual se vislumbra esperanzadora ya que luego de separarse de su hermano, el gemelo que queda en casa poco a poco mediante el movimiento y un bastón nos va demostrando el paso de los años a través de él, con lo cual entendemos como espectadores que los gemelos consiguieron vivir largos años hasta alcanzar la vejez.

Sin embargo el crecimiento personal no sólo abarca a los gemelos, sino que la abuela también crece espiritualmente luego de su propio viaje: el reencuentro con su hija y la posterior convivencia con los gemelos reaviva sus propias carencias, temores y recuerdos. La abuela sin quererlo se convierte en la gran guía para los gemelos, es ella con su dureza y malos tratos quien prepara a los pequeños para la sobrevivencia. Es a través de ellos que logra recuperar a su familia y esto se logra cuando logra establecer cierta complicidad con ellos y los acuna en su seno materno al momento que los rescata de la cárcel. La abuela



Fig. 142: Laura Pizarro
Fuente: Rodrigo Gómez Rovira



Fig. 143: Secuencia de Gemelos
Fuente: www.emol.com

obtiene su propio reconocimiento por medio de una carta escrita por el inspector de escuelas primarias, donde la felicitan por ser “*una mujer íntegra y valiente*” a lo que la abuela responde emocionada abrazando a los gemelos y diciendo “*Esta carta no se rompe, no se rompe, no se rompe*” Este suceso marca el reconocimiento de aquella mujer, dejando atrás todos los estigmas de ser “*la bruja*” o “*la mujer que enveneno a su esposo*”.

La Troppa en la tarea por encontrar visiones y técnicas que los ayudarán a hacer más digerible la historia, se dan cuenta de la necesidad de transmutar la estética de la historia y alejarla del realismo seco y sórdido de la novela:

*“La historia es tan macabra que decidimos darle una belleza extra, optando por una estética de juguete. Así, a nosotros y al público la obra se va haciendo mas llevadera”*²²⁷

De este modo surge la primera clave, la idea que los personajes sean juguetes y desde esa perspectiva fantástica nos narren esta historia produciendo un contrapunto que permite digerir mejor la obra, pero no menos dramático ya que se extreman las emociones.

²²⁷ Miranda Rodrigo, *La Troppa de paseo por la muerte* (entrevista a Juan Carlos Zagal), Suplemento Wikén, en Diario *El Mercurio*, Santiago, Chile, 15 de enero de 1999, Pág. 15

Los personajes de gemelos se conciben dentro de la perspectiva que son juguetes, por lo tanto sus movimientos son particulares, entrecortados, armónicos. Su naturaleza es arquetípica, ayudando con ello a identificarlos en forma clara.

Los personajes de los gemelos están pensados desde la imagen arquetípica de muñecos, por eso el gesto es muy importante en ellos: abren la boca a cada sensación de asombro o espanto.

Los gemelos representan en sí mismos el abandono, ya que primero los abandona el padre para enrolarse en el ejercito, sin embargo ya los había abandonado al momento de querer separarlos, luego la madre los confía a una abuela que jamás habían visto, la cual los maltrata y los explota con duros trabajos en el campo, por lo tanto están solos abandonados a su propia suerte y su abuela se encarga de que lo sepan:



“Abuela: yo no tengo hija, no tengo nietos, soy sola. Aquí se hace lo que yo quiero. Bienvenidos. (la abuela con un látigo azota reiteradamente a los gemelos)”²²⁸

Fig. 144: La madre
Fuente: Registro audio visual de la obra

Por este motivo los gemelos se fortalecen mutuamente, una muestra de ello es que siempre hablan en plural y cada accionar siempre es realizada por ambos. Frente al peligro de la guerra y los maltratos que reciben de la abuela y del entorno deciden fortalecerse mutuamente para poder resistir, es por ello que ambos se insultan, golpean, dañan su cuerpo, dejan de comer con el fin de poder soportar cuando sea necesario. Así mismo los gemelos a pesar de todo logran conservar vivo en su espíritu los buenos sentimientos y la compasión.



La Madre de los gemelos está representada como la madre arquetípica ideal, ella los cuida, los mantiene limpios y se preocupa de sus ropas. Es muy delicada y femenina. Evoca una bailarina de una cajita musical. Sin embargo no tiene la valentía para protegerlos junto a ella de la guerra y por ello los confía a su abuela.

La Abuela: es representada como una mujer ruda, tosca, sucia, endurecida por los duros trabajos del campo. Todos en el pueblo la llaman “la bruja” incluso en un momento vuela sobre la

Fig. 145: La Abuela
Fuente: Registro audio visual de la obra

²²⁸ Libreto Obra teatro Gemelos, La Troppa, 1998, Santiago, Chile, Pág. 3

escoba. Es el opuesto absoluto a la madre. Si bien no es claro advertimos un gran dolor que carga y le envenena el espíritu, es un mujer amargada que descarga en los pequeños toda su rabia. Sin embargo al final de la historia logra establecer cierta complicidad con los gemelos y mediante un abrazo sellan un reencuentro. Para los gemelos representa la imagen de la madre perdida y para ella los pequeños, representan a la hija que la abandono y cuestionó, sin embargo ese reencuentro dura sólo el instante del abrazo, pues la abuela sufre un ataque y muere. Sin embargo ese momento, es tan sincero, que logra hasta cierto punto redimir a la abuela. El cambio de la abuela lo advertimos cuando se sensibiliza ante los carros del tren cargados de judíos para ser exterminados y decide ir a regalarles sus manzanas.

El Padre: se presenta como un padre duro con los gemelos, ya que cuestiona el estrecho vínculo de hermandad que existe entre ambos. Es elegante, conservador y no duda en ejercer sus deberes patrios.

Labio Leporino: está configurada como una muñeca de trapo, algo esquizoide, que posee un defecto físico por el cual la estigmatizan, haciéndola víctima del desamparo, los abusos y malos tratos del pueblo, éste personaje lo único que persigue es un poco de afecto en medio de tanta sordidez.



Fig. 146: La Abuela trabajando
Fuente: Registro audio visual de la obra

El Cura: se presenta como la imagen del sacerdote con sotana y cara de puritano, que se pone nervioso cuando los gemelos lo enfrentan y acusan de abusos a Labio Leporino, representando la cara de la corrupción presente en algunos sectores de la iglesia.

El Zapatero: está configurado como un señor de edad avanzada que se encuentra abatido en la espera de ser apresado. Él representa la compasión, ya que ve en los gemelos



Fig. 147: El Desertor
Fuente: Registro audio visual de la obra

a sus nietos y por ello a pesar de que estos no tienen el suficiente dinero para pagarle los obsequia botas para que puedan pasar el duro invierno. Él simboliza a todos los judíos que fueron apresados, torturados y masacrados y representa la confianza en la redención de la raza humana, ya que a pesar de toda la violencia, el horror y las atrocidades que se realizan en un estado de guerra los gemelos encontraron en él a un hombre justo.

Desertor: en él vemos el lado humano de los soldados en el frente de guerra. Es un hombre desesperado que clama por volver a su hogar hastiado

de la muerte, el terror y la guerra.

El Cartero: representa el vínculo de la casa de la abuela con el pueblo, es el mensajero que va y viene y no entiende a esta particular familia, al igual que todos en el pueblo habla de ellos despectivamente “*los nietos y la bruja son todos iguales*”

Madre de Labio Leporino: representa a aquellas mujeres que sucumbieron en sus hogares a la dureza de la guerra y postradas a su suerte, esperan la muerte en medio de la consternación y la locura.



Fig. 148: La Troppa
Fuente: Rodrigo Gómez Rovira

El Policía: este personaje expresa la rudeza, el abuso de poder y la falta de humanidad en el acto de torturar.

Tanto la historia como los mismos personajes se mueven dentro de parámetros simbólicos. Un ejemplo de ello es la lechuza que ronda a la abuela momentos antes de desplomarse víctima de un derrame cerebral, augurando una fatalidad, tal como lo recalca la abuela mientras la espanta “*pájaro de mal agüero*”. Otro símbolo es el invierno que narran los gemelos, período en el cual se exageran las carencias, físicas: los gemelos no tienen zapatos y se quejan del frío y del hambre, carencias emocionales: están solos porque su abuela constantemente está encerrada en su habitación y sólo se dirige a ellos para insultarlos. Otro ejemplo de carácter simbólico es el cadáver del paracaidista muerto que encuentran los gemelos en el bosque y se dan cuenta de la condición fatal cuando ven que de él salen unos resortes, ambos niños se asustan y tocan sus espaldas para corroborar que los suyos están en su lugar, este símbolo no sólo da a entender la brutal condición en que encontraron el cadáver, sino que además sirve para validar la propuesta estética de *La Troppa*.



Fig. 149: Montaje de Gemelos
Fuente: Rodrigo Gómez Rovira

Indudablemente *La Troppa* logró cambiar la crudeza y el horror expresados en *El gran cuaderno* por la profunda emoción. Los integrantes de la compañía se apoyaron en la delicadeza y la sensibilidad para sacar adelante los contenidos de la obra. Una vez más confiaron en sus emociones para plasmar la temática profunda del montaje:

“Siempre hay un momento misterioso que escapa al proceso intelectual, técnico, racional, en que nosotros nos quebramos, nos emocionamos profundamente con el trabajo de Jaime, Laura o cualquiera de nosotros y entendemos que

ahí hay algo verdadero, humano, que seguramente la gente que vaya a ver nuestras obras lo va a entender así”²²⁹

Ese misterioso punto de encuentro entre los tres creadores es la razón que los mantuvo unidos desarrollando el tipo de teatro que querían hacer, basado en sus gustos, sentimientos, emociones, que honestamente trabajaban sin la urgencia de un resultado, sino que solamente confiando que su propia autoexigencia y sensibilidad los guiaría al resultado.

Dentro de los recursos utilizados en esta obra cobra gran importancia el uso de las técnicas cinematográficas y los juegos de los planos, en **Gemelos** la técnica se depura y explota, dotando esta obra teatral de una edición en vivo:



Fig. 150: Obra Gemelos
Fuente: Registro audiovisual de la obra

“Las escenas cambian como en el cine o más bien como en la linterna mágica que ofrece en cada enfoque nuevas sorpresas con una visión poética...”²³⁰

El recurso cinematográfico permite darle un ritmo a la narración, con planos generales, travelling, close up se suceden las imágenes que dan vida al montaje. Al principio de la obra se presenta al padre y a la madre, se da cuenta de su casamiento y el nacimiento de los gemelos por medio de una narración visual. La técnica cinematográfica ayuda a configurar la estética de la obra, dotándola de delicadeza, belleza y un carácter lúdico.



Fig. 151: Obra Gemelos
Fuente: Registro audiovisual de la obra

abuela hacia el público, pero principalmente por medio

²²⁹ Oyarzún Carola, La Troppa Artesanos, viajeros y poetas. Diálogos con la cultura (entrevista a Juan Carlos Zagal). Tertulias 2002 – 2003, Santiago, Chile, Ed. Tobacco & Friends y Universidad Finis Terrae, 15 de Julio de 2003, Pág. 70

²³⁰ Gemelos Prodigiosos, Periódico Punto Final (445), Mansilla Luis Alberto, Santiago, Chile, 14 de mayo de 1999, Pág. 23.

de la narración, ya que son los gemelos los encargados de narrar la historia en tercera persona, lo que genera una distancia de ellos con los hechos, aportando de este modo a la actitud impávida de los pequeños ante el desbordante horror que los rodea. Esto se plantea incluso en el trabajo vocal de los actores, quienes dotan a los gemelos de unas voces monocordes, acentuando más aún la distancia con la narración. Otra instancia es cuando un actor vestido de cartero aparece manipulando la pequeña marioneta del personaje, sin ánimo de ocultarse, sino que evidenciando la ficción que hay detrás de los elementos. En **Gemelos** a diferencia de los montajes anteriores se trabaja con la cuarta pared que condiciona al espectador al sitio de voyerista que observa una historia sin ser invitado a participar de ella.

Mediante la narración, también permiten a los gemelos completar cierta idea con respecto a los personajes o situaciones, un ejemplo de ello es la descripción de las labores de la abuela:

“Gemelo II: La Abuela camina hasta el mercado sin detenerse y sin haber posado la carretilla ni una sola vez. A la vuelta continúa trabajando. Todo el día, todos los días, toda su vida”²³¹

De tal forma es posible entender en mayor profundidad la dura vida de trabajos en el campo que lleva la abuela, que trabaja de sol a sol, con un resentimiento físico importante, pero sabe que ese es su eterno destino para poder sobrevivir. En cierto modo este trabajo condiciona su carácter rudo y seco.



Fig. 152: Función de Gemelos
Fuente: Documental Jumeaux La Troppa



Fig. 153: Montaje de Gemelos
Fuente: Rodrigo Gómez Rovira

La *poesía de la acción* vuelve a rondar este montaje, ya que cada movimiento practicado por los actores sobre el escenario tiene que ver con el gesto poético del accionar de la escena. Mediante la síntesis del movimiento la abuela y los gemelos realizan coreográficamente la secuencia del trabajo en el campo. Cuando ambos pequeños tienen muchísima hambre, se hunden paulatinamente en el piso graficando la idea del desvanecimiento que sufren. Lo mismo sucede con los movimiento entrecortados de los gemelos que evocan muñecos; el gesto de la abuela de volar

²³¹ Libreto Obra teatro Gemelos, La Troppa, 1998, Santiago, Chile, Pág. 3

sobre una escoba, recurriendo al inconciente colectivo del espectador donde se alberga la imagen de una mujer sobre una escoba como una bruja, otorgándole al personaje toda la connotación que ese concepto conlleva, es así como mediante el gesto poético se logra obtener una unidad de sentido.

Sin embargo la poesía no sólo abunda en el gesto, sino que ese es el gran plus de **Gemelos**, una obra que toca temas tan fundamentales para el ser humano, un trabajo que revive los horrores de una guerra descarnada y dolorosa por medio de la poesía. Y es que **La Troppa** logra elevar los contenidos de la obra a un nivel poético, un ejemplo claro de ello es la bella imagen, con impecable factura de los paracaídas cayendo al ritmo de una profunda música, al momento que la abuela les dice a sus nietos que esos paracaídas son los invasores que saquearán el pueblo, violarán mujeres y matarán a todo aquel que se interponga en su camino, generando un contrapunto que nos lleva al plano emotivo y que según **La Troppa** los conecta creativamente a la autora:

“...en la novela de agota Kristof no sale descrita esa imagen y a nosotros se nos ocurrió para retratar todo este cuento doloroso, pero cuando lo vio la hija de Agota Kristof en Avignon quedó con los pelos parados, porque su madre la imagen que tenía cuando escribió el libro, era la de los paracaídas cayendo y cuando nos contó nosotros quedamos súper impresionados y sentimos que habíamos alcanzado una conexión directa con la autora en el momento en que estábamos creando y por eso se repetían la imágenes de ese momento terrible y doloroso”²³²

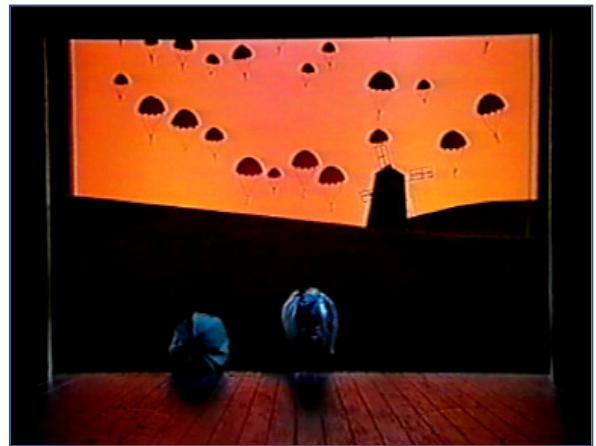


Fig. 154: Obra Gemelos
Fuente: Registro audiovisual de la obra

Cabe señalar el gran trabajo actoral que realiza la compañía, basándose en la creación arquetípica de personajes que impregna el plano de movimiento y vocal. Logrando personajes de gran complejidad y profundidad dramática.

9.3.1 DISEÑO EN GEMELOS

Enfrentar el diseño de **Gemelos** indudablemente representó un desafío importante, tanto para la compañía como para los propios diseñadores, quienes se debieron adecuar a las leyes del trabajo colectivo. De este modo Eduardo Jiménez y un nuevo integrante al equipo: Rodrigo Bazaes, diseñador teatral egresado de la Universidad de Chile, se hicieron cargo junto a los integrantes de **La Troppa** del diseño escenográfico, de vestuario, utilerías

²³² Entrevista realizada a Laura Pizarro para esta investigación en Diciembre del 2008, Pág. 13.

y miniaturas que deambulaban por el escenario. En el trabajo de realización fue fundamental el aporte de David Coydán, que gracias a sus conocimientos de ingeniería industrial, se pudo hacer cargo de la asistencia de diseño, junto a él un grupo multidisciplinario trabajó en los distintos quehaceres de la realización.

La iluminación estuvo a cargo de Juan Carlos Castillo.

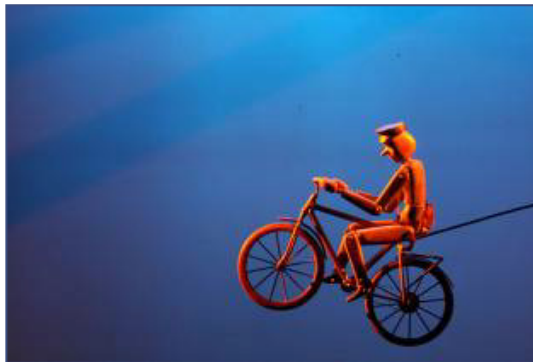


Fig. 155: El cartero
Fuente: www.invitarte.cl

A que a pesar que el concepto de juguetes es concebido antes de realizar el guión definitivo de la obra, se tardó mucho tiempo en encontrar un espacio contenedor desde donde se pudiera narrar la historia. La necesidad era acertar con un objeto o un lugar que manifestara su propio lenguaje. La tarea era difícil ya que los constantes cambios de lugar que exigía la obra, la asemejaban mucho a un guión cinematográfico:

“Pareceríamos estar ante un guión de cine muy ambicioso, que de pronto se tornaba inasible.”²³³

Fue un trabajo de muchos meses el encontrar una clave para abordar el diseño de **Gemelos**. La característica de guión con que se presentaba la obra, les hacía sentir la necesidad de encontrar un lugar que portara tal riqueza cinematográfica como la propuesta en el texto.

9.3.1.1 Escenografía



Fig. 156: Escenografía de Gemelos
Fuente: Tríptico de la obra

En la búsqueda de un espacio escenográfico que cumpliera con los requisitos propios que planteaba el texto, surgen varias ideas que rápidamente los diseñadores bocetean, le otorgan medidas y grafican en planos y maquetas, luego en conjunto con **La Troppa** los someten a análisis dramáticos narrativos. Así surgen los primeros atisbos escenográficos: un yelmo, un cráneo, un caballo mecedor, una casa con juguetes abandonados, un reloj de carillón, la casa del juguetero, fueron algunas de tantas ideas desechadas. Hasta que finalmente nace la idea del pequeño teatro, un teatro de guiñol, un espacio que poseía un lenguaje propio, códigos y leyes internas, un espacio y un concepto que les permitía contener la historia. Desde el pequeño

²³³ Bazaes Rodrigo y Eduardo Jiménez, Gemelos. Encontrarse, tomar distancia, reinventarse, Revista Teatrae (1), Santiago, Chile, Rev. Escuela de Teatro Univ. Finis Terrae, Publicación Semestral, Verano - Otoño del 2000, Pág. 57.

teatro era posible resolver cada uno de los espacio propuestos en la obra: la cocina, la pieza, la tienda del judío, el establo, el campanario, la cárcel, el arrollo, el cementerio, la ciudad, el patio, el frontis, el bosque... y todo el universo que rodea *Gemelos* era posible plantearlo desde allí.

El pequeño teatro se transformaba así en un soporte para la historia ¡todo cobraba sentido! El distanciamiento propio de la narración de los gemelos en *El Gran Cuaderno*, era posible expresarlo en el pequeño teatro mediante la narración de los protagonistas que poseen una cinética cercana a los muñecos y los juguetes que habitan el escenario. Es interesante la noción escenográfica que genera el pequeño teatro: de un cuadro dentro de otro, ya que se trabaja con un teatro dentro de otro teatro.



Fig. 157: Escenografía de Gemelos
Fuente: Documental Jumeaux La Troppa

“Hicimos un teatrillo de juguete donde cobran vida todos los juguetes, en las dos horas de la obra”²³⁴



Fig. 158: Escenografía de Gemelos
Fuente: Registro audiovisual de la obra

Así se construye un pequeño teatro de madera de 5 mt. de alto, de dos toneladas de peso, con cortinas rojas de terciopelo, donde vemos un escenario enmarcado por dos pilares también de madera, los cuales en ocasiones se abren para mostrarnos la casa de Labio Leporino, la tumba del abuelo o parte de la iglesia. En la parte superior vemos un altillo donde se ubica la habitación de la abuela, es posible acceder a ella a través de una escalera plegable o bien mediante escaleras ocultas tras el escenario y descender por medio de un tubo. Al frente en la parte superior, vemos dos querubines coronando el teatro, en algún momento es inevitable hacer la analogía con los dos gemelos. Al fondo vemos un telón que mediante efectos de luz cambia constantemente de color, luego paneles que suben y bajan nos muestran: la iglesia, el campo, el molino o la ciudad, ellos crean espacios complementarios a la historia, por medio de ellos también es posible jugar con las dimensiones ya que de pronto vemos al fondo un pequeño molino y una miniatura de la abuela, luego bajan en paneles las grandes paredes del molino y vemos a la abuela personificada por la actriz. De este modo se plantea un alto, un ancho y una gran profundidad lograda mediante el telón iluminado, el uso de perspectivas falsas y objetos contruidos a escala.

²³⁴ La Troppa presenta su nueva obra en un teatro de juguete (entrevista a Juan Carlos Zagal), Diario *La Tercera*, Pulgar Leopoldo, Santiago, Chile, 15 de Enero de 1999, Pág. 47

En este espacio es posible definir claramente los límites: el adentro, el afuera, el arriba, el abajo, el adelante y el atrás, quedan expresados en el pequeño teatro.

Junto al teatrillo se idea un gran diafragma, un mecanismo ampliado de una cámara fotográfica, que se usa al fondo del teatrillo en ocasiones, para subrayar situaciones o presentar personajes. Éste nace de la idea que la obra era un álbum de fotos familiar. Sin duda este elemento ayuda a configurar ese concepto pero también es un gran aporte en el juego cinematográfico desarrollado por la compañía, ya que mediante él es posible dar la sensación de un zoom o una ampliación de plano. Agregando un valor estético adicional al montaje.



Fig. 159: Escenografía. Diafragma
Fuente: Registro audiovisual de la obra

Junto con la idea escenográfica surge también un planteamiento espacial distinto al utilizado en las obras anteriores: el espacio contenedor. Hasta entonces *La Troppa* había trabajado sus escenografías desde la concepción del *Objeto Escultórico*, un objeto único y simbólico como escenario. En *Gemelos* en un comienzo se intenta abordar la escenografía desde ese concepto, sin embargo para la obra no es suficiente, entonces optan por buscar un espacio capaz de contener la historia y cada uno de los espacios requeridos.

Indudablemente el concepto de belleza que se planteó la compañía sumar a la obra, termina invadiendo cada intensidad, acción, elemento, luz, materia que se posa sobre el escenario. Si bien el concepto de *Estética de la Materialidad* ya rondaba sus montajes anteriores es en *Gemelos* que se saca el máximo provecho de él. *La Troppa* habla de

Estética de la Materialidad para explicar la importancia del detalle, la factura y la belleza de cada elemento sobre el escenario, es por ello que les importa muchísimo la elección de los materiales ya que creen que estos contienen el espíritu de la obra. De este modo se pone especial cuidado en la elección de la materialidad del teatrillo, el cual se concibe de madera cuidadosamente trabajada, cada detalle de él: las cortinitas rojas, los querubines en su entrada, los apliques en las murallas, las utilerías y marionetas están realizados con una factura impecable. El pequeño molino del fondo posee una luz propia que en la noche se enciende y la podemos ver a través de sus ventanitas.



Fig. 160: Obra Gemelos
Fuente: Registro audiovisual de la obra

La escenografía, la utilería, el vestuario, los objetos, la iluminación... todo lo que se presenta en el escenario de **Gemelos** es bello. Todo parece de juguete y nos remite a la infancia y desde allí, conectados con esa sensibilidad somos espectadores de la crueldad, el dolor y envueltos por la emoción que nos provoca la historia de estos pequeños gemelos, que se entrecruza con nuestra propia historia. Este contrapunto acentúa mucho más la historia terrible de **Gemelos**.

“Leí en un artículo, que les importa mucho la nobleza de los materiales que usan en sus obras ¿Por qué? ¿Eso tiene que ver un poco también con la estética o tiene que ver con ustedes como actores, los objetos que los acompañan como para meterse en el cuento?”



Tiene que ver con la belleza que tiene por ejemplo que la carretilla de la vieja no es un pedazo de plancha cortada, sino que cada pedacito le dio un volumen, entonces

también hay un trabajo de sensibilidad que tiene como amor, esas son las diferencias que uno agradece porque ellos también cuentan contigo la historia.”²³⁵

Fig. 161: Montaje de Gemelos
Fuente: Documental Jumeaux La Troppa

Se decidió trabajar principalmente con madera porque tanto los diseñadores como la compañía sentían que la obra remitía a una factura artesanal, única, alejada de los productos industrializados en serie, además la calidez de la madera aportaba al relato íntimo. Por ello se cuidó mucho que los fierros necesarios para estructurar la escenografía estuvieran ocultos:



Fig. 162: Escenografía de Gemelos
Fuente: www.atn.cl

*“...en **Gemelos** no se ve fierro por ninguna parte, el fierro estaba oculto, porque el teatrillo de muñecos hablaba desde otra época, de una era de madera. No de metal. De muebles de madera, ni de metal, ni de plástico, casi ni siquiera de vidrio, fundamentalmente de madera, bronce también, cobre, pero fierro no, porque el fierro es más industrial y la madera es mas artesanal y este teatrillo era una obra única, de artesanía...”²³⁶*

Indudablemente el pequeño teatro es una caja de sorpresas. De un instante a otro es posible cambiar de escenario radicalmente, así una a una se nos van revelando

²³⁵ Entrevista realizada a Laura Pizarro para esta investigación en Julio del 2005, Pág. 10.

²³⁶ Entrevista realizada a Jaime Lorca para esta investigación en Noviembre del 2005, Pág. 15.

las distintas tomas de la terrible historia. Comienza la obra con la apertura de las pequeñas cortinas del teatrino en él vemos el diafragma a través del cual se nos presenta el padre y la madre de los gemelos, luego su historia, su matrimonio hasta que finalmente nacen los pequeños, el racconto se detiene cuando el padre advierte hay que separarlos para poder enfrentar la guerra. Aparece en la parte posterior del diafragma una rueda con los recortes de escuadrones militares a lo cuales les vemos los cascos y las puntas de sus armas, marcando así la incorporación del padre al frente militar. Luego un fundido del telón de fondo de azul a rojo y un zoom con el diafragma marcan el inicio de la guerra para los gemelos.



Fig. 163: Trayecto a casa de la Abuela
Fuente: Registro audiovisual de la obra

El trayecto a casa de la abuela lo sitúan al interior del escenario del teatrino con un fondo que nos muestra una silueta de prado verde con un pequeño molino en la parte superior derecha, todo esto acompañado de un intenso cielo azul.

Cuando llegan a casa de la abuela baja una pared en el fondo a la derecha que nos marca el interior y exterior de la casa de la ella. Ésta es de maderas grises y podridas y tiene una ventanita a través de la cual podemos ver junto a los gemelos la conversación de su madre con la abuela.

El escenario central se transforma en la nave central de la casa de la abuela, en el segundo piso vemos la habitación de ella donde está su cama de bronce, allí se genera un espacio más íntimo.

El exterior de la casa está determinado por: el espacio frontal fuera del escenario del teatrino, lo sabemos porque cuando los gemelos se quedan castigados fuera de la casa de la abuela el teatrino tiene sus cortinas cerradas y estos ingresan a la casa moviendo uno de los

querubines a modo de llave. También se genera el espacio exterior al fondo del teatrino, el cual está marcado por la loma verde que acompaña en todo momento las escenas en casa y por una muralla de madera con ventanas y una puerta practicable que delimita el espacio de la casa dejando fuera de ella el fondo con la loma

verde la cual es posible ver a través de las ventanas.

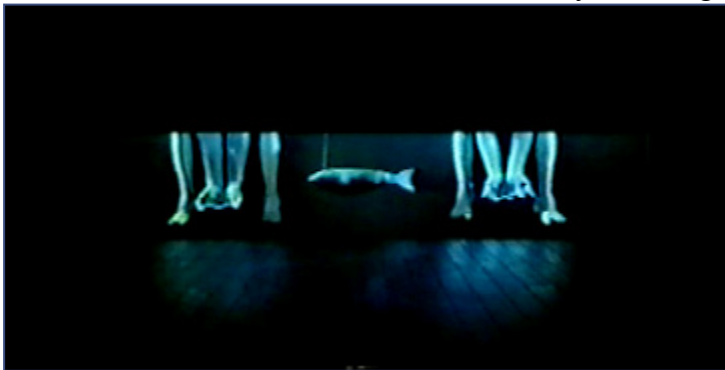


Fig. 164: Pesca en el río
Fuente: Registro audiovisual de la obra

Del piso del escenario del teatrillo es posible sacar dos tapas circulares que dejan dos orificios en el suelo, los que son utilizados por los actores para representar la escena del ayuno de los gemelos, cuando terminan con indigestión en el baño a causa de la fatiga y la debilidad.

Cada entrada o salida de un elemento escenográfico se realizan a vista del público a un ritmo determinado, en algunos casos es el movimiento realizado por el actor el que se une con el cambio escenográfico, integrándolo y permitiéndole aportar en la narración.

El pequeño escenario también sirve para configurar otros espacios: el bosque, el río, el cual se configura por medio de un telón blanco que es iluminado y una bambalina negra que enmarca el recuadro, donde vemos un fondo marino y pez que revolotea en la atmósfera azul. Éste mismo espacio servirá para mostrar la escena de los gemelos corriendo por el río al tiempo que chutear una pelota.



Fig. 164: Tumba del abuelo
Fuente: Registro audiovisual de la obra

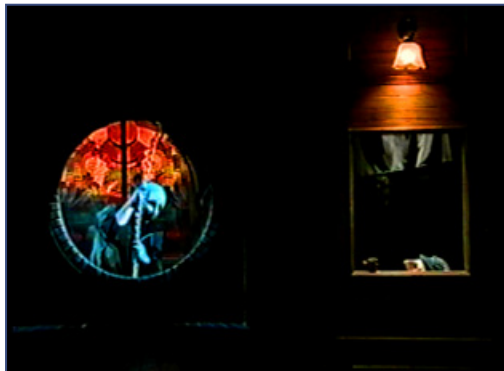


Fig. 165: La iglesia
Fuente: Registro audiovisual de la obra

La tumba del abuelo está configurada en una ventana del pilar derecho, a través de una gran cruz que sostienen los gemelos en actitud de estatuas. Este mismo espacio ayuda a complementar la imagen de la iglesia, ya que en la misma ventanita vemos los pies y parte de la sotana del cura que sube y baja, la imagen se completa con la que vemos a través del diafragma al centro del escenario donde está el cura mostrando su cuerpo desde la cintura hacia arriba tocando las campanas por medio de una soga, al tiempo que sube y baja el fondo que es un vitraux de colores en el cual vemos representados dos ángeles.

La ciudad está trazada en una silueta del panel del fondo, en ella vemos en perspectiva un aldea europea, con casa de adobe blancas por el cal y tejas rojas, también se observa un puente de piedra. Este fondo observamos a través de la gran ventana de la tienda del zapatero, la cual está configurada por una ferma negra detrás del piso del teatrillo, ésta marca el nivel del mesón de la tienda, atrás un acrílico con palillaje hace las veces de ventana la cual en su centro está dibujada la estrella de David, integrada a esta ventana hay repisas

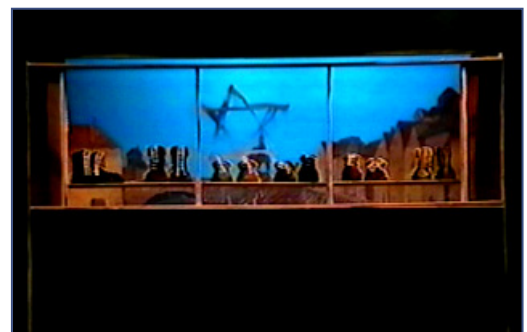


Fig. 166: La zapatería
Fuente: Registro audiovisual de la obra



Fig. 167: Escena paracaídas
Fuente: Registro audiovisual de la obra

horizontales donde se exhiben pares de zapatos y botas.

La cárcel también usa como fondo la ciudad. Ésta se consigue utilizando una ferma de madera en la parte posterior que delimita el espacio interior con respecto al fondo.

El recurso cinematográfico utilizado por la compañía a través de las proporciones es desarrollado en *Gemelos* a plenitud, con delicadeza pasamos de una toma a otra, un ejemplo de ello es cuando la abuela recibe de manos del cartero una miniatura: cartas pequeñísimas, pero luego al voltear se ubica en el umbral de la puerta, indicando otra toma con una carta a tamaño real.

Como una premonición de la crueldad y el dolor que se aproximará y acrecentará aparece una imagen muy poética que juega con el contrapunto del contenido y lo visual, son las siluetas de los paracaidistas cayendo sobre la pradera, acompañados por un fondo que se va degradando paulatinamente del amarillo al rojo.

“¿Crees que la escena de los paracaídas cayendo en Gemelos podría ser una síntesis del teatro de La Troppa “imágenes bellas, poéticas, con una factura impecable pero con un fuerte y crudo contenido?”



Fig. 168: Escena paracaídas
Fuente: Registro audiovisual de la obra



Fig. 169: Escena de la cárcel
Fuente: Registro audiovisual de la obra

Esa escena es aparte de todas las otras, porque nosotros en algún momento de conexión y de búsqueda se produce una sintonía que nos va pasando y esa tiene que ver con eso, porque en la novela de Agota Kristof no sale descrita esa imagen y a nosotros sí se nos ocurrió para retratar todo este cuento doloroso, pero cuando lo vio la hija de la Agota Kristof en Avignon quedó con los pelos parados, porque su madre la imagen que tenía cuando escribió el libro, era la de los paracaídas cayendo y cuando nos

contó nosotros quedamos súper impresionados y sentimos que habíamos alcanzado una conexión directa con la autora en el momento en que estábamos creando y por eso se repetían la imágenes de ese momento terrible y doloroso.”²³⁷

²³⁷ Entrevista realizada a Laura Pizarro para esta investigación en Julio del 2005, Pág. 13.

Una imagen emblemática de la Segunda Guerra Mundial son los vagones cargados con personas judías destinadas a la tortura y la muerte en los campos de concentración, en *Gemelos* se toma esa imagen presente en nuestra memoria colectiva, y son ellos junto a su abuela que ven pasar por sobre el idílico fondo del prado, vagones de un tren sujetos a un sistema de huincha circular que los hace pasar una y otra vez, el relato de ellos mismos completan la imagen, narrando que dentro van mujeres, hombres y niños.

Para el final de la obra escenográficamente se barajaron muchas posibilidades, una de ellas era que la casa se tragaba a los gemelos, otra fue que los gemelos se separaban y con ellos toda la escenografía se dividía en dos, pero finalmente se optó por una solución más simple y profunda: que al momento de la separación de los gemelos las paredes de la casa desaparecieran a modo de retratar esa desprotección que ahora debían enfrentar, al tiempo que el gemelo que abandonaba la casa se perdiera en la niebla alzando su mano para despedirse de su hermano. Esto lo lograron con un telón de fondo y la iluminación.



Fig. 170: Escena final
Fuente: Registro audiovisual de la obra



Fig. 171: Boceto de El Policía
Fuente: Eduardo Jiménez

Cabe señalar que la iluminación realizada por Cristóbal Castillo es un elemento fundamental en la narración de la historia, es ella la encargada de generar atmósferas, crear ilusiones, postales mágicas que llevan al espectador a encontrarse con la emoción. Toma a toma en el pequeño escenario está presente, potenciando la reminiscencia infantil que nos propone el pequeño teatro. El trabajo de iluminación es preciso y prolijo, es un trabajo delicado y complejo, ya que no se posee mucho ángulo para iluminar, por ello también se recurre a la iluminación con ampolletas dicróicas y elipsoidales, que junto a los right light y los par 64 dan vida a la bella pero cruel historia revelada en el teatrillo.

9.3.1.2 Vestuario

Los vestuarios de la obra también están abordados desde la estética de los juguetes; por lo tanto son creaciones bastante arquetípicas de los personajes, muy teatrales, atractivos y cercanos al cómic:

“Los vestuarios son una mezcla del juego, lo teatral, lo cercano al comic, en la que se busca la exageración, ya que en el comic es la síntesis exagerada de los datos más importantes de una imagen, buscamos los detalles más relevantes. Extremamos al momento de crear los vestuarios respondiendo a la estética del comic”²³⁸



Fig. 172: Vestuario Gemelos
Fuente: Registro audiovisual de la obra



Fig. 173: Boceto Gemelos adultos
Fuente: Eduardo Jiménez

De este modo los gemelos aparecen representados en una mezcla entre muñecos y niños de principio de siglo, ambos conservan una vestuario base sobre el cual agregan o sacan accesorios según la escena, sólo cuando ya han pasado los años y han crecido cambian su vestimenta.

Con trajes muy prolijos los vemos marchar junto a su madre a casa de la abuela, ambos con un vestuario idéntico al otro: gorra de tela con visera en tono beige y verde, camisa beige abotonada en una línea del cuello a la cintura y en doble línea hacia abajo, pantalones de color verde cortos, a la usanza de los niños de antaño, con pequeños tajos a un costado de las piernas, con

refuerzos en las rodillas, de cuero color café el cual combina con el vivo que rodea las terminaciones y los bolsillos, estos son ajustados con suspensores color burdeo, usan calcetines grises y bototos negros, para asemejar físicamente más a ambos actores éstos llevan dos medias máscaras que abarcan la frente, la cuenca de los ojos y la nariz.



Fig. 174: Vestuario Gemelos adultos
Fuente: Registro audiovisual de la obra

Para el viaje específicamente, los gemelos suman a su vestuario unas capitas cortas de color verde con adornos de vivo color café, además de dos grandes maletas cuadradas en los

²³⁸ Daniela Fariña, Viaje al interior de La Troppa (entrevista a Eduardo Jiménez), Memoria para obtener el grado académico de Licenciada en Actuación, Santiago, Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2003, Pág. 265.

mismos tonos que las capas. Para la escena del invierno sólo agregan a su vestuario base dos largas bufandas, por supuesto iguales, de lana rayada en blanco y negro, las cuales corresponden a un obsequio de su madre.

La segunda vestimenta que usan los gemelos para demostrar que ya han crecido es un traje compuesto por un pantalón largo y una chaqueta de tela negra con líneas blancas, mantienen la camisa beige, la gorra y los botos.



Fig. 175: Vestuario de La Madre
Fuente: Eduardo Jiménez

La madre aparece representada en la obra como una frágil muñeca sacada de una caja musical, es de aspecto delicado y femenino, está completamente vestida de blanco y lleva: un vestido de mangas largas de tevinil con aplicaciones de piel en el escote, puños y falda, dos corridas verticales de botones negros adornan su talle, una delicada coronita de flores artificiales lleva en su cabeza, unas largas pestañas de papel blanco acentúan su femineidad y su esencia de muñeca, un par de botas largas de tevinil, aplicaciones de piel y tacos altos hacen juego con su vestido, una delgada cinta negra adorna su cuello. Para el viaje lleva un pequeño sobre blanco.

El padre se presenta varonil y estricto, el actor para representarlo usa una nariz postiza y bigotes, su vestuario se componen por un prolijo chaleco de tela blanca abotonado, camisa blanca, humita negra, un frac negro adornado en la solapa con ribetes blancos, debido a que el personaje se ve a través del diafragma no son necesarios los pantalones ya que no los vemos. Cuando es reclutado para ir a la guerra suma a su atuendo un fusil y un casco militar.



Fig. 176: Vestuario de El Padre
Fuente: Registro audiovisual de la obra



Fig. 177: Vestuario de La Abuela
Fuente: Eduardo Jiménez

La abuela en su representación es totalmente opuesta a la madre, es poco femenina, ruda y cruel. Se le retrata como la imagen arquetípica de la bruja de los cuentos de hadas: la actriz usa una media máscara que cubre la frente, la cuenca de los ojos y la nariz, la cual se transforma en una predominante nariz encorvada. En su cabeza lleva un paño negro tipo casquete, del cual salen desordenados los mechones de pelo cano, su vestimenta es negra y se compone por una chaqueta de terciopelo, mangas largas y amplias hombreras, adornada con ribetes blancos, una falda

larga negra, a la cintura se ciñe un cinturón del cual cuelga una pequeña bolsita de tela que sirve a la actriz para guardar accesorios como el pañuelo blanco que utiliza el personaje para despedir a su hija al momento que la insulta, pantys blancas y zapatones negros completan su vestimenta, la cual será usada a lo largo de toda la obra.

Labio Leporino se presenta como una extraña y descuidada muñeca de trapo, su defecto físico está representado en una máscara de género blanco que retrata exageradamente las puntadas negras del hilo, una peluca rojiza con dos moños a los costados atados por dos cintas rosa, un vestido rosa muy percutido con mangas aglobadas y cuello con vuelos en tonos celeste, un grueso lazo del mismo color ata su la cintura, pantys blancas y zapatos rojos con hebillas componen su vestuario.

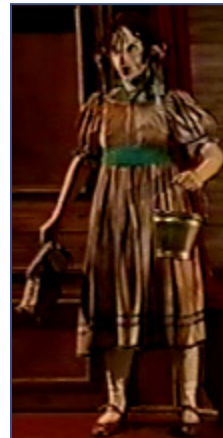


Fig. 178: Vestuario de Labio Leporino
Fuente: Registro audiovisual de la obra

El policía que tortura a los gemelos está representado como un soldadito de plomo de juguete, de este modo el actor lleva una máscara completa donde se retrata el rostro ingenuo y molesto de un soldado de piel muy blanca y mejillas circulares rojas, tiene dos orificios que concuerdan con los ojos del actor y un espacio para la boca. La máscara está coronada por un sombrero azul con borde dorado, el vestuario también se compone por una chaqueta de uniforme militar azul con doble botón, con anchos puños en tela roja y adornos dorados.



Fig. 179: Vestuario de El Policía
Fuente: Registro audiovisual de la obra

El noventa por ciento de las apariciones del cartero está representado por una miniatura, sin embargo en una escena el actor que manipula la marioneta adquiere elementos del cartero, que lo hacen reconocible también como el personaje, así al vestuario base del gemelo interpretado por Juan Carlos Zagal se suma una gorra de cuero negra y una nariz postiza muy puntuda igual que la miniatura.

El cura está representado por una media máscara blanca que le cubre la cabeza y nos da la imagen de un hombre pelado que usa una amplia sotana negra de mangas larga.

El judío de la tienda se presenta como un hombre mayor que usa lentes gruesos, un sombrero de alas beige, una camisa y un impermeable del mismo tono y por encontrarse detrás del mostrador no es posible ver desde su cintura hacia abajo.



Fig. 180: Vestuario de El cura
Fuente: Registro audiovisual de la obra

El militar que llega a buscar al comerciante judío lo vemos parcialmente a través del ventanal que muestra los productos de la tienda, sin embargo este es representado con bigote postizo, casco militar, una chaqueta de combate verde y un fusil.

Cabe señalar que el vestuario se integra a la idea global del diseño, por ello en ocasiones es complejo separar vestuario de utilería y ésta de escenografía y sucesivamente escenografía de iluminación, en *Gemelos* la creación de cada área está completamente integrada a las otras, en post del desarrollo de la historia.

9.3.1.3 Utilería



Fig. 181: Utilería de Gemelos
Fuente: Rodrigo Gómez Rovira

La utilería está absolutamente integrada al diseño global de la obra, por ello su estética corresponde a la de juguetes antiguos, en su mayoría juguetes de madera de factura impecable, que cautivan con su belleza artesanal, ya que cada miniatura fue confeccionada por el equipo de trabajo.

Dentro de los artefactos es posible distinguir tres categorías: por un lado están aquellos que sirven para representar personajes, luego aquellos que poseen un carácter simbólico y esa es su principal función en la obra y finalmente están los objetos funcionales, que ayudan a los actores a narrar la historia.

En la primera categoría se ubican las dos pequeñas cabezas talladas en madera que llevan bufandas negras y gorras para representar a los gemelos, cuando nacen y luego sus padres deciden sus destinos o para la escena en que son brutalmente torturados por el policía.

“Muchos personajes son caracterizado mediante muñecos y los mismos personajes principales en ocasiones son reproducidos por muñecos de diferentes tamaños... Escenas violentas son así sustraídas del ámbito de la crueldad directa para llegar a su esencialidad, no menos impactante pero sí más poética que una solución realista”²³⁹



Fig. 182: Utilería de Gemelos
Fuente: Rodrigo Gómez Rovira

²³⁹ Hurtado María de la Luz, *Gemelos: un prodigio de La Troppa*, Revista Apuntes (116), Santiago, Chile, Publicación de la Escuela de teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Segundo semestre 1999, Pág. 41.



Fig. 183: Soldado muerto
Fuente: Registro audiovisual de la obra

De este modo se solucionan dos temas por un lado suplir la falta de elenco para personificar tantos roles, pero por otro y más importante aún: lograr generar una narración poética donde aquello que era una carencia se logra integrar hasta el punto de transformarlo en un aporte innegable.

Caso similar ocurre con el soldado muerto que cae con su paracaídas en el bosque. También es una marioneta en miniatura de madera que posee articulaciones muy dóciles, por lo tanto los gemelos al intentar constatar su estado, las extremidades se desvanecen con su peso, generando la sensación en el

público de que realmente están tomando un cuerpo sin vida, que además expulsa de su interior su mecanismo: un resorte. Invitando de este modo a realizar el paralelo con el cuerpo humano. Al darse cuenta, los pequeños desvalijan el cadáver llevando consigo una pequeña carabina.

El desertor está representado por una marioneta completamente de madera con rostro y todo tipo de articulaciones, está vestido con botas negras y un grueso abrigo gris de lana y guantes de cuero. Ésta es manipulada por ambos actores que encarnan a los gemelos, de este modo Zagal da vida al rostro, operando cambios en sus ojos, cejas y boca, además de prestarle su voz, mientras Lorca activa las manos y brazos del personaje introduciendo los suyos en las mangas del abrigo de este logrando así proporcionarle minuciosos y estudiados movimientos humanos a la marioneta.



Fig. 184: Desertor
Fuente: Registro audiovisual de la obra



Fig. 185: El cartero
Fuente: Registro audiovisual de la obra

En una paleta de madera recortada está dibujado el personaje del cartero. Este recorte se utiliza para demostrar el trayecto que recorre el personaje sobre la loma para poder entregar las cartas a casa de la abuela en el pequeño molino. También existe una versión tridimensional del personaje, pero

igualmente en miniatura, ésta lo retrata idéntico a la paleta, como un cartero uniformado de principio de siglo con un bolsón de cuero donde transporta las minúsculas cartitas. Éste objeto está



Fig. 186: El cartero
Fuente: Eduardo Jiménez

construido absolutamente de madera tallada y pintada, posee articulaciones que le permiten pedalear la bicicleta en la cual va



Fig. 187: Miniatura de La Madre y oficial nazi
Fuente: Revista Caras

montado. Ambas versiones del cartero son manipuladas por los mismos actores.

Una miniatura también tallada en madera es la réplica de la madre representada por la actriz, lleva su mismo vestuario. En una comienzo aparece para la conversación con la abuela, luego la vemos cuando llega a casa de la abuela a buscar a los gemelos después de mucho tiempo para huir a un país vecino y lo hace acompañada de un oficial nazi también una miniatura en madera, montada en una motocicleta con side-car y un pequeño chal que representa una guagua en sus brazos, en ese momento le cae una bomba encima y muere por lo tanto el pequeño

cadáver es tomado por la abuela y escondido bajo sus faldas, representando la acción inversa del nacimiento.

También utilizan una réplica en miniatura de Labio Leporino, retratada en una muñeca de trapo que el mismo personaje usa para jugar, es la que se usa para narrar las escenas más violentas y sórdidas protagonizadas por el personaje.

La madre de Labio Leporino también está representada por una miniatura de madera tallada que lleva sobre sus hombros un largo cabello cano como única vestimenta.



Fig. 188: Madre de Labio Leporino
Fuente: Revista Caras

Los niños del pueblo están expresados en una silueta de madera dibujada y pintada donde se muestran dos de ellos desde sus hombros hacia arriba, sus mandíbulas se pueden mover permitiéndoles reír y mostrar los dientes para molestar a Labio Leporino.



Fig. 189: Niños del pueblo
Fuente: Registro audiovisual de la obra

Un par de piernas artificiales muy blancas en conjunto con los efectos de iluminación permiten interpretar a los gemelos sumergidos en el río, tanto en el momento de la pesca como en la corrida por el bosque chuteando una pelota.

Dentro de las utilerías de carácter simbólico se encuentran: la escoba sobre la que la abuela vuela, utilizándola así para remarcar su perfil arquetípico de bruja. Un búho confeccionado en metal con ojos iluminados que aparece como símbolo de mal augurio justo antes que a la abuela le de su primer ataque cerebral. Una máscara con el casquete negro que usaba la abuela y sus mechones colgando, sirve para representar a la abuela enferma en cama antes de

experimentar su mejoría, la cual es posteriormente retratada con la sustitución de la máscara por la actriz en el personaje de la abuela. Otro objeto simbólico es la frazada que utiliza uno de los gemelos para cubrir las marionetas que representan a Labio Leporino y a su madre, dando a entender su deceso, al momento que ubica a un costado los zapatos rojos en miniatura que el zapatero le envió con ellos, a modo de cariño hacia su amiga. Un collar de perlas simboliza el tesoro que la abuela esconde en la tumba del abuelo y que al final de la historia los gemelos se reparten. Una carta que la abuela luego de llorar sosteniéndola en sus manos se traga, simboliza el intento de ella de ahogar sus emociones y todo aquello que la conecte con eso, ya que sabe ésta fue escrita por su hija. Un bastón que usa uno de los gemelos al final de la historia, simboliza el paso del tiempo y la edad que alcanzó gozando de vida. La canasta de mimbre cargada de manzanas que la abuela sale a regalar a los judíos que van en los vagones, simboliza la conexión que logra establecer con sus nietos mediante la complicitad del sentimiento de compasión que les inspira tan cruel suceso y a su vez simboliza el cambio real y positivo que experimenta la abuela hacia el final de la historia.

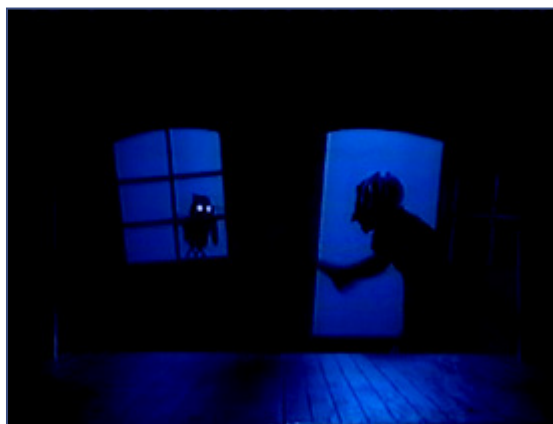


Fig. 190: Utilería simbólica. El búho
Fuente: Registro audiovisual de la obra



Fig. 191: Utilería. Vaca
Fuente: Registro audiovisual de la obra

La vaca de la abuela está retratada como un juguete de madera con ruedas. De color blanca y café. Es bella y naif. Está confeccionada por capas con articulaciones tipo péndulo, de este modo es posible mover su cabeza, las ubres y la cola.

La carretilla de la abuela también está confeccionada en madera, pero en su color natural, está delicadamente tallada, asemejando sus costados a la imagen de los gansos, lleva incorporado una correa de cuero, la cual sirve a la abuela para

Las utilerías de carácter funcional son muchas, no por ello menos bellas o importantes, ya que gracias a estas los actores pueden dar vida a las acciones y narrar la historia. A esta categoría corresponden las pequeñas prendas que la abuela saca de las maletas de los gemelos, reforzando de este modo la edad de los protagonistas, hachas de maderas son las que usan los protagonistas para trabajar, dando cuenta de las duras labores diarias, una olla negra muy antigua es la que utiliza la abuela para cocinar, ésta posee la estética de los típicos fondos usados por las brujas en los cuentos para cocinar a sus presas, un desfallecido pollo de utilería será el que la abuela cocine en su olla.



Fig. 192: Utilería. Carretilla
Fuente: Registro audiovisual de la obra



Fig. 193: Uterería. El pez
Fuente: Registro audiovisual de la obra

colgársela al cuello.

Un pez articulado de madera y manipulado por varillas es el que sirve para representar la escena de la pesca en el río, luego pescados tallados bidimensionalmente en madera serán los que la abuela cargue sobre su carretilla para vender en el mercado.

En un pequeño ataúd de madera con una cruz encima y una tapita practicable los gemelos entierran los restos de su abuela.

La lista es extensa, el balde de aluminio que usa Labio Leporino para recoger el agua, una encomienda que contiene las bufandas que la madre envió a los gemelos, una mamadera que dan los gemelos a Labio, la cajita que contiene las joyas que los gemelos reparten...

Sólo queda señalar que cada elemento del diseño que acompañó a Gemelos, en escena cobró vida y pasó a ser un actor más que narraba la historia, ya que cada uno de los textos y los subtextos van siendo expresados por medio de la visualidad.

“Cada etapa psicológica e histórica del relato van siendo expresada visual y acústicamente de manera metafórica.”²⁴⁰

Un ejemplo de ello es que en la etapa primera, cuando los gemelos se enfrentan con temor a su abuela – bruja, esta se agiganta y para ello es primordial el uso de miniaturas.

9.3.2 MÚSICA EN GEMELOS

Como es de costumbre Juan Carlos Zagal crea una banda sonora para el nuevo montaje. Esta vez se trata de 25 temas compuestos con la ayuda de un teclado electrónico, los cuales acompañarán la obra de principio a fin. De este modo los temas contienen el espíritu de la obra y de cada escena, siendo portadora de profunda emoción, desolación y melancolía. Así esta vez se apela a sonidos que tienen que ver con esas emociones y que se encuentran en la memoria colectiva del ser humano, cajitas musicales, vales tradicionales, melodías populares tocadas en vares nocturnos, son algunas de las inspiraciones para la creación musical.



Fig. 194: Obra Gemelos
Fuente: Registro audiovisual de la obra

²⁴⁰ Op. cit. Pág. 42.

Por ello cada cambio dramático es subrayado musicalmente, transmitiendo así junto al actor las emociones propias de la historia, por lo que pasa a ser un actor más sobre escena.

“¿Qué rol juega la música en sus obras?”

Así como la escenografía, acá también pasa a ser un personaje más. Tiene que ir atravesando de una escena a otra, sobre todo yo diría que es la portadora de emociones, es capaz de dar un vuelco en la escena y pasa a ser un conjunto con la escenografía y la iluminación... con el tiempo eso va pasando, que estos tres aspectos, además del texto, del guión y del actor empiezan a formar un grupo como más grande y la obra empieza a tener un valor... no está ahí porque sí no más, y transmite de ahí y coopera a todo el conjunto y aporta como el actor y el texto.”²⁴¹

La música en las obras de **La Troppa** se convierte en un elemento dramático por excelencia, ya que con la ayuda de ella como espectador nos es posible pasar de una escena a otra fundiendo nuestras emociones y graduándolas. Ayudando al espectador a entrar en la poesía visual y espiritual que desarrolla la compañía sobre el escenario.

“Su aporte a la creación de atmósferas, de quiebres rítmicos en lo dramático, de fundidos temáticos de una escena a otra, o de finales, constituye un acierto estilístico más de esta compañía”²⁴²

Sin duda, al igual que todas las piezas que componen los montajes de **La Troppa**, la creación musical a lo largo de la trayectoria de la compañía se ha ido perfeccionando y llenando de detalles, cada vez su participación en las obras cobra más sentido y al igual que una banda sonora de una película es fundamental en el resultado final.

A través de un crudo relato acompañado por un fondo musical la abuela narra el horror de la guerra:

“La gente está aterrorizada. En las paredes del pueblo han pegado unos carteles. En uno de ellos se ve a un viejo tendido en el suelo atravesado por la bayoneta de un soldado enemigo. En un segundo cartel se ve a un soldado enemigo que golpea a un niño con otro niño que tiene agarrado por los pies. En un tercer cartel se ve a un soldado enemigo que arrastra a una mujer, mientras, con la otra mano, le desgarró la blusa. La mujer tiene la boca abierta y los ojos llenos de lágrimas. La gente está aterrorizada. Es el momento del desbande. Yo ya he vivido otra guerra.”²⁴³

La música de **Gemelos** se puede clasificar en dos categorías: están las melodías que acompañan e intensifican las acciones y las emociones de cada relato o cuadro escénico y las canciones interpretadas por los propios personajes donde narran situaciones acordes a la

²⁴¹ Entrevista realizada a Laura Pizarro para esta investigación en Diciembre del 2008, Pág. 8.

²⁴² Núñez Ramón, Las Paradas de La Troppa, Revista Universitaria (91), Santiago, Chile, Ed. Pontificia Universidad Católica de Chile, 2006, Pág.14.

²⁴³ Libreto Obra teatro Gemelos, La Troppa, 1998, Santiago, Chile, Pág. 68.

escena que representan en ese momento, graficando sus emociones. Además está los sonidos que ayudan a enriquecer las escenas.

Dentro de la primera categoría encontramos 23 temas, dentro de ellos destacan las melodías que sirven como fondo musical para los duros relatos de la guerra, el final de la ésta es uno de ellos:

“Abuela: Un mes después de la liberación de nuestro pueblo, llega en todas partes el final de la guerra y los Liberadores se instalan en nuestro país, según se dice, para siempre.

Gemelo I: Entonces nosotros le pedimos a la Abuela que nos enseñe este nuevo idioma. En poco tiempo sabemos lo bastante como para servir de intérpretes entre los habitantes y lo Liberadores. Nos aprovechamos de ello para traficar con productos que el ejército posee en abundancia.

Abuela: El dinero no tiene valor; todo el mundo se dedica al trueque. Se distribuyen cupones de racionamiento. Todo el mundo carece de todo. Pero a nosotros no nos falta nada.

Gemelo I: Poco tiempo después tenemos nuevamente un ejército y un gobierno nuestros, pero son lo Liberadores quienes dirigen nuestro ejército y nuestro gobierno.

Abuela: Su bandera ondea en todos los edificios públicos.

La foto de su jefe está expuesta en todas partes.

Gemelo I: Ellos nos enseñan sus canciones y sus danzas, proyectan sus películas en nuestros cines. En las escuelas, la lengua de los Liberadores es obligatoria, las demás lenguas extranjeras están prohibidas.

Abuela: No se permite ninguna crítica, ninguna burla contra nuestro ejército o contra nuestro gobierno. Por una simple denuncia, meten a la cárcel a cualquiera, sin proceso y sin juicio.

Gemelo I: Hay hombres y mujeres que desaparecen sin que sepamos por qué, y sus familias ya nunca volverán a tener noticias de ellos. La frontera ha sido reconstruida y completamente minada. Ahora es infranqueable. Nuestro país está rodeado de alambradas. Estamos totalmente aislados del resto del mundo.

Abuela: Al igual que con el ejército anterior, el toque de queda se mantiene. Los militares le temen a la oscuridad.”²⁴⁴

En la tercera categoría se encuentra la canción interpretada por los gemelos donde tragicómicamente hablan de la suciedad, sin duda esta canción corresponde al humor negro presente en la obra, un humor agudo, ya que el contenido de la canción es muy triste y habla de los síntomas de abandono en que se encuentran sumergidos, sin embargo los gemelos la cantan al ritmo de coreografías inocentes:



Fig. 195: Secuencia Gemelos
Fuente: www.atn.cl

²⁴⁴ Op. cit. 71.

“Gemelo I: En nuestra casa en la Gran Ciudad, nuestra Madre nos bañaba todos los días en la ducha o en la bañera. Nuestra ropa estaba limpia y almidonada, nuestros zapatos de charol brillaban a los pies de nuestras camas.

Gemelo II: No hemos vuelto a ver las maletas con las que llegamos. Nuestras sábanas, nuestras mantas, nuestras toallas han desaparecido. La abuela lo ha vendido todo.

Gemelos: Estamos cada vez más sucios.

Gemelo I: Y nuestras ropas también.

Gemelo II: Aquí es imposible lavarse.

Gemelo I: No hay cuarto de baño.

Gemelo II: Ni siquiera hay agua corriente.

Gemelo I: No hay jabón.

Gemelos: En la cocina todo está sucio.

Gemelo II: El horno está lleno de grasa. Los platos, las cucharas, los cuchillos nunca están limpios del todo, huelen mal.

Gemelo I: Ni siquiera nos dan ganas de comer, sobre todo cuando vemos cómo prepara la Abuela la comida, sin lavarse las manos y limpiándose los mocos con la manga.

Gemelos: Todo huele mal, todo huele mal, todo huele mal, qué mal huele todo.

Gemelo I: Nosotros despedimos un olor que es una mezcla de estiércol, pescado, hierbas, setas, humo, queso, lodo, tierra, sudor, orina y moho. Olemos mal, mal, mal. Tan mal como la abuela.

Gemelos: Todo huele mal, todo huele mal, todo huele mal, qué mal huele...

Gemelo II: ¡La Abuela!

Gemelo I: ¿Viene?

Gemelo II: Ahí viene.

Gemelo I: Salgamos.”²⁴⁵

El dolor de la guerra **La Troppa** también lo hace canción y los gemelos la interpretan cuando realizan su show en la taberna, ella es una expresión del dolor colectivo por la pérdida del hogar, la familia y la paz:

“Gemelo II: La madre cariñosa cría a sus hijos con esmero.

Gemelo I: Les enseña con amor lo que es malo y lo que es bueno.

Gemelo II: Con paciencia domina el remolino del mayor.

Gemelo I: Y le enseña el alfabeto vaca, burro al menor.

Gemelos: Son toda mi vida, mi sueño y mi alegría. Pero llegó el bombardero con sus cargas y morteros

Y a la mierda, y a la mierda y a la mierda, y a la mierda el amor.

El esposo observa orgulloso y embobado

Como crecen sanos, fuertes, los retoños adorados

Pero llegó el bombardero con sus cargas y morteros

Y a la mierda, y a la mierda y a la mierda, y a la mierda el amor.

Gemelo II: Madre, madre

Gemelo I: Grita el soldado reventado.

Gemelo II: Madre, madre.

Gemelo I: Grita el piloto incendiado.

²⁴⁵ Op. cit. Págs. 53-54.



Fig. 196: Obra Gemelos
Fuente: www.atn.cl

*Gemelo II: Madre, madre.
Gemelo I: Grita el grumete fusilado*”²⁴⁶

La canción habla del horror en un grito desesperado por volver al vientre materno y recuperar la protección justa y necesaria de niños junto a su madre, porque es el profundo deseo no sólo de los gemelos sino de todos aquellos que se ven envueltos en la guerra. Los gemelos a través de esta canción interpretan: al judío, a los soldados, al cartero, al desertor, a los hombres, mujeres y niños que sufren la guerra, por eso cuentan que es muy fácil que la gente les de dinero al escuchar su canción, ya que se sienten representados en ella. La canción habla de la pérdida de las cosas más esenciales para el ser humano: la seguridad, el afecto, la familia, el hogar. En esta canción *La Troppa* vuelve a patentar la temática del paraíso perdido. Luego con el mismo fondo musical los gemelos narran la acción desarrollada en la cantina.

“Gemelo I: Nosotros vamos todos los días a las tabernas y cantamos canciones que componemos nosotros mismos. La gente nos da con facilidad su dinero, sobre todo cuando bebe. Nos convidan cigarrillos y aprendemos a beber alcohol. El Señor cura nos reprocha.

Dice que estos son lugares de perdición.

Gemelo II: Desde el accidente de la criada, entre nosotros y el Señor Cura se ha producido un distanciamiento.

(Los gemelos se miran y luego salen por los costados pidiendo dinero)

Gemelo II: Para los artistas.

Gemelo I: Para la música.”²⁴⁷

Al igual que en *Viaje al Centro de la Tierra*, la música en *Gemelos* es utilizada en forma grabada y los actores usan micrófonos inalámbricos que les ayudan a intensificar la proyección de voz y el distanciamiento del relato que propone el texto. Es por ello que en las funciones Zagal cuenta con el apoyo de José Luis Fuentes, Eduardo Jiménez y Jorge Figueroa en el sonido.

9.4 RESULTADOS DE GEMELOS

Gemelos se estrena en Enero de 1999, en la Sala de Teatro de la Casa Amarilla, el éxito fue rotundo, el público colmó cada una de las funciones y la crítica especializada no tardó en elogiar el trabajo de la compañía:

²⁴⁶ Op. Pág. 69.

²⁴⁷ Ibídem.

sistema de traducción simultánea la cual se podía leer en una pantalla. De esta forma inician rápidamente sus giras al extranjero y parten en Buenos Aires, Argentina con la participación en el Festival Iberoamericano de Teatro, para continuar con Portugal en Lisboa en el Festival Internacional de Almada y luego en el Cultugest. Sin embargo el recibimiento fue mucho mejor del esperado, lo cual les hizo sopesar el gran trabajo realizado en **Gemelos** y sus favorables proyecciones en el extranjero:

*“Nuestra internacionalización empieza a ser viable. El prestigio es real. El público ya nos tiene respeto. El idioma no es problema. Admiran nuestra energía, nuestra técnica. El Ministro de Cultura en Portugal pregunta por nosotros y asiste a nuestras funciones. No espere Avignon para verlos, así publicitan Gemelos en el Festival de Almada”*²⁵¹

Luego siguieron las participaciones en España en el Festival de Otoño en Madrid y el Festival de Cádiz, para luego desde el 12 al 19 de Julio participar en el Festival de Avignon que ofrecía un programa con 45 espectáculos oficiales y alrededor de 400 fuera de programa. En la Capilla Pénitents Blancs de Avignon, presentaron **Gemelos**. La expectación no sólo se apropiaba de los integrantes de **La Troppa**, sino que también del público asistente y de la prensa, ya que era primera vez que una compañía chilena era invitada a participar en uno de los encuentros teatrales más antiguos y prestigiosos de Europa.

¿El resultado? El aplauso fue general, los actores debieron volver al escenario en cinco oportunidades, la prensa escribió palabras emocionantes para alabar el trabajo de la compañía chilena, de esta forma el diario Le Monde escribió:



Fig. 198: Gira por Francia
Fuente: Rodrigo Gómez Rovira

*“El grupo **La Troppa** ha venido a ofrecernos lo más hermoso que puede entregar la escena: el verdadero teatro de ilusión... Tratando de delimitar cómo el teatro puede ayudar a sanar la vida, Antonin Artaud escribió: Precisamente en ese espacio lleno de fantasmas, las cosas encuentran su apariencia, y bajo las apariencias, el ruido de la vida. Eso es justamente lo que consiguen los tres actores de **La Troppa**... un teatro de ilusión pura, entre el cuento popular y los archivos de Nuremberg...”*²⁵²

²⁵¹ *Ibidem.*

²⁵² Dos hermanos inseparables y los vagones de los campos. Un espectáculo entre el cuento popular y los archivos de Nuremberg, Diario Le Monde, Cournot Michel, Francia, 14 de Julio de 1999

Sin duda llamó mucho la atención el contrapunto del contenido cruel y sensible de la historia con su propuesta visual, mágica y bella, colmada de sorpresas. Ruth Valentini en *Le Nouvelle Observateur* señaló:

*“Para traducir ese universo sombrío, los actores chilenos, hijos de Chaplin y de los comics, abren un gran libro de imágenes... Este espectáculo, caja de Pandora jubilosa, se contempla como un álbum de fotos: con arrobos y una emoción profunda”*²⁵³

La prensa no se cansó de elogiar el trabajo de la compañía, reconociendo el aporte de su propuesta visual:

*“...La obra propuesta por el grupo es una maravilla, una suma de ideas originales. ¡Qué placer estético! Producto de una gran riqueza visual que exhibe su refinamiento, la elección del texto, la calidad de los actores. La escenografía, muy importante, finamente trabajada, forma parte integral del espectáculo”*²⁵⁴

Los elogios y el reconocimiento expresado en los principales medios de prensa franceses marcaban el comienzo del gran éxito alcanzado en ese país.

*“Con una iluminación mínima, cascos de cartón y vagones de madera, estos chilenos tratan de nombrar lo innombrable: la inocencia robada, la guerra, la Shoah, en la intimidad de un cuento en miniatura... Salimos de esta aventura emocionados como ante un juguete roto, al borde de las lágrimas, un poco atontados pero regenerados.”*²⁵⁵

El éxito fue rotundo, *La Troppa* en Avignon logró sorprender y emocionar a todos los que vieron su función de *Gemelos* y a pesar de las grandes expectativas que albergaban cada uno de los integrantes de la compañía frente al Festival teatral europeo y al público francés con el cual sería su primer encuentro, nunca se imaginaron todo lo que sucedería a partir de su presentación en Avignon.



Fig. 199: Gira por Francia
Fuente: Documental Jumeaux La Troppa

“Avignon fue, y sigue siendo, un hito bastante importante. Por segunda vez nos enfrentamos a un espectador con otra lengua y éramos invitados a este festival que tiene más de

²⁵³ Valentini Ruth, Los niños de La Troppa, Semanario *Le Nouvelle Observateur*, Francia, 8 al 14 de Julio de 1999

²⁵⁴ *Gemelos: Una joya maravillosa de La Troppa*, Diario *Le Dauphiné Vaucluse*, Loubatie Marie-Helene, Francia, 14 de Julio de 1999

²⁵⁵ Piedad de infancia, Diario *Le Fígaro*, Freney Frédéric, Francia, 16 de Julio de 1999

cincuenta años de trayectoria, donde se muestra teatro de gran calidad. Entonces, encontrarse en ese espacio, generó la sensación de cruzar una puerta distinta.”²⁵⁶

Sin duda que lo era, ya que luego del Festival se produce un efecto dominó debido a que la mayoría de los programadores oficiales del teatro europeo se encontraban en el Festival, por lo tanto las invitaciones para participar en distintos países no se hicieron esperar, de este modo **La Troppa** pudo participar en el año 2000 en España de una Temporada Teatral en Madrid y del Festival de Sitges en Barcelona, luego en Estados Unidos en el Festival Internacional de Teatro de Seattle, también en Canadá participaron en el Festival de Teatro de Montreal y el Festival de Teatro de Calgary, posteriormente en Italia se presentaron en el Festival In Teatro de Polverigi, en Holanda en el Festival Images de Arnhem y en Alemania en el Berlín Festspiele de Berlín, así su nutrida agenda daba cuenta del gran reconocimiento que lograba alcanzar esta compañía chilena en el extranjero, lo cual produjo una gran satisfacción dentro de **La Troppa**, ya que sentían que por fin luego de tantos años de sacrificio y rigor estaban alcanzando lo que tanto habían soñado:

*“El hecho que uno sea respetado por el rigor de su trabajo, y que independientemente del idioma un espectador pueda comprometerse emocionalmente con nosotros y con la fuerza de la obra o del cuento mismo, implica que existe un público que no olvida que el teatro es muy difícil de hacer.”*²⁵⁷

El reconocimiento frente al trabajo tan particular y esforzado de esta compañía chilena por parte del teatro francés, es el que lleva a concretar una gira programada por Francia que contemplaba 150 funciones de **Gemelos** además de una temporada en el prestigiado Théâtre de l' Odeón de París, de ese modo recorrieron ciudades como: Tolouse, Reims, Cognac, Avignon, St. Etienne, Aurillac, Amiens, entre otras. Ivon Trauchant, productor de la gira francesa de **La Troppa**, comenta:

*“Lo que yo encontré fuerte la primera vez fue la facultad que tiene **La Troppa** para conservar su horizonte, sus ideales, su compromiso... luego artísticamente hablando descubrí, durante nuestras reuniones y giras lo que considero o llamo: ele teatro maravilloso. Es teatro pero no solo eso. Es manipulación de títeres, juego actoral, música... es una escenografía, pero ni una cosa es más que la otra. Hay un universo. Hay un mundo artístico muy particular en la historia y trabajo de **La Troppa**. No solo se ve un espectáculo. Es una aventura artística. Uno ve un grupo, una tribu, una tropa.”*²⁵⁸

Los franceses quedaron impresionados con el trabajo de **La Troppa**, un trabajo tan completo, sensible, lleno de verdad... luego hablando con ellos se fueron enterando de la trayectoria para llegar a ese resultado y se impresionaron aún más, no podían entender que por años ellos participaran en todas las etapas de sus montajes incluso en la producción y la tramoya, admiraron el rigor de una compañía que a punta de esfuerzo se había logrado abrir

²⁵⁶ Guerrero Eduardo, Acto único. Directores en escena (entrevista a Laura Pizarro), Santiago, Chile, Ril editores y Universidad Finis Terrae, 2001, Pág. 201.

²⁵⁷ Op. cit., Pág. 203.

²⁵⁸ Ivon Trauchant en Documental Jumeaux – La Troppa en Francia. José Pedro Pizarro. 40:38 min.

camino en el medio teatral, generando una forma muy propia de hacer teatro. Admiraron que la compañía fuera capaz de generar un resultado de tan buena calidad y tan bien logrado como *Gemelos*, con el mínimo de recursos. No entendían cómo una compañía de esa categoría con un reconocimiento importante en el extranjero no tuviera un teatro propio en su país. Valoraron el trabajo artístico de *La Troppa* y decidieron apoyarlos en su labor.

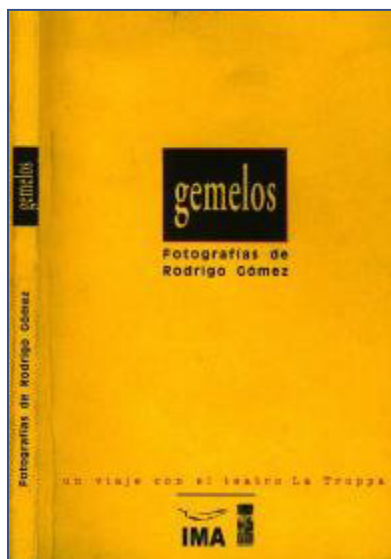


Fig. 200: Portada Libro Gemelos
Fuente: www.lom.cl

Partieron con la gira por Francia producida por el Centro Dramático de Normandía, así *La Troppa* actuó como grupo asociado, ésta se realizó en el año 2000 y parte del 2001.

“A veces estamos parados en medio de una autopista entre París y no sé donde, tomándonos un café, y valoramos el hecho de que se no haya dado el respaldo, el apoyo y la confianza y de que esto esté funcionando. Somos agradecidos, pero también sabemos que no es fortuito, no es por azar, sino que responde a una constancia, a una visión, a un sueño, a un proyecto.”²⁵⁹

Pero la gira fue solo el comienzo, luego vendrían nuevos proyecto con *Gemelos*, un libro llamado *Gemelos: un viaje con el teatro La Troppa*, publicado por ediciones LOM. En 104 páginas Rodrigo Gómez Rovira a través de sus fotografías de las funciones y los poemas y relatos de Laura, Jaime y Juan Carlos, narran la travesía por Europa y expresan la relación de cada uno de los integrantes con el teatro.

Luego surge la idea de hacer un documental que diera cuenta de la gira de *Gemelos* por Francia y que además mostrara una retrospectiva del trabajo de la compañía, es así como José Pedro Pizarro, hermano de Laura, los acompaña durante 40 días de gira para registrar las imágenes que darán vida al documental *Jumeux – La Troppa en Francia*, que luego será exhibido en nuestro país.

También se realiza un telefilm de la obra, realizado por el Canal de Arte de Francia, dirigido por Jaques Renard, el cual se transmitió en junio del 2001 en la televisión francesa.



Fig. 201: Afiche Documental Jumeaux La Troppa
Fuente: www.Emol.com

²⁵⁹ La Troppa: La pasión de ser itinerantes (entrevista a Jaime Lorca), Diario *La Tercera*, Bustos Sandra, Santiago, Chile, 26 de Abril de 2001, Pág. 5.

Para finalizar la gira por Francia se concierta una temporada en el Théâtre de l' Odeón de París, lo cual nuevamente volvió a llenar a los integrantes de la compañía de una profunda ansiedad, porque sabían que presentarse en ese teatro representaba un gran hito, pero también un gran desafío:

“Aquí en París si el Odeón muestra un trabajo o el Odeón presenta una obra, la gente da por entendido de que esa obra o ese trabajo son de calidad y a nosotros nos va a quedar adentro nuestro: fuimos y lo hicimos y nos despedimos con dignidad, con alegría, con satisfacción de haber hecho algo bien.”²⁶⁰

La temporada de **Gemelos** en el Théâtre de l' Odeón de París, fue todo un éxito y así se pudieron despedir airosamente de París, dentro de todo el público que los fue a ver se encontraba una persona muy especial: Agota Kristof, quien impulsada por su hija que había visto **Gemelos** en el Festival de Avignon quiso asistir a una función en París, allí al final de la función tenía un comentario que emocionó mucho a los integrantes de **La Troppa** y que luego Zagal contó a un diario:

“...nos confesó que se había emocionado mucho. Nos dijo que era la mejor adaptación que se había hecho de su libro... aparentemente El gran cuaderno se ha llevado muchas veces al teatro, pero ella nos dijo que todas las versiones tenían un carácter muy duro, muy frío. Le llamó la atención el uso de los muñequitos y la música hip hop. Dijo que hasta se rió”²⁶¹

Esas palabras fueron importantes para la compañía, ya que les indicaban que habían logrado plasmar la esencia del libro en su creación teatral y establecer una profunda conexión creativa.

Con el apoyo del teatro francés **La Troppa** se llenó de proyectos y energía para seguir trabajando, la cosecha obtenida de **Gemelos** era alentadora, sin embargo sabían que pronto sería necesario comenzar a pensar en un nuevo proyecto, para lo cual era necesario seguir batallando para generar los recursos. Sin embargo surgió una oferta del Le Volcan Scene National du Havre en red con otros teatros franceses: una residencia artística por tres años, tal como lo hizo el Teatro Aurillac con Mauricio Celedón, lo que significaba que ellos coproducirían la próxima obra, sosteniendo económicamente el montaje desde los materiales hasta los honorarios de todos los involucrados y financiarían sus próximos proyectos, dentro de los que incluirían la implementación de un teatro propio para **La Troppa** en Santiago de Chile. Obviamente esta oferta maravilló a los integrantes de **La Troppa**. Si bien desde que supieron irían a presentarse en el Festival de Avignon albergaron profundas esperanzas de que el Teatro francés los apoyara, ni en sus mejores sueños imaginaron algo similar. Por fin podrían dedicarse a trabajar tranquilos enfocados en el quehacer artístico y olvidarse de los cuantiosos préstamos que montaje tras montaje debían

²⁶⁰ Pizarro José Pedro, Documental Jumeaux – La Troppa en Francia (Juan Carlos Zagal), [DVD], Francia, 2001, 1:23 min.

²⁶¹ Agota Kristof nos dijo que Gemelos era la mejor adaptación de su libro (entrevista a Juan Carlos Zagal), Diario El Mercurio, Santiago, Chile, 6 de Junio de 2001

adeudar para conseguir el objetivo. Por ello Zagal señalaba a un diario que para ellos la producción: *es como un dolor de muelas*.

Con esta nueva oferta todo ello quedaría atrás, sin embargo sólo faltaba aclarar un punto: dónde ejercer la residencia, la cual originalmente es para que el grupo favorecido se establezca en el país que se la otorga, en este caso Francia, sin embargo los integrantes de **La Troppa**, sentían la necesidad de crear en su país de origen y así lo expresaron:

*“Somos chilenos. Para crear necesitamos estar allá. Allá están nuestras familias, nuestros hijos. Además, creemos que los jóvenes actores y el teatro chileno necesitan que estemos allá. Y para nosotros es un compromiso.”*²⁶²

Los integrantes de la compañía sentían que las calles chilenas albergaban las historias que inspiraban sus obras, sentían que en Chile estaban sus propias historias, desde las que se situaban para narrar sus creaciones, por lo tanto ese sentido de pertenencia era fundamental en su proceso creativo, por lo que acordaron finalmente con el Teatro francés ocupar el apoyo ofrecido pero a distancia, desde Chile, lo cual aceptaron a cambio de algunas condiciones.

La cooperación francesa contemplaba la puesta en marcha de un teatro para la compañía. Para ello la Oficina Nacional de Difusión Artística de Francia ONDA, se encargaría de la habilitación técnica y de la coordinación de las donaciones que harían los centros dramáticos galos a la compañía chilena y la Asociación Francesa de Acción Artística AFAA, asumiría el transporte marítimo de los equipamientos hasta Chile. De ese proyecto se refirió Philippe L' Herhier, consejero de ONDA mientras realizó una visita a nuestro país en el año 2002:

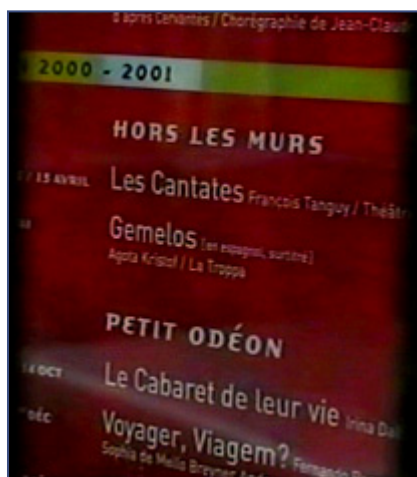


Fig. 202: Afiche de gira por Francia
Fuente: Documental Jumeaux La Troppa

*“Será La Troppa la que defina el lugar. Nosotros colaboraremos con su habilitación completa. El grupo se compromete a trabajar acá y a presentar a futuro sus montajes en Europa. No se condicionan fechas de estreno ni prioridades. Al contrario, ellos tendrán completa libertad. Incluso el plan que nos han presentado incluye la posibilidad de acoger otros grupos locales y extranjeros”.*²⁶³

La idea de **La Troppa** era hacer un centro teatral con laboratorios dedicados a las diferentes disciplinas teatrales. Como escritura, escenografía, vestuario, estudio

de grabación, con la clara intención de otorgar a los jóvenes creadores chilenos un espacio donde pudieran trabajar todo el día en sus proyectos, sin el desgaste de

²⁶² Agota Kristof nos dijo que Gemelos era la mejor adaptación de su libro (entrevista a Juan Carlos Zagal), Diario El Mercurio, Santiago, Chile, 6 de Junio de 2001

²⁶³ Francia entregará significativo respaldo a La Troppa en nuevos proyectos, Diario La Segunda, L' Herhier Philippe Santiago, Chile, Javier Ibacache, 28 de Enero de 2002

tener que trabajar en otras cosas para poder pagar una sala de ensayo.

Luego de todo lo obtenido de parte del gobierno francés, **La Troppa** vuelve a Chile absolutamente satisfecha de los acuerdos obtenidos y de la gran experiencia que significó una gira tan extensa por Francia. Sin embargo sentían una deuda con su propio país ya que **Gemelos** había sido vista por más público extranjero que chileno, es por ello que a su regreso programaron funciones en Santiago, esta vez en el Teatro Oriente de Providencia y luego son invitados por el Ministro de Cultura José Weinstein a participar en el **Proyecto Sismo, Chile se mueve con el Arte**, un proyecto que contemplaba una itinerancia de la compañía por todo el país. Así **La Troppa** se incorpora a este proyecto y viajan por las distintas regiones del país con **Gemelos** y exhibiendo al final de cada función el documental **Jumeux – La Troppa en Francia**, junto con una charla por parte de los tres integrantes de la compañía donde intentaban transmitir a los jóvenes creadores teatrales chilenos las ganas de seguir adelante y buscar sus propios caminos.

En fin **Gemelos** fue vista por más de 110.00 personas en el mundo, que rieron y se emocionaron con las aventuras de los gemelos y su abuela.

En Chile el trabajo de la compañía también fue reconocido a través de múltiples galardones, entre los que destacan el Premio a la Excelencia Académica, otorgado por la Pontificia Universidad Católica de Chile por su contribución a la cultura teatral chilena y el reconocimiento público por sus pares en la entrega de los Premios Altazor donde se llevaron los cuatro premios destinados al área Teatro: Mejor Dramaturgia, Mejor Dirección, Mejor Actriz: Laura Pizarro, Mejor Actor: Jaime Lorca. Los cuales fueron recibidos por Laura Pizarro debido a que los otros dos integrantes se encontraban en Europa realizando funciones de **Viaje al Centro de la Tierra**.

“Nunca imaginé que íbamos a ganar todos los premios. Por las cuatro nominaciones que teníamos, creía que a lo mejor podíamos sacar un premio como compañía... Pero llevarnos los cuatro... Fue una sorpresa. Este es un premio que vale más que cualquier otro porque está dado por la gente que realmente conoce de lo que se trata este trabajo. Por eso me emociona tanto.”²⁶⁴

Sin duda, **Gemelos** es la obra más exitosa y emblemática de la compañía y marca un antes y un después de ella. Gracias a **Gemelos, La Troppa** logró darse a conocer en muchos lugares del mundo incluido Chile, hasta el día de hoy se les recuerda por esa obra que le permitió consolidar su internacionalización.

9.5 APRENDIZAJE EN GEMELOS

Con **Gemelos La Troppa** pudo experimentar y aprender de nuevas experiencias, siendo la más representativa su participación en el Festival de Avignon y la gira por

²⁶⁴ La Troppa: Agenda copada hasta el 2002 (entrevista a Laura Pizarro), Diario El Mercurio, Santiago, Chile, 1 de Abril de 2000, Pág. C19

Francia, ya que gracias a ella aprendieron mucho más de las gestiones de producción y por sobre todo establecieron nuevos contactos en el extranjero que les ayudaron a abrir más puertas fuera de Chile para seguir mostrando y financiando sus creaciones teatrales.

*“De **Gemelos** se dice que es nuestra obra más exitosa, pero para nosotros mas bien sintetiza toda la experiencia que llevamos en estos 16 años justos. Gracias a ella conocimos a estos amigos franceses que están dispuestos a viajar con nosotros y también eso ha sido como un premio”²⁶⁵*

Gracias a **Gemelos**, **La Troppa** gana en difusión tanto a nivel nacional como internacional.

Sin embargo están concientes que todo ese resultado es fruto de su esfuerzo, autoexigencia, rigor y técnica, por lo tanto no debían quedarse sólo con lo alcanzado sino que era necesario seguir trabajando duro para superarse en sus próximas creaciones.

“Necesitamos una técnica que permita la interpretación, que logre entregar un capital de emociones que provoque una catarsis simbólica, espiritual, visceral, de todo tipo. Somos tan aplicados como el mejor de los pianistas o violinistas... ensayamos todo el día, hay una compenetración y acumulación de información que hace que surjan las cosas.”²⁶⁶

Los logros obtenidos, eran para los integrantes de **La Troppa** un premio al esfuerzo, ya que la máxima de la compañía era: trabajar, trabajar, trabajar, porque no se conformaban en ser unos más del montón sino que querían trascender por su obra artística:

“Si no fuéramos exigentes seríamos un grupito más. Esa es la diferencia entre nosotros y otras compañías. Somos exigentes con nosotros mismos, y muy exigentes con las personas que sumamos a nuestra creación. Las invitamos a hacer un trabajo de excelencia, que desarrollen sus talentos y virtudes lo más que puedan, y eso implica mucho tiempo, mucho trabajo. Porque nadie es genio. Buscamos la trascendencia, y eso no va a llegar por iluminación divina, sino por un esfuerzo profundo”²⁶⁷

Fue en Francia donde les hicieron sugerencias con respecto a su labor teatral en la tramoya de montaje, ya que los vieron muy cansados con las múltiples tareas que debían enfrentar. Les propusieron que conformaran un equipo de técnicos que se hiciera cargo del montaje en la gira, para que así ellos tres pudieran tener la tranquilidad y la concentración necesaria en su quehacer actoral para afrontar cada función. De este modo decidieron por primera vez delegar el montaje escenográfico y técnico a un equipo conformado por tres chilenos que habían participado en la realización escenográfica además de algunos técnicos franceses. Esta medida alivió el duro trabajo de los tres integrantes de **La Troppa** y les

²⁶⁵ Oyarzún Carola, Diálogos con la cultura. Tertulias 2002 – 2003. La Troppa Artesanos, viajeros y poetas (entrevista a Juan Carlos Zagal), Santiago, Chile, Ed. Tobacco & Friends y Universidad Finis Terrae, 15 de Julio de 2003, Pág. 71

²⁶⁶ Olavarría Patricio, Nuestras obras son viajes laberínticos, donde siempre hay una luz (entrevista a Juan Carlos Zagal), Revista Teatro Itinerante de Chile, Santiago, Chile, Septiembre 2003

²⁶⁷ Escobar Marcela, Así se arma una Troppa (entrevista a Juan Carlos Zagal), Revista El Sábado Diario El Mercurio, Santiago, Chile, Noviembre 2003, Pág. 38

permitió poder cumplir a cabalidad con todas las funciones, sin embargo luego se dieron cuenta que el hecho de llegar al teatro y que estuviera todo armado y dispuesto, los alejaba en parte del ritual de preparar un montaje para ser exhibido, porque para ellos instalar cada parte de la escenografía les ayudaba a introducirse en la atmósfera de la obra.

Sentían que habían evolucionado tanto en el plano estético como en el dramático. Si bien habían aprendido a hacer teatro: haciéndolo, comprendieron que necesitaban tiempo y tranquilidad para transmitir con profundidad sus creaciones.

“Ahora, para nosotros es evidente que después de siete montajes y doce años de trabajo, empezamos a entender con mayor claridad qué es lo que estamos persiguiendo; hay mayor dominio sobre el oficio”²⁶⁸

De algún modo **Gemelos** permite tanto a **La Troppa** como a sus seguidores apreciar la evolución que han experimentado, ya que han logrado reafirmar el lenguaje que ellos encontraron en su largo camino de aprendizaje.

*“**Gemelos** cierra un gran ciclo para nosotros. Esta obra fue la clave precisa para seguir evolucionando en términos creativos pero también en términos de difusión y de comunicación con el mundo”²⁶⁹*

Esta obra los consolida absolutamente como creadores teatrales tanto en nuestro país como en el extranjero y se reconoce su aporte al medio teatral chileno.

Sin duda **Gemelos** obliga a esta compañía a perfeccionarse, ya que la obra exigía de una claridad dramática y de una profunda sensibilidad estética, que debieron ser capaces de conseguir para llevarla a cabo. Y más aún, da la pauta para seguir superándose en sus futuras obras.



²⁶⁸ Olavarría Patricio, Nuestras obras son viajes laberínticos, donde siempre hay una luz (entrevista a Laura Pizarro), Revista Teatro Itinerante de Chile, Santiago, Chile, Septiembre 2003

²⁶⁹ Pizarro José Pedro, Documental Jumeaux – La Troppa en Francia (Juan Carlos Zagal), [DVD], Francia, 2001, 06:36 min.

JESÚS BETZ

*"Hacemos Teatro porque hemos tenido
la oportunidad, la suerte y la fuerza, y
somos privilegiados por eso.
Yo manifiesto mis gracias." ²⁷⁰*

²⁷⁰ Gómez Rodrigo, (Jaime Lorca) Gemelos. Fotografías de Rodrigo Gómez. Un viaje con el teatro La Troppa, Santiago Chile, Ed. Lom, 2001, Pág. 10.



10.1 FICHA TÉCNICA DE JESÚS BETZ

- **OBRA:** Jesús Betz
- **INSPIRADA EN:** El libro ilustrado Jesús Betz de Fred Bernard y François Roca
- **ADAPTACIÓN:** La Troppa
- **FECHA DE ESTRENO:** 2003
- **LUGAR DE ESTRENO:** Centro Cultural Matucana 100
- **DIRECCIÓN:** La Troppa
- **PRODUCCIÓN:** Co-producción de La Troppa y Le Volcan Scène National du Havre
- **DISEÑO INTEGRAL:** Eduardo Jiménez, Rodrigo Ruiz y Loreto Monsalve
- **ILUMINACIÓN:** Héctor Velásquez y Jaime Lorca
- **LUMINOTECNIA:** Héctor Velásquez
- **MÚSICA:** Juan Carlos Zagal
- **REALIZACIÓN Y DISEÑO TÉCNICO:** Zapallo de Troya (Eduardo Jiménez, David Coydán, Enrique Gómez, Alicia Quesnel, Carlos Rivera), Rodrigo Ruiz y Loreto Monsalve
- **REALIZACIÓN DE VESTUARIO:** Juana Cid
- **SONIDO:** José Luis Fuentes
- **GRABACIÓN, EDICIÓN Y MASTERIZACIÓN DE LA BANDA DE SONIDO:** Slavian Kuzmanic
VOZ FEMENINA: Sofía Zagal
VOZ MASCULINA: Juan Carlos Zagal
- **MAQUINISTAS:** Enrique Gómez y Carlos Rivera
- **FOTOGRAFÍA:** Rodrigo Gómez – IMA
- **TRADUCCIÓN:** Carlos González y Helena Roda
- **SUBTÍTULOS Y MEDIACIÓN:** Helena Roda
- **COLABORADORES:** Isabel Pizarro, Daniela Bousquet, Marissa de Gregorio y Juan Cristóbal Barahona
- **REPARTO:**
Jaime Lorca: Jesús Betz
Laura Pizarro: Varios Personajes
Juan Carlos Zagal: Varios personajes

10.2 ARGUMENTO DE JESÚS BETZ

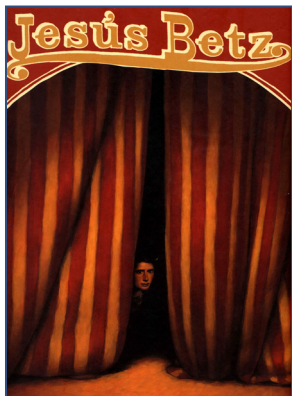


Fig. 203: Portada cuento Jesús Betz
Fuente: Cuento Jesús Betz

Jesús Betz es una adaptación teatral creada por *La Troppa* a partir de *El libro ilustrado Jesús Betz* de Fred Bernard y François Roca en el 2001, donde se narra la historia de un “hombre tronco”, sin brazos ni piernas, que obligado a hacerse cargo de su propia subsistencia inicia un viaje a bordo de una barco ballenero empleado como vigía. Así comenzará a vivir una seguidilla de aventuras que lo llevarán a un puerto, al desierto, a un circo, entre otros, donde conocerá distintos personajes. En ellas vivirá múltiples humillaciones, penas y alegrías que lo harán comprender que su impedimento físico no es la mayor carencia del ser humano, así, este viaje, en un principio doloroso, permitirá a Jesús Betz alcanzar la felicidad y el amor.

10.3 CREACIÓN EN JESÚS BETZ

Luego del colosal éxito obtenido con *Gemelos*, la compañía decide parar las fusiones en el 2002 para concentrarse en la creación de su próximo montaje. Esta vez la situación fue distinta a las anteriores ya que contaban con el apoyo económico del gobierno francés, quien a través del productor Ivon Trauchant, siguió muy de cerca el proceso creativo de *La Troppa*. De este modo ya no se debían preocupar por la fatigosa tarea de buscar financiamiento para llevar a cabo el trabajo, todo estaba cubierto, desde la producción para concretar el montaje, incluyendo sueldos mensuales de todo el equipo de trabajo hasta las giras futuras. Lo cual sin duda representaba un gran alivio para este trío que cada vez que quería concebir un montaje debía endeudarse, sin embargo conllevaba también una gran responsabilidad y presión por cumplir a cabalidad con quienes desde el extranjero decidieron creer en ellos y apoyarlos. Es así como deciden avocarse durante todo un año a crear su próxima obra, para ello les facilitan un espacio en el Centro Cultural Matucana 100, que por entonces estaba en plena construcción. Este lugar les sirvió como sala de operaciones para la creación: desde el trabajo de mesa, pasando por la construcción completa del montaje, hasta el futuro estreno.



Fig. 204: Jesús Betz
Fuente: Rodrigo Gómez Rovira

De este modo luego de barajar algunas opciones deciden realizar una adaptación del cuento francés *El libro ilustrado Jesús Betz* de Fred Bernard y François Roca, se interesan por el cuento porque contiene una temática profunda que habla de la fuerza implacable de la vida abriéndose paso entre todos los obstáculos.

Así conciben una obra en cuatro actos, con una duración de 1: 45 aproximadamente.

La compañía, poco a poco se enamora de la historia, ya que ve en ella el reflejo de su propia historia:



Fig. 205: Imagen del cuento
Fuente: Cuento Jesús Betz

“En el inicio fue muy difícil ponernos de acuerdo sobre que obra montar. Zagal era el más entusiasta por hacerla, Laura también, yo no tenía ningún entusiasmo por Jesús. En una de esas discusiones, Zagal se paró de la mesa y dijo: “es que yo soy Jesús Betz”. Esa frase fue afortunadísima, porque me di cuenta que todos éramos Jesús Betz... Después de eso, la historia ya no me provocaba compasión, piedad o lástima. Era un cuento que también provocaba alegría. Era decir: a pesar de ser un Jesús Betz somos lo que somos. Es decir, nuestra generación, a pesar de ser una generación Jesús Betz, una generación cortada, capada, amputada y mutilada, es una generación con amor, opinión y esperanza.”²⁷¹

De algún modo sienten que esta historia les es muy propia, incluso a la historia de *La Troppa*, la cual logró salir a flote a fuerza de empuje y rigor.

Les llama profundamente la atención la riqueza espiritual del personaje de Jesús Betz un personaje absolutamente mutilado, abandonado y tan marginal, pero que es capaz de generar y despertar los más bellos sentimientos, ese contrapunto les hace mucho sentido, sienten que la historia contiene temáticas muy actuales.

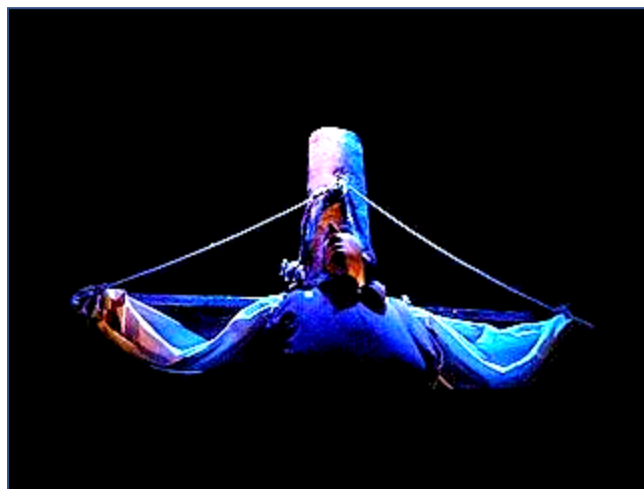


Fig. 206: Obra Jesús Betz
Fuente: www.canal13.cl

“Aquí se aborda un concepto claro: la marginalidad y las minorías. Se interroga sobre lo que pasa con quienes no son lo que se supone debieran ser: qué pasa con quienes tienen su propio camino, ya sea por un defecto o por un pensamiento

²⁷¹ Quiroz Rodrigo, La Nuestra es una generación capada (entrevista a Jaime Lorca), Portal del Pluralismo, Santiago, Chile, Ed. por Corporación Representa Bustamante, 16 de Octubre de 2004

*distinto. La historia tiene que ver con la tolerancia y la traición. Es una obra anti uniformidad globalizante que revaloriza la marginalidad”.*²⁷²



Fig. 207: Obra Jesús Betz
Fuente: www.canal13.cl

no posee ni brazos ni piernas. Él no se puede desplazar por sus propios medios, sin embargo producto de su propia condición cruza el océano a bordo de un barco ballenero como vigía atado en lo alto de un mástil, “*suerte de Cristo crucificado con todo el océano en frente*”²⁷³, luego se traslada por la ciudad en brazos de Mamamita, una mujer que se apiada de él y lo adopta, finalmente cruza el desierto sobre un carrito tirado por su amigo Pollux, que no posee piernas, pero sí la fuerza de sus brazos, para finalmente llegar a ser la atracción de un circo. Sin embargo mas allá de eso, Jesús paralelamente realiza su propio viaje interno, donde su espíritu debe ser más fuerte cada día para enfrentar las vicisitudes de la vida y encontrar el amor que tanto anhelaba.

Sin duda el personaje de Jesús, es bastante particular, ya que en sí mismo se encuentra la dicotomía que propone la historia, es un ser desgraciado físicamente, absolutamente dependiente de los demás para sobrevivir, sin embargo está colmado de riqueza espiritual, amor y buenos sentimientos. Además en sí es un personaje muy simbólico, ya que nace un 24 de Diciembre y por ello su madre lo llama Jesús y luego a los 33 años, cuando ya ha finalizado su viaje, decide escribirle a su madre para contarle su odisea ya que está “*orgulloso y contento*” de lo que ha podido lograr. Es este personaje con todas sus carencias el que enseña a los demás a tener esperanzas, a amar la vida y encontrarle siempre un sentido.

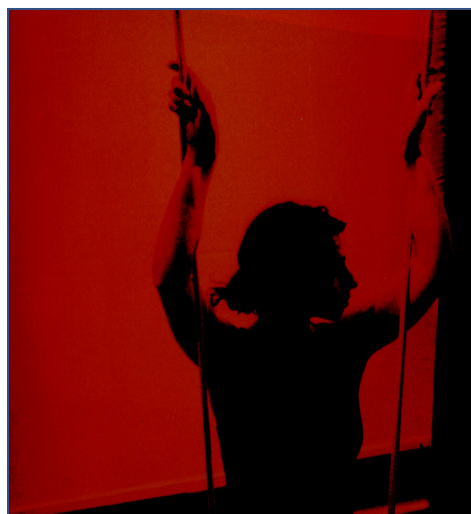


Fig. 208: Obra Jesús Betz
Fuente: www.culturart.cl

En la adaptación del cuento se deciden incluir pasajes que

²⁷² Exclusivo: las primeras imágenes de Jesús Betz, el nuevo montaje de La Troppa (entrevista a Juan Carlos Zagal), Diario La Segunda, Ibacache Javier, Santiago, Chile, 6 de febrero de 2003, Pág. 33

²⁷³ Una experiencia sobrecogedora, Diario El Mercurio, Muñoz Juan Antonio, Santiago, Chile, 7 de Octubre de 2003, Pág. C14

profundizan la historia de sacrificio del protagonista. Así, se incluye la escena del desierto y cambian el fatal destino de Mamamita por uno que toca la temática siempre contingente de la violencia intrafamiliar y las mujeres abandonadas por sus esposos.

El montaje se aborda principalmente desde la fuerza de la imagen y las infinitas posibilidades espaciales y atmosféricas que brinda la obra. *La Troppa* enfatiza el mundo interno del protagonista que desde su desdichada condición sueña con mundos imaginarios y con alcanzar su propia isla maravillosa, lo cual lo alimenta día a día y lo incentiva a superarse. Es por ello que la compañía se apoya principalmente en el trabajo de diseño escénico y en la música para narrar la historia. El texto es reducido. Sienten que esta obra debe apelar a la sensibilidad para entenderla, así ponen especial énfasis en los aspectos simbólicos de la obra y le otorgan un tono poético al montaje, ya que no sólo se trata de narrar la historia sino de hacerla apelando a los sentidos, trascendiendo principalmente por el tono más allá de la dramaturgia en sí. Este estilo que ya se había esbozado en *Gemelos* acá explota, transformando así el montaje en poesía escénica.

“Es una gran apuesta, más espiritual, que les da un vuelo mayor en los alcances simbólicos... Jesús Betz es un gran canto al arte”²⁷⁴

Con *Jesús Betz* la compañía decide trabajar con una cuarta pared, o sea sin ningún contacto de los actores con el público para así encerrar en el ambiente de ensueño y mágico, la brutal pero esperanzadora historia del pedacito de Jesús.

10.3.1 DISEÑO EN JESÚS BETZ



Fig. 209: Obra Jesús Betz
Fuente: Rodrigo Gómez Rovira

Para llevar a cabo el diseño de *Jesús Betz*, la compañía vuelve a invitar al diseñador Eduardo Jiménez para que se haga cargo del diseño de la obra y se haga cargo del equipo de diseño y realización, el cual estaba conformado por Loreto Monsalve y Rodrigo Ruiz en el diseño integral en conjunto con Jiménez y los realizadores entre los que destacan los integrantes de la compañía Zapallo de Troya, conformado por: David Coydán, Enrique Gómez, Alicia Quesnel, Carlos Rivera, además de otros colaboradores, conformando un grupo de 15 personas aproximadamente.

El trabajo de diseño y realización de la obra, fue arduo, complejo y colectivo, donde naturalmente cada uno fue tomando su rol, ya que es necesario destacar que siempre la

²⁷⁴ Hurtado María de la Luz, *La Troppa Básica. Un itinerario*, Revista Universitaria (91), Santiago, Chile, 2006, Pág. 14

creación y el acto de diseñar es personal, pero luego eso se expone a un colectivo con el objetivo de enriquecer esa propuesta con nuevas ideas. De este modo Loreto se aboca principalmente al vestuario, Rodrigo a la utilería y Eduardo al la escenografía y supervisión de todas las áreas. En una revista Eduardo plasma sus reflexiones con respecto al proceso creativo del equipo en *Jesús Betz*:

*“Loreto, frágil sobre la baranda
sueña mascarones de proa,
mientras Alicia urde cabelleras
albas con agujas de madera, en la
quilla David pinta el cielo entre
cuerdas, velas y un mástil. Y en un
astillero de ilusiones, Carlitos y
Kique fraguan el corazón, la rueda,
el centro que mueve los vientos.
Juanita hila tejidos para cobijar los
sueños y Rodrigo curte las pieles y
los rostros de los nuevos marineros.”²⁷⁵*

El diseño de *Jesús Betz* surge principalmente de los requerimientos propios del texto y por los integrantes de *La Troppa*, quienes sienten, como es de costumbre en cada nuevo montaje, la necesidad de superar al anterior y avanzar un escalón más en su propio camino teatral. Esta vez se proponen impresionar en el país galo con su nuevo montaje.

Saben que la tarea no es fácil, que la vara quedó muy alta con *Gemelos*, sin embargo necesitan avanzar. Entonces se proponen dejarse llevar por las emociones y sensibilidades del cuento e invitar al espectador a entrar en la obra desde las sensaciones y la belleza visual, por ello exigen en el diseño un fuerte trabajo visual y atmosférico que sea capaz de imbuir al espectador en esta cruda historia de lugares imaginarios. Esa concepción fue el primer tema a discutir, ya que

el equipo de diseño se sentía a la deriva, sin conceptos claros que definieran un punto de partida para establecer el diseño. Eduardo sentía la necesidad de establecer un concepto de diseño que surgiera desde la propia dramaturgia y no una idea impuesta por necesidades estéticas:



Fig. 210: Maqueta escenografía de Jesús Betz
Fuente: Eduardo Jiménez

*“Doce horas al día no bastan, no alcanzan a encontrar el camino. Y
nos falta distancia y nos falta*

²⁷⁵ Jiménez Eduardo, ¿Qué se mueve?...La Escena Chilena: Jesús Betz, Revista Apuntes (125), Santiago, Chile, Ed. Escuela de Teatro Pontificia Universidad Católica de Chile, Primer Semestre de 2005, Pág. 7.

*destino.
Somos casi treinta manos
queriendo navegar este verbo.
Y no hay razón, no hay sentido.
¿La belleza es suficiente motivo?
La obsesión es la misma, y no hay
tregua.”²⁷⁶*



Fig. 211: Boceto escenografía de Jesús Betz
Fuente: Eduardo Jiménez

un “viajero inmóvil”, entonces se optó por mover todo lo que estaba alrededor de él, entonces el espacio iba cambiando y dando la sensación del viaje. Así el espectador al igual que el propio Jesús, inmóvil desde su asiento era capaz de viajar junto al protagonista y observar una realidad múltiple que se desplegaba ante sus ojos en todo su esplendor.

Junto con la idea de conseguir un escenario móvil que brindara todas las posibilidades de cambio y trabajo de planos y enfoques, se avanza mayormente en la idea de realizar un montaje muy cercano a lo cinematográfico, apropiándose de las técnicas y llevándolas al teatro, encuadrado el escenario en una especie de pantalla.

De este modo nuevamente se vuelve a recurrir a otras disciplinas para nutrir la creación teatral:

*“Al final, los espectáculos de **La Troppa** tienen mucho que ver con lo que Roland Barthes llamó **Polifonía Informativa**, con todos los lenguajes del arte colaborando con la impresión general.”²⁷⁷*

²⁷⁶ Jiménez Eduardo, ¿Qué se mueve?...La Escena Chilena: Jesús Betz, Revista Apuntes (125), Santiago, Chile, Ed. Escuela de Teatro Pontificia Universidad Católica de Chile, Primer Semestre de 2005, Pág. 6.

²⁷⁷ Jesús Betz. Una experiencia sobrecogedora, Diario El Mercurio, Muñoz Juan Antonio, Santiago, Chile, 7 de Octubre de 2003, Pág. C 14.

10.3.1.1 Escenografía

Para establecer el diseño escenográfico se decidió trabajar escena por escena, tomando en cuenta cada uno de los lugares requeridos por la obra: un barco, un muelle, el puerto, la casa, el desierto, un circo. Como la idea era mover la escena en torno a los personajes, los espacios dentro de estos lugares eran infinitos.

Se tomó como referencia los cuchillos del elipsoidal, que se abren y cierran permitiendo agrandar o achicar la imagen. El equipo propuso ver las escenas enmarcadas en esos cuchillos que provocaban zoom y movimiento de la imagen de fondo.

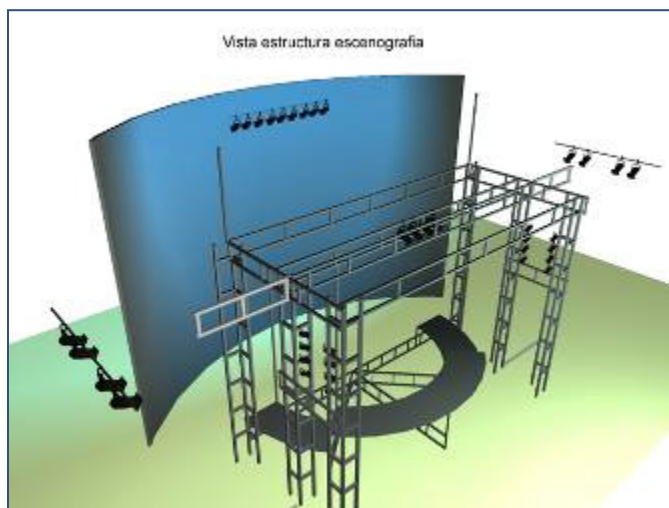


Fig. 212: Boceto escenografía de Jesús Betz
Fuente: Eduardo Jiménez

Para brindar todas las necesidades espaciales posibles y los distintos ángulos de una escena se construyó una maquinaria escenográfica: se elevó el piso en 90 cm. permitiendo así generar el truco de Jesús sin piernas, ya que el actor parado atrás de esa estructura se aforaba desde la cintura hacia abajo. Se enmarcó el escenario con paneles móviles: dos pares horizontales y dos pares verticales, que permitían mover en distintas direcciones el escenario luego hacia atrás tules que subían y bajaban conformaban los efectos de profundidad, al fondo un telón semicircular. En el piso había una gran estructura conformada por medio platí circular que giraba en su eje de forma manual, al cual se podía ensamblar estructuras pintadas, que daban la impresión de fachadas de casas en el pueblo o el interior del barco. Este sistema permitía a los actores caminar en punto fijo mientras la ciudad en un sinfín circular giraba en el fondo dando la impresión de la caminata y del movimiento por los distintos paisajes.

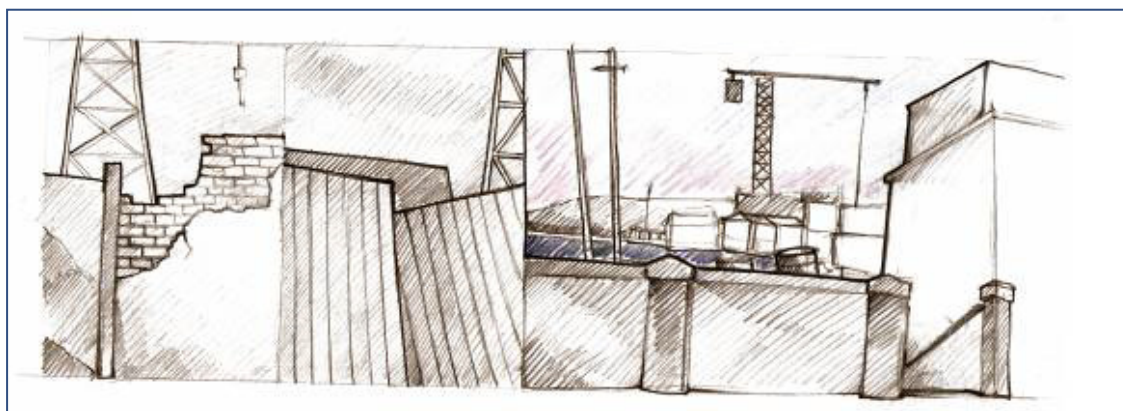


Fig. 213: Boceto escenografía de Jesús Betz
Fuente: Eduardo Jiménez

Esta colosal maquinaria de dos toneladas de peso, permitía al espectador observar desde su asiento un despliegue incesante de estímulos que provocaban una dinámica de imágenes que se encuadraban, duplicaban, agrandaban, achicaban, superponían, un sin fin de posibilidades para contar mágicamente esta historia, desde una pequeña caja escénica en medio de un gran marco negro. Es así como se vuelve a encontrar un concepto escenográfico contenedor de la historia, que sirve para narrar lo que allí sucede pero que en sí misma no tiene un sentido o un simbolismo como era el caso de la locomotora en *Viaje al Centro de la Tierra*. En *Gemelos* se aplica un espacio que contuviera toda la historia, sin embargo en *Jesús Betz*, son incontables los espacios propuestos para ello.

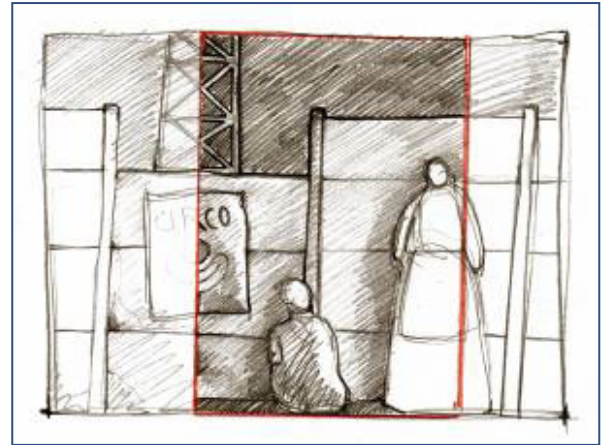


Fig. 214: Boceto escenografía de Jesús Betz
Fuente: Eduardo Jiménez

Se trabaja con la profundidad generada por fondos, tules, perspectivas falsas, objetos a distintas escalas e iluminación.



Fig. 215: Boceto escenografía de Jesús Betz
Fuente: Eduardo Jiménez

Nuevamente, al igual que en *Gemelos*, el escenario se encuadra y se crea un escenario dentro de otro, se afora todo lo que sucede a los lados del pequeño escenario y aunque en *Jesús Betz* en un momento se pensó dejar todo a la vista para que se notara el movimiento de las maquinarias y el contrapunto de la realidad con la ficción, finalmente se optó por aforar todo porque una coordinación estética de los movimientos escenográficos era prácticamente imposible, ensuciando así la escena. Entonces se concentró la mirada del espectador a una reducida ventana, donde por arte de magia emergían los diferentes lugares y trucos teatrales.

De este modo parte la función, con Jesús flotando a través de un tul opaco, que luego se irá tiñendo de colores naranjos, rojos y azules. Este efecto lo hacen moviendo un bulto que aparenta ser el cuerpo de Jesús y el actor en punto fijo al medio de la tela mueve su cabeza en 360° simulando estar adherido al cuerpo falso.

El barco será mostrado al público en distintos ángulos de forma lateral, ayudados por una miniatura que avanza en el horizonte. Desde la base del mástil donde está el capitán y su ayudante chino esperando subir a Jesús, ayudados por una cuerda lo alzan y la ventana, al igual que una cámara de cine los sigue en un travelling hasta estacionarse en lo alto del

mástil donde se ubica Jesús, atado entre las velas en una especie de cruz. El barco también será visto desde la pieza del capitán desde donde podemos ver el mar desde las claraboyas.

En una maniobra impresionante es posible ver girar el barco, teniendo como fondo el mar, todo esto se logra con la coordinación de los giros del plató realizado por los tramoyas, el movimiento de los actores y las proyecciones que nos muestran el mar de fondo.

Luego vemos la ciudad y el muelle entre siluetas recortadas en el fondo iluminado, fachadas que se adhieren al plató y la tarima formada por el piso del plató la cual presenta desniveles con escalones.

La casa de Mamamita está indicada por una persiana a través de la cual podemos ver lo que sucede al interior de ella. Luego la imagen se amplía y tenemos la vista interior de la casa donde observamos una mesa, la cual se logra ocupando parte del piso del plató que se inclina en diagonal hacia el público para que éste pueda ver lo que hay en la cubierta.



Fig. 216: Escenografía. Casa de Mamamita
Fuente: Eduardo Jiménez

El desierto se consigue con la imagen de los actores sobre un fondo de un cielo soleado.

El circo está representado por muchas telas rayadas ubicadas en el plató que giran y envuelven a Jesús y a Pollux, también en una escena utilizan una ilustración del libro de cuentos de *Jesús Betz* donde solamente se cambia el rostro de Jesús por el de Jaime Lorca.



Fig. 217: El circo
Fuente: Rodrigo Gómez rovira

El camarín en el que se encuentra Jesús antes de su actuación con Suma Katra está representado por espejos con ampolletas a su alrededor.

El aporte de la iluminación de la obra al resultado final es fundamental, ya que a través de ella se consiguen las distintas atmósferas de ensueño que se presentan en la obra, es un trabajo de calidad, que destaca por su sutileza y limpieza de movimientos. Es a través de ella que el espectador puede percibir y

completar en su mente mas allá de lo que se muestra explícitamente en el escenario.

10.3.1.2 Vestuario

El vestuario de la obra se aborda principalmente desde una reconstrucción histórica de época que abarca la primera mitad del siglo XX que Eduardo Jiménez denomina “*estética de la añoranza*”, ya que teniendo en cuenta los hechos históricos transcurridos en ese periodo, de tanto impacto emocional, se apela a recuerdos que se encuentran en la memoria colectiva.

Para concretar el vestuario se utiliza la técnica de los vestuarios únicos para cada personaje, los cuales irán variando según las necesidades, con prendas y accesorios que se superponen a sus vestimentas.



Fig. 219: Jesús Betz
Fuente: Eduardo Jiménez

En el circo su vestimenta es un cono colorido graficado con estrellas, de aquellos que utilizan para subir sobre ellos a los elefantes. Finalmente en su presentación con su amada. Jesús lleva un traje elegante compuesto por una camisa blanca y una chaqueta abotonada negra, que hace juego con su gorro negro.

La madre de Jesús está personificada con largos vestidos blancos y un manto que cubre su cabeza, una máscara de látex nos enseña las facciones de su rostro.

El marinero de aspecto rudo lleva una peluca de cabello cano y barba postiza, una gorra de capitán azul con aplicaciones doradas, camiseta blanca, pantalón ancho gris y zapatos oscuros y un abrigo entallado hasta media pierna, luego en su habitación lo vemos con una bata blanca y máscara de látex que lo muestra pelado. Para los días de lluvia adhiere a su vestuario un impermeable con capuchón.



Fig. 218: Boceto de Jesús Betz y Pollux
Fuente: Eduardo Jiménez

De este modo se diseñan vestuarios que dan cuenta de la personalidad y oficio de cada personaje.

Jesús Betz lleva de vestimenta un saco negro que envuelve su cuerpo y un paño negro que cubre su cabeza a modo de gorro, se caracteriza el personaje con un postizo de nariz puntuda que utiliza el actor. Cuando Jesús es atacado por una gaviota que le saca el ojo se suma al gorro negro una venda blanca que le cubre el ojo

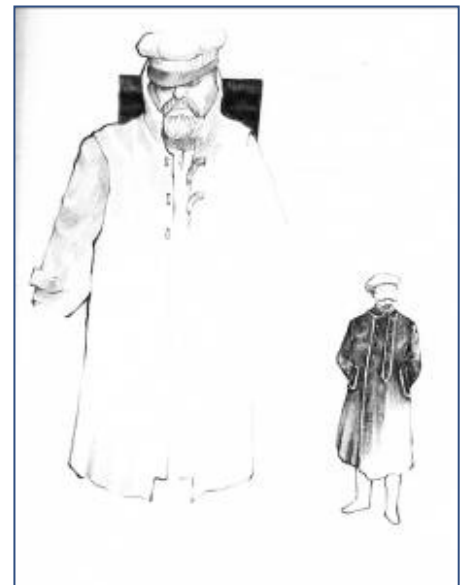


Fig. 220: Boceto vestuario capitán
Fuente: Eduardo Jiménez



Fig. 221: Ayudante del barco
Fuente: Revista Caras

El ayudante del barco es un chino que lleva una máscara de látex donde vemos sus facciones, una larga trenza postiza y un gorro, sandalias, pantalones y túnica negra, un delantal beige componen su vestuario.

Mamita es una mujer obesa, para lo cual fue necesario hacer un traje con mucho relleno que modificara la contextura de la actriz, ella usa un gran

ruedo de vestidos en tonos claros, un delantal blanco, máscara de látex y una peluca que muestra el negro cabello atado en un moño. Para la escena de la casa junto a su marido suma a su vestimenta un pañuelo en la cabeza y una pintora en tonos rosa.



Fig. 222: Mamamita
Fuente: Eduardo Jiménez

El vestuario de Pollux está compuesto por un gorro de lana café, una máscara de látex que nos enseñan su rostro, una camisa a cuadrillé en tonos tierra que usa arremangada y un pantalón café que deja ver sus dos muñones.

Suma Katra aparece representada como un personaje mágico e idílico, que viste con túnica y faldas de largos tules blancos y un tocado de flores blancas que se mezcla entre sus largos cabellos.

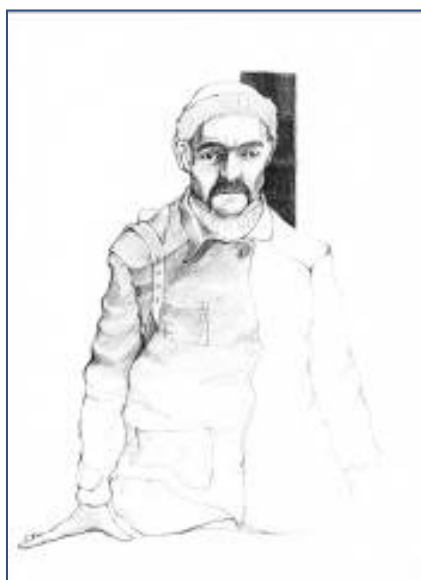


Fig. 223: Boceto vestuario de Pollux
Fuente: Eduardo Jiménez

El marido de Mamamita está representado con una máscara de látex, pelo crespo y largo, un terno rojo y zapatos oscuros, luego en la escena de la casa cuando se encuentra con Jesús lleva una chaqueta negra.

En el circo aparece un mago vestido con una peluca de cabello desordenado blanco y una máscara de látex que da cuenta de sus toscas facciones, una camisa blanca con botones negros, una humita negra, un pantalón y una capa del mismo color con lentejuelas plateadas en su cuello componen su vestuario.

También aparece un payaso de traje colorido y de gran cuello blanco con una máscara de látex que también le cubre la cabeza y lo hace ver pelado con mechones de pelo en los costados de la cabeza, está maquillado y lleva una gran nariz roja.

10.3.1.3 Utilería

La utilería que se utiliza en la obra es de carácter funcional y no simbólico como se planteó en montajes anteriores, ya que sirve para darle utilidad en cada una de las escenas y así narrar la historia esencialmente. Teniendo en cuenta la belleza como uno de los factores esenciales de cada objeto:

“...la belleza tiene color, tiene sensualidad, porque tampoco estamos hablando de bellezas clásicas, sino que tiene que ver con el rigor de hacerlo bien... es como la ilusión, en sí es algo que no es cotidiano...”²⁷⁸

Junto con esa búsqueda continúan con otra que ya venían practicando desde mucho antes y es la narración a través de un trabajo de dimensiones, que los acercaba al lenguaje cinematográfico. En esa línea aparece un pequeño barco tallado en madera que les permite mostrar en plano general el barco ballenero en el que navega Jesús Betz.



Fig. 224: Máscaras de Jesús Betz
Fuente: Eduardo Jiménez



Fig. 225: Boceto de Mamamita y Pinguinita
Fuente: Eduardo Jiménez

Un carrito que conduce Pollux con sus manos, será el que utilizará para sacar a pasear a sus nuevos amigos: Mamamita y Jesús, cuando se sentían felices por haber encontrado entre los tres una buena compañía que aplacaba sus desgracias y soledad. Ese mismo carro utilizará para emprender el viaje a través del desierto.

Como siempre en las obras de **La Troppa** la utilería es muchísima: platos, cucharas, vasos, botellas, un arpón, una caja de helados, una almohada constituyen parte de la enorme lista.



Fig. 226: El Barco
Fuente: Eduardo Jiménez

Un bebé de látex representa a Jesús recién nacido.

Una pequeña pingüinita de peluche es la mascota de Mamita, que la acompaña y la ayuda a evadirse de su soledad.

En el circo vemos descender a Suma Katra sentada en un columpio.

Sin duda el diseño escénico de **Jesús Betz** corresponde a

²⁷⁸ Entrevista realizada a Laura Pizarro para esta investigación en Julio del 2005, Pág. 6.

una evolución del lenguaje visual que esta compañía ha venido desarrollando a lo largo de su trayectoria y que está en directa concordancia con la evolución de la imagen en el tiempo. Es por ello que *Jesús Betz* nos propone un diseño que recuerda las imágenes digitales, por su limpieza, belleza y armonía, donde los mecanismos están absolutamente ocultos.

10.3.2 LA MÚSICA EN JESÚS BETZ



Fig. 227: Obra Jesús Betz
Fuente: www.culturart.cl

Como ya es de costumbre, la composición musical de la obra también es elaborada por *La Troppa*, específicamente por Juan Carlos Zagal, quien en solitario, una de las pocas labores abordadas en forma individual dentro de la compañía, se concentró para crear una banda sonora para *Jesús Betz*. Así logra concebir una creación muy sensible que enfatiza las emociones de cada escena. Ésta será utilizada en off en las funciones. La música fue editada en un CD, que el mismo Zagal se dedica a regalar al final de cada función al público que asistente, con 18 temas que van dando cuenta de los distintos pasajes de la obra, de este modo se va titulando cada uno de ellos:

Acto I

1. **El Inicio.** Estadía en el paraíso.
2. **La Cruz de Coral.** El llamado de la aventura.
3. **El Barco.** Cruzando el umbral.
4. **Mateando en Cubierta.** En medio de la nada.
5. **La Ballena.** La sangre, la muerte.
6. **Marinos.** La cofradía.
7. **El Ojo.** Descenso al abismo.

Acto II

8. **Réquiem de Jesús Betz.** El muro inexpugnable.
9. **Mamamita.** El hijo de Ariadna.
10. **Pollux.** Los brazos de Jesús.
11. **La Conquista.** La tentación.
12. **La Mesa.** Volver atrás.
13. **La Maldición.** El abismo.

Acto III

14. **Las Estrellas.** La bóveda celeste.

Acto IV

15. **Laberinto.** De telas multicolores.
16. **La huída.** Salir rápidamente.
17. **Qué Vértigo.** El elixir.
18. **La Asunción de Jesús Betz.** La iniciación, el final...

Premunido de un teclado con un sintetizador Zagal logra crear esta composición donde destacan el sonido de violines, batería y efectos, que logran capturar al espectador y guiarlo a la emoción de cada escena. El diario francés *Liberation* se refería a ella como: una música obsesiva.

Sin duda una vez más la música es un componente fundamental en el resultado final del trabajo, ya que junto a los actores, el diseño y texto logra narrar la historia desde la sensibilidad.

10.4 RESULTADOS DE JESÚS BETZ



Fig. 228: Suma Katra
Fuente: Revista Caras

Ya que todo el proceso de elaboración del montaje fue realizado en Matucana 100 mientras se estaban efectuando los trabajos de construcción del recinto artístico, se invita a *La Troppa* a inaugurar el anfiteatro de Matucana 100 con su obra *Jesús Betz*. Este evento contó con la asistencia de autoridades y personajes destacados del ámbito cultural, entre ellos la esposa del presidente Ricardo Lagos, la señora María Luisa Durán, la ministra de defensa Michelle Bachelet, el Ministro de Hacienda Nicolás Eyzaguirre, el director de Le Volcan Scene National du Havre, Yvon Trauchant, entre otros. Este evento se realizó el 13 de Febrero del 2003 y fue una de las escasas funciones que realizó la compañía en el país a modo de “marcha blanca” antes de viajar a Francia a realizar el estreno. En esta ocasión la compañía debió lidiar con serios problemas de audio, que impedía en algunos pasajes escuchar las voces de los actores, las cuales estaban amplificadas por medio de micrófonos inalámbricos. Esta situación causó molestia entre los asistentes. Sin embargo prevaleció la calidad del trabajo, que deslumbró al público. El director ejecutivo del Centro Cultural Matucana 100, emitió orgulloso positivos comentarios acerca del trabajo de la compañía:

*“El espectáculo que se está presentando creo que es lo mejor se ha hecho en Chile”*²⁷⁹

Yvon Trauchant, quien observó de cerca en trabajo creativo de *La Troppa* en Chile, se mostró comprensivo y satisfecho con el resultado de la obra, augurándole un buen futuro:

*“El estreno siempre es difícil, sin embargo creo que cuando el trabajo esté dominado, será más potente que **Gemelos**, porque tiene una gran poesía y emoción, y una formidable audacia que rara vez se ve en teatro”*²⁸⁰

²⁷⁹ A tablero vuelto y con dos ministros en el público debutó La Troppa (entrevista a Ernesto Ottone), Diario *El Mercurio*, González Andrea y Verónica Marinao, Santiago, Chile, 14 Febrero de 2003, Pág. C12.

²⁸⁰ *Ibidem*.

Sin duda, al igual que en sus montajes anteriores *La Troppa* había avanzado en su búsqueda por encontrar un lenguaje teatral propio, colmado de imágenes y música que transmitieran emociones al espectador. Esta vez se había dado un giro en la estética implementada en sus montaje anteriores que trabajaban la visualidad escénica desde una perspectiva más artesanal, donde algunos mecanismos estaban a la vista del espectador, como era el caso de los muñecos y artefactos que eran manipulados por los mismos actores en escena, sin embargo en *Jesús Betz* se optó por una estética más depurada, donde los efectos y maniobras teatrales estaban ocultos a los ojos del espectador.

Con esta obra al igual que con todas las anteriores se evoluciona con el concepto de la imagen de acuerdo a la propia evolución de ella a través de los medios visuales y de comunicación. De este modo la imagen de *Jesús Betz* está emparentada con la era digital, con múltiples efectos colmados de belleza que asombran al espectador. En *Jesús Betz* la imagen y el trabajo de dimensiones y enfoques visuales dan la sensación como si el espectador estuviera viendo a través de una cámara en movimiento, la cámara es capaz de moverse y de mostrarnos distintos espacios realizando un recorrido continuo. El uso de recursos cinematográficos utilizado por esta compañía se expande llegando en esta obra a configurar una suerte de cine en vivo.

En fin, con esta prometedora muestra del trabajo logrado en *Jesús Betz, La Troppa* partió rumbo a Francia, a realizar su estreno programado para el 3 de Marzo y una posterior gira de tres meses por el país galo quien creyó en el trabajo de la compañía y fue el sostenedor económico para que se pudiera llevar a cabo este montaje:

*“Si sostenemos económicamente a La Troppa es porque estamos convencidos de que la calidad teatral de su trabajo es fuera de serie, excepcional y quizás única en el mundo en estos momentos.”*²⁸¹

Ocho entidades teatrales se unieron para brindar apoyo a *La Troppa* en su montaje de *Jesús Betz*, a la cabeza figuraba Le Volcan Scene National du Havre, seguido por: Escena Nacional de Bourges, el Centro Dramático Nacional de Nancy, el Théâtre de Marionette de París, el Festival de Teatro de Normandía, el Festival de Viena (Austria), la ODAC y el establecimiento público La Villette de París. Siendo este último recinto el seleccionado para llevar a cabo el estreno de *Jesús Betz* en Francia, dentro de la programación de la II Bienal Internacional de las Artes de la Marioneta 2003.



Fig. 229: Capitán y ayudante del barco
Fuente: Revista Caras

²⁸¹ Nuevo montaje de La Troppa debutará el 3 de Marzo en Francia (entrevista a Yvon Trauchant), Diario *La Segunda*, Ibacache Javier, Santiago, Chile, 10 Abril de 2002, Pág. 32.

Si bien el público repletó cada función que se realizó Francia, los comentarios estuvieron divididos. El diario parisino *Liberation* señalaba “*Pese a una música obsesiva y una falta seria de nerviosismo, nos sentimos atraídos por este cuento moral visualmente fabuloso*”, mientras que la revista cultural *La Terrasse*, calificó a los integrantes de *La Troppa* de “*magos de la escena*”. Sin duda *Jesús Betz* logró impresionar al público francés sin embargo no consiguió el éxito arrollador que obtuvo *Gemelos*.

Luego de la gira por Francia *La Troppa* regresó a Chile para continuar dando funciones de *Jesús Betz*, el público no tardó en repletar cada una de las funciones y se elogió ampliamente el nivel de la puesta en escena, sin embargo se le siguió comparando con su obra predecesora y no obtuvo la misma notoriedad.

*“A nivel dramático podríamos decir que a veces la historia resulta un tanto lenta y plana en su acción, extrañándose más quiebres en la peripecia. Sin embargo, la puesta en escena supera los anteriores montajes en complejidad técnica; asemejando una pantalla de cine en la que las figuras de palo, marionetas y decorados transitan bajo una intensa y mutante luz que crea atmósferas de ensueño.”*²⁸²

Cabe señalar que esta obra tampoco fue tan exhibida en el país como *Gemelos*, ya que sus compromisos en el extranjero impedían largas temporadas en Chile. A pesar de llevar la obra a los Carnavales Culturales de Valparaíso, presentarla dentro de la programación de Santiago a Mil, siempre faltó espacio para que la pudiera ver toda la gente interesada que hacía largas filas en boleterías comprando sus entradas con mucha anticipación. Sin duda *La Troppa*, gracias a su trayectoria y su trabajo pudieron ganarse la confianza y gusto del público que esperaba ver sus obras con el entusiasmo y la seguridad de disfrutar un trabajo de calidad.

Otro hito importante fueron las funciones que pudieron realizar de la obra en el Teatro Municipal de Santiago, un lugar vedado para la representación teatral hasta ese entonces.

En cuanto a sus presentaciones en el extranjero, debieron ser seleccionadas, ya que las invitaciones eran tantas y llegaban de todas partes, que no habría sido posible aceptarlas todas y regresar a Chile junto a sus familias, en la lista figuraban Reims, Normandía, Viena, Estocolmo, Moscú, Varsovia, los Balcanes incluso el mismo Festival de Avignon al cual debieron rechazar por privilegiar los compromisos que tenían con los teatros franceses que los habían apoyado. Con *Jesús Betz* también realizan una gira por Bélgica, luego viajan por América: Venezuela y Nicaragua, son algunos de los países visitados, para finalizar definitivamente con las funciones del montaje y la continuidad de la compañía, debido a problemas internos dentro del triunvirato en marzo del 2005 en el Arts Festival de Hong Kong.

²⁸² Marcha a lo sublime, Suplemento Wikén Diario *El Mercurio*, Jeftanovic Andrea, Santiago, Chile, 9 de Octubre de 2003, Pág. 18.

10.5 APRENDIZAJE CON JESÚS BETZ



Fig. 230: Jesús Betz y Pollux
Fuente: Rodrigo Gómez Rovira

El montaje de *Jesús Betz* para la compañía fue un trabajo de mucha auto exigencia, práctica natural en cada uno de los montajes anteriores, pero que se vio incrementada en esta obra debido a la gran responsabilidad que implicaba ser sostenidos económicamente por organismos extranjeros. Por ello se acrecentó el nivel de detalle y perfección de la puesta en escena, lo que implicó un trabajo extenso y de mucha búsqueda. Durante un año trabajó el equipo incesantemente en la realización del montaje, limitados por los compromisos de estreno que debían cumplir en Francia. Sin embargo, igualmente el tiempo escaseó, para afiatar bien la obra, antes de su presentación de “marcha blanca” en la inauguración de Matucana 100 y continuó desarticulada en su estreno en Francia. *Jesús Betz* era una obra difícil de llevar. La precisión de las imágenes en movimiento exigía a los actores estar atentos y coordinados con cada elemento que intervenía la escena.

“...no es una obra fácil de hacer en todo caso, en términos como de actriz es bien complicado, es una obra caprichosa también, donde tú en un momento crees tenerla dominada y te manda un "guaracazo"... es otra manera de actuar también, no hay una progresión dramática ligada a los personajes sobre todo en los que mantienen la historia (menos Jesús) entonces en el cuadro hay un estado y luego hay otro.”²⁸³

Jesús Betz exigía a los actores no solo estar preocupados de su rol de personaje, sino que también de cada detalle y maniobra, que si bien esta vez debido a la gran complejidad de los cambios escenográficos, contaban con el apoyo de dos tramoyas, ellos también participaban de ella, por lo tanto el nivel de concentración necesario era muy grande.

Uno de los aprendizajes obtenidos con *Jesús Betz*, fue la necesidad de rodar la obra todo lo necesario antes de presentarla, pues era la única manera de ajustarla:

“Lo que hemos hecho en estas funciones, que ya llevamos unas 30 (en Francia), ha sido rodar la obra. Para nosotros todavía hay muchas incógnitas, mucho peligro en la ejecución. A medida que hemos ido presentando, la gente ha estado un poco más presente, porque hemos ido olvidando un poco la técnica y traspasando más la emoción de la interpretación.”²⁸⁴

²⁸³ Entrevista a Laura Pizarro de La Troppa, Rodrigo Acevedo, 7 de Enero de 2004, Valparaíso, Chile [en línea: www.culturart.cl/...%20Laura%20Pizarro/entrevistalaurapizarro.htm] consultado: 10 de enero de 2008

²⁸⁴ El último estreno de los chilenos de La Troppa dividió al público parisino (entrevista a Juan Carlos Zagal), Diario *El Mercurio*, Desormeaux Andrea (corresponsal), Santiago, Chile, 22 de Mayo de 2003

En esa misma declaración Zagal reconoce que faltó rodar la obra antes de presentarla en sociedad en Matucana 100, sin embargo como todo en el camino trazado de **La Troppa** esta vez el aprendizaje fue producto de la experimentación. Sin embargo, no sólo se dieron cuenta de la necesidad de rodar la obra, para afiatar la actuación y el guión escénico, sino que también se dieron cuenta de la necesidad de realizar primero funciones en su país de origen, ya que solo allí ellos podrían entender y regular las emociones de acuerdo a la reacción del público.

*“Necesitamos saber cómo transmitir las emociones al público que habla el mismo idioma, sacar conclusiones con ellos. Actuar con subtítulos en otro idioma nos da una sola perspectiva.”*²⁸⁵

Una vez más volvieron a la misma conclusión: para ellos por sobre todo era necesario crear y terminar el proceso en Chile y luego mostrarlo al resto del mundo. Era la forma de creación necesaria para la compañía, en un medio que les pertenecía y hablaba sus mismos códigos.

Pero no sólo el aprendizaje que se obtuvo en **Jesús Betz** fue por negación. Es indudable que el mayor avance y aprendizaje obtenido en este montaje fue la evolución que lograron a través de la imagen, porque a pesar de la vara alta que dejaron junto a **Gemelos**, **La Troppa** en este montaje fue capaz de entender que la imagen como medio comunicativo era manejado mundialmente desde otra tecnología, que le otorgaba inmediatez, limpieza y armonía y fueron capaces de reinventar la técnica para así avanzar de acorde a los códigos de imagen propios del siglo XXI, una vez más lograron sorprender y avanzar un escalón más en su búsqueda teatral, aunque lamentablemente se vio truncada por su separación definitiva en Marzo del 2005.

²⁸⁵ Grupo La Troppa se presentará en Austria, Inglaterra y Grecia hasta 2005 (entrevista a Juan Carlos Zagal), Diario El Mercurio, Miranda Rodrigo, Santiago, Chile, 10 de Julio 2005, Pág. 41

Capítulo 11

CONCLUSIÓN

Luego de concluido este viaje a lo largo de los 18 años de trayectoria de la compañía teatral *La Troppa*, puedo constatar que el trabajo teatral que propone la compañía no sólo está inmerso en el campo de la visualidad, sino que es un punto de partida para adentrarse en esta temática aplicada al teatro.

Si bien este triunvirato se aproxima y descubre la visualidad en el teatro por medio del error y la carencia, paulatinamente logran distinguir en ella una herramienta clave que los ayuda a expresar lo que se les hace imposible hacer a través del texto.

En un principio esta aproximación surge como la búsqueda de imágenes, al querer dar a entender al público la sensación de oleaje a través de una silla mecedora, como una búsqueda que pretende involucrar lo táctil con la imagen por medio de la escenografía, la cual va más allá de la propuesta literal de espacios en función de la dramaturgia. Ese es el primer paso.

Poco a poco el trabajo de diseño de *La Troppa* se irá tornando más complejo, porque la búsqueda de la imagen irá adquiriendo mayor significado, de este modo los objetos utilizados transmitirán un valor agregado más allá del propiamente escenográfico, de este modo elaboraron conceptos como “objeto escultórico” visualizando la escenografía como un objeto de extrañas proporciones que habita el escenario transmitiendo un sentido implícito que ayuda a dar a entender el sentido que se le quiere dar a la obra teatral.

La Troppa, en su andar fue capaz de trabajar la idea de visualidad en el teatro, entendiendo su carácter espectacular, desarrollaron un lenguaje propio que les permitió profundizar en la entrega de las temáticas abordadas. Pasaron de la carencia a la imagen y de ella a la visualidad, ya que entendieron el diseño escénico como algo más que un decorado que adorna la escena o entrega datos básicos de temporalidad y localización, sino que vieron la posibilidad de transmitir a través de él y complementarlo con los aportes de cada una de las disciplinas participantes en un montaje teatral. Con la convicción que todo en el teatro comunicaba participaron en la tramoya de las obras esperando generar una coherencia dentro de todas las áreas presentes en el espectáculo teatral. Trabajaron con el significado de las imágenes presentes en sus montajes, permitiendo que cada una de ellas desbordara su significado más allá de sí misma, incluyeron la música y le otorgaron la labor de graduador dramático, ya que a través de sus acordes era posible realzar las emociones, trabajaron el ritmo, utilizaron técnicas de distintos lenguajes visuales. Todo ello para lograr configurar un lenguaje articulado y coherente a ellos mismos.

Se adentraron tan profundamente en la explotación de la visualidad y de su lenguaje, que lograron extraer de él un sello que los identificó en Chile y el extranjero. Finalmente aquello de lo que carecieron en un comienzo se transformó en la herramienta



que les permitió articular su propia forma de hacer teatro, ampliándoles las posibilidades de comunicación teatral.

Es interesante cómo *La Troppa* fue capaz de integrar la contingencia a la visualidad propuesta en sus obras, nutriéndose de los distintos soportes que adopta la imagen en los últimos veinte años, por ello es posible identificar en los diseños distintas épocas, los años ochenta con el cómic, los noventa cargados de imágenes del cine y en el dos mil con una imagen digital. Actualizando cada montaje, permitiendo al espectador sentirse involucrado en el lenguaje propuesto, sin perder de vista el contenido profundo y simbólico de su teatro.

Luego de todo lo anterior creo en la importancia y en la necesidad de entender el arte teatral como una disciplina ligada a lo visual, donde el argumento textual puede ser expresado desde la riqueza de la imágenes y del lenguaje visual, entendiendo este como un conjunto de expresiones y signos no verbales que pueden ser decodificadas por el espectador a través de los sentidos. Así actuación, dramaturgia, música y diseño pasan a ser parte de un todo y el montaje teatral adquiere mayor riqueza y profundidad, porque todas las áreas se han conjugado en torno a un mismo sentido: la temática de la obra y en un campo común: el visual.

El trabajo visual utilizado, en este caso en las obras de *La Troppa*, les permite alcanzar un grado de universalidad, ya no es necesario tener información previa o hablar un idioma determinado para entender el sentido de la obra teatral, a través de la vista y las emociones el espectador se puede adentrar en la historia dramática que se propone sobre el escenario.

De ese modo, he comprendido con esta investigación que los límites de la visualidad en el teatro van mucho más allá de lo que necesariamente podemos ver, se extienden a todo aquello que podamos percibir a través de los sentidos, así la música, la atmósfera, el ritmo, el espacio también forman parte de la configuración visual, porque todas ellas al igual que la escenografía, la utilería y el vestuario nos comunican y ayudan a complementar el sentido del montaje.

Sin duda, compruebo mi hipótesis: *La Troppa* trabajaba con la idea de visualidad de sus montajes desde la creación de ellos, cuando adaptaban un texto literario, lo hacían teniendo en cuenta los espacios necesarios, las atmósferas, el trabajo con las miniaturas y otros recursos que luego concretarían en conjunto con los diseñadores, pero que originalmente se encontraban esbozados en el trabajo dramático. Esta compañía pensaba cada obra como un “todo” desde su nacimiento. Las imágenes, las melodías los capturaban y comenzaban a crear, seleccionar y editar cada uno de los pasajes que luego veríamos reflejados en sus obras. Todo eso me hace comprender mejor que el aspecto visual del teatro no es un valor agregado que se adhiere al final del montaje, sino que es parte de la propuesta del espectáculo, por lo tanto nace desde la concepción de sí misma. Desde el momento en que el creador teatral se pregunta cómo llevar a escena un determinado texto o temática.

Como futura diseñadora teatral siento la necesidad de aludir al carácter visual del teatro al momento de enfrentar un proyecto teatral, ya que es importante entender nuestra

labor como creadores teatrales desde el campo visual, capaces de generar diseños que otorguen un soporte a la obra, la articulen, pero que a la vez narren el sentido de la temática central, así teniendo en cuenta ello estaremos alejados del diseño decorativo que no aporta ni trasmite nada al montaje teatral.

Todo esto me hace reflexionar acerca de la labor del diseñador teatral en Chile, que muchas veces llega a participar de los montajes teatrales como el “invitado de piedra”, un par de semanas antes del estreno, coartado por un montón de requerimientos, que en tan poco tiempo sólo debe resolver y tratar de salir airoso del trabajo. Sin duda los montajes de *La Troppa*, reivindican la labor del diseñador teatral como un creador más de la puesta en escena, tan importante como los actores, el director o los músicos, porque a través de su obra es capaz de narrar junto a ellos la historia que se quiere contar y en la forma que se desea hacerlo, es indudable que el diseñador a través de su obra puede tener propuestas de dirección, actorales, musicales o viceversa, lo cual fue entendido por los integrantes de esta compañía, quienes incorporaron las miniaturas a su actuación, desarrollaron una forma distinta de actuar en *Gemelos*, al estilo de muñecos para concretar la propuesta escenográfica. Apelando al carácter colectivo y visual del teatro, dos máximas que esta compañía supo aprovechar.

Sin duda, el diseñador teatral desde su labor de co-creador inmerso en un sistema colectivo de creación, como es el teatro, es capaz de potenciar el sentido que se quiere dar a una obra dramática, y con ello expresar también una opinión, fortaleciendo la temática del montaje desde el ámbito visual.

Es por ello que siento que en la medida que un diseñador teatral se incorpore más tempranamente a un trabajo de creación teatral es mayor el aporte que podrá entregar al montaje, siendo un partícipe activo de la creación, podrá impregnarse del espíritu de la obra y determinar las necesidades reales del montaje a resolver por el diseño, teniendo más libertad para proponer diseños que ayuden a configurar el espectáculo teatral. Obteniendo con ello resultados más contundentes en el ámbito visual.

Finalmente quisiera señalar que este trabajo constituye un estudio acerca de la evolución del diseño teatral en los montajes de la compañía *La Troppa*, realizando una recopilación de su trayectoria. De este modo se descifra la forma en que esta compañía concebía y llevaba a cabo sus diseños. Además comprende un archivo fotográfico inédito de la totalidad de sus montajes. De este modo pretende aplacar el vacío existente con respecto a la materia en las bibliotecas de Chile, esperando ser un aporte real tanto para actores como diseñadores, a quienes se les invita a continuar investigando en la temática de la visualidad y de las formas de llevar a cabo un diseño teatral y a leer sus páginas donde pueden aprender del modo de hacer teatro de una de las compañías más importantes, reconocidas y recordadas de Chile: *La Troppa*.

*“... las palmas
se golpean una a otra
una y otra vez
una y otra vez
el duende se nos pega al cuerpo y nos
cierra el ojo.
Despertando
despertamos
este gran tesoro lo guardamos.”²⁸⁶*

²⁸⁶ Gómez Rodrigo, (Laura Pizarro) Gemelos. Fotografías de Rodrigo Gómez. Un viaje con el teatro La Troppa, Santiago Chile, Ed. Lom, 2001, Pág. 10.



EL SANTO PATRONO

Obra de creación colectiva
Compañía teatral Los que no estaban Muertos
1987

Pedrini: Camina, mula.

Gina: Yo no me muevo.

Pedrini: Va bene. No discutamos más y presentémonos.

Gina: Pedrini, había gente y no me lo dijiste...

Pedrini: Buono, buono. Maestri atenti (canta)

Yo soy Pedrini, il Ranieri

Y hoy me casaré con la Ginita.

Gina: (cantando)

Yo soy la Gina...

Y no me caso.

Pedrini: Pero Gina. ¿Cómo me dices ahora que no te casas, cuando ya he hablado con Fray Giacomo?

Gina: Pues dile al Fray que no hay matrimonio.

Pedrini: Cara mía. Hemos sido novios desde los trece años.

Gina: Así será, pero yo no quiero ser la esposa de un ladrón. A mí no me importa ser pobre, pero si decente, ¿eh? Y en eso no transo. Y que te quede bien claro.

Pedrini: Mira pichoncilla mía, te juro, ahora así, que no volveré a robar y que me parta un rayo aquí mismo si no cumplo (por si acaso se corre).

Gina: De 25 veces que me dices que no vas a robar, robas 26. ¡No! No me caso y no me caso.

Pedrini: Pero Ginita...

Gina: Quitá tu mano delincuente. Dije que no me caso y no me caso. Finito.

Pedrini: ¡¡Piénsalo Gina!!

Gina: No me grites.

Pedrini: Esta bien. O sea que no te casas.

Gina: ¿Eres sordo?

Pedrini: Perfecto. Y yo que hoy de madrugada me ha confesado con Fray Giacomo y él me ha perdonado; a él le prometí no caer nunca más en las garras de la tentación.

Gina: Sacrilego.

Pedrini: Pero no importa. Llevaré una vida de penitencia y meditación. ¿Y qué hago ahora con la hermosa caseta blanca que arrendé?

Gina: ¿Una casa?

Pedrini: Sí, una casa al lado del río.

Gina: ¿Del río?

Pedrini: ¿Y qué hago con don Giuseppe, el panadero, que me ha contratado para atender el negocio?

Gina: ¿Es un trabajo decente?

Pedrini: ¡Gina! Es pan (se persignan).

Gina: (leyendo los documentos) Bueno Pedrini... así ya es distinto.

Pedrini: Viviré solo en la casita blanca, por el resto de mi vida.

Gina: Oh, Pedrini, disculpa, anda si...

Pedrini: No hay cuidado. Sigue tu camino y déjame... déjame llorar mi desdicha solo.

Gina: Pero, Pedrini, tu todavía me amas...

Pedrini: Claro que te amo... ¿cómo negarlo?

Gina: Bueno... (Pausa) Este... he cambiado de opinión. ¡Me caso contigo!

Pedrini: ¿Lo dices en serio Gina?

Gina: Como que estoy aquí.

Pedrini: Gina, no te arrepentirás.

Gina: Pero júrame que no robarás.

Pedrini: ¡Gina! Te lo juro de rodillas. Mírame a los ojos, mírame a los ojos por la santa... yo te lo juro. Ahora amore, ponte el velo de novia y las zapatillas blancas y atchis, atchis, y bota esas flores, atchis.

Gina: Si amor, como tu digas. En una hora más en mi casa.

Pedrini: En un hora, Gina. Leonardo jamás podrá pintar unos ojos como los tuyos.

Gina: Adió, amor.

Pedrini: Y te lo juro, te lo juro de espalda, de guata, de cabeza te lo juro. (Gina sale) Buono, como le iba a decir que voy al mercado a robarle un regalillo, ella es tan pura, no entendería. Pero es por amor, eso sí. Una novia sin dote, no es novia, además, el que nace chicharra muere cantando. ¡Mercado afirmate los pantalones que allá voy! (Sale).

Fray: (En la iglesia. Entrando con un bulto tapado con una sábana). Bone día, ma yo soy Fray Giacomo, el cura de esta parroquia y he mandado a refaccionare y restaurare la imagen del Santo Patrono... "ma" y perché, dirán ustedes. Porque el santo estaba muy feo y si el símbolo espirituale de la ciudad está apolillado, ¿qué se puede esperar de la comunidad? ¡Nada! ¡Nada!. Yo no sé qué ha pasado con la gente, antes era distinta, buono eso era antes, ahora ya no cree en nada, no tiene fe, se ha olvidado de su prójimo. Se ha olvidado de la caridad, de la iglesia y lo que es peor, se ha olvidado de las ofrendas que ayudan a subsistir a la parroquia ¡¡¡Y la parroquia está en bancarrota!!! (Mueve el arca) No, no crean que es dinero... un botón... un pinche... una moneda falsa... no hay derecho. He gastado las últimas trescientas liras de los fondos de la parroquia en el Santo Patrono, y si no recupero el dinero, de seguro el obispo me va a mandare al monasterio a pelar papas per tutti la vita y adió Fray Giacomo. (Se persigna, suspira) Ah, ojala que hoy en la tarde, cuando el obispo y el alcalde inauguren el Nuevo Santo Patrono, se deje caer alguna otra lira, amen. (Sale).

Entran cuerdas, bancos, hojas para la misa y se arma la iglesia, voces de al ladrón, al ladrón... entra Pedrini.

Pedrini: (Solo en la iglesia, a la mano) Suelta, suelta, suelta (Caen las telas que traía) ¿Para qué me tientes si no estás en condiciones? Si sigues así me voy a cambiar a la derecha. Está bien... te disculpo, pero búscame rápidamente un escondite... (La mano enguantada busca por todos lados y le indica el bulto tapado). Bien me parece adecuado para mi estilo. (A público) Perdón, ¿Hay alguien que se ofenda? ¿Algún prejuicio teológico quizás? Pues bien. Escuchen a la banda y traten de entender (Canta):

Si ves un gran collar, no dudes

Tómalo al pasar, sin pena.

A tu mejor amigo, engaña

él será peor contigo.

Llenos de moral, nos juzgan

Y pasan por ser decentes,

pero se irán al infierno igual.

Nunca haces lo que no quieres que hagan contigo!

Jamás, le has fallado a tu mejor amigo!

Pero te irás, pero se irán, pero nos iremos al infierno igual.

Dicen que las iglesias ocultan grandes secretos. Siendo así, no delatará a un humilde ratero.

Saca el bulto, lo tira detrás, escondido y ocupa su lugar, tapándose con el paño que lo cubría. Entra el Perro y Chichito.

Perro: Bien. Bien, bien. (Canta):

En este mundo de escorpiones, todos son culpables.

¿Quién no tiene un delito que ocultar?

¡El temor germina en cuanto dudas!

¿Quién no tiene un delito que ocultar?

Los que bajan la mirada se avergüenzan.

Los que miran a los ojos... son hipócritas.

¿¿¿Ssssituaciones!???

¡Correcto Persecución y captura al ladrón. ¿¿¿Ubicacione!??? ¡Exacto! Parroquia de la Villa Poquita Fe. ¿¿¿Prrocedimiento!???

Chichito: Uuuuuuuuuuaagggggyturiigmnjkhkbbbbmnrtrrrt (Alarido terrible).

Perro: (Terminante) Negativo, inadecuado y bárbaro. Aunque lo diga el reglamento no podemos Chichito, entrar a patadas en la casa de Dios, ejem, ejem. Este es un lugar sagrado. Y como personas civilizadas que somos, la iglesia nos merece el máximo respeto, después por cierto, de nuestro... deber. Por lo tanto, utilizaremos el método “Cooper- Right”. ¿Ok? Atención: Procedimiento sutil, fase A. ¿Listos?... ¡Ya! (Chichito olfatea por todos lados).

Chichito: Ytrgfjh... gfhbhg... por aquí... acannsniff... ¡¡Aquí!!

Perro: Perfecto. Fase A, ¡cumplida! Fase b, procedimiento sutil conminativo: (saca un megáfono) Bien Pedrini. Te tenemos atrapado. Sal con las manos en alto y no intentes nada, de lo contrario, mis hombres (Chichito se cuadra orgulloso) actuarán con todo el rigor de la ley. Tus derechos no existen, te cuento hasta tres: 1-2-3, correcto, se resiste al arresto. Operación “rastrillo”, máximo rigor. (Chichito le murmura algo al oído). Tienes razón... ¡Columnas, replegarse, replegarse! (A Chichito). ¿Qué opinas?

Perro: Efectivo. Él sabe que si lo sacamos a la fuerza, habrá conmoción en el pueblo. Evidente. Hay que encontrar algún resquicio legal... mm... (Pensando) legal... legal de ley, ley de justicia, justicia de juez, juez... juez... ¡¡Ya está! ¡¡Mi cuñado el juez!! Una orden de allanamiento... no, mejor de arresto. ¡Atención tropas! Se prohíbe hablar en la fila y mirar al lado. Vigilen el nido del ratón, amen. (Sale).

Chichito vigila. Pedrini le mete cuco. Chichito se inquieta. Pedrini por debajo del bulto le enseña el corvo, Chichito huye aterrorizado.

Pedrini: (solo descubriéndose) La cosa se pone espesa

No hay que perder la cabeza

Soldado que arranca sirve pa otra guerra

Dijo mi abuelo que está bajo tierra

No hay pájaro que se me vuele

Los tengo a todos en la mano

Donde pongo el ojo pongo los dos...

Vuelve rápidamente a esconderse porque entra agitadísimo el Fray, ultima los preparativos, se arregla un poco la apariencia, ya que están por entrar las autoridades. Detrás vemos que Pepe entra tímidamente en la iglesia.

Alcalde: (Al obispo) Su Santidad...

Obispo: (Al alcalde) Su Eminencia...

Alcalde: ¿Cómo le va?

Obispo: Ay, bien ¿Y a usted?

Alcalde: Así, así: ni bien ni mal... progresando, progresando.

Obispo: Con el permiso de usted...

Alcalde: Pero no faltaba más... suyo, suyo, adelante.

Obispo: Bien Fray Giacomo, usted dirá.

Fray: Como no excelencia.

Alcalde: A propósito Teo, ¿se sabe el cuento de la gorda y el fraile? ¿No? Fíjese que bla-bla-bla (Le cuenta el chiste en voz baja, confidente)

Fray: (lee) Respetabilísimo Obispo de “Poquita Fe”, excelentísimo Alcalde del mismo pueblo antes mencionado, estimado y respetuoso pueblo, Sras. Sres.... (El Obispo debe reprimir una risotada por el chiste que le cuenta el alcalde)... como decía... es un orgullo que nos llena de... (El alcalde le cuenta al oído otro chiste al Obispo y ja, ja) ejem, ejem... satisfacción la oportunidad (ja, ja de ambos y ahora se contagia el pueblo y se ríe fuerte también)... desde el fondo de nuestro espíritu (ahora las carcajadas son inaguantables y hasta el Fray se contagia. Entra de improviso el Perro y todos levantan las manos aterrorizados)

Perro: ¡Que nadie se mueva!

Alcalde: ¿La bolsa? (Nadie ha visto al Perro aún)

Obispo: Misericordia.

Pueblo: ¡Soy inocente!

Fray: ¿Pero qué pasa?

Todos se tiran automáticamente al suelo.

Fray: (arrastrándose) ¿Quién es usted?

Perro: Niccolo Sabueso.

Todos: ¡¡Ahhhhh!! (Se relajan)

Perro: ¡¡Shitt!! (Los llama aparte y les susurra mirando a todos lados) ¡¡Un rattieri!!

Todos: ¡¡¿¿Ehhh??!!

Perro: Sí, inofensivo. Es Pedrini guante blanco.

Todos: ¿Dónde?

Perro: Más no temáis. Nací para proteger al desvalido, y si es preciso, sacrificaré gustoso mi vida con tal de cumplir con mi deber.

Alcalde: Entonces proceda buen hombre...

Obispo: Y líbranos de todo mal... (Dándole un codazo al pueblo para que reaccione)

Pueblo: ¡Ay! Amén.

Perro: (Paseándose en torno al bulto con su luma) Excelencias con permiso. Bien, Pedrini. En presencia del Alcalde y Obispo, personas que harán de testigos de fe, se te acusa de haber sido sorprendido “in fraganti”, en vil delito de robo de sedas finas del mercado municipal. (El Perro ha golpeado reiteradamente con su luma al bulto que no acusa recibo)

Fray: ¡Pero no lo golpee así!

Perro: No existe otro método cuando insisten en permanecer inmóviles en su terca actitud, ante una orden. Bien Pedrini, no me hagas perder la paciencia. ¡¡Sal de una vez!! (Lo golpea brutalmente)

Fray: ¿Pero con qué derecho...?

Perro: Con todo el derecho que me otorga la justicia (Le en seña la orden de arresto) Su compadre (Al alcalde) el Juez, me autoriza a llevármelo de inmediato a la comisaría.

Fray: ¿Pero cómo se lo va a llevar?

Perro: ¿Cómo? Así. (Trata de llevárselo de la mano; el bulto se cae justo para que el Fray lo alcance a agarrar)

Fray: ¡¡Las 300 liras!!

Perro: Aún te resistes, te llevaré en andas. (Se echa el bulto al hombro. La estatua está totalmente rígida)

Fray: Sacrilegio, herejía. ¡¡¡Este hombre se ha vuelto loco!!! Hagan algo por Dios. (El Fray se le tira encima al Perro)

Perro: Déjeme... suélteme... quita... no interfiera la ley... no... no haga eso... pero... (La lucha aumenta)

Alcalde: ¡¡Niccolo!! ¡¡Niccolo!! ¡¡Atención!! ¡¡Fírrr!! (Todo queda en silencio. El Perro firme, y el Fray volviendo la estatua a su lugar)

Obispo: ¿Quieren explicarme qué demonios ocurre?

Fray: No dejo que nadie se lo lleve.

Perro: Y yo me lo llevo.

Alcalde: ¡Fuera! (Al pueblo) Mis hombres deben cumplir con su trabajo.

Fray: Es que no es posible que entre en la iglesia así, como un delincuente, a destrozar lo máspreciado del templo.

Alcalde: Vamos Fray. No dudamos de su comprensión humanitaria con aquel que se descarrió, pero un ladrón es un ladrón... y si mi prefecto lo afirma, es que así debe ser.

Perro: En mis 48 años, 7 meses de servicio ininterrumpido, ¡¡jamás!! Me he equivocado al olfatear un crimen y ESO es un ladrón.

Fray: Mire usted don Perro, ESO que ha golpeado, maltratado, velado, es más violado, es nada menos que la imagen.

Todos: ¿La imagen?

Fray: Si la imagen de Saturnino, patrono de la peste, rectore de la ciudad, cuya reparación le ha costado a la parroquia 300 liras.

Obispo: Cof, cof... ¿¿¿300 liras???

Fray: (Transpirando frío) Era una sorpresa...

Obispo: (Rojo de ira) Fray... Fray...

Fray: Le aseguro que le iba a gustar, quedó bellissimo.

Alcalde: De modo Fray... que usted afirma que es una estatua.

Fray: La imagen refaccionada de...

Perro: Un ladrón.

Fray: El Santo Patrono.

Perro: Inexacto. Un Ranieri que se va conmigo.

Fray: Suéltalo ratón de comisaría.

Perro: Atrás cura come hostias.

Fray: Otro insulto más y... (Le enseña el puño)

Perro: Juro alcalde, que tragaré mis medallas si lo que hay aquí no es Pedrini, el Ranieri.

Fray: Y yo Obispo, me voy voluntariamente al monasterio a pelare papas, si lo que hay aquí, no es la imagen del Santo. (Un momento de expectación. El alcalde y el Obispo caminan hacia la imagen, casi viva del Santo Patrono)

Perro: Je-je-je bueno... es la imagen parece... ¡¡pero aquí detrás!! ¿Cómo? ¿Nada? No lo entiendo (Todos observan mudos e impasibles) Chichito dijo que aquí... estaba seguro...

Alcalde: Niccolo... tu juraste que...

Perro: ¡No! Por favor (El alcalde lo degrada; le va sacando una a una las medallas y se las va haciendo tragar)

Alcalde: Y ahora... ¡¡fuera de aquí!! (El perro sale llorando como un can ante la mirada descalificadora del Obispo y el Fray) Bueno je, je, je, como dice el dicho... "Errare Humanum est". Dejemos a un lado las rencillas. No nos preocuparemos por la estupidez humana, hoy que es un día tan... je, je.

Obispo: Bien Fray acabemos de una vez.

Fray: Si, Sr. Obispo queda oficialmente inaugurada la imagen del Santo Patrono (El Obispo y el Alcalde aplauden moderadamente) y el arca para las ofrendas de los fieles (El Obispo Aplauda con fuerza y el Alcalde deja de aplaudir al sentirse aludido)

Alcalde: Ah, pero que tonto soy... se me había olvidado un asunto importantísimo. Obispo, me va a perdonar (le besa el anillo) Fray... (El Fray le ha extendido el arca para que haga una donación) Si... si... bellísima, realmente bellísima Fray, adío, adío... Dios que tarde... (Sale).

Obispo: Con que 300 liras Fray. Juro por el Santo, que usted va a recuperar ese dinero ¿me oyó? Porque si no... (Le hace el gesto de pelar papas) “y per tutti la vita” (Sale).

Fray: Vaya lío. ¿Qué voy a hacer? Santo nuevo, arca nueva y ni una sola lira. (Pedrini le deja caer una moneda. El Fray se sobresalta, mira en todas direcciones y luego al cielo... Se santigua. Toma la moneda, la guarda y sale)

Pedrini: ¡Por la santa...! Bien dicen que la santidad se encuentra a la vuelta de la esquina. Hoy he asistido a un hecho curioso y por curioso lleva misterio y los misterios no se explican... ¿o sí? Maestri... venga el compás...

Que fe es solo esa que solo reza

Sin donación no hay devoción

Yo he gastado mi fortuna

Estoy exento de pecado

El cielo pasa necesidad

¿Cómo ayuda la cristiandad?

Todos a tono con el momento

Y las bulas bajan del firmamento

Ma, silencio por ahora. Los laberintos por intrincados que sean tienen una salida. Mientras tanto tú atiende (por la mano) ¡¡y yo desconfío!! (Se viste de santo nuevamente porque entra el Fray encabezando la procesión)

Todos cantan: Bajo tu nueva apariencia

Pervive tu misma bondad

Por ti oración y obediencia

Santito de la cristiandad

Fray: Ved ahora sus manos.

Pueblo: Blancas como el niño Jesús.

Fray: Ved ahora sus pies.

Pueblo: Frescos siempre como el agua de arroyo.

Fray: Observad atentamente su mirada.

Pueblo: pura y recta como el camino hacia el cielo.

Fray: asiento hermanos. Ahora que ya han observado la imagen de San Saturnino, Patrono de la ciudad, es hora de pensar en los demás. No es hora de discursos, es hora de acciones. El Santo quiere verlos acercarse, hasta el altar a depositar sus ofrendas, no sean tímidos... él aguarda... yo también... bueno, ya pues... pero ¿qué pasa? ¿Dónde está el amor, la conciencia, la oración? No hay ni uno solo que ofrende, egoístas... Siempre es lo mismo. (A público) Este pueblo va de mal en peor, yo de la parroquia a pelare papa. La mía mamá tenía razón “sé como tu padre, carpintieri” en fin (al pueblo) bueno y ni siquiera un obsequio, una flor, cualquier engaño, ¿eh?

Todos: ¿Qué?

Pedrini: No, nada.

Todos: ¡¡Pero habla!!

Pedrini: Resulta que yo...

Todos: ¡¡¡Habla!!!

Pedrini: Sí, pero no se preocupen.

Todos: ¡¡¡Milagro, milagro, milagro!!!

Los fieles, saltan, rezan, se abrazan, se tiran de guata y ofrendan, van pregonando y cantando la misma canción con gran efusividad esta vez.

Mama: Gina, éntrate. Es muy tarde y mañana debemos ir temprano al mercado.

Gina: Sí. Mamá.

Papo: Gina, obedece a tu mamá.

Gina: Sí, papo.

Papo: ¿Y qué le pasa a esta?

Mamá: Yo que sé. Se le metió en la cabeza que quería ponerse el ajuare de la nona.

Papo: El ajuare de la nona. ¿Y para qué?

Mamá: Qué se yo. Desde que conoció a ese hombre, tiene unas ideas... tú deberías hablarle Lorenzo; se pasa todo el día cantando y en la nubes. No hace nada de lo que se le manda... al llegar la tarde, lo único que hace es arreglarse para recibir a ése... (Canta)

Ese hombre no me gusta

Es de los que en invierno

Se mueren en juramentos de amore

Pero una vez que despunta el sole

No queda de ellos ni el olore.

Papo: A mí no me desagrada tanto. Es un poco.

Mamá: Cállate tú. Además que es un ratieri.

Gina: Pero es distinto, es un ratieri, por necesidad.

Mamá: ¿Podría trabajar no?

Gina: Él dice que no le gusta cualquier trabajo.

Mamá: Pues debiera gustarle. ¿Cómo Pepe Pueblo trabaja en lo que se le presenta?

Gina: Es distinto mamá.

Mamá: Es distinto porque es honrado y trabajador. En cambio ti Pedrini lo único que sabe hacer es robar y ser irrespetuoso.

Gina: Él me prometió que nunca más iba a robar.

Mamá: ¿Y tú le crees? Ese sería capaz de dejarte plantada en el altar con el Obispo y todo.

Gina: Pedrini jamás haría eso... él es... un hombre... que cumple sus promesas.

Mamá: Bien. Yo solo te digo que no hay que confiar en ellos, y menos si es un ratieri.

Papo: ¿Qué, qué?

Mamá: Cállate tú. Esto es asunto de mujeres. ¿Por qué no te casas con Pepe? Quiere formar familia y piensa en ti.

Gina: ¡¡Mamá!!

Mamá: Lo pienso y lo digo: me gusta mucho más Pepe que el tal Pedrini. Bueno galán de ópera no es el pobre, pero con buena voluntad...

Gina: Mamá, Pepe y yo somos sólo amigos y él sabe muy bien que Pedrini y yo queremos casarnos.

Mamá: ¡Qué! ¿Casarse?

Papo: ¿Qué, qué?

Mamá: Cálate tú. ¡Gina, Gina!...

Pepe: Milagro ¡Milagro!

Todos: ¿Qué, qué?

Pepe: Un milagro ¡Un milagro!

Todos: ¿Un milagro?

Pepe: Algo tremendo. Yo estaba de pié orando, Fray Giacomo pronunciando su sermón, y de pronto, al prepararnos para recibir la santa comunión...

Todos: ¿Sí?

Pepe: Un ruido extraño.

Todos: ¿Un ruido?

Pepe: Sí. Y fue él... él... él...

Papo: ¿Quién?

Mamá: ¡Cállate tú! ¿Quién?

Pepe: El Santo.

Todos: ¿El Santo?

Pepe: Se movió.

Todos: Mmmmmmmmmmm.

Pepe: ¡Nos miró, habló y sangró!

Todos: ¿Sangró? ¡¡¡Nooooo!!!

Pepe: Y comenzó a hablar diciendo...

Santo: (aparición)... He venido hasta aquí a traer paz a los extraviados y abrigo a los desamparados. Estoy solo de paso. Vengan a verme y acuérdense de los que nada tienen.
(Fantasía de los personajes)

Mamá: Santo misericordioso. ¡Papo! No nos hemos confesado.

Pepe: (Secuencia del rosario) Cuando habla, retumba toda la iglesia, ¡Dicen! porque esto yo no lo vi, pero me contaron, que la mano le cambia de color y ¡Dicen!... que el ciego del portal recupero al tiro la vista.

Papo: Ah, ese era un ciego pillo.

Mama: ¡Papo!... Hereje.

Pepe: Me van a perdonar, pero tengo que seguir pregonando, Señora Petita, adío Papo, Ah Ginita... este... después vuelvo... le tengo cosita.

Gina: Pepe... ¿Has visto a Pedrini?

Pueblo: Sí.

Gina: ¿Dónde?

Pueblo: En el mercado.

Gina: ¿Y qué hacía?

Pueblo: Robaba.

Gina: ¿Robaba?

Pueblo: Ah no, si las iba a comprar.

Gina: ¿Y lo atraparon?

Pueblo: He ahí el misterio... porque se le vio desaparecer cerca de la iglesia. Unos dicen que se escondió adentro de la parroquia y que todavía no sale... para mí que el Santo Patrono lo mandó al infierno.

Gina: ¿Ay Pepe, estás seguro de los que dices?

Pueblo: Como que el Santo hizo achís, se movió y habló.

Gina: No te creo (Va a su pieza a buscar el guante, no está)

Pueblo: No se preocupe, ése va a volver cuando se haya pasado el boche... hay que ser muy tonto para robarle al judío, no ve que tiene ojo de hacha para los ratieri, además que gritaba como suegra, sin faltarle el respeto a mi... a la Sra., Petita, ella es distinta. Pero no se aflija... aquí me tiene a mi... Esto sí que está bueno, uno se desgañita por contarle y lo echan a patadas.

Gina: Perdóneme Pepe, es que me duele algo aquí (el pecho indica) Vamos discúlpame, anda.

Pueblo: Buono, buono, eco sí...

Gina: ¡Gracias...! Ah, ¿Te puedo pedir un favor?

Pueblo: Si me da un besito.

Gina: No, eso sí que no.

Pueblo: Buono... milagro, milagro...

Gina: Está bien, está bien, pero solo en la mejilla, eh? Ahora el favor... Si ves a Pedrini dile que es... dile a ese mentiroso... trata de saber dónde está, si está bien... búscalo por favor y ven a contarme después.

Pueblo: Bueno si algo se (Aparte) difícil, de lo vengo a contar (aparte) más difícil y Ginita... ¿puedo venir a buscarla para ir a ver el Santo?

Gina: Claro, claro (aparte) difícil. Bien adío Pepe...

Pepe: (solo) Se avecinan buenos tiempos: se desapareció un demonio y se apareció un santo... adío amore, adío y volveré, te juro que volveré... (Se va gritando cual heraldo por los valles) Milagroooo, milagro...

Es de noche, en la iglesia esta de rodillas frente al Santo.

Fray: Santo, llegaste como savia nueva a este pueblo enfermo. Eres el pan para nuestra villa hambrienta. La verdad y la vida están en tus ojos. (El Santo mueve los ojos) Santo... el poder y la gloria sei tú (tocan fuerte a la puerta)

Fray: Scuza (sale)

Santo: Avanti (a público) Qué cantidad de fe ¿no?, ¿quinientas liras? (se escupe las manos) Veamos.

El Fray abre la puerta y la Mamá se le tira a los pies.

Santo: Sí, estoy un poco cansado. Ha sido un día agotador, ni en el cielo fijate hay tanto laburo.

Fray: Po supuesto, ¿hay que descansar no?

Santo: Correcto.

Fray: Adiós Santo.

Santo: Adiós (El fray no se va) ¿qué pasa?

Fray: La bendiciones.

Santo: Claro la bendición, la bendición... Ve conmigo.

Fray: Amén (Sale)

Santo: La bendición... idiota, algo me dice que hay que escapar, la tentación es grande ma hay algo en la mano, no sé (a la mano) estás lenta, irreconocible (la mano se ofende) disculpa (piensa, a la mano) nos vamos Bianca. Pero habrá de llevarse algo (va a comenzar a tomar el dinero y aparece el Fray agitadísimo)

Fray: No puedo, no puedo.

Santo: ¿Qué?

Fray: No puedo dormir, es imposible. Tengo algo aquí Santo... conversemos.

Santo: Eh... eh... claro.

Fray: Si Santo siento que me late con violencia, que me va a estallar. Es todo tan hermoso que no sé yo me pongo tonto, y me río y me angustio... tome le trajeron esto.

Santo: Como caído del cielo, permiso (Sale y vuelve con dos vasos) Fray debes relajarte, si lo tomas tan apasionadamente tu cuerpo no lo va a soportar. Sírvete.

Fray: Gracias. Es que han sucedido tantas cosas hoy, no sé, la gente estaba como renacida, la señora Chelita que estaba enferma vino por su propio pie y ahora no se quiere acostar de nuevo. Hasta el judío echó una miradita.

Santo: Epa, epa ese tipo no me gusta nada evítalo.

Fray: Va bene Santo, es que no sé, Santo, sei bellissimo (más vino). Gracias, y este vino lo trajo don Lorenzo.

Santo: El suegro.

Fray: Y el vino para Lorenzo es como el oxígeno.

Santo: ¿Bebedor?

Fray: Excesivo.

Santo: Ay alcohol, alcohol faro apagado en cuyos roqueríos encallan las almas a la deriva.

Fray: Que palabras Santo, sabiduría divina.

Santo: Ya, no exageres.

Fray: Que humildad Santo.

Santo: Giacomo, las alabanzas de hoy son las críticas del mañana.

Fray: Y profeta también, sei completo sei tuto sei...

Santo: Cállate, me molestas y me haces todo más difícil.

Fray: ¿Difícil qué?

Santo: No, nada, sírvete (quedan en silencio y el Santo se pone incómodo) Io también tengo algo que me va a estallar.

Fray: ¿Algún problema?

Santo: No, cosas del espíritu, la vida, en fin, todo.

Fray: Diga.

Santo: Ocurre Fray que yo en realidad... no, no.

Fray: No entiendo.

Santo: Sírvete.

Fray: Salud Patrono y ánimo.

Santo: Bueno, resulta que... a ver... mira Fray...

Fray: ¿Sí?

Santo: Ahí va (toma un trago) sucede que a veces las cosas no son lo que parecen. De ello tenemos mil ejemplos en la naturaleza ¿correcto?

Fray: Correcto.

Santo: Bien. Así nadie diría que una repugnante oruga se pudiese transformar en una bella y delicada mariposa; o bien a nadie se le ocurriría que tras un bello rostro y una delicada humanidad se esconde un demonio, ¿estamos?

Fray: Sí, claro.

Santo: Más no por eso debemos juzgar precipitadamente a quienes erraron su camino, pues el arrepentimiento es la más noble de las cualidades y el saber perdonar, la más enaltecadora acción que puede realizar un hombre. ¿Comprendi? ¿Eh? ¿Capichi? ¿Ya?

Fray: Scuzeme Santo, pero no...

Santo: El Perro tenía razón Fray, ¿capichi? Yo me arrepiento ¿comprendi?

Fray: Ja ja ja buena, buena ja ja Santo son... (Pedrini se descubre) la misma persona je je. No hay milagro, los fieles fueron engañados ja ja ja y el alcalde ja ja y el obispo vienen ja ja mañana caerán sobre mí, me echarán del pueblo, me quemarán en la hoguera, seré el hazme reír de toda la República.

Pedrini: Tranquilo Fray, no exagere io me escapo y usted dice que...

El Fray se le tira encima a Pedrini y comienza a ahorcarlo. Pedrini saca el estoque y el Fray retrocede.

Pedrini: Tranquilo bambino, ¿así no ya? ¿atendi? Discurremos, ¿ya? Usted dice: arreglemos esto, io digo upa, ma sssssshhhhhhhh ¿eh? Pianísimo.

Fray: pero que te has crei... va bene Pedrini, ma no entiendo cómo me engañaste, como caímos todos, como se puede falsear algo tan sagrado de una forma tan ruin.

Pedrini: Usted confunde Fray, las quimeras pertenecen a los sueños, la vida es una pesadilla. Maestro por favor.

Canción del nunca jamás

Todo se hace por amor
O por amistad jurada
Siempre es pura tu mirada
En tus ojos no hay rencor.
Si estoy arriba es mi destino
Si estas abajo es tu castigo.
La ambición está exiliada
El robo honesto permitido
Las diferencias castigadas
Y los pobres socorridos.
Si estoy arriba es mi destino
Si estas abajo es tu castigo.
Esto ocurrió un día
El día de nunca jamás

En la patria conquistada
Que nunca existirá.
Esto es un cuento
Cuento al fin
Y como todo cuento mentiroso
La verdad está en la basura.

Fray: Entiendo, pero preferiría mi inocente ignorancia.

Pedrini: ¿Quién no, Fray? Pero cuando ya se sabe es imposible hacerse el lesa. El problema ahora es como salvar el engaño ¿eh? Yo pienso una cosa, aunque el milagro sea mentira la gente cree, tiene más fe, dona ofrendas, eso es bueno, ¿o no?

Fray: Sí, pero eso es un delito y es feo.

Pedrini: Fray, el fin justifica el medio, y el fin es loable, ¿o no? Caridad, el milagro significa alimento, ¿o no? Significa abriga, medicinas, ¿capichi?

Fray: Hablas con sentido Pedrini, puede ser... no, no, es imposible.

Pedrini: Ma perqué, si se lo creyeron hoy se lo creerán mañana.

Fray: ¿Y después?

Pedrini: Después no importa. Mañana es el día, nos llenamos de ofrendas y al tercer día del milagro emigro a tierra santa, claro que con el sesenta por ciento del total.

Fray: Es raro Pedrini, tienes razón en parte, ¿cómo se creerán eso de la peregrinación a tierra santa?, no sé, y partir así con el cuarenta por ciento de las ofrendas.

Pedrini: Dije el sesenta.

Fray: No se es raro todo, cuarenta y cinco.

Pedrini: Rápido de cabeza el cura, como un gato, cincuenta y cinco.

Fray: Partamos por el centro y hagamos la paz. ¿De acuerdo?

Pedrini: De acuerdo. Aprendió rápido el novato.

Fray: Con buenos profesores no existen malos alumnos.

Pedrini: Evidente. Ahora Fray yo me retiro por unas horas a realizar mis actividades personales.

Fray: ¿Qué dices? ¿En momento como estos piensas en el placer de Nerón?

Pedrini: Es que Gina debe estar preocupada.

Fray: Nada. No sabes la responsabilidad que recae sobre tus hombros, vil pagano.

Pedrini: No exagere Fray.

Fray: ¿Exagerar? Las cosas si se hacen se hacen bien. Pasaremos la noche en vela estudiando y preparando los alimentos necesarios. Serás el Santo Patrono que necesita este pueblo. Pedrini, tú eres el elegido.

Pedrini: ¡¡Fray!!

Fray: ¡¡Cállate!! El pueblo necesita un líder y lo tendrá. ¿Estamos?

Pedrini: Estamos. Mañana será un gran día socio.

Los dos: Tendremos Santo Patrono o nos consumiremos en la hoguera del infierno.

Es de noche en la iglesia, entran sigilosamente y sin verse el Obispo y el Alcalde.

Obispo: ¡Un ladrón!

Alcalde: ¡El diablo!

Obispo: ¡Atajen a ese delincuente!

Alcalde: ¡Herejes en el templo!

Obispo: No te me acerques.

Alcalde: ¿Obispo eres tú?

Obispo: ¡Alcalde!

Alcalde: ¿Qué haces aquí y a esta hora?

Obispo: Bueno vine... porque... y ¿tú?

Los dos: ¿Estamos enterados del asunto? (pausa)

Algo debemos planear

Todo poder se acaba

El que no actúa perece

Y el que no roba paga.

Obispo: Creo que estamos de acuerdo.

Alcalde: Y no hay más que hablar.

Obispo: Seremos más astutos que los hijos de las tinieblas.

Alcalde: Yo voy por lo tuyo.

Obispo: Y lo mío es tuyo.

En la cárcel es de noche. Chichito tiene puesto un cepo y está echado al lado del Perro, que está sentado casi hundido en una especie de trono o estrado. Con su mano izquierda acaricia distraídamente a Chichito y con su mano derecha hace bailar constantemente su mosquete. A medida que transcurre si monólogo las caricias a Chichito van transformándose en un estrangulamiento, cenital directo y violento sobre la imagen.

Perro: (mascullando entre los dientes) Grrr... grrr... grrr... grrr... grrrr... Creer o no creer. Este es el mío dilema. No hay peor ofensa para un hombre, que capitular incondicionalmente después de los estragos y vergüenza que produce haber cometido un error... el error... el detonante, que lanza su proyectil directo al corazón de quien lo disparó. Por error se crearon civilizaciones; por error se inventaron las ingeniosas máquinas que hoy nos maravillan, por error, el sol giró en torno a la tierra; por error se viene a este mundo... todo por error... y yo por estúpido error, sufro un derrame, un torrente de lodo en mi alba hoja de servicios. (Chichito está sufriendo en carne propia la ira de su amo) ¿Qué es el honor, si una vez perdido se convierte en objeto de burlas, y si alguna vez se recupera es un pálido y débil reflejo de lo que fue? ¿De qué sirve la justicia, si ya no se puede confiar en ella, si ante una corta escaramuza para enarbolar el estandarte de los cretinos y miserables? ¿Qué? ¿La razón se ha vuelto loca? ¿Es que caso el mundo gira al revés? ¿Estoy acaso muerto?... Sí... debo estarlo, de lo contrario sería un titán furioso luchando por la verdad... (Suspira) la verdad... ¿Y qué es la verdad, si lo que se ve no es realmente lo que es, y lo que se hace es lo opuesto a lo que debiera hacer? Pues bien, he aquí mi respuesta. Vuelva el río a su cauce, vuelva la noche a ser noche; sea el hombre el amo, y el animal, la bestia de carga, como debe ser... (Piensa y luego a Chichito) ¿Qué era lo que argumentabas en tu defensa?

Chichito: Il guante Bianco...

Perro: En su mano izquierda, sí...

Chichito: Guarakkk, sprinjr... il Santo...

Perro: ¿También lo lleva el Santo, eh?, Ajá... ¿Coincidencia?... eso lo veremos. Seré su sombra, su hálito, su ángel guardián... ya que... o lo desenmascaro... o me consumo en la hoguera del infierno.

Comienza mutis. Chichito aúlla. El perro se detiene, lo palmorea y lo libera del cepo. Parte juntos amo y bestia, tras su presa.

En la iglesia. Al otro día el alcalde, el Obispo, Fray Giacomo, El santo Patrono y el Pueblo.

Alcalde: Comunidad de Poquita Fe, estoy sobrecogido y confuso. A pesar de que mis sienes ya se comienzan a vestir de plata semejando a los nevados valles de invierno, me considero un púber en situaciones como esta. No atino, divago y de pronto al enterarme de lo que mis ojos me indican quedo perplejo. ¿Están todos aquí me pregunto? Sí, están es la respuesta. Están los viejos ya curvados por el pasar de los años, las mujeres, madres y esposas, los hombres curtidos por el astro

rey y los jóvenes que piensan emigrar algún día en busca de mejores horizontes. Y me digo ¡no puede ser! No, no, no, no. Que todos estamos aquí gracias al Santo Patrono está muy bien, pero ¿por qué no nos acercamos a la iglesia los domingos con la misma fe? ¿Por qué no donamos ofrendas? ¿por qué el egoísmo?. Nuestra iglesia queridos amigos, está arruinada, esa es la realidad. Ustedes no ofrendas, he ahí la causa. ¿Qué pasará? Esa es la incógnita. Conciudadanos, ¿es que la fe es breve, efímera y pasajera como un suspiro? Y la respuesta es tajante y clara: no. La fe es monolítica e inquebrantable, fuerte como un roble y eterna como el sol. Pero eso sí, hay que cultivarla, todo lo que se descuida se marchita, lo que se marchita perece y la muerte es una sola. Yo no soy quien para hablar estas materias, pero mi corazón se desgaja pues estoy viendo aquí un hombre angustiado por su comunidad, a un hermano nuestro que ya no duerme por las noches y yo no puedo dejar pasar esta oportunidad en vano. (Con lágrimas en los ojos) Perdonen, he hablado con el corazón. (Aplausos) Gracias. Quiero dejar con ustedes a ese hombre ¡A nuestro querido Obispo! (Aplausos)

Pueblo: Iglesia y Alcaldía siempre están unidas.

Obispo: Gracias, pueblo, gracias. Que ustedes vuelvan al rebaño hermoso y otro milagro del Santo Patrono y que el amor es intangible, es cierto, pero los menesterosos, los huérfanos y las abuelitas necesitan de nuestra ayuda. Yo sé que ustedes han tenido. Gracias pueblo, no puedo más. (Llora) El pueblo es mío y yo soy del pueblo. (Aplausos)

Pepe Pueblo: Señores autoridades, quisiéramos informar que en reunión extraordinaria de la junta de vecinos hemos acordado realizar una colecta que estaría a cargo de Don Giuseppe...

Alcalde: No, no, no es muy simple: los apellidos de la A a la L pasarán a retirar sus talonarios de ofrendas entre 9 y 13 horas; de la M a la Z de 15 a 18 horas. Estos talonarios cuentan con doce cuotas en las cuales ustedes colocarán primero el salario líquido que reciben, que a continuación se dividirá en una cifra a convenir con mis muchachos y el resultado que arroje se convertirá en un peldaño en la escalera hacia el cielo para ti y en plazas para la ciudad.

Obispo: En pureza de alma para ti y en abrigo para las abuelitas.

Alcalde: En desahogo para ti y en monumentos para la ciudad.

Santo: ¡Vergüenza, vergüenza, vergüenza cósmica!

Obispo y Alcalde: ¡Oh, cielos!

Santo: Avergüenzate pueblo indecente e indeciso.

Pueblo: ¿Por qué?

Santo: ¿Sabéis pueblo el peso que lleva vuestro Alcalde sobre los hombros?

Pueblo: No.

Santo: Es el peso de la conciencia...

Pueblo: ¡Qué!

Alcalde: ¡Cómo!

Santo: El peso de la conciencia social. Él trata infructuosamente de robarles...

Fray: Es una forma de decir.

Santo: No, no, no, no es una forma de decir, es la pura y santa verdad. El trata de robarles la pobreza para regalarles la prosperidad a ustedes, sabiendo eso, aumentan aún más su trabajo. Eso yo como Santo Patrono y el jefe no lo vamos a permitir. Al Alcalde lo que es del Alcalde y al Santo lo que es del Santo. Y al Obispo, uy, uy, uy, al Obispo.

Obispo: ¿Sí, Santísimo?

Santo: Obispo, de parte del jefe debo decirte una cosa.

Obispo: Escucho en acto de constricción.

Santo: ¿Hasta cuándo te vas a comportar como una vieja? Hay un problema y lloras, te ponen mala cara y te amurras. El pueblo necesita un guía con fuerte convicción y poder de resolución. El pueblo no necesita a una tía, necesita a un pastor.

Obispo: Santo estás siendo demasiado duro conmigo.

Santo: Sin llorar.

Obispo: Santo ¿Qué puedo hacer para reformarme?

Santo: Ayunar.

Obispo: ¡Qué!

Santo: Ayunar.

Obispo: Ayunar, morir... (Tragando saliva) Está bien.

Santo: Perfecto. Y terminando este punto pasemos al plato fuerte, discúlpame Obispo. Las ofrendas. A ver pueblo ¿A dónde conducen las ofrendas?

Pueblo: A la salvación.

Santo: El que se salva se acerca a...

Pueblo: Dios.

Santo: Dios está arri...

Pueblo: Ba.

Santo: ¿Qué está más debajo de Dios?

Pueblo: Las nubes.

Santo: ¿Entre las nubes y el pueblo?

Pueblo: Usted don Santo.

Santo: Perfecto y no hay más que hablar. Pasen a dejar sus ofrendas por este ladito y cuidado con las malas acciones. Les doy un pequeño adelanto de la tabla de pecados, por las ofensas al Santo Patrono; ofensas de pensamiento: doscientas liras, ofensa física: quinientas, ofensa carnal: dos mil. Mañana les cuento el resto. ¡Ah! Alcalde, tipin una estoy por su casa.

En la casa del Alcalde y sentados en una mesa apetitosamente sien servidas están: El Santo Patrono, el Alcalde, El pueblo, Fray Giacomo.

Alcalde: Santísimo es para mí un gran honor que usted se halla dignado venir hasta mi humilde morada, y compartir conmigo esta frugal cena. ¿Un brindis?

Fray: Tinto.

Santo: La tradición.

Alcalde: Por supuesto, la tradición. Que hermosa y unificadora palabra, ¿a dónde voy con esto? A la más antigua tradición: la familia. Ese es mi sistema. La alcaldía es para el que habla, y esto los muchachos lo saben, una gran familia. En ella todos somos obreros y artífices. El presente es nuestro y de trabajo. El futuro de dicha, y nos espera con los brazos abiertos si nos sacrificamos hoy por la comunidad.

Santo: Claro. Las papas.

Alcalde: Sabia acotación, la papa. ¿Qué es el pueblo sin una papa sin pelar? El pueblo en esta hermosa mesa de amistad es una papa sin pelar ¿Por qué digo esto? Por sus arrebatos, su mal humor, sus vicios y sus desidias. Y querido Santo, a un guiso finamente preparado no le podemos incluir una papa con el pelo perverso en sí. Hay que sacarle la impureza. Extirpar el ojo purulento y extraviado. Cortar lo impuro para dejar la esencia, para dejar el alma pura.

Todos: (se para) ¡Amén!

Santo: (Sentándose) Sabrosos pensamientos señor Alcalde.

Alcalde: Gracias. Allá voy sin demora. He aquí un pollo con sus partes constitutivas; los trutros. (Los parte y ofrece)

Santo: El izquierdo.

Alcalde: Mis muchachos son para mí como los trutros, es decir los brazos y pilares en los cuales reposa mi autoridad. Y aquí estoy yo (Sirviéndose la pechuga) la pechuga, el corazón, bombeando eternamente, dando ánimo y nuevos bríos. Cuando el trabajo se hace árido y seco ahí estoy yo, refrescante como el tomate y la lechuga. Reconstituyente como el caldillo. Inocente como un rabanito. Con la elocuencia de una lengua y con la pureza del pan. Firme y tajante como es necesario, como un gran porotal. Tendiendo la mano cual pipeño solidario, cuando la sed de la amistad se hace presente. Pero ante la mentira, el ají aflora en mis ojos y armado de dos tallos de apio me lanzo si es necesario a derribar la corrupción y el odio. Y todo esto por amor. (Aplausos)

Santo: Estoy emocionado como una cebolla señor Alcalde. Permiso (Se para) La vida me ha ensañado a conocer a los hombres de bien y no dejarme engañar por impostores, es por eso que sé perfectamente que usted es sincero en sus palabras y ¡Ooh! Perdón... en sus palabras. Y sus acciones lo Arg... un poco de vino por favor (le sirven vino y el Santo después de beber una buena cantidad tira el vaso lejos) Sbloor.... Arhmerem... (El Santo comienza a tiritar) sal de mi... sal de mi... ajjjj retiren la mesa de vista rápido ¡¡Oohh! (Cae al suelo (Y se desmaya)

Alcalde: ¡Un doctor rápido!

Fray: (Al Santo en voz baja) Pedrini es verdad.

Alcalde: Santísimo reacciones per favore. (Para sí) ¿Qué hago si le pasa algo al Santo? Vamos, vamos abra un ojito.

Santo (Recobrándose) ¡¡El diablo!!!

Todos: ¿Dónde?

Santo: Aquí en la casa en esta pieza, ¡¡En la comida!!!

Alcalde: ¡¡No puede ser!!

Santo: Alcalde, el diablo se ha metido en su despensa y te contamina por la boca. ¡¡Por la boca!!! Oh cielos, ya lo dijo Cristo, por la boca muere el pez.

Fray: Dio, Dio, disculpa.

Santo: Y tú Alcalde bacalao eres la víctima.

Alcalde: Oh, no hagamos algo.

Santo: ¡Exorcizar rápido! ¿Cuánto vino posees?

Alcalde: Dos o tres botellitas creo.

Santo: ¿Y la comida? Dime todo lo que tienes. Si tardamos puede ser peligroso.

Alcalde: Bueno dos pernils y una gallina, creo que medio salchichoncillo y una que otra menudencia, poca cosa.

Santo: (Sentándose) ¡Uf! Qué suerte tiene de ser moderado, creo que no tendremos problemas pues se trata de migajas. Creí que era más pudiente. Mira el vino... ¿Ves esas cositas blancas?

Alcalde: Eh... no.

Santo: Son los incubos del demonio. Pequeños huevecillos que se incrustan en las paredes del estómago produciendo llagas que secretan una horripilante materia viscosa. ¡Mira ahora!

Alcalde: ¡Oh no! Ahora los veo, aleja de mí ese vaso.

Santo: Mira el pernil... ahí, ahí, en la grasa, pequeños gusanotes pululan por millones y atraviesan las venas para a través de ellas llegar al cerebro. Los primeros síntomas; un olor nauseabundo y luego ¡Oh! El pus verde oliva escurre por tus oídos.

Alcalde (Haciendo arcadas) ¡No, no por favor!

Santo: Y el pollo, el peor de los peores, esa ave advenediza, anunciadora de traiciones es la más purulenta de todas. Corrompe los huesos, convirtiendo tu cuerpo en un saco de grasas, pus, excrecencias, incubos, súcubos y pestilentes tufos.

Alcalde: ¡¡No más por favor!!! He mentido Santísimo pliego a usted una ayuda. Tengo toneles de vino, dos bodegas con carnes de distintos tipos, una estantería con licores, esencias y golosinas. ¡¡Estoy perdido, perdido!!

Santo: Tranquilízate, di rápido dónde está todo y no mientas más, es la única manera de ayudarte.

Alcalde: (Resignado) Al fondo están las bodegas.

Santo: Perfecto, si está todo junto, el demonio no podrá dispersarse, La única solución es la hoguera. Rápido Pepe, anda a buscar toda esa malignidad y quémale en el bosque.

Pueblo: Voy, Don Santo.

Santo: Y recuerda que debes quemar todo, no se te ocurra comer algo. Es verdad que hirviéndolas previamente en bastante agua, pimienta, media cucharada de orégano y sal a gusto, es posible ahuyentar al demonio pero sería peligroso.

Pueblo: Por supuesto, Don Santo. Voy, la llevo al bosque, prendo el fuego, quemó todo y tan bueno como antes.

Santo: Correcto.

Alcalde: Gracias, Santo, gracias.

Pueblo: (Entrando) ¿Cuánto de pimienta dijo?

Santo: Una cucharada por dos litros de agua a fuego lento.

Pueblo: A la orden. (Sale)

Santo: Bueno, bueno, ahora ¿Qué hacer contigo?

Alcalde: Estoy en sus manos.

Santo: Oración, mucha oración, el uno por ciento de tus ingresos y sopita.

Alcalde: ¿Sopita?

Santo: Sopita y sólo sopita. Adiós Alcalde, me voy, la batalla es dura contra el maligno y no hay que dejarse estar. Atrás Belcebú que aquí va tu fin.

El Obispo Está solo en su habitación. Hay una cama muy grande y un crucifijo en la pared un poco inclinado. Vemos que está frente a un espejo, acariciando oro, joyas, dinero, etc. Tiene puesto unos aros y está con algunos collares en la mano.

Obispo: Tanta vanidad, tanta hipocresía, el cuerpo después de muerto va a parar a la tumba fría. (Llora amargamente)

Silenciosamente se abre la puerta y vemos al Santo que se asoma. El Obispo no se da cuenta de nada. El Santo cierra la puerta nuevamente.

Santo: (Desde afuera gritando fuerte para que lo oiga el Obispo) ¿No te da vergüenza?

Obispo: ¿Qué?

Santo: Te descubrí, hereje.

Obispo: ¿A mí?

Santo: Sí, y no te escaparás de la justicia divina.

Obispo: Socorro de mi (Rápidamente esconde todas las riquezas debajo del colchón)

Santo: No lograrás engañarme por más que intentes ocultar tus fechorías. Satanás.

Obispo: ¿Yo Satanás? Dios mío.

Santo: Adelante pueblo, atájalo que no se escape (Gran alboroto afuera, gritos, patadas a la puerta) Atrás diablo feo... no aquí... epa... etc., etc. (El pueblo entusiasmado grita mucho) ¿Lo viste Pepe, lo viste?

Pueblo: Sí, Don Santísimo, sí. Allí va...

Santo: No Pepe, no. Se metió acá. Derriba la puerta en nombre de Dios...

Obispo: (Aterrorizado, sentado firme sobre su cama, toma un gran rosario y adopta una actitud penitente, entra el Santo y el pueblo... la imagen que proyecta el santo es la de esos viejos patriarcas bíblicos, que han hecho retroceder el mar)

Santo: (Grita) ¡¡Te tengo acorralado Belcebú!!

Obispo: Perdóname, perdóname, yo no...

Santo: (Sin hacerle caso al Obispo) Por más que te escondas, daré contigo y te devolveré a la hoguera infernal de donde jamás debiste salir (El Obispo lentamente va comprendiendo que el Santo busca a otro que no es él y se relaja un poco. Mientras el santo revuelve por aquí y por allá sin dar con el famoso demonio) A ver pueblo... búscalos, encuéntralos. Descúbrelos... da vuelta toda la habitación.

Obispo: ¡¡No!!

Santo: ¡Sí!, ya te veo. Aquí estás, se apoderó del Obispo... déjalo Satanás (Lo cachetea)

Obispo: Pero Santísimo, juro que si él hubiera entrado antes a éste, mi humilde "aposentaduría", yo que soy un siervo de Dios lo habría visto...

Santo: Calla Obispo, que tu aliento huele a azufre. Nosotros no sabemos cómo es él... (Misterioso) solo se presiente... se le percibe. Se sabe que anda merodeando, atento para estrangular con su garra a aquel que está débil en sus preceptos; pero no lo sabemos, y esto es lo terrible, que forma ha tomado... bien podría ser este palo... como podría haberse transformado en su tiara... Obispo.

Obispo: Aaaaaaaaaaaaaagggggggggggghhhhhhhh (Se quita aterrorizado la estola)

Santo: Pateando la estola) No, es tarde... ya abandonó este cuerpo... ¡Silencio!! Uy la revelación: el demonio está (Todo esto dicho en trance para darle mayor efecto)... bajo la forma de... ¡un gran tesoro!

Obispo: (Se ahoga en espuma que le sale por la boca) Aaaaaaaaagggggghhhhhhhh...

Santo: Vamos pueblo, rápido. Antes que se escabulla.

Pueblo: Ya di vuelta todo Don Santo, y no encuentro nada...

Santo: ¿Cómo nada?

Pueblo: Nada (El Obispo, como recordaremos, está sentado en la cama inmóvil, transpirando hielo)

Santo: (Mirando fijo al Obispo, caminando alrededor de la cama: El gato tiene al ratón) Señor, dame fuerzas... es más astuto de lo que yo creí. Se sabe esconder cual ratierí... (Trance) Ahora... algo pasa... cuidado... no se mueva nadie... veo una imagen extraña... una imagen de... sueños... como un sueño... sueño... sueño... dormir... ¡¡Cuidado!! Está sobre la cama del Obispo.

Obispo: ¿¿Quién??

Santo: ¡¡El diablo!! El Obispo chilla histérico y salta de la cama y se acurruca detrás del pueblo)

Santo: (Va sacando, muy seguro, frazada por frazada hasta llegar al colchón) Belcebú, rey de las tinieblas eternas, aquí estoy yo para detener tu obra. No permitiré que atrapes en tus redes malignas y candentes al Obispo inocente de todo mal y culpa... (Llega al colchón) ¡¡Satanás descubre toda tu lujuria y maldad ante el poder del Bien!! (Saca el colchón y aparece el tesoro)

Obispo: Ay de mí... muerto soy... (Se desmaya)

Pueblo: Milagro, el cuco soltó al Obispo, Don Santo.

Santo: Al fin. Despierta Obispo, despierta.

Obispo: ¿Qué? ¿Cuándo?... ¿Libre?... Mi oro... (Llora tristemente)

Pueblo: (Mirando el tesoro no puede creer lo que ven sus ojos, se le cae la baba, se le desencaja la mandíbula; va a tocarlo...)

Santo: ¡¡Detente!! (El pueblo asustado se corre) Hay que exorcizar este oro endemoniado (Hace un ritual muy falso y divertido, con sonidos guturales, mantra, etc.)

Pueblo: (Impresionado) ¡¡¡Oohh!!!

Santo: Échalo todo dentro de este saco y llévalo a la iglesia. Dile al Fray que lo custodie mientras yo vuelvo. Esto requiere de mi especial atención, ya que es muy complicado exorcizar metales, joyas, dinero. (Suspira)

El Obispo vuelve de su estado aletargado.

Santo: Pepe ¿Y si lo entierro?

Santo: Ya, partiste y cuidado... te observo y percibo el pecado. No te dejes caer en la tentación... (Mirando al Obispo)

Obispo: A... mén. (Tragando saliva de sangre)

Santo: ¿Qué esperas?

Pueblo: Ya, si ya voy ya.

Santo: ¡¡Y no rezongues!! Ay, Obispo, oraré por ti... pero...¿¿¿Qué veo!??

Obispo: ¿Eh?

Santo: (Le toma la mano como si estuviera infectada y le saca dos anillos) La cizaña, que crece y contamina los gramos de trigo... pero ya no brotará, porque he llegado a tiempo (Obispo llora) Pero Obispo, ¿lloras?

Obispo: (Rápido) De alegría, Santísimo, de dicha y felicidad...

Santo: Gozoso será este día... Obispo amigo, te dejo. Ora por mí, que yo lo haré por tí. (Le da la mano, para que el Obispo le bese los dos flamante anillos, que ahora lucen en los dedos del Santo)

Obispo: Adiós (Reprime un sollozo) San...tísico.

Santo: Adiós... y recuerda: las riquezas y Satanás van de la mano, son uno sólo. No te dejes vencer... jamás. (Se va)

Pedrini: (Leyendo) Bene, bene, Giuseppe pie ligero, que maestro, todos hemos aprendido mucho de él (echa el expediente en un saco) André Cadenas, que buen amigo, ¿Cuándo cayo? Ma de veras que lo delate io, cosas del alcohol (De pronto atraído por un expediente lee) “Pedrini guante blanco, buscado por innumerables robos y atracos con arma punzante. Se caracteriza por llevar un guante blanco en la mano izquierda. Delincuente desde los trece años, sólo roba en el pueblo, no busca nuevos horizontes, ladrón mediocre. “Tez more”... ladrón mediocre pero... que se creen... io quiero ser profeta en la mía tierra... ladrón mediocre... ya me agriaron la mañana. Veremos siu soy mediocre. Me voy de esta cueva de lechuzas (Mete todo los expedientes en el saco) ¡¡Comienza la solidaridad de clase!!

Santo: Ha pasado la tempestad, todo está bajo control, lo encontré. Había invadido todos los archivos y hubo que quemar. Creo que el pueblo está relativamente a salvo. Ahora sólo queda la labor más importante: ¡¡El amor!!! He llegado hasta aquí, cual Mesías antes la tumba de Lázaro. ¿Qué es la muerte? La muerte es una navaja de dos filos, libera y recluye. Recluye el cuerpo de la sepultura fría y olvidada, y libera el espíritu que puede ascender o descender ¿Qué es la muerte?

Preso: Reclusión del cuerpo.

Santo: ¿Y?

Preso: Libertad del espíritu.

Santo: la vida, ¿Qué será?

Preso: Lo contrario.

Santo: Claro. Reclusión del espíritu y libertad del cuerpo. ¿Ustedes están...?

Preso: ¿Vivos?

Santo: ¿Y vuestro cuerpo?

Preso: Recluido.

Santo: Ahí quería llegar. Imposible, va contra natura. Uno a la vez ¿Pero los dos juntos? Inhumano ¿Quién les hizo eso?

Preso: El Perro (Entra el Perro)

Santo: ¿Tú eres a quien llaman Perro?

Perro: (Afirma con la cabeza) A sí me llaman el lumpen.

Santo: ¿Tú lo encerraste? (Perro afirma)

Perro: ¿Tú los liberaste? (Santo indica a Dios)

Perro: Difícil creerlo, Guante Bianco.

Santo: Si no crees ahora, después será tarde.

Perro: No creo ahora ni creeré.

Santo: Enciérrame.

Perro: Con gusto, ratieri.

Santo: Si salgo ¿Lo crearás?

Perro: Sal.

Santo: Pagarás.

Perro: Hecho (Se dan la mano. La llave se la pone en el banco. El perro lo encierra. Baja la luz de la celda. Aparece el Santo afuera. El Perro se paralogiza. Pedrini le saca la llave, abre, sale, deja la llave en el banco)

Santo: ¡Ay del que no crea! (El Perro se da vuelta) Al solitario.

Santo: (Se lo llevan) ¡¡Perro!! (Le muestra el guante, presos le tapan la boca al Perro, el Santo queda inmóvil mirando por donde salieron, por detrás aparece el Santo 2, le toca el hombro, Pedrini se da la vuelta lentamente y lo abraza efusivamente)

Santo: Lo hicimos. Te dije, te dije que se podía.

Fray: No creo que sea correcto.

Santo: ¡Aj!

Fray: Estás siendo demasiado caradura.

Santo: ¡Vamos!

Fray: Escúchame (Gesto del guante, salen)

Alcalde y Obispo aparecen en el cuartel luego que han salido todos.

Alcalde: Raro, muy raro.

Obispo: Poco común este Santo.

Alcalde: Voy a hablar con mi prefecto.

Obispo: Voy a revisar mis libros.

Alcalde: Correcto. Dentro de una hora en mi casa, socio (Le da la mano) debe ser como...

Obispo: ...Una tumba.

Alcalde: Veremos quién ríe último. Seremos más astutos...

Obispo:... que los hijos de las tinieblas.

Alcalde: Cambio.

Obispo:... y fuera. (Salen)

Entra corriendo el Fray.

Fray: Pedrini, Pedrini, despiértate, despiértate (El Santo lo toma creyendo que es el león)

Santo: No escondas tus dientes asesino... ahora verás (Luchan por el suelo)

Fray: Santo no... soy yo... el Fray... ay... uf... aghh (Siguen luchando)

Santo: (Despertando) ¿Qué Fray, qué haces?

Fray: Eso mismo me pregunto yo.

Santo: Me quedé dormido.

Fray: En el infierno.

Santo: Una pesadilla.

Fray: ¿Y me lo dices a mí?

Santo: ¿Alguien me vio?

Fray: No me diste tiempo para nada.

Santo: Disculpa Fray... luchaba contra leones feroces.

Fray: Deberías confesarte.

Santo: ¿De verdad?

Fray: Pedrini, esto ya es demasiado. Tengo malos presentimientos.

Santo: ¿A qué le temes?

Fray: A la ira... de Dios (Trueno)

Santo: (Mirando al cielo dudando) ¿Tú crees que él se disgustó?

Fray: Yo creo que nos va a asar vivos.

Santo: Vamos Fray, no hay que acobardarse.

Fray: Pedrini, debes terminar con esto.

Santo: ¿Justo ahora que comienza la diversión?

Fray: Se nos escapa, Pedrini. Has traspasado los límites. Las bestias de tu sueño son un aviso. El ganado está inquieto y temeroso, y por lo mismo se torna peligroso.

Santo: ¿Por qué lo dices?

Fray: Por todos y ninguno. Pero algo me dice que se está tramando una...

Santo: ¿Conspiración? (El Fray asiente con la cabeza y... trueno) Bien ¿Dónde están mis discípulos?

Fray: Pepe debe estar en su casa y a Cárdenas, el preso, lo vi pasar galopando frenético hacia las profundidades mundanas.

Santo: Así es que me dejaron solo... traidores.

Fray: No les pidas más, son débiles.

Santo: Váyanse todos, no necesito a nadie, me enfrentaré a las bestias solo.

Fray: Tú nada, ahora mismo te quitas esas ropas y desapareces.

Santo: ¿Tú también?

Fray: Entiéndeme Pedrini, ya hiciste todo lo que querías, no puedes hacer nada más. Vamos quítate el disfraz.

Santo: ¡¡No!! Aún quedan cosas por hacer. Sé que todavía hay secretos ocultos.

Fray: El que a hierro mata...

Santo: Ya lo sé a hierro muere... pero yo seré la excepción. Déjame solo, quiero estar solo.

Fray: Hazme caso, desaparece ahora.

Santo: No Fray. Quiero ver hasta cuándo resisten... quiero verlos aquí a mis pies ¿oyes?

Fray: Soberbia arrogancia. Cada día que pasa te pareces más a ellos.

Santo: Sí. Soy como ellos, pero hay algo que me diferencia.

Fray: ¿Qué?

Santo: El amore.

Gina duerme. Santo silba. Gina despierta, se vuelve a dormir. Santo silba. Gina despierta, baja y sale. Gina busca. Santo aparece.

Santo: ¿Me buscabas?

Gina: Soñaba.

Santo: Cuéntame.

Gina: ¿Qué?

Santo: ¿Vas a casarte?

Gina: Ya no.

Santo: ¿Qué te pasa?

Gina: Nada.

Santo: ¿Estás enamorada?

Gina: No.

Santo: Sí. Me lo contó un pajarito.

Gina: ¿Y quién sabe lo que me pasa a mí?

Santo: Pedrini.

Gina: Es menos que nadie. Ni siquiera tú. ¿Qué te dijo de mí?

Santo: ... Que se iban a casar.

Gina: ¿¿¿Qué te dijo de mí??? (Silencio del Santo) ¿Con que fantaseo esta vez? ¿Con que soy la diosa que desata pasiones y fogosidades entre los mortales? ¿Qué debería estar en la cima del mundo? Ah, no. Que Leonardo jamás podrá...

Santo: ...Pintar unos ojos como los tuyos...

Gina: ¿Ves? ¡¡¡Mírame!! Estoy cansada, triste, sola, tengo frío y voy a dormir.

Santo: ¿No deseas saber dónde está?

Gina: No.

Santo: Está con una hermosísima mujer.

Gina: ¿Una mujer?

Santo: Una mujer bellísima, excitante, adorable.

Gina: Aquí se acaba la historia. Prefiero desvanecerme en el aire, consumirme en las llamas, azotarme por las olas y convertirme en roca para no sentir más este dolor asfixiante.

Santo: Ni siquiera un segundo se apartará de ella.

Gina: Entonces no queda nada.

Santo: ¿No deseas saber quién es esa mujer?

Gina: No. Como dice el refrán: "El golpe es menos doloroso cuando no se conoce al autor"

Santo: Tú eres el autor.

Gina: De mi propia desgracia.

Santo: De tanta dicha.

Gina: Desdicha.

Santo: Esa mujer sólo puede llamarse... (Gina hace un gesto)... Gina.

Gina: Esa es la vencida.

Santo: ¿Y la casita blanca? (Gina rompe el contrato) ¡¡Gina, no, no!!

Gina: ¿Y por qué no? Me aburrí de esperar.

Santo: No seas injusta. Tenía sus razones.

Gina: Siempre hay un pretexto.

Santo: Estaba oculto ¿Qué querías? ¿Qué lo atrapara el Perro?

Gina: Me prometió que...

Santo: Sí se. Que nunca más iba a robar. Pero era para ti. Su último robo. Su regalo de bodas, una hermosísima seda.

Gina: No la necesitaba.

Santo: ¿Y qué sabía el pobre?

Gina: Debió haberme preguntado.

Santo: Tiene buenos sentimientos. Quería impresionarte. Está bien, de repente se le va la mano...

Bueno ¿Y qué también? Es así, impulsivo, no lo puedes manejar a tu antojo.

Gina: ¿Y él a mi si?

Santo: No sabes los riesgos que ha corrido en estos días. De que te ama, te ama con locura, pero se metió en un lío...

Gina: ¿Y por qué lo defiendes tanto? (Le cae la teja) Muéstrame tus manos... las dos... (Pedrini queda al descubierto)

Pedrini: Te quiero... Ahora no te puedo explicar nada, prepara algo especial esta noche.

Gina: ¡Canalla!

Pedrini: De verdad, cara mía, guarda el secreto.

Gina: ¡¡Sinvergüenza!!

Pedrini: Ahora que te vi le haré caso al Fray. Me retiraré de Santo y de ladrón, nos iremos a vivir a la casita blanca...

Gina: Al lado del río ¿Era verdad? (Pedrini le hace un gesto de más o menos. Gina suelta los papeles que caen)

Pedrini: Pero no importa confía en mí. Casémonos.

Gina: Cuando quieras.

Pedrini: ¿Qué te parece hoy de madrugada?

Gina: Maravilloso (Le da una tremenda cachetada) ¿Cómo puedes ser tan baboso? ¡Ándate! ¡Ándate!

Pedrini: Casémonos.

Gina: Tengo que pensar, tomar aire.

Pedrini: Voy a estar en la iglesia.

Gina: Dame dos horas. Si no llego...

Pedrini: Me tengo que escapar.

Gina: Lejos.

Cantan.

Pedrini: Todo En calma.

Gina: Calma falsa.

Pedrini: Ratas cambian nuestros sueños por su mierda!

Gina: Deja.

Pedrini: Miserables.

Gina: Déjalos roer, todo es un mierdal.

Pedrini: A la luna escapar.

Gina: La luna no existe más.

Pedrini: La robaron ya.

En la casa del alcalde. El Alcalde está sentado en su mesa. El Perro de pie a su lado. El Alcalde fuma.

Perro: Gracias señor Alcalde, lo que ustedes ha hecho por mí no lo olvidaré jamás.

Alcalde: Los amigos deben estar unidos en la adversidad muchacho.

Perro: Mande lo que quiera (Se cuadra) solo le pido la autorización para desenmascarar a ese impostor.

Alcalde: Este es el punto (Golpes a la puerta) pero silencio (Se acerca a la puerta) primero entrará un camello por el ojo de un agujero.

Obispo: (en off) Antes de que el Santo se adueñe del pueblo.

Alcalde: (Abriendo) Adelante.

Obispo: (Al Perro) Ma que bueno que salió, estaba tan preocupado. No sabe cuánto recé ¿Sano?

Perro: Sí gracias ¿Y a usted no le ha tentado Satanás de nuevo?

Obispo. Tonto.

Alcalde: Bambinos, no es momentos para ironías. La cuestión es grave y si no hacemos algo pronto, podemos perder pan y pedazo.

Perro: Déjame a mí... Soy capaz de desenmascararlo.

Obispo: ¿Desenmascararlo?

Perro: Sí, estoy seguro. Es Pedrini.

Obispo: ¿Pedrini? Ridículo. Como va a ser Pedrini, yo me habría dado cuenta y el Alcalde también. Usted sigue enfermo parece.

Perro: Pero...

Obispo: Yo si tengo la solución. Busqué en los reglamentos, luego en las últimas encíclicas. Pasé del pentecostés, del Pentateuco al éxodo y del éxodo vuelta a los reglamentos y todo eso yo solo.

Alcalde: ¿Y?

Obispo: ¿Y qué?

Alcalde: ¿Y qué encontraste?

Obispo: Nada.

Perro: (Remendando) Nada.

Alcalde: Idiota.

Obispo: Pero...

Alcalde: Cállate. Sigue Niccolo.

Perro. El día del milagro en la mañana Pedrini sustrae telas al judío Zacarías. A los gritos de éste entramos en acción. Pedrini huye hacia la iglesia. Mis tropas rodean el recinto y entro yo con mis oficiales. Obligo a Pedrini a rendirse y parte en busca de una orden de arresto. Acto seguido se suceden los hechos que son de conocimiento público. Interrogante: ¿Cuál es la única forma de salir de la iglesia sin ser reconocido?

Respuesta: Como Santo Patrono.

Alcalde: Débil.

Obispo: Y fome.

Alcalde: Niccolo, Niccolo. Esa prueba no basta.

Perro. Por supuesto; es una prueba subjetiva; el característico guante blanco del ratieri Pedrini en la mano izquierda. El Santo lo lleva también.

Alcalde: Es cierto, recuerdo perfectamente ese guante.

Obispo: ¡Ay! Yo se lo besé.

Perro: Añado a todo esto fotos de Pedrini y el Santo en las cuales el parecido es innegable. No perdamos el tiempo señor Alcalde, ataquemos.

Alcalde: Niccolo, Niccolo, tranquilo. Con esas pruebas nosotros suponemos que es el guante blanco, pero no basta para desenmascararlo. Tiene a todos de su parte. Necesitamos un plan.

Perro: También lo tengo. La primera división esperará en la retaguardia. El comando de moschiati por los lados y yo con diez de mis mejores hombres por la puerta principal. Al toque del silbato entramos y lo hacemos papilla.

Alcalde: Niccolo, Niccolo. El pueblo se nos tira encima. El Santo es mártir y nosotros asesinos. No sirve.

Perro: ¡Cañones! No había pensado en eso.

Obispo: Lo sé, lo sé... un milagro... Llevamos a un paralítico a la iglesia.

Alcalde: Idiota.

Obispo: Pero...

Alcalde: Cállate. Muchachos, hay que buscar más pistas. Si es hombre por muy listo que sea tiene debilidades; la misión es acecharlo y no darle respiro. Vamos a la iglesia.

Perro: A la orden (Se cuadra y sale sigilosamente)

Alcalde: Teo, creo que fui muy duro contigo.

Obispo: Sí, mucho.

Alcalde: Pero entiéndeme, me cansas.

Obispo: Pero...

Alcalde: Cállate. Ve tranquilo y hurga.

Obispo: Sí, si hurgo: (Se va)

Alcalde: Y yo ni tonto me acerco a ese Santo. El Alcalde con lo suyo; el pueblo.

Pepe Pueblo está solo en la habitación de Gina. Recorre el lugar. Está muy arreglado, con flores y ensaya ante el espejo una declaración de amor a Gina. Ninguna le gusta. Entra Gina y Pepe se esconde. Gina rápido se cambia de ropa detrás de un biombo, mientras lo hace canta a público.

Gina: ¿Qué fuerza hay en el amore

Que nos lleva a tanta locura?

Es un río caudaloso que no distingue

A nada ni nadie en su paso indomable

Y altivo hacia el mar.

La razón dice: ¡no! La pasión dice: ¡sí!

Pugna en que la sangre hincha el corazón.

Ah, feliz el que se embarca en noche oscura

Feliz la gota de lluvia que se lanza al vacío,

Feliz el que lo deja todo para salir al encuentro del aire...

Te hice una promesa... tú a mí... hoy por ti...

Mañana por ti... siempre.

Todo esto lo ha escuchado el pepe, que venía a ver a Gina. Está escondido. Sale.

Gina: ¡Oh! Me asustaste.

Pepe: “Escuza”, no quise...

Gina: No. No importa...

Pepe: Sí, claro...

Gina: Mmmmm...

Pepe: Yo venía a...

Gina: ¿Sí?

Pepe: Claro uno a veces llega... un poco tarde, ¿eh?

Gina: ¿Tarde?

Pepe: Digo que... estás muy linda.

Gina: Ah, si... “Gracie”

Pepe: Pasaba por aquí y me dije “Eh Pepe, visita a los amigos” ¿ah? Y bueno.

Gina. Pepe, lo que pasa es que yo tengo...

Pepe: Si tienes algo que hacer, yo vuelvo más tarde.

Gina: ¡No! Digo... mañana quizás...

Pepe: Claro, mañana...

Gina: Entiéndeme Pepe, yo...

Pepe: No, no, no si entiendo. No sabes que bien lo entiendo.

Gina: ¿De verdad?

Pepe: Si, si al verte con ese vestido.

Gina: Ah, el ajuare de la nona.

Pepe: Eco, el ajuare de la nona... cualquiera diría que te vas a... te ves tan feliz.

Gina: Lo estoy, sí.

Pepe: Claro y por ese...

Gina: ¿Por quién?

Pepe: No, no digo... apareció ¿eh?

Gina baja la vista.

Pepe: Bueno, no importa... creo que me voy.

Gina: Si, claro... vuelvo otro... día.

Pepe: No sé... quizás no ¿eh? Tal vez el domingo pase cerca de aquí y ahí... Adiós. (Sale corriendo)

Gina: Pobre Pepe
(Canta)
Yo soy la Gina
La novia de un ratieri
Y si me caso
Es porque todo en mi lo quiere.
Gina se va detrás del biombo.
Pepe: (Entrando) Ginita... ¿eh? ¿Gina? (La busca)
Gina: (Asoma la cabeza) ¿Sí?
Pepe: Salí tan apurado que se me olvidaba... te traje unas flores blancas... quizás las necesites.
Gina: (Sale) del biombo. Mira a Pepe. Camina hacia él, lo abraza y le da un beso) Gracias Pepe.
Pepe: No es nada...
Gina: Pepe... son las cinco ¿Comprendi?
Pepe: ¿Qué? ¡Ah! Las cinco, sí. Claro... muy ocupada. Escuzza, no te atraso más. (Va a salir y vuelve) Tu...
Gina: ¿Si?
Pepe: ¿Alguna vez me quisiste?
Gina: Siempre... como amigo.
Pepe: Como amigo... son importantes los amigos ¿eh?
Gina: Mucho.
Pepe: Audio amiga.
Gina: Chiao... amigo. (Apagón)

Pepe Pueblo está emborrachándose. Pasa el Alcalde y antes de abordarlo se queda espiando.

Pepe: Salud, por ti Ginita... deslumbras en mi noche oscura... Ma por qué me diste esperanza maldi...
Chito Pepe, ahoga esa palabra en tu vaso... claro... una golondrina no hace verano... soy de esta tierra el más chico... pero no el más miserable... ¡Oh! Pedrini... y por un ratieri me cambia... io no soy mejor que un ratieri... ma ni siquiera igual, siempre me llevó ventaja... peor... si, peor que un ratieri... peor que una rata (Se empieza a dormir y despierta sobresaltado) ¡Eeee! Pedrini estás ahí... ¡Estás o te soñaba! Eres de aire Pedrini, ¡de aire! ¿Cómo el Santo? Ja, ja si como el Santo,

eres es santo de los engaños, ja, ja (De pronto viendo al Alcalde y confundiéndolo con Pedrini) ¿Pedrini? Si, eres Pedrini. Que tal ratieri, ¿Vienes a regocijarte con mi derrota o estoy en tu despedida de soltero? Pues bien, salud. Salud por ti, por tu novia, que tengan muchos hijos, Pedrini. Que sean ratieri como tú, ja, ja. Que todo el mundo este poblado de ratas ja, ja. Si y que las mujeres se casen con ratas y tengan hijos con cola de ratón. Salud (Toma un gran vaso de vino y saca una peineta del bolsillo) ¡Ma noi se casarán! ¡Por la santa ratona, eso no pasará! Ve ahora bribón ¿Tienes miedo? ¿Huyes? No eres tan hombre como para engañar. Defiéndete como hombre, embaucador de pollas (Se le tira encima pero cae al suelo y ya no se recobra más) Va bene ratieri... es tuya... hazla tu mujer.

Alcalde: (Acercándosele) ¿Pepe, cómo supiste que me caso?

Pueblo: Tienes una mujer que calla por la boca pero habla por los ojos, ja, ja, habla por los ojos. Apúrate ratón van a dar las seis y harás esperar a la ratita blanca.

Alcalde: Si, si, voy (Sale).

Pueblo: (Gritando) Apúrate y hazle muchos bambinos con colita ja, ja... ratas... ratas... el mundo se puebla de ratas ja, ja.

El Alcalde llama al Pero que está detrás de la puerta de la iglesia espionando y disfrazado de pordiosero.

Alcalde: Niccolo.

Perro: (Cuadrándose disimuladamente) Mande.

Alcalde: Tengo frescas. Pedrini se casaría hoy con Gina en la iglesia.

Obispo: (Apareciendo) ¿Qué?

Alcalde: Cállate.

Obispo: Yo creo que...

Perro: (Tapándolo) Cállate. Hay que verificar. Utilizaré el plan...Alcalde: Chito (Le indica que pueden haber espías, meten la cabeza dentro del tarro, solo se escuchan rumores)

Perro: (Saliendo) Perfecto (Sacándose el disfraz) ¿Procedo?

Alcalde: Proceda. (Salen Perro y el alcalde, llaman al obispo) Si Niccolo falla podemos quedar peor.

Obispo: Hay que ponerse a resguardo.

Alcalde: Yo diré que no sé nada y que tiene que volver al manicomio.

Obispo: Y yo no daré declaraciones.

Alcalde: Voy por lo tuyo.

Obispo: Y lo mío es tuyo.

En la iglesia Pedrini en traje de bodas canta mientras se arregla.

Pedrini: Yo soy Pedrini

Le retieri

Y hoy me casaré con la Ginita

Y a santo muerto

Novio dispuesto

Por el amore

Por el amore.

Fray: Cuidado que viene el Perro.

Pedrini se coloca el traje de Santo precipitadamente.

Perro: (En off) fray Giacomo, con su permiso.

Fray: Adelante (Entra) Ma ¿Sano ya?

Perro: Sí, sí por supuesto. Quisiera dialogar.

Fray: (Mirando al Santo) Bene, bene. Usted dirá.

Perro: Depongo las armas y ofrezco disculpas sinceras.
Fray: Bene.
Perro: Admito en forma hidalga mi derrota y equivocación en lo que al santo Patrono respecta.
Fray: Bene, bene.
Perro: Reconozco mi precipitación, falta de tacto y suplico considere el incidente como olvidado, muerto y sepultado.
Fray: Por supuesto señor prefecto, todo fue una equivocación, un absurdo, cosas que pasan, en fin... Debemos entonces agradecer al santo esta reconciliación entre la iglesia y la fuerza del orden. Venga la diestra. (Se dan la mano)
Perro: Hay algo más todavía.
Fray: Rapidito por favor.
Perro: Quisiera hacerle partícipe de un hecho que ha cambiado mi vida.
Fray: Escucho Sargento.
Perro: ¡Prefecto! Gracias. El amore me ha vencido. Me explico: con sus dos más peligrosas columnas, la hermosura y la candidez, han atacado mis puestos, haciendo retroceder mis tropas con certeros golpes de artillería. Rendido el corazón, el alto mando de la razón pura ha caído prisionero ante su más peligroso enemigo: la flotilla de la pasión candente. Es así como ahora me encuentro ante usted prisionero y torturado en la rueda del amor rogando por la cadena perpetua.
Fray: Perdón, me perdí.
Perro: Solicitando que consienta en casarnos a mí y a mi carcelera.
Fray: Pero, por supuesto. ¿Para cuándo desearía la sentencia?
Perro: En este instante.
Fray: No, no. Vamos con calma. El casamiento es algo muy importante que requiere preparación.
Perro: No hay tiempo Fray. El amore es el amore.
Fray: Deben realizarse las charlas.
Perro: Creí que había aceptado mis disculpas Fray, ahora veo que no es así. Me retiro indignado.
Fray: Niccolo lo que pasa es que hay otro casamiento.
Perro: ¿Otro?
Fray: Sí, y debo preparar todo. Ven mañana.
Perro: ¿Y quién se casa?
Fray: No le puedo decir.
Perro: ¿No será algo ilícito?
Fray: Prefecto me ofende... se trata de un casamiento rápido (Le hace gesto de embarazo) me entiende. Gente importante. Usted sabe, la locura de la juventud, el fuego de la mirada, etc.
Perro: Por supuesto.
Fray: Ven mañana y los caso sin charlas, sin nada amigos somos ¿eh?
Perro: Como usted diga Fray, adiós (Sale)
Fray: Adiós.
Pedrini: No se creyó nada.
Fray: Hay que apurar la cosa.

El Perro se reúne con el Alcalde y el Obispo en la plaza.

Alcalde: ¿Qué averiguaste?
Perro: Hay.
Obispo: Hay ¿Qué?
Perro: Casamiento.
Alcalde: ¿Pedrini?
Perro: Eso no se lo pude sacar al Fray. Pero vamos bien encaminados. Hasta ahora todo calza.
Alcalde: Falta una pieza clave.
Obispo: ¿Cuál?

Alcalde: La novia.

Perro: Exacto. Si la novia es Gina, la pista no admitirá dudas.

Obispo: ¿Qué hacemos?

Alcalde: Esperar...

Perro: Como zorros...

Obispo: Por su presa. (Se persignan)

Alcalde: A sus puestos. (Tensa y larga espera)

Perro: ¿Hay moscas? (Esto es en clave)

Alcalde: Solo ordinarias.

Obispo: Atención, se acerca la abeja reina. (Entra Gina apresurada y cautelosa, los tres la observan y cuando va a tocar la puerta de la iglesia es detenida)

Perro: Queda detenida.

Gina: ¿Qué?

Perro: No diga nada y camine como si todo estuviera normal.

Gina: Pero con qué derecho...

Perro: ¡Silencio! Tengo un mosquete y está cargado (Le muestra un bulto en su bolsillo) ¿Nombre?

Gina: Usted lo sabe.

Alcalde: Gina, hija de Lorenzo.

Obispo: ¿Para dónde va?

Gina: Yo sabré.

Obispo: ¿A casarse tal vez?

Gina: Quizás.

Perro: Responda sí o no y detalle su respuesta cuando se lo indique.

Alcalde: ¡Obispo! (Le dice algo al oído y el Obispo sale corriendo)

Perro: Buscamos a un tal Pedrini (Gina no responde) ¿Lo ha visto? Se le busca por robo... (Gina muda) ¿Sabe dónde está... Si persiste en su actitud se le puede acusar de ser su cómplice, si confiesa, serás considerado por mi cuñado.

Alcalde: El juez.

Gina: No sé nada.

Alcalde: Vamos, sabemos que se va a casar, y que se va a casar con Pedrini. Si él está adentro o si aparece por aquí será atrapado.

Gina: Jamás lograrán hacerlo.

Alcalde: Mi querida señorita, no seremos nosotros... sino su propia novia.

Gina: (Despectiva) Ja, ja nunca haré eso.

Alcalde: Sabemos que no. Usted es demasiado honesta para hacerlo. Pero una novia sin escrúpulos, inmoral, ambiciosa, estúpida y vengativa... sí. (Se da vuelta e invita a alguien)... Gina... adelante (Entra el Obispo vestido de novia exactamente igual a Gina. El Obispo se acerca a Gina y le quita el ramo de flores).

Obispo: Apuesto a que esto no te lo esperabas.

Gina: Señor Obispo, ¿usted también? Qué vergüenza.

Obispo: Ah, ¿Qué no? Je, je, je.

Gina: Cura de mala muerte, Caifás...

Obispo: Mira niñita bonita, hay demasiadas cosas en juego, como para permitir que un miserable ladrozucho se salga con la suya. ¿Entiendes? Sabemos que es un fraude. Sabemos que el santo y él son...

Alcalde: ¡¡Obispo!!

Perro: Desatinado.

Obispo: ¿Y qué tiene que sepa?

Perro: por la boca muere el pez.

Obispo: ¡Se acabó! No me presionen, esto se demasiado. No voy a tolerar más insultos. Somos socios o nada ¿Me oyeron? Hora nuestra salvación o perdición solo dependen de mi y de mi actuación ¿Está claro?

Alcalde: (Conciliador) ¡¡Así se habla Obispo!! Ahora con esa misma decisión, tu entras en la iglesia, nos dejas abierta la puerta, nosotros entramos, y cuando se desenmascare...

Perro: Stoackkk...

Alcalde: Exacto. Vamos Obispo... Digo Gina ¡Adelante, la escena es suya!

Obispo: Bien pues allá voy. (Gina logra soltarse y grita. Es reducida al instante y sacada de escena. El Obispo va a la puerta y golpea. Está nervioso. Se hacen señas con los otros dos que lo animan. Golpea de nuevo y la puerta de la iglesia se entreabre).

Fray: ¿Su santidad?

Obispo: ¿Qué?

Fray: ¿Su santidad?

Obispo: No soy el Obispo, Fray... soy Gina.

Fray: Si sé que eres Gina pero debes repetirme el santo y seña.

Obispo: ¿Santo y seña? Claro, claro... el santo y seña... (Al público) Maldito Fray.

Fray: Rápido, estoy esperando.

Obispo: Sí, sí, es que con la emoción, no soñé dónde, fíjate, estoy parada.

Fray: No debería hacerlo, pero te voy a ayudar un poco. Yo digo, su santidad y tú dices... ¿San?...

Obispo: San... san...

Fray: San... sa...

Obispo: Ay no sé.

Fray: San Saturnino...

Obispo San Saturnino, claro, claro...

Fray: ¿Protege a?

Obispo: ¡La ciudad!

Fray: ¡Por Dios Gina! San Saturnino protege a los enamora...

Obispo: ¿Dos?

Fray: Correcto, entra... te atrasaste. Ya está todo dispuesto. Vamos, vamos.

Obispo: Usted primero.

Fray: No tú primero.

Obispo: no te molestes, gracias.

Fray: Al contrario para mi es...

Obispo: (Terminante) Fray Giacomo dije usted primero.

Fray: (Sorprendido) Sí, como tú quieras. Entiendo estás nerviosa, ¿eh? Relájate un poco y ponte bella (Quiere arreglarle el velo).

Obispo: ¡¡No!! No, gracias, está bien así. (El Fray entra y con él la novia, que deja de acuerdo al plan, la puerta abierta, El Fray percatándose del descuido de Gina, la va a cerrar, el Obispo la abre) Es que tengo sofoco.

Fray: Es por seguridad ¿Sabes? (La cierra el obispo la abre, la cierra, la abre, la cierra, la abre, la cierra, abre...) ¡¡Gina!!! Nadie debe saber que estamos aquí, y la puerta deberá permanecer cerrada (El Obispo vencido, se ve obligado a ceder. El Fray cierra y asegura bien el cerrojo. Los otros dos conjurados. Corren confiados de su entrada a la iglesia)

Alcalde: Tú primero, Niccolo.

Perro: ¡Cúbrame! (Toma la manilla y la gira) Espadas, dagas y floretes! Está cerrada.

Alcalde: No puede ser.

Perro: Trancada por dentro.

Alcalde: Este estúpido Obispo...

Perro: ¡La puerta trasera!

Alcalde: ¿Qué puerta trasera?

Perro: No sé, siempre hay una.

Alcalde: Tienes razón. Vamos (Sale corriendo, pero se devuelve) Ve tú adelante, yo cuido la retaguardia.

Perro: Como en los viejos tiempos.

Alcalde: Sí, sí, vamos. (Corren fuera de escena, EL Obispo está parado en medio del pasillo sin saber qué hacer, tirita. El Fray va a ocupar su lugar en el altar, en donde se pone sus mejores galas; entran a escena el Perro y el Alcalde)

Perro: Qué raro. Siempre hay una puerta trasera.

Alcalde: Sí, sí muy raro. Me pregunto qué estará pasando allá adentro.

Perro: (Buscando en la puerta) ¡¡una rendija!!

Alcalde: ¿Ves algo?

Perro: Todo negro.

Alcalde: Yo también. Creo que si no hacemos algo y luego, habrá una vacante para el cargo de Obispo. (Se miran, se echan hacia atrás con la intención de derribar la puerta)

Perro: ¿Cómo en los viejos tiempos?

Alcalde: Por la puerta ancha. (Adentro comienza abruptamente la marcha nupcial, el obispo desespera, EL Fray sonrío y la invita al altar; el Obispo sin otra alternativa, comienza a caminar con el paso tradicional de las novias)

Perro: ¿Oyes?

Alcalde: ¡¡La marcha nupcial!!

Perro: ¡¡Rápido!! Un, dos, tres (Tratan desesperadamente de derribar la puerta con los hombros, patadas, etc. adentro la música va evolucionando a un aleluya, aleluya majestuoso, Wagneriano, ya que por el fondo del altar comienza a descender en todo su esplendor el Santo Patrono. Afuera, los gritos y esfuerzos del Alcalde y el perro por entrar, no se oyen debido a la música. El Santo con la música monumental va “Desnudándose” ante la novia, hasta quedar Pedrini al descubierto. Ahora el Obispo lo único que quiere es que entren sus socios porque la prueba está ahí: El Santo y Pedrini son uno.

Fray: Nos hemos reunido aquí, para unir en santo matrimonio a esta pareja de enamorados que han tomado esta decisión libre de presiones y por su propia voluntad ¿es así?

Pedrini: Es así.

Obispo: (Sudando frío) Así... así será.

Pedrini: Vamos Ginita, grítalo.

Obispo: (Con gallitos) Es así.

Fray: Bien arrodíllense. Ante la presencia de Dios io como su representante pregunto: Pedrini, guante Bianco, ¿Aceptas a Gina, hija de Lorenzo, como esposa, para amarla, protegerla y respetarla hasta que la muerte los separe?

Pedrini: Ma ¿Y por qué pensar en la muerte ahora?

Fray: Calma, es el rito ¿Aceptas?

Pedrini: Ma, claro que acepto.

Fray: Y tú Gina, hija de Lorenzo ¿Aceptas A Pedrini como esposo, para amarlo, cuidarlo y respetarlo hasta que la muerte los separe?

Obispo: ¿Qué?

Fray: ¿Aceptas?

Pedrini: Vamos pichona (La pellizca)

Obispo: ¿Yo pichona?

Fray: (Impaciente) ¿Aceptas?

Obispo: Accecept...o.

Fray: Si alguien tiene algún impedimento para que esta boda se realice, que hable ahora o calle para siempre. (Se escuchan los golpes en la puerta. El Fray y Pedrini se miran)

Pedrini: Mendigos. Sigue.

Fray: Sigo. Los anillos (Pedrini indica que no los tiene) Pero Pedrini los anillos son...

Pedrini: Fray.

Fray: Queda pendiente. En nombre de Dios los declaro marido y mujer, lo que él ha unido que no lo separe nadie. Puedes besar a la novia.

Pedrini feliz se va acercando a la novia que retrocede lentamente. La alcanza, la toma por el talle y desliza su mano por el cuerpo del Obispo. Llega al velo. Lo levanta, lo baja, mira al Fray, lo vuelve a levantar. Toma del cuello al Obispo, prepara el golpe y... con gran estruendo entran por fin el Perro y el Alcalde.

Alcalde: (Con banda en el pecho) En nombre del pueblo...

Obispo: (Mostrando la cruz) En nombre de la fe...

Perro: (Con su espada) Y en nombre de la ley, quedas arrestado.

Fray: ¡Dios mío!

Pedrini: Traición y emboscada.

Perro: Entrégate.

Alcalde: Sin violencias.

Obispo: Ni herejías.

Pedrini: Por la Santa Putana... ¡Jamás!

Alcalde: A él (El Perro le cierra el paso y desenvaina su espada. Pedrini saca su estoque).

Fray: ¡Cuidado Pedrini!

Pedrini: Prefiero la muerte antes de perder de vida.

Comienza una lucha de capa y espada por toda la iglesia. El Obispo se oculta detrás del altar. Sigue la lucha. Pedrini reduce al fin al Perro que queda a su merced entre la espada y la pared, cuando aparece el Alcalde con Gina como rehén amenazándola con un cuchillo en el cuello.

Alcalde: Bien Pedrini... o... o... ¿Santo? Es tu rendición o la vida de ella.

Todos se quedan inmóviles sin saber qué hacer, es como un final de capítulo de telenovela melodramática. Todos se miran.

Fray: (Saliéndose del personaje a público) ¿Quién cederá? ¿Será el Alcalde capaz de matar a Gina? ¿Dejará Pedrini que lo haga? ¿Se entregará? ¿Llegará Cárdenas arrepentido a liberar a su colega? ¿Cómo reaccionará el pueblo? ¿Tomaré yo las armas? (Vuelve la foto. La música trágica de la escena llega a su clímax.

Alcalde: (Que trae maniatada y con cuchillo en el cuello a Gina) Alto Pedrini o ¿Santo?... es tu vida o la de ella.

Gina: No te entregues caro mío, lo he comprendido todo. Si hemos de vivir separados escápate, si el mundo es sucio, roba, si esta piara de cerdos ha de gobernarnos, enfréntate a ellos. Amore tu rebeldía vale más que mi vida, somos diferentes cariño, io no he sufrido para vivir, y lo que he aprendido hoy me ha hecho envejecer hasta desear la muerte. Lucha tú, escápate, vénganos a todos y yo moriré en paz.

Pedrini: (Atónito y embobado) Gina.

Gina: ¿Si?

Pedrini: Mujer, mujer, mujer.

Gina: Bravo mozo.

Pedrini: (Le tira un beso) Ma no son palabras para una dama. Dignidad y delicadeza ¿Capichi?

Gina: Pero Pedrini...

Pedrini: (Silencio) Este problema lo arreglo io, Pedrini guante Bianco. A ver señores o como los llamo mi dama...

Gina: Piara de...

Pedrini: Eso, piara de cerdos ¿Bonoto no? Bueno ¿Cuál es el punto marranitos?

Alcalde: Tú.

Pedrini: Eco, io. Ya lo dije una vez; todo blanco tiene su negro (Con pena al Fray) ¿Fue bello no?

Fray: Pedrini yo opino que... (No puede seguir ante la mirada de los conjurados)

Pedrini: Bien en vista que la situaciones no me es favorable y ya los marranitos han dado un buen golpe; abduco (Suelta al Perro pero lo vuelve a tomar ahora con el estoque al cuello) Pero no tan rápido buitres. Tú Alcalde de puercos y tú beatísimo porcino dejarán libre a Gina y no le tocarán ni un solo cabello, correcto.

Alcalde: Como tú digas redentor.

Obispo: Pero no faltaba más.

Pedrini: (Al Perro) Y tú garrapata de cerdos, mantente alejado de ella de lo contrario mi banda te caerá encima. ¿Entendido?

Perro: Entendido “señor”.

Pedrini: Eco “señor”. Así me agrada más el trato. (Se arregla para salir) Gina.

Gina: Si amore.

Pedrini: El mundo es turbio, tú seis pura. Los hombres deshonestos, tú fiel. Gina, el presente es de ellos eso está claro, el futuro es nuestro. Gina tu sei patria.

Gina: Y tú el patriarca.

Alcalde: Llévatelo Niccolo, rápido.

Perro: Vamos Guante Bianco, no sabes cuánto he esperado este momento (Se van en silencio).

Gina: Pedrini no partas. Amore tu aliento es mi oxígeno, tu mirada mi sustento, Pedrini... (Está derrumbada) moriré de pena sin ti.

Pedrini: ¿En qué quedamos Gina? Ni una lágrima delante de estos fariseos. La boca cerrada y la cabeza en alto ¿Capichi?

Gina: Capichi.

Pedrini: Bellísima volveré.

Gina: Guapo, esperaré.

Pedrini: Adiós. Vamos Perro, guíame hasta mi habitación.

Perro: Gracioso, vamos. (Salen, Gina queda inmóvil con la vista fija por donde salió Pedrini).

Gina: Nunca supe quien eras hasta hoy, y cuando más te amo, te pierdo y te llevas la mitad de mi corazón.

Obispo: (Se le acerca y le palmorea el hombro) ¿Por qué hablar de pérdida?

Gina: Sonrisas, labios, ojos, caricias, adiós, hasta nunca.

Alcalde: ¿Por qué hablar de nunca? Aj que palabra más triste.

Gina: Ya estoy casi muerta. Dio extingue de un soplo la tenue llama que hay en mi alma, te lo ruego.

Alcalde: Morir, potra palabra triste. Que afán de hacerte daño muchacha.

Obispo: Gina no desesperes, esto se puede remediar.

Gina: (Volviendo de su aislamiento) ¿Qué?

Obispo: Mira pichona mía, io sé que el Alcalde está pensando la forma de solucionar tu problema.

Gina: ¿Habla con la verdad Obispo?

Obispo: Te lo digo porque lo conozco.

Alcalde: Gina.

Gina: ¿Si?

Alcalde: Mira muchacha, tu noble actitud para con ese bandolero me ha hecho pensar en la fuerza del amor, y el amor, luminosa palabra, es mi punto débil. Remediaré tu problema, créeme.

Gina: No creo una palabra.

Obispo: Gina no le hables de esa forma.

Alcalde: No, no está bien, comprendo su molestia. Pero te lo digo. Tu actitud, tu honestidad me ha hecho darme cuenta de cosas muy importantes, trascendentales diría yo. La fidelidad que...

Gina: Señor Alcalde no se agote, no sé donde están las ofrendas.

Obispo: ¿En serio?

Alcalde: ¿Ofrendas? Ja, ja absurdo, a quien le interesan, te estoy hablando de reconciliación verdadera. Yo he cometido errores y los remedio ahora. Ustedes estarán juntos.

Gina: De... de verdad.

Alcalde: Por supuesto, y ahora mismo si lo deseas.

Gina: Oh, Sr. Alcalde scuzca, scuzca ¿Dónde debo ir?

Alcalde: Oh a un lugar idílico y propicio para el amor. ¡A la cárcel mierda! (La toma y se la lleva pero vuelve a hablar con el Obispo) Teo, averigua donde están nuestras cosas.

Obispo: Que fraude, que fraude. No atino a comprender cómo fuimos engañados todos. Increíble ¿no?

Fray: Esa es la palabra justa; increíble, y por un delincuente común.

Obispo: Es una gran ofensa para la iglesia.

Fray: Para el pueblo entero.

Obispo: Pero principalmente para la iglesia y particularmente para tu parroquia.

Fray: Glup... mi parroquia claro, pero en fin por suerte todo terminó.

Obispo: No Giacomo, todo acto trae secuelas.

Fray: Por... supuesto.

Obispo: Y víctimas.

Fray: Claro.

Obispo: El problema es dilucidar entre culpables e inocentes, pero la iglesia Giacomo, debe velar por el alma de esas víctimas. El hecho circunstancial del delito a nosotros no nos incumbe.

Fray: Me parece.

Obispo: Todos merecen su perdón; lo tendrán.

Fray: (Para si) Que alivio.

Obispo: Pero allí están ellos; el poder político y el de las armas sedientas de justicia, ellos deben velar por el orden y nosotros debemos atenemos a sus resoluciones.

Así es la vida y así también es la muerte. Todos vamos donde mismo ¿Por qué entonces negarnos como hermanos? Dividir no, multiplicar sí. La herejía, uf, tanto daño que ha hecho. Y tu Giacomo como nos has dejado.

Fray: Pero señor Obispo, fui el más engañado de todos, caí como un bambino en la trampa.

Obispo: Te creo, pero estas involucrado, quiéranlo o no.

Fray: No puede ser... soy un víctima.

Obispo: Espera, se me ocurre, creo que puedo hacer algo por ti siempre que tú hagas algo por la ciudad.

Fray: Lo que sea.

Obispo: El punto son las ofrendas. Te aclaro... mis joyas.

Fray: Las joyas claro. Ma io no sé donde están.

Obispo: Es una lástima, me van a presionar ¿Me comprendes? Si no aparecen eres sospechoso, y de ahí al monasterio o quizás algo peor hay un paso, pero si se recuperan cambia tu situación, ahora si eres tú el que las recupera estamos de maravilla, te podría conseguir hasta un traslado.

Fray: ¿Pero cómo señor Obispo? No sé donde están.

Obispo: Mira imbécil eso es cosa tuya, busca por todos lados, habla con tu Pedrini, haz lo que sea, pero si no las recuperas... ¿Correcto?

Fray: Como usted diga.

Obispo: Tienes una hora (Sale, el Fray se pone a buscar por todos lados)

En la cárcel. Pedrini está tendido mientras Gina le cura el ojo.

Gina: Pobre caro mío. Nunca creí que te harían esto. Es inhumano.

Pedrini: Es la ley.

Gina: Vaya la ley.

Pedrini: Así es y ha sido siempre. El poderoso dice “he aquí el Sagrado Código de justicia” y el débil responde “ah ¿sí? Pues con su famoso código, io me limpio el culo” El poderoso, entonces recurre al más antiguo y persuasivo de los recursos legales: El Palo; y una vez que te han molido a garrotazos, se repite el juego: “He aquí el a Sagrado Código de justicia” y ahora la respuesta es “amén”. La cuestión Ginita, es quien es el dueño del garrote o quien se lo arrebatata.

Gina: Quiero que esto termine pronto.

Pedrini: La noche es eterna ¿eh?

Gina: Cierto. Pero quiero ver el sol desde nuestro nido.

Pedrini: La casita blanca...

Gina: Junto al río...

Pedrini: Me parece estar viéndola.

Gina: Yo también. Tú estás sentado cerca de la ventana...

Pedrini: Mirando el paisaje...

Gina: Yo amaso el pan...

Pedrini: Yo traigo el vino...

Gina: Estamos casados.

Pedrini: Y tenemos bambinos...

Gina: ¡Ocho!

Pedrini: ¿Ocho?

Gina: ¡Tres!

Pedrini: ¿Tres?... ¿Qué habrán hecho con Fray Giacomo?

Gina: Verdad, me había olvidado.

Pedrini: Gina, un buen amigo se traiciona, pero jamás se olvida.

Se abre la puerta y entra el Fray.

Pedrini: Ciao, Fray, bienvenido al infierno ¿Cómo va querido Fray?

Fray: Bene, bene...

Pedrini: Pero de que te afliges ¿eh? ¿De esta pocilga? Tranquilo. Estás más seguro aquí que en el otro chiquero.

Fray: No es el lugar... es...

Pedrini: La sentencia ¿es eso?

Fray: No.

Pedrini: ¿El qué dirán?

Fray: No.

Pedrini: ¿Tu parroquia?

Fray: En cierto miedo...

Pedrini: Calma Fray. Saldremos bien. ¿Cuál es el cargo? ¿Matamos a alguien?

Fray: No.

Pedrini: Por estafa ¿Cierto? Pero Fray, las cárceles y el mundo están plagados de estafadores. ¿Cuánto no darán? Un año; con buena conducta, seis meses, ahora, unos morlacos al juez y en dos semanas estamos fuera. ¿Qué te parece, eh?

Fray: Pedrini, tu no entiendes; nuestra ofensa va más allá de una simple estafa... hemos jugado con la fe, afrentado a Dios, a la iglesia, a los fieles y a nosotros mismos...

Pedrini: Ma ¿qué ofensa? ¿Por dar comer a la gente? Al Alcalde le sobra bastante grasa ¿o no? ¿Por quemar los archivos judiciales? Bastantes millones han robado ya y demasiadas ruedan día a día. ¿Y qué hay con los presos? El pájaro nació para volar, no para el cautiverio.

Fray: Pedrini, lo que hicimos no tiene nombre. Al principio creí que sería por un día, pero me dejé arrastrar por tus herejías. Cada vez el abismo se ahondaba más y más, y tú ya no me oías.

Esto no podía acabar bien... la arrogancia era tu baluarte y ya nadie estaba seguro. Si por lo menos te hubieras dejado guiar por mí, todo se habría consumado de manera distinta.

Pedrini: ¿Y qué querías? ¿Qué me quedara en vitrina viendo como ustedes estrujaban bolsillos? El milagro se confirma mientras da dinero, pero si quita uuyyy... es el espíritu del amén.

Fray: Es dinero es para costear los gastos... nada más...

Pedrini: Y qué gastos ¿El oro de las basílicas? ¿Las joyas y bienes del Obispo? ¿Cuántos gastas en los pordioseros que llegan a tu puerta? ¿Desde cuanto la fe cuesta tanto dinero? **Fray:** Tú sabes que las ofrendas no alcanzan para nada. ¿Cuándo he tenido algunas liras extras? Cuando he destinado yo: Esto por acá, esto para allá, esto para lo otro ¿eh?

Pedrini: Tú eres un obrero, y el obrero jamás maneja las finanzas del patrón. Tú nunca verás nada. Siempre hambriento. Lo necesario para que no te mueras. Mientras tanto, los colchones siguen abultándose.

Fray: ¿Y cómo andamos por casa, eh? ¿Dónde están las joyas que le quitaste al Obispo?

Pedrini: Están bien ocultas.

Fray: Esperando por ti ¿verdad? Bien vemos la paja en el ojo ajeno.

Pedrini: Es mi seguro de vida.

Fray: ¿Dónde están, eh?

Pedrini: ¿Y para qué quieres saber? ¿Para ir a alcahuetearle al Obispo e implorar perdón?

Fray: ¡¡¡Pedrini!!!

Pedrini: ¿Lo harías Fray?

Fray: No.

Pedrini: ¿Lo harías Fray?

Fray: No.

Pedrini: ¿Lo harías Fray?

Fray: Noooooo... (Se le caen las cadenas)

Pedrini: Colocaron mal tus cadenas... Fray.

Fray: Las joyas, Pedrini... entiéndeme.

Pedrini: ¿Ves este ojo? Cuando me preguntaron, esta fue mi respuesta. Aquí está el otro.

Fray: si las devuelves, será un punto a favor.

Pedrini: Un punto a tu favor... me pides la cabeza.

Fray: Me prometieron que si las entregas, Gina quedarás libre y tú algún tiempo aquí, pero corto...

Pedrini: ¿y TÚ?

Fray: (Silencio) La parroquia me necesita...

Pedrini: Claro ¿Qué dices Gina?

Gina: Es dinero sucio Pedrini.

Pedrini: ¿Y qué lo es?

Fray: Pedrini, por favor...

Pedrini: Está bene, Fray. No hay rencores. Cuando se trata de sobrevivir ni la propia madre puede estar segura. No tengo nada en tu contra, ayer fuimos socios; hoy el contrato se cierra y qué podemos hacer si este mundo cagón es un circo romano, en donde nos destrozamos sin miramientos y el que cae el pisoteado y aplastado por los otros que siguen cayendo y así por los siglos de los siglos. y ante la promesa de unas cuantas monedas, ni siquiera dudamos en arrancarle el corazón al hermano. En este juego Fray, el as bajo la manga es ley, el corvo es la verdad y traición la religiones. Nadie es mejor ni peor, la culpa no es tuya ni mía, sino de todos. Si yo estuviera en tu lugar, haría lo mismo contigo ¿Por qué no? Y como dice la canción: "Amo y esclavo se irán al infierno igual" Somos débiles. Lo único que sobrevive son pequeños actos heroicos, como el de la Gina...

Gina: Y el tuyo.

Pedrini: ...que en la gran hoguera humana se consumen. No te desesperes, te diré donde están las joyas, pero será en pago por tus servicios prestados ¡Gina! Ante la presencia de... quisiera pedirte que me aceptes en matrimonio.

Gina: Ante la presencia del amore, quisiera pedirte que me aceptes como mujer.

Pedrini: Aquí están los anillos, Fray (la pareja se mira fijamente) ¿Cuánto tiempo queda?

Fray: Cinco minutos.

Gina: ¡¡Uu!! Toda una vida.

Fray: En presencia... (Pedrini lo para) Tú Gina, aceptas a Pedrini como tu legítimos esposo pa...

Gina: ¡Acepto!

Fray: Y tú Pedrini...

Pedrini: ¡Acepto!

Fray: Entonces, los declaro marido y mujer. (Se ponen los anillos y a Pedrini no le entra por el guante)

Pedrini: (Mirando el guante) Cuanta historia ¿eh? Aquí se acaba el viaje juntos camarada; ¡ah!, fiel amigo... ¿Ma qué es eso?... Con sentimentalismos no, ¿eh? Hay millones que querrán viajar contigo. Tú solo espera. Bien... adío...adío Bianco. (Después de una duda lo tira hacia atrás como los novios)

Fray: Pedrini...

Pedrini: En el Santo Patrono.

Fray: ¿Dónde?

Pedrini: La imagen es hueca... arráncale su corazón de oro...

Fray: Dentro de la estatua... claro. (Aliviado se sienta y respira)

Pedrini: ¡Viva la novia!

Gina: ¡Viva el novio!

Entra de improviso el Obispo y se queda esperando. El Fray rápidamente canta al público.

Fray: Hasta la encrucijada el hombre llegó:

¿Ahora qué camino sigo?

Obispo: El de tu credo.

Pedrini: ¿Qué más da?

Gina: Oye tu corazón.

Fray: El hombre en la encrucijada ¿Qué puede hacer? ¿Vivir o morir? ¿Gritar o callar? ¿Qué es lo correcto? ¿Quién me lo puede decir?

Todo: Sólo tú, sólo tú, sólo tú.

No puedes ir atrás

Pero lo de adelante

¿Qué no deparará?

Fray: Santísimo Dio, mi corazón se ahoga, mi mente se nubla, mi cuerpo se inmoviliza ¿Cómo enfrentar el miedo, cómo mirarlo a la cara? No podré, Dios mío, no podré. No me pidas más, soy humano, no resistiré esta prueba.

Gina: ¡Inténtalo!

Fray: No, soy débil. Mi espíritu se estremece de terror.

Gina: ¡Saca la voz! Compórtate como un hombre. Lo que hagas tendrá su paga. Si aún hay tiempo, te contaré un cuento:

Cuatro hombres; cuatro puntos en el gran desierto;

Uno es el jefe; los otros lo siguen; más de alguno donó su ración.

Pero un día, el guía cayó en desgracia: un virus maligno lo hacía delirar

Y transpirar.

Y comenzó la discusión: ¿Qué hacer con él? No podemos continuar así,

Pero es el guía. El enfermo empeoraba y estorbaba cada día más. Se

reunieron los sanos y nada en claro sacaron; al contrario, sólo odio y

rencor ganaron. y una noche oscura, el de mirada inquieta, se lleva el

agua, se lleva la comida: "tengo que salvarme" pensaba para sí, "al

diablo con ellos y huyó con todo".

Al amanecer el enfermo agonizaba. Mil maldiciones recayeron sobre él

traidor. Uno de los sanos desesperaba; el otro se mantenía sereno
Y atento.

Un caravana, que a lo lejos pasó, ofreció llevarse solo a los que permanecían de pie. El desesperado rápido aceptó repitiendo tres veces que no los conocía y que solo les debía desgracia y dolor. El de mirada tranquila dudó, mas su destino aceptó. Acompañó a su guía por varias noches más y el guía murió. El vivo quedó solo. ¿Qué había ganado? Levantó la mirada y sin vacilar y apresurarse, hacia delante caminó y caminó. Solo con dos hombres se encontró a: con un ahorcado que no resistió su traición, y un desesperado que lloraba de dolor y pedía perdón por su acción. Y el de mirada tranquila entendió. Levantó al desesperado y lo calmó.

Ahora son dos hombres en el gran desierto. Uno es el guía, el otro lo sigue. Uno es sereno y mira siempre delante; el otro, de vez en cuando mira hacia atrás.

Fray: Pedrini lo dijo: todo cuento es mentiroso, la verdad está en la basura. Gracias Gina ¡Obispo! (El Obispo despierta).

Usted es mi superior y como tal le debo obediencia. Si he obrado por mi cuenta, es siempre pensando en que beneficiaría nuestra causa. Usted es el capitán, yo el marinero. Usted marca el rumbo, un rumbo con virtud, entereza y sabiduría. ¿Qué puede hacer un simple Fray, que complacer los deseos de su Obispo? Usted es mi modelo ¿A qué podría aspirar io, sino a seguir sus pasos, a embriagarme con sus ejemplos y sus acciones? Pero io pecador, me alejo de su bienhechora senda llena de comprensión y respeto, para caer en manos del demonio en persona, porque este hombre no merece otro apelativo. Yo lo conozco, y claro, ha hecho algunas buenas acciones, pero lo que ha hecho con usted no tiene nombre, humillarlo y robarle las joyas que usted tenía para repartir entre los pobres. Usted que las guardaba esperando el momento propicio, el momento justo ¿Qué habría hecho io con ellas? ¡Nada! Usted las administra como nadie. Usted es el único que debe saber donde están. Yo lo olvidaré al decírselo ¿Quién sino usted debe ir a ese lugar sagrado, respetado y tan visitado, a recuperar lo que le pertenece por derecho? Solo usted Obispo. Porque se lo ha ganado con sacrificio y abnegación. Vaya, vaya a buscarlas y devuélvalas la pureza y virginidad perdida. Ahora dese vuelta. No hay nada más que hablar.

Obispo: ¿Qué, qué?

Fray: Dese vuelta. No es digno que sus ojos miren a esta tropa de insanos pecadores. (El Obispo se voltea) ¿Está oyendo?

Obispo: Sí, sí. (Babea)

Fray: Antes, dígnese darme su mano. (Mira a los presos) Las joyas están... ¡En la mierda, en la caca están! (Lo saca en Vilos).

Gina: Fray.

Fray: Nunca me gusto pelare papas... ¿Y qué querían que dijera a ese cerdo? ¿Estamos juntos o no? ¿Y qué miran con esa cara de idiotas, eh?

Gina: No sé, eres tan lindo Fray (Corre tan emocionada y lo abraza).

Fray: La Gina... mi mocosa.

Gina: ¿Y su parroquia?

Fray: ¿Y qué? Dentro y fuera siempre se puede ayudar en algo.

Pedrini: Me dite una lección inolvidable (El Fray lo calla) Un bacho socio.

Fray: Un bacho.

Gina: Esto hay que celebrarlo.

Pedrini: Por supuesto. Venga la música maestro.

Fray: Vivan los novios, viva el amore.

Novios, Viva el amigo.

Cantan el Himno de los nuevos tiempos:

Si eres perseguido y no hay escapatoria
No desfallezcas: ¡levántate! Alerta llegó tu tiempo

Tú lo has ganado todo, tú lo has vendido
Mira gana y aprende bien: ¡desnúdate! Se te va el tiempo.
Gran señor, sembraste miserias, cosechaste odio
Enfréntanos con tu lanza señor, a ti se te fue el tiempo.
A desenmascarar gusanos
a patear cretinos
a conquistar corazones- aún hay tiempo
a saltar por sobre el fuego.
Contra la soberbia y el acero- aún hay tiempo
a amotinar las gentes
a denunciar las ratas
a liberar al sol- aún hay tiempo
a robarnos la luna.
La última hora está cerca ¡¡Levantémonos!!
Pues para nosotros... aún existe en tiempo
Aún tenemos tiempo.

Entra el Perro.

Pedrini: No hay cárceles para espíritus vivaces... Ocultemos nuestro miedo.

Gina: La frente en alto.

Pedrini: La voz entera.

Fray: La justicia reconoce a sus hijos. La piedad del señor sobre los hombres.

Pedrini: Si a veces no sabemos lo que hacemos.

Gina: Que la alegría nos desborde.

Pedrini: Y que la fuerza no nos abandone.

Fray: Amén.

Avanzan en dirección a la puerta que está custodiada por el Perro. En el momento de acercarse y juntarse con él, Pedrini con una escaramuza le quita el pistolón. Todos se sobresaltan.

Pedrini: ¿Hasta cuándo te lo voy a repetir Perro? Nunca cuides tu blanco. Vamos. Repítelo (Repiten las maniobra, y esta vez el Perro no se deja sorprender y termina apuntando a Pedrini directo a los sesos.

Perro: (Apartando a Pedrini) Pedrini, por favor, devuelve las joyas. Te aconsejo que lo hagas porque...

Pedrini: Están en buen resguardo. El que las tiene, jamás nos traicionará.

Fray: Jamás.

Pedrini: Gina, tú en medio.

Gina: A tu lado.

Fray: Eco. Veremos quién enjuicia a quien. Tribunales del mundo...

Los tres: Allá vamos.

Perro: (Solo, adelantándose, sacándose la gorra a público) Quisiéramos dar otro fin a la comedia... pero (Afuera: ¡¡Bang!!) Lo intentamos de verdad, toda la compañía... pero... (¡¡Bang!!). Siempre o casi siempre la realidad nos sobrepasa (¡¡Bang!! Sale).

LA DECLARACIÓN OFICIAL Y FINAL

El Alcalde, Obispo, Perro y Chichito están de pie, en la fila mirando al frente el Alcalde luce impecable su banda, el Obispo cual Papa, el perro con capa y ascendido, Chichito ya es sargento. Oficia la misa Fray Lucciano.

Todos: (Cantando) ¡¡Amén!!

Lucciano: Antes de finalizar el oficio religioso, daré lectura aún comunicado oficial referente a los acontecimientos conocidos por todos y que tanta efervescencia e inquietud han causado en la población, y sea dicho de paso que aclara y libera de toda responsabilidad a toda persona e institución aludida en rumores y comentarios por lo bajo, que ha nada conducen y solo crean el caos y la desconfianza.

A.- Es falso que existan “tensiones” entre las autoridades y el Santo Patrono. Ambos bandos han trabajado codo a codo por lograr el máximo bienestar que ha cada una de las partes les compete.

B.- Es completamente absurdo hablar de “conspiración” Existe Un diálogo franco y abierto con el Santo, el cual, nos lleva a superar las diferencias mínimas en este caso, en un clima de cama – cama – cama – radería y respeto mutuo.

C.- Es falso el rumor de que el Santo “Fue arrastrado a la cárcel” El Santo tropezó con una piedra, que ya fue extraída de la vía pública y cayó encima del prefecto, quien lo ayudó a ponerse de pie y lo cargó hasta la comisaría para que reposara y fuera atendido por el médico castrense.

D.- Es falso e infundado que el Santo permanezca en la comisaría o en algún otro recinto carcelario. Nuestro Patrono, después de lamentable accidente, partió en una larga, larga, larga peregrinación a Tierra Santa; esto explica su ausencia de Poquita Fe, y en la presencia de Fray Lucciano ya que Fray Giacomo, lo acompañó, con la autorización correspondiente, como secretario.

E.- En cuanto a la desaparición de Gina, hija de Lorenzo, se están haciendo las pesquisas pertinentes. Todo indica que se fugó con Pedrini guante Bianco, ladrón con antecedentes penales buscado afanosamente por toda la policía. En todo caso, no hay argumento para relacionar esto con lo otro y eso con aquello.

Dado lo anterior y de común acuerdo los aquí presentes y el santo Patrono se resuelve:

1.- Queda estrictamente prohibido las especulaciones en relación a la persona del Santo y su alejamiento voluntario.

2.- No se permitirán desobediencias en relación a los mandatos que de hoy en adelante se comunicaran oportunamente y cuando la situación así lo exija. Este punto cuenta con el incondicional apoyo del Santo y las autoridades.

3.- Para las ofrendas se constituirá una comisión Teo- cívica que se encargará de su administración y justa petición.

4.- Cualquier acto de... castigado... severamente... por un consejo

De... empadronamiento... medidas... vandalismo... que sea sorprendido... a la autoridad respectiva... desalojo inmediato... de acuerdo a la ley... como alta traición... con la fuerza pública... hasta nueva orden.

Y para terminar un mensaje afectuoso del Santo: “Paz y prosperidad a las buenas gentes. Sepan cumplir resignadamente las leyes de Dios. Algún día volveré y compartiré vuestra mesa. Mientras tanto tengan esperanza y fe ciega en vuestros conductores. Sin ellos nos somos nada” Y a partir de hoy y por una semana, jolgorio y fiesta en conmemoración del día más hermoso vivido por nuestra villa. El futuro en nuestro y de nuestros hijos.

Firman las autoridades presentes y el Santo Patrono.

Comuníquese, archívese y publíquese.

Inmediatamente comienza una marcha. Es la misma canción de procesión latigüea. Se destapa el bulto que estaba aún lado de las autoridades. Es la antigua imagen refaccionada. Es igualito a Pedrini, pero de yeso. La levantan y comienzan una nueva procesión. El Alcalde dirige el coro.

Fin.

Creación colectiva compañía teatral Los que no estaban Muertos.
1987.

I ACTO.

Canción, personajes deambulan por el escenario.

Escoria Bigotudo: Vi un muerto hermoso. Un crimen precioso con amor, con pasión, estético, teatral, lo miré y lo guarde al tiro, me gustan mucho los crímenes y me gusta mucho esa página del diario. Entiendo perfectamente eso si que en el noticiario pongan un filtro azul cuando dan esas noticias, porque hay niños. Lo mío no es una enfermedad es un hobby. Saben ese crimen que vi fue como caído del cielo, un regalo de Dios.

Policía: Perdón señor.

Escoria Bigotudo: Sí señor.

Policía: ¿Usted afirma haber visto un crimen?

Escoria Bigotudo: No, por ningún motivo.

Policía: ¿Estoy sordo?

Escoria Bigotudo: No sé señor si está sordo, pero yo no he visto un crimen, lo que yo dije fue que vi un muerto.

Policía: ¡Ah! Distinto es ver un muerto de ver un crimen.

Escoria Bigotudo: Sí señor muy distinto y sabe una cosa señor, yo no lo vi en mi casa ni en la casa de ningún pariente mío.

Policía: Yo no he dicho lo contrario señor.

Escoria Bigotudo: Ya, ya señor. Si estoy tranquilo, lo vi en un lugar público.

Policía: ¿En qué lugar?

Escoria Bigotudo: En un lugar público señor, le estoy diciendo.

Policía: ¡Especifique el lugar!

Escoria Bigotudo: Cálmese señor no me grite. Yo iba caminando y me dio sed y entre a un lugar...

Policía: ¿A un restaurante?

Escoria Bigotudo: Justamente señor a un restaurante y ahí lo vi.

Policía: ¿Ahí vio que señor?

Escoria Bigotudo: El muerto y sabe una cosa señor, sabe porque lo mató su mujer...

Policía: ¿Cómo sabe usted que lo mató su mujer?

Escoria Bigotudo: Porque yo vi cuando entró la mujer y la mujer entró y mi amigo se paró en ese instante...

Policía: O sea era su amigo el muerto.

Escoria Bigotudo: Claro era mi amigo señor. Y yo estaba conversando con él y ahí él me dijo cual era el motivo de la mujer y ¿Sabe cuál era el motivo señor? ¡¡Celos!! ¡¡Celos!!

Policía: Señor.

Escoria Bigotudo: ¿Qué señor?

Policía: ¿Y a usted no se le ocurrió impedir ese crimen?

Escoria Bigotudo: No señor, si yo estaba ahí sentado. Se acercó la mujer, se paró el hombre y le enterró el cuchillo en la espalda y un hilito de sangre cayó precioso.

Policía: ¿Nada más que decir señor?

Escoria Bigotudo: Hasta luego.

Policía: Adiós.

Escoria Bigotudo: Buenas noches.

Escoria Bigotudo: Va a haber un crimen aquí.

Mujer: Sí mas tarde.

Escoria Bigotudo: ¿Se puede?

Mujer: Pase no más.

Escoria Bigotudo: Gracias.

Música.

Locos: En esta ciudad o te llenas de dinero o te llenas de mierda...

Loco Rojo: Ésta es la historia del Guatón Seboso, tipo despreciable de los barrios de la mierda, nacido y criado en la misma mierda.

Loco azul: Una noche en que el Guatón seboseaba su verga inflamada en los orificios de una gitana, se le ocurrió verse la suerte y le pasó a la hembra su sebosa mano sin abandonar el sudoroso mete y saca.

Loco Rojo: La gitana el nombre le preguntó.

Loco Azul: Guatón Seboso le respondió.

Loco Rojo: Su ambición le preguntó.

Loco Azul: La riqueza le respondió.

Loco Rojo: Su temor le preguntó.

Loco Azul: La mierda le respondió.

Loco Rojo: Su cualidad.

Loco Azul: La sangre fría.

Locos: Riqueza o mierda, ese es el dilema señores.

Loco Rojo: Callaba la gitana.

Locos: Y del orgasmo mismo la gitana huyó.

Loco Azul: La riqueza está contigo guatón rico.

Loco Rojo: Se puso contento el guatón, saltaba de alegría.

Locos: La gitana le dijo, esto es muy importante, le entregó un chupete hueso de amuleto y le dijo que si lo perdía a la misma mierda se iría.

Loco Rojo: De ahí en adelante al guatón no se le fue ni una.

Loco Azul: Su riqueza creció tanto como su barriga, las noches sin luna eran un festín.

Loco Rojo: Ni a las viejas con perro respetaba el guatón.

Loco Azul: Las mujeres que al guatón había dejado viudas en la guerra por el billete.

Locos: Colmaban las calles llenándolas de llanto y moco, mientras el guatón chupete hueso al cuello se paseaba por la ciudad, oliendo y rapiñando cualquier mordajo o baratija.

Loco Rojo: Un día en que el guatón se encontraba en el callao bar de los villagrinos...

Locos: Y eso es muy importante.

Loco Rojo: Le ocurrió algo muy especial.

Loco azul: Se había comido su habitual cabeza de chancho...

Loco Rojo: Y tragado la garrafa de tinto en forma sagrada.

Loco Azul: Cuando al momento de abrochar su sebosa chaqueta para salir...

Locos: No fue capi. Los villagrinos lo miraron y lo intentó nuevamente y nada. Comenzaron las risas, el guatón se puso rojo de rabia, más se reían los villagrinos, tanto lo intentó el Guatón y tanto se reían los otros que se le empezó a hinchar la vena del cuello, que se empezó a estrangular con el cordel del chupete hueso y el guatón se puso rojo, rojo y más rojo. Y cuando iba a estallar en mierda se cortó el cordel del chupete hueso y el chupete dando salto salió a la calle y el guatón corrió hacia el chupete y los villagrinos también. Pero el chupete se fue navegando por el río de aguas podridas que corre por las cunetas y calló en una alcantarilla y el guatón sacando la tapa entró al reino de la mierda y los villagrinos también. Comenzaron a caminar, el guatón daba pasos entre la mierda buscando el chupete hueso, de pronto lo vio y cuando estaba a punto de agarrarlo, el gran cagón en el barrio alto de la ciudad tiró la cadena. Y el torrente de mojones no dejó mover el pie y todos

guarda abajo. La cosa se ponía cada vez más espesa y turbulenta hasta que llegaron a un cruce de cañerías y con tanto villagrino, chupete hueso, guatón seboso, mierda, torrente y guarenes, se armó el remolino de mierda y la presión subió tanto, tanto que reventó todo y una erupción de mierda saltó por los aires y el guatón se fue por el chorro y el chupete también pero un poco más arriba.

Loco Rojo: Justo en ese momento iba pasando una golondrina que como buscaba la primavera estaba perdida.

Loco Azul: Y el chupete se le queda enredado en la patita...

Loco Rojo: Y la golondrina como no tenía rumbo, se puso a soñar.

Loco Azul: Y el guatón que le alcanzó a garrar una pluma, se fue en el sueño...

Locos: Y calló arriba de un alto pino, porque la golondrina soñó con bosques. El guatón gritaba como barraco en la copa del pino y la golondrina que estaba chapoteando feliz en un lago cristalino no escuchó y se fue volando al pino que tiritaba entero y le dijo al guatón: ¿Qué te pasa guatón seboso que gritai tanto arriba del pino?, no sé no cacho nada, respondió el guatón. Sal de i sueño chanchito asqueroso. Sí, como tenis las hueas por las puras hueas, suéltame las plumas concha de tu madre. Y el guatón le soltó las plumas y se fue guarda abajo.

Loco Azul: Y mientras el chupete se hundía lentamente en el lago cristalino...

Locos: El guatón caía en la alcantarilla por el mismo hoyo donde había salido y cuando el guatón quiso subir a la superficie a tomar aire, las viudas con la pasta del llanto y el moco taparon el hoyo. Abajo se oían los gritos del guatón desesperado por salir, arriba viudas y villagrinos corrían frenéticos tapando todas las salidas de la cuadra, todas las salidas de la manzana, todas las salidas de la comuna hasta que toda la ciudad fue tapada, hasta que toda la ciudad fue torturada, hasta que toda la ciudad fue saqueada, hasta que toda la ciudad fue incendiada y hasta que toda la ciudad fue abandonada y se convirtió en lo que es ahora, el gran wáter del mundo. Día y noche sin cesar por el cielo, mar y tierra llegan los containers apestados de cagadera humana que navegan a la deriva en este mar que tranquilo nos baña.

Se van los locos.

Loco del segundo piso: Desde mi ventana veo la lluvia que se moja y no solo los zapatos están mojados, sino que hasta las mismas rodillas me van llegando y yo corro, corro, corro. Y me convierto en un velocista de primera y llego hasta el pie de la cumbre más alta y me trepo, pero maldición el agua nuevamente me llega a las rodillas. Y en la cumbre hay un árbol que será mi salvación, pero hay más hombres tratando de treparse, piso el cráneo de un niño, trepo, mis pies están sobre los senos de una mujer, trepo, un hombre agarra mi pie, se lo sacudo, trepo. Estoy en la cima y solo cuerpo desnudos flotan a mi alrededor y en la gran noche oscura, un arca de mi se despide y el agua de lluvia que lo cubre todo, el agua de lluvia en mi cuello y yo en la cumbre y el agua en mi Glup, Glup, Glup.

Loco N.N: Se me olvidó que te olvidé, a mí que nada se me olvida. Ladies and gentleman.

Hembra que mata: Soñé que mataba un hombre, el macho con la hembra se fueron a casar, el macho iba de gris, la hembra iba de blanco, la hembra iba contenta pero el macho no tanto. Fue un verano, fue un otoño y cuando el invierno llegó, el macho la dejó y la hembra llorando se quedó. Y cuando el macho llegó, la hembra lo mató. Ladies and gentleman, yo y mis ángeles les vamos a interpretar este sueño, él hará el macho que muere y yo haré a la hembra que mata. Él era mi amor, mi amante y yo lo amaba pero ahora yo estoy sola. La hembra está en un bar, la hembra toma para olvidar, del bar ya no sale trago a trago consume su historia, olvida, mira como olvida, el viento...

Escoria: Hembra, viene un muerto caminando con los dos pies.

Hembra que mata: No, no quiero que venga. (La hembra mata al hombre)

Escoria: Me llevo este muertito enterito. Me voy a pasear con este muerto. Vamos muerto. No, antes tienes que bañarlo en sangre y después lamerlo.

Hembra que mata: No, es vomitivo.

Macho que muere: Sí, bañarme en sangre y después lamerme. (Ambos hombres acosan a la hembra)

Hembra que mata: Ladies and gentleman, discúlpennos, nos hemos equivocados de escena, esa era un escena de Romeo y Julieta.

Hombre: Nosotros éramos los hermanos de Julieta.

Hembra que mata: Ahora él viene llegando.

Macho que muere: ¿Quién yo?

Hembra que mata: Sí, y tú lo recibes.

Macho que muere: Hola.

Escoria: Hola.

Hembra que mata: Son amigos.

Macho que muere: ¡Hola!

Escoria: ¡Hola!

Hembra que mata: ¡Más amigos!

Ambos: Hola que tal.

Hembra que mata: ¡¡Más!!

Macho que muere: Hola.

Escoria: Hola, te van a matar.

Hembra que mata: No, eso no se le dice. Pregúntale por lo amigos.

Macho que muere: ¿Qué es de Pedro?

Escoria: Está bien.

Macho que muere: ¿Qué es de Pablo?

Escoria: También está bien. Una hermosa melodía sale de sus labios. Ella corre, corre hacia allá, él corre despacito hacia el otro lado y ahora gira y la ve y hace así de emoción, ella hace así de emoción, él cae al suelo de emoción, ella se revuelca de emoción. ÉL se para y ahora los que se ven son los mismos de antes pero el amor es más grande, se van a dar un beso con lengua, pero ella saca el cuchillo y se lo entierra en la cabeza. Y el desenfreno, la sangre es mucha, la sangre corre...

Hembra que mata: No, así no era, cállate. Antes conversamos. Tú fuiste.

Macho que muere: Yo no sé cuándo.

Hembra que mata: En invierno, hacía frío. Más frío hacía ahora. Más bien te fuiste antes, en otoño. Comenzaste a ver el punto negro delante de los ojos y te fuiste. No, te llevó. El punto negro es un túnel, el túnel no es negro es azul, al otro extremo hay un patio y muchos hombres arrastran sus cuerpos esperando su turno. Y tú te uniste a ellos y cuando te tocó a ti, abriste una puerta y te encontraste con un gran espejo, te reflejó, nítidamente te reflejó pero no te reconociste y deformaste el camino y ahora estas aquí a mis pies, te dio miedo.

Escoria: Ahora ella saca el cuchillo y ella se lo entierra.

Hembra que mata: Antes bailamos. (Hembra y macho bailan) Ay cariño mío no sabes cuánto tiempo te esperé, todo mi cuerpo entero te esperaba. Tiéndete, ay mi amor, ahora te voy a dar más y más y todo lo que he podido darte, te lo daré ahora. Más escucho...

Macho que muere: Es la alondra.

Hembra que mata: Es el ruiseñor.

Macho que muere: No, es la alondra.

Hembra que mata: Te digo que es el ruiseñor.

Macho que muere: Yo te digo que es la alondra.

Hembra que mata: Yo te digo que es el ruiseñor. ¿Qué es lo que es, la alondra o el ruiseñor?

Escoria: Alondra. (Hembra acuchilla al macho)

Policía: Sorpresa, no era un muerto.

Hembra que mata: ¿Y usted quién es?

Policía: La policía. Se le acusa de asesinato, premeditación, alevosía. Vamos andando.

Hembra que mata: Déjeme cinco minutos.

Policía: Sólo cinco minutos ¿Y tú escoria?

Escoria: ¿Qué pasa estoy detenido?

Policía: No, estás muerto.

Escoria: Que alivio.

Policía: Vamos, la morgue te espera.

Hembra que mata: Y esa noche todo su cuerpo llora, las axilas, el pubis, el entrepiernas, las rodillas, el vientre los senos. La frente y el cuello se mojaron de llanto y quedó tendido boca abierta sin asombrarse del aire que besaba, era el sonido invertido, silencio.

Canción de las escorias.

Doña escoria con un huevo: Sopla el viento por la calles hermano, el viento de los locos, el viento que hace que tu cerebro se llene de agujeros, hermano, por donde entra el vino, el vino que te hace soñar con trenes, en trenes de los cuales eres el único pasajero y te lleva hacia lugares donde cuchillos y tijeras trabajan todo el día en tu corazón.

II ACTO

Gamboa: Pedro Fernández Quiroz, hombre flaco, alto y moreno. Tenía un obsesión en su vida: descubrir el mundo de los mares del sur, mundo y que según una antiquísima leyenda inca, se encontraba el algún punto del gran océano Pacífico. A diferencia de los otros exploradores, que cual presa corrían tras el oro y la gloria, pero Pedro solo contaba con la mística locura de ir a sacar de las tinieblas del error a los pueblos paganos de su soñado mundo del mar del sur. La historia comienza en el Perú cuando Pedro llega de un viaje, trayendo la certeza de que su sueño es real y gran estado de ánimo se entrevista con el virrey del Perú.

Pedro: Señor vine a hablar con vos.

Virrey: Sí, no, el próximo miércoles Pedro.

Pedro: En vista y considerando que el riquísimo Perú ocupado está en cosas terrenales, alzaré mi voz a oídos de mayor talante, que den a mi empresa el carácter de importante.

Gamboa: Exactamente, Pedro decidió viajar a la metrópolis, gastando en ellos sus últimos ahorros, dispuesto a remover el cielo y tierra con tal de hacerse escuchar. España 1592, Puerto de Palos. ¡¡A ver los de cubierta coger ese cabo con fuerzas señores!! Bienvenido a la madre patria, decidme ¿Cuál deseáis?

Pedro: Me recordáis a un pata de palo que conocí en alta mar que era igual a vos ¡¡Gamboa!!!

Gamboa: Beato Fernández, hombre ¿Qué te trae por la metrópolis?

Pedro: Muchas cosas Gamboa y una de ellas es descubrir los mares del sur.

Gamboa: No me digáis ¿Conocéis la antigua leyenda incas? Necesitáis...

Pedro: Hablar con el rey.

Gamboa: Vamos hombre que yo decido, subid, ¡Oh! El cementerio...

Pedro: Gamboa se me hace que vos no sabéis donde vamos.

Gamboa: Yo sabía, ¿Pero dónde era? ¡Oh! Hombre de poca fe, mirad el palacete.

Pedro: Gamboa no lo puedo creer. ¡Rey Felipe!

Gamboa: Bueno, 2 años se la pasó Pedro tratando de entrevistarse. Mujer venga. Hombre deberían saberlo, el funcionamiento en la corte es diferente. A ver tiene algún problema influyente, conocen a algún noble, pero como les explico... Y Pedro cayó en la más profunda de las depresiones. Vamos don Pedro comed un poco que está caliente.

Pedro: Gracias Gamboa, comed vos.

Gamboa: Como queráis.

Pedro: Gamboa que nadie moleste hoy.

Santa Rosa: Pedro.

Pedro: Ya os dije Gamboa.

Gamboa: Sí señor nadie ha molestado.

Santa Rosa: Pedro.

Pedro: ¿Qué queréis ahora hombre?

Gamboa: Yo no he dicho nada.

Santa Rosa: Pedro.

Pedro: Y dale.

Santa Rosa: Pedro tus intentos no han resultado, mas no perdáis por ello las esperanzas luego del mal tiempo viene la bonanza.

Pedro: Gamboa, ¿Qué hago yo en España?

Gamboa: Hombre te has descalabrados y ya lo decía yo, por no comer se ha descalabrado.

Pedro: Te hago una pregunta, hombre, ¿Qué hago yo en España?

Gamboa: Las tierras pocos descubiertas por Verdáñez y todo eso...

Pedro: Gamboa, no es solo lo que venimos a buscar, hemos estado equivocados no os dais cuenta.

Gamboa: No.

Pedro: Es falta de fe Gamboa, no conseguimos nada si no la tenemos, la fe solamente está en los oasis, vamos montad nuestro caballo, vamos.

Gamboa: Estáis demente, creéis que un viejo lobo marino se va a subir en esos artefactos modernos.

Pedro: Un viejo lobo marino va hasta que le ordene su capitán.

Gamboa: No me digáis que lo que hace o no hace a un viejo lobo marino.

Pedro: Os lo digo Gamboa.

Gamboa: Y no me gritéis, además yo aquí tengo mi trabajo decente.

Pedro: Podéis quedaros con vuestras putas.

Gamboa: ¡Señoritas!

Pedro: Putas eso es lo que son.

Gamboa: Señoritas, alegres pero señoritas.

Pedro: Vas a ir al infierno Gamboa.

Gamboa: Y vos vais por el camino recto.

Pedro: Voy hacia Roma.

Gamboa: Don Pedro.

Pedro: ¿Quién da voces a Don Pedro en estas soledades?

Gamboa: Don Pedro.

Pedro: ¿Quién llama a Pedro?

Gamboa: Y si cual peregrinos atravesamos a los Alpes y Pirineos, hasta que llegamos a desfallecer.

Pedro: Os estáis apunando Gamboa.

Gamboa: Es que he visto algo muy cómico, una cúpula muy redonda y un caballero que agitaba sus brazos muy divertidos.

Pedro: Es el Papa, Gamboa. Y cuando lo veas tienes que rezar. Santo padre de las islas a pocos descubiertas por Verdáñez, deja ver gran cantidad de pastos y senderos y muy linda madera para hacer casas para sus habitantes. Al verlos llegar no escatimar saludos y parabienes, son gente gallarda Santo Padre y sé que la fe cristiana es inherente a ellos. Imaginaos a la madre de estas ínsulas, que según cuenta la leyenda es tanto como las Américas de hambre fértil para los cristianos de buena voluntad.

Cardenal: Y el Santo Padre al oír a este cristiano tan inflamado de celo evangélico, le entregó un genuina astilla de la cruz, bendecida por él y las epístolas mágicas. Dos años más tarde fue recibido por Felipe el caprichoso.

Rey Felipe III: Hábermelo dicho antes, hombre teniendo aprobación del Clemente no tengo más que tomar...

Pedro: No señor, soy Pedro que ha descubierto los mares del sur.

Rey Felipe III: Conquistad tierra para la corona.

Pedro: Y almas para el cielo.

Gamboa: Ya como quieras Pedro, llévate esto para que te acuerdes de mí. Chao Manuel.

Pedro: Adiós señor, Pedro, Pedro.

Rey Felipe III: Si Pedro te dije, oye se te queda algo.

Pedro: ¿Qué será? Y con Gamboa haciendo nosotros mismos las veces de correo, nos embarcamos en el galeón de la corana hacia la América, vamos Gamboa que se nos va el galeón.

Gamboa: Voy señor, pero que lindo galeón hombre.

Pedro: Está bellissimo.

Gamboa: Los meses de travesía los dedicó Don Pedro al estudio de la organización misionera que se instalaría en el continente descubierto, estudio que se vio repentinamente interrumpido por la presencia de olas caribeñas de más de 40 metros de altura que bambolearon el galeón hasta echarlo a pique y Don Pedro...

Pedro: Al agua ¿Gamboa dónde estás?

Gamboa: Dadme una mano, dadme algo pues hombre. No importa Don Pedro salvaos tú, el coigüe mojado pesa mucho. (Santa Rosa salva a Gamboa) Santa Rosa gracias, gracias Santita, Y por otra parte Don Pedro cantando para darse fe y ahuyentar a los tiburones, nadó de espaldas desde las Antillas hasta el mismísimo Puerto del Callao. ¡Hermanito! Ven a mi hostel y te serviré una tortilla de maíz.

Pedro: Gracias hermanito. Santa Rosa de Lima fue mi salvadora en la desgracia. ¿Dónde está la catedral?

Hombre: La puerta amarilla, hermanito.

Pedro: Gracias hermanito, Santa Rosa, Santa Rosa.

Gamboa: Malaya sea la suerte cristiana gracia, que al estar orando a Santa Rosa y a causa de un movimiento telúrico la gran viga del altar mayor le cae sobre la cabeza, descalabrándose, lo que le dio para seis meses en el hospital y allí nos encontramos nuevamente. Yo estoy seguro Don Pepe que caminaba sobre el agua.

Pedro: Lo único que lamento Gamboa, es haber perdido la astilla.

Gamboa: Sí, es una lástima que esa astilla tan bonita...

Pedro: Gamboa que me habéis devuelto la fe.

Gamboa: Hombre que para eso he venido, parecías un viejo descalabrado y abandonado a la suerte de Dios.

Pedro: estoy seguro, nunca más la duda.

Gamboa: A sí se habla.

Pedro: A la casa del Virrey. Bravo Virrey.

Virrey: Gracias Pedro, llegaste atrasado al almuerzo ya se despidió todo.

Pedro: No son migajas las que te vengo a solicitar, sino barcos y galeones para hacerme a la mar. En estas cartas de Felipe, brevemente está manifestado que me deis lo que yo pidiere, porque de esos dos la orden ha emanado.

Virrey: Ay Pedro, pero viniendo de tan ilustres personalidades ¿Qué esperáis? Haceros a la mar, buen español y saludos para quienes rectos sean con vos.

Pedro: Adiós.

Virrey: Pedro, se te queda algo. Adiós. Tú te creías que a ese espantajo que no tiene más que pellejo le iba a dar mis dos naves más bonitas ¡tapita! Le he dado un galeonsucho que estuvo en la guerra contra los moros y un patache que ya se hunde.

Pedro: Sarmientos, ¿Qué opinas?

Sarmiento: Se hunde.

Pedro: Gamboa.

Gamboa: Se hunde.

Pedro: ¿Qué pasa que no tenéis fe españoles?

Gamboa: Sí, fe hay hombre, pero de que se hunde, se hunde.

Pedro: vamos a acal fallar los viejos cascos, a mudar los velos parchados y a preparar los compartimientos para un año de navegación. Si alguien no me quiere acompañaros podéis quedar con vuestras señoritas, pero sino irán conmigo hasta el fin que yo les dije.

Gamboa y Sarmientos: Sea.

Gamboa: Vamos, el 17 de enero de 1603 el San Pedro y el San Pablo, el patache Federico y el pez Reyes se hicieron a la mar.

Pedro: Tirad, vamos a echarla ahora. Veis que flotaba Gamboa.

Gamboa: Flotaba.

Pedro: Porque esta es la cruzada evangelizadora, prohibidas van a quedar las palabras fuertes y las no ejemplificadoras. Empinad rombo hacia el trópico de Capricornio y os aseguro que en menos de un mes avistaremos lo que se llama tierra. Gamboa siempre retrasando el galeón, vamos a la mar españoles.

Gamboa: Ahí voy. Llevamos un mes y días dando barquinazos a un mar desierto, cuando de repente.

Pedro: ¿Qué pasó, qué hay? ¡Más lento!

Sarmiento: Extraño crustáceo al proa.

Pedro: Extraño crustáceo al proa.

Gamboa: Extraño crustáceo ¿qué lo que es un crustáceo?

Sarmiento: Crustáceo.

Gamboa: Ah, sí trata de una ballena dormida que al casco se había incrustado.

Pedro: Trátala con amor Gamboa, que también es un criatura de Dios.

Gamboa: Por supuesto, id con Dios Criatura paradisíaca.

Pedro: ¿Ves algo gamboa?

Gamboa: Sí, agua. A los seis meses de navegar incierto.

Sarmientos: Tierra.

Gamboa: Tierra.

Pedro: Tierra.

Gamboa: Exactamente se trataba de un islote, de unos 8 kilómetros de diámetro, coronado por un volcán humeante que bautizamos Jesús y sus habitantes postrados en la playa y nosotros aglutinados sobre la cubierta y nos saludábamos y ora ellos y ora nosotros y ora ellos y ora... Pero malaya sea la suerte cristiana, la corriente submarina de Aguayae nos arrastró sin más ni más alejándonos de nuestro primer descubrimiento, convirtiendo el saludo en despedida.

Pedro: Pero para sorpresa nuestra la corriente nos llevó a un islote muy similar al anterior pero de mayores proporciones. ¡Gamboa, Sarmientos! Esta vez estaba totalmente desierta y no hubo problema para desembarcar los botes.

Gamboa: Se ve bien ¡eh!

Pedro: Padre Gerónimo por favor. Y justo en los momentos que el Padre Gerónimo Villalobos taba comienzo al Tedeum, una lluvia de flechas envenenadas, unos se caen, otros se aplastan y los mas que logran llegar, dejando como único testimonio el cuerpo de San Gerónimo de Villalobos.

Gamboa: Hubo unanimidad para bautizar la isla como San Sebastián. Al noveno día de Pentecostés en nuestro lento vagar por el océano, descubrimos un semillero de atolones coralíferos, islillas que sobresalían apenas un par de metro del nivel del mar, lo que hacía la navegación peligrosa y un tanto aventurera.

Todos: ¡Cuidado, cuidado!

Gamboa: Nos hallábamos en esas agotadoras labores cuando el patache y por ir pajareando chocó de lleno con una roca de 30 Mts. de espesor. ¡Patache, patache! Y junto con él se fueron cerdos, cabras, vacunos, gallinas, la sal, el agua y dos cristianos se fueron junto a Lala, la lorita de Montoya que hacía las delicias de la tripulación.

Pedro: Y de pronto el cielo se ensombreció de un gris tenebroso a las 6 de la tarde.

Gamboa: Sarmiento iba a asegurar la carga.

Pedro: A las 10 de la noche Gamboa amarra la proa.

Gamboa: Sí señor ya voy.

Pedro: Y a la media noche se ha desatado el mayor huracán de que cristiano alguno haya hecho memoria y vientos de más de 300 kilómetros por hora...

Gamboa: Se cayó el capitán. ¡Capitán! Nada un poco hombre, de la pata hombre, de la pata...

Pedro: Eso es vaya que sirve vuestra pata.

Gamboa: La calma volvió al tercer día, como en toda buena historia de galeones y marinos existe la posibilidad de un motín. (Tripulantes pelean entre ellos)

Pedro: Estos son horas de estar jugando marinos, nos sabéis los daños que tenemos abajo.

Gamboa: Pero si no es un juego lo que pasa...

Pedro: ¡Gamboa, pero qué pasa!

Gamboa: Adiós capitán.

Pedro: Chao Gamboa (Capitán se sumerge) No, déjame aquí, si ya me echaron, que más queréis en vuestro barco, nos vamos Gamboa...

Gamboa: Yo también puedo caminar.

Pedro: Hombre, conmigo hasta el fin.

Gamboa: Pero si estaba concentrado, hombre.

Pedro: No es la concentración Gamboa es...

Gamboa: Vamos hacia el sur. Y Montoya fue el primero.

Montoya: Que odia a Gamboa.

Gamboa: Que odio a Martel.

Montoya: Que odio a Sarmientos.

Gamboa: Que odio a Bustamante.

Montoya: Que odio a Madariaga.

Gamboa: Que odio a... Pero Don Pedro ya la había visto, era un archipiélago, eran unas 40 islas montañosas que a Don Pedro le pareció suficiente tierra para los caudalosos ríos que denominó...

Pedro: Salvador y Jordán.

Gamboa: Y en cuyos márgenes su imaginación deliraba, creyó encontrar...

Pedro: Es una gráfica del paraíso. Como concesión de esta bahía nombraremos de San Felipe y de Santiago y de su Puerto de la Veracruz, entonces declaró la soberanía de toda esa parte hasta su polo. Que se han de llamar la hermandad en el Espíritu Santo.

Gamboa: No se había pronunciado el último amén, eran más de 3000, súbitamente apareció Evalope, la reina. Luego sellada la amistad entre los dos grandes isleños y españoles, comenzaron el reconocimiento mutuo, en que no faltaron la curiosidad, risa y burlas por ambas partes.

Pedro: Aquí nos quedamos Gamboa.

Gamboa: ¿Cómo estáis loco?, son indios.

Pedro: Son hombres.

Gamboa: Pueden ser caníbales.

Pedro: Son hombres.

Gamboa: Nos van a dejar la cabeza de este porte y claro son hombres.

Pedro: Si no tenéis fe, os van a dejar otra cosa de este porte. Es que me aburrís Gamboa.

Gamboa: Claro como una mujer os convence.

Pedro: Aquí va a dormir Montoya, Martel, Madariaga, Bustamante, no vos vais a dormir abajo para que no tengáis que subir.

Gamboa: ¡Ah que considerado!

Pedro: Es buen muchacho. Y el paso del tiempo hizo que los españoles aprendieran diversas técnicas del canotaje, el teñido de telas y construcciones de chozas propicias para el clima e infinidad de costumbres. Así como los isleños aprendieron técnicas de cultivo. Comenzaba un buen paisaje y caso curioso ya que aprendieron a tocar el guitarrón como el mejor de los españoles.

Gamboa: Y el 12 de abril nos vestimos de gala para el matrimonio de Montoya con la primera convertida a la fe Maragüí, unión de la cual nació el primer varón de las 2 razas.

Pedro: Evalope, pues enseñe ya la astilla de la cruz, esta astilla me la regaló el Papa para que fuera una prueba viviente de la fe. ¿Queréis caminar conmigo por la playa. Evalope? Evalope yo soy un hombre entrado en años y creo que he vivido mucho tiempo solo y según la fe católica, que es la que yo profeso, hay un santo sacramento que es el matrimonio, Evalope. Yo no tengo mucha

experiencia, por eso quiero decir las cosas tal como son. Yo soy soltero y nunca me he casado y desearía no quedarme soltero, porque si vos... no soy un hombre viejo... es que se me había olvidado. Mañana venimos aquí de nuevo por la playa, os enseño la astilla de la cruz.

Bustamante: Evalope habéis conocido la astilla de la cruz y creo conveniente que conozcáis ahora esta otra astilla. (Viola a Evalope)

Indio: Y en los momentos en que la astillaba.

Gamboa: Recibió un porrazo tal, que tuvo como respuesta un arcazaso en el ojo de Lengo, Lengo el porrero y habitus por un lado los españoles, por el otro se trenzó una pelea de tales proporciones que lisa y llanamente desembocó en guerra.

Pedro: ¿Qué tenéis en el alma, quién es el responsable? Españoles formaos.

Bustamante: Ay quien diría que por un polvito se iba a armar tanta polvareda.

Pedro: Puesto que polvo eres Bustamante en polvo te convertirás.

Gamboa: Y así Bustamante originador de la discordia pagó sus culpas.

Pedro: Como es de suponer ya nada volvió a ser como antes, nosotros dimos santa sepultura a nuestros muertos, que no fueron más de tres. Y cuando intentamos hacer lo mismo con los de ellos, que sumaban más de cien, provocamos tal expectación en los ánimos. El consejo de ancianos decidió dejar los cadáveres en el lugar mismo en donde habían caído para que nadie olvidara ni ellos ni nosotros tal infausto suceso. Los días que siguieron fueron martirio para el alma, el hedor que emanaba de los putrefactos cuerpos, se suma que días tras día al ponerse el sol, acudían hasta nuestro fuerte, las mujeres cargado a sus hijos y mostrándonos sus pecho descubierto. Nos lanzaban ya no gritos sino estremecedores alaridos de dolor e impotencia. Los hombres un poco más retrasados formaban largas filas compactas al son de una letanía fúnebre y las mujeres no se retiraban si no pasaba la media noche, momento en que se asignaba a un hombre por cada muerto con un antorcha en la mano. Sin dar muestras de cansancio ni movimiento alguno velaban a sus compañeros caídos, mostrándonos el lugar exacto donde sangre española había derramado sangre. ¿Gamboa?

Gamboa: Voy señor. ¿Qué queréis?

Pedro: Tengo frío.

Gamboa: No pasa nada señor.

Pedro: Tengo mucho frío.

Gamboa: Está todo bien. Una mañana escuchamos un leve ruido de los remos sobre el agua, cientos de canoas transportaban a la tribu, que miraba por última vez la playa, la aldea, la isla que los había cobijado por centurias. El único que permanecía en tierra, nos dijo al devolvernos el guitarrón, que se iban y que no podían vivir en donde la muerte había construido su morada. Montoya fue el único que con Pedrillo en brazos nos alzó la mano en despedida. Y de aquellos españoles vivaces, comilones y reñidores. No quedó rastro, éramos hombres vivientes que deambulábamos por la aldea desierta, sin podernos sacar de la maldita cabeza el recuerdo de aquel sueño perdido.

Pedro: Gamboa, ¿Dónde estás? Quiero las naves para zarpar en 2 días.

Gamboa: Así se habla señor.

Pedro: Gamboa te acuerdas de esa canción que cantábamos con Vendáña en el galeón de la fortuna.

Gamboa: Eran tres alpinos que venían de la guerra y rataplán... No Don Pedro así no convencemos a nadie.

Pedro: Yo os hago palma Gamboa.

Gamboa: Así se hace hombre- Eran tres alpinos que venían...

Pedro: Sánchez, ¿Estáis cocinando?

Sánchez: No, no soy yo.

Gamboa: Fue un castigo de Dios de los 298 hombres que éramos sobrevivimos 15, tuvimos que quemar a San Pedro y San Pablo, foco de la peste y el pez Reyes se transformó en nuestro ataúd flotante. ¿Qué hacemos Don Pedro?

Pedro: Dormir Gamboa.

Gamboa: No solo se ha marchitado, a los 3 días de hallar nada absolutamente nada. Y Don Pedro ordenó abrir la ventanita del camarote y extendió su brazo y se empezó a alargar y alargar, tanto se alargó que llegó hasta la playa y siguió avanzando hasta alcanzar tierra firme y cogió un puño de tierra.

Pedro: A Perú, a Perú.

Gamboa: El 27 de julio de 1611 fallece Don Pedro Fernández de Quiroz, su cuerpo no fue lanzado al mar, lo conservamos con nosotros hasta llegar al Virreinato para que allí pudiese descansar en paz, a los pies de la venerada Santa Rosa de Lima. Cabe señalar que el único hallazgo verdaderamente importante que podía hacerse en esas latitudes, se le escapó a Don Pedro literalmente de los dedos. Pues lo que en su lecho de enfermo él creyó un islote era el Cabo de Roca que es la bajada al continente neutral.

Fin.

Adaptación libre de Laura Pizarro, Jaime Lorca y Juan Carlos Zagal
 Basada en la novela El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha.
 Verano del año 1989.

LOS MOLINOS

Oscuro. Línea musical. Unas siluetas con aspas inundan paulatinamente el espacio. Se oyen gritos cortos y agudos, ordenes. La música que ha ido en evolución, irrumpe. Giran las aspas, danza de los molinos (Música de Jackson). Sorpresivamente cruzan dos hombres montados en un carro a pedales con Side-Car, sin hacer caso del baile de los molinos; estos están en actitud de haber sido sorprendidos in fraganti. Salen los del carro. Los molinos van a retomar el baile cuando de lejos se oye:

Quijote: ¡¡Gigantes!!

Sancho: ¿Qué gigantes señor?

Quijote: Aquellos que allí ves.

Se oye un grito de a la carga.

Entra el Quijote solo en su carrito arrastrando a Sancho que trata de detenerlo con un elástico.

Sancho: Son molinos señor, aunque de lejos pueden parecer gigantes.

Quijote: ¡Son gigantes! Y si tienes miedo suéltame y reza.

Desenvainando su espada Don Quijote corta el elástico que lo detiene y a gran velocidad embiste contra los molinos.

Sancho: Mire bien lo que hace.

Los molinos dan órdenes y gritos y hacen girar las aspas en todas direcciones. Se unen y forman un monstruo de varias cabezas. Hacen una fila y se mueven oscilando como una gran orugas, avanzan, retroceden. Don Quijote los persigue y arenga.

Quijote: Non fluyades cobardes y viles criaturas, que un solo caballero es el que os acomete.

Los molinos forman un grupo compacto y esperan la embestida final del Quijote. Súbitamente el grupo se abre y en el centro hay uno que le da un tremendo mazazo en la cabeza a Don Quijote, el cual queda K.O. Se oye un campanazo. Salen los molinos.

Sancho: No le dije que eran molinos.

Quijote: Eran gigantes Sancho, que mi archienemigo el mago Frestón los transformó para quitarme la dicha de su vencimiento, pero por poco podrán hacer sus malas artes contra la bondad de mi espada.

Música para el rap del Quijote. La banda de músicos constará de dos saxos, teclado, guitarra eléctrica y coro femenino. Mezcla de personajes que participan en la obra. La narración ira rotando.

Rap: El hombre recién presentado y apaleado perdió

El juicio; no se asusten, no le tengan mucha pena

Porque es loco. Leía noche y día, libros

De caballería; con los libros se dormía, con ellos
Se levantaba, con los héroes de esos cuentos, él
Su ser emparentaba, porque es loco.
Y partió un día a salvar menesterosos, a ayudar desvalidos,
Socorrer a las viudas y doncellas, porque es loco.
Y partió este niño de 50 años con la bandera del amor
En lo más hondo de su pecho, porque es loco.
Y creyó que una pastora era princesa, porque es loco.
Y creyó que su pocilga era un castillo, porque es loco.
Y creyó y sintió que estaba enamorado,
y esta es la razón más clara
que este hombre es un loco rematado...
y como a todo Caballero le hace falta un escudero
aquí aparece Sancho Panza,
que lo cuida, que lo lava,
que se encarga de su lanza, porque es loco (bis)
como es tonto sin remedio
y siempre se pone en el medio,
más que el amo es apaleado
y lo tiene bien ganado
por metiche, por idiota y por ingenuo.
¿A dónde los llevará este viaje sin razón?
A la tumba, a la tumba y que le coman los gusanos la pasión.

DIALOGO DE DON QUIJOTE Y SANCHE.

MERCADERES:

Aparecen cuatro tipos vestidos de gánsters, con sombrero y todo. Llevan unas máscaras de aves de rapiña. Traen unas enormes monedas en las manos. Hablan los cuatro al unísono.

Mercaderes: Inflaciones, deflaciones, porcentajes, inversiones, hipotecas, transacciones, reducción del presupuesto.

Stress- stress- stress. Stress!!!

Los mercaderes huyen aterrorizados a otro punto del escenario. Uno de ellos comienza a tirar las monedas más y más arriba.

Mercaderes: En alza, en alza, en alza, en alza...

La moneda se le cae en la cabeza.

Mercaderes: Quebró. Remate.

Un mercader: Documentos protestados.

Los otros: Hazte humo yo te aviso.

Mercader: Pagarés en garantía.

Los otros: No lo cree ni tu tía.

Mercader: Repacto de la deuda.

Los otros: Yo no tranzo ni me alcanza.

Mercader: Embargo judicial.

Los otros: Jeta, jeta, jeta.

Don Quijote y Sancho han observado.

Quijote: Caballeros, todo el mundo se detenga, si todo el mundo no confiesa que no hay en el mundo todo, mujer más hermosa que mi amada Dulcinea, Dulcinea del Toboso.

Los mercaderes lo miran. Se miran. Lo vuelven a mirar.

Mercaderes: Negociemos. ¿De qué está hecha? ¿Dimensiones? ¿Cuánto pesa? ¿Por docena o por unidad? Una muestra.

Quijote: Sin verla tienen que creerlo, confesarlo, afirmararlo jurarlo y defenderlo que si no...

Don Quijote saca la espada. Los mercaderes se llevan la mano a la pistola. Se miran a los ojos. Silencio.

Mercaderes: Dialoguemos.

Un mercader saca unas copas planas amontonadas como naipes. El tahúr las reparte. Salud.

Mercaderes: Señor Caballero Andante...

Rebuzna el burro, Sancho lo calla. Guiño de ojos.

Mercaderes: Nosotros como príncipes que somos, le pedimos una foto, con la cual cotizar, evaluar y constatar el grado de belleza de la dama en cuestión. Y como usted nos cae en gracia y para no pelear, diremos que es muy bella, aunque sea una tuerta jorobada que cojea.

Quijote: No cojea, no cojea.

Don Quijote corriendo se monta en el carrito con Sancho Panza en el side-car y se lanzan al ataque. Los mercaderes se defienden de los sablazos usando las monedas como escudos y con ellas mismas le van dando a Don Quijote y Sancho. Final de platillos de orquesta. Suena una campana y se acaba la pelea. Los mercaderes se pierden en la oscuridad.

II DIÁLOGO DE QUIJOTE Y SANCHO.

Quijote: ¡Ay, ay!

Estos ay se repiten alternadamente en un compás de cuatro tiempos.

Sancho: ¡Ay, ay!

Quijote: La culpa es mía Sancho por enfrentarme a la gente de baja ralea; los muy canallas atacan en tropel y se valen de artimañas. Por eso, cuando malandrines como estos nos atacan, no seré yo quien tome la espada. No. Serás tú quien castigue y escarmiente.

Sancho: No, no, no, no. Cada loco con su tema. Ud. El caballero y yo el escudero. Más vale un cobarde vivo que un valiente muerto y más una disculpa en la boca que cien palos en la cabeza; por lo tanto mi señor agradezco el ofrecimiento, pues con los palos que recibo mirando, me basta y sobra como para querer recibir otros peleando.

AVENTURA DE LOS REBAÑOS

Se enciende una potente luz a uno de los costados acompañado de un rumor extraño. Sancho y Quijote se asustan, pero más Sancho quien se aferra a la pierna del Quijote, el cual se encarama sobre algo para ver mejor.

Sancho: ¿Qué ve?

Quijote: (Comienza a alucinar) Polvo... ¡Un ejército marchando!

Mirando en la dirección opuesta. Se enciende otra luz como la anterior y el rumor va creciendo.

Sancho: Debe ser dos porque allá hay más.

Quijote: Sí, los veo, los veo. A esos los guía el Emperador Alifanfarrón y a estos Rey Pentapolín.

Sancho: ¿Y a qué vienen?

Quijote: A guerrear.

Sancho: ¿Aquí? ¿Por qué?

Quijote: Porque Alifanfarrón está enamorado de la hija de Pentapolín y Pentapolín no se la quiere dar mientras Alifanfarrón no reniegue de su fe pagana.

Sancho: Estoy con Pentapolín.

Aparecen dos pastores guiando sus rebaños de ovejas. Avanzaban muy lento haciendo pequeños movimientos curvos. Quijote va a ponerse entre ellos aumentando su alucinación.

Quijote: Allí se asoman, gritan y avanzan Laurcalco, Micocolemo y Brandabarbaran guiando a los persas, árabes, etíopes, citas, númeridas y nedos.

Acá vitorean y marchan Espartafilardo, Pierre Papin y Alfeñique guiando a los que beben, los que tersan y pulen, lo que gozan, los que siembran, los manchengos, los godos, los apeninos y pirineos, ¡Toda Europa!

¿Los ves, los ves Sancho? ¿Ves los caballos? ¿Oyes las trompetas y tambores?

Sancho: No. Solo ovejas y carneros.

Quijote va hacia uno de los bandos- rebaños.

Quijote: ¡Ea! Caballeros.

Sancho: Ovejas.

Quijote: Seguidme. Todos.

Sancho: Los rebaños.

Quijote: Por Dios y la bella Dulcinea.

Sancho: Vuelva, vuelva.

Quijote empieza a dar espadazos a diestra y siniestra provocando el pánico y el caos en los dos rebaños y el enojo en los pastores que empiezan a tirar piedras al caballero. Sancho desesperado corre al lugar donde está la campana para acabar la pelea.

Quijote: Alifanfarrón aquí estoy.

Sancho por fin toca el campanazo, pero los pastores no hacen caso del break y siguen apedreando al Quijote (pelotas amarradas con elásticos en las manos) Sancho toca nuevamente la campana y fin del round. Los pastores se van. Sancho va hacia donde está tendido el Quijote y juntos comienzan a contar las muelas y dientes perdidos en la refriega mientras dice...

Quijote: Un hombre es más que otro solo si hace más que otro. Las constantes desgracias nos indican el cambio, porque ni el bien ni el mal son eternos.

Sancho: Ni hay tonto que las aguante.

Quijote: Claro. Y habiendo durado mucho el mal...

Juntos: El bien ya está cerca.

AVENTURA DE LOS LEONES.

Entran dos tipos trasportando una gran caja de embalajes con diversos carteles tales como: alto – stop – achtung – no se acerque – león hambriento, etc., etc.

Quijote: ¿Leoncito a mi? ¿A mi leoncitos y a esta hora?

Silencio. Quijote mira a Sancho. Sancho mira a Quijote, que lentamente desenvaina la espada y se para. Sancho lo agarra de las patas. Quijote se acerca a la caja con Sancho a la rastra. Observa y medita.

Quijote: ¿Por dónde van?

Leonerros: Al circo.

Quijote: ¿Qué circo?

Leonerros: Del rey.

Quijote: ¿Cuánto son?

Leonerros: Dos. El macho, la hembra.

Quijote: ¿Legítimos?

Leonerros: De África.

Quijote: ¿Feroces?

Leonerros: Uuuuuuuuuuuuuu

Quijote: ¿Comieron?

Los leonerros niegan chasqueando la lengua maliciosamente.

Leonerros: Th, th, th, th, th.

Don Quijote repentinamente abre la caja del león macho. Los leonerros y Sancho huyen y se cuelgan de unos cordeles y siguen corriendo en el lugar con las patitas en el aire. Quijote mira la caja abierta. Parsimoniosamente le da la espalda y cual pistolero toma distancia. Se da la vuelta, se encomienda a Dulcinea y espera. El león ruge. Saca la cabeza y cuelga medio cuerpo porque viene medio asfixiado. Está chato. Quijote espera. El león no responde. Quijote pierde la paciencia y lo agarra de las patas, la cabeza, etc. Para que pelee. Nada. El león aburrido toma la tapa de su caja y se encierra de nuevo. Por una ranura salen unas zetas. Quijote desconcertado. Regresan Sancho y los leonerros. Estos se llevan la caja maldiciendo al león que los dejó en ridículo. Sancho mira al Quijote estupefacto.

Quijote: Nada de alabanzas Sancho, podría volverme vanidoso. Con mis proezas busco fama y nombre para ser digno y con ello dignificar a Dulcinea.

Sancho: Todo eso está muy bien señor, pero me asalta una pequeña duda...

Quijote: Dila.

Sancho: Corríjame si estoy errado. Andamos por peladeros, montañas y roqueríos... Los pocos atorrantes que hemos encontrado no tienen idea quien es usted... Los leones no hablan... Entonces si nadie nos ve ¿Cómo va a saber la señorita Dulcinea que andamos recibiendo palos y leonazos por ella?

DULCINEA I

Entra un teléfono que va de viaje. Pasa por delante de ambos. Quijote y Sancho lo miran pasar y comienzan a perseguirlo. El teléfono es huidizo. Al fin lo alcanzan. Sancho lo atrapa poniéndole la pata en el cable. El teléfono es enorme, un armatoste más grande que el actor que lo manipula. Se asemeja a esos antiguos teléfonos de “Los Intocables”. Una vez detenido, Quijote se acerca y marca los tres primeros números. Al teléfono esto le da cosquillas. Sancho mira al Quijote marcando. Este

se oculta para marcar los restantes números. Se escucha un sonido de que está marcando y se lo pasa a Sancho frenéticamente, Sancho se desconcierta. Se oye pito de ocupado.

Quijote: Habla tú que yo me tupo.

Sancho: Marca ocupado.

Quijote: ¿A ver?... ¡Bruto! Es su voz cristalina entonando un canto celestial.

Sancho: Que raro a mi me suena ocupado.

Quijote: ¡Es su voz! Y me basta con pensarlo y creerlo para que sea cierto. No me contradigas y habla.

Sancho: Es de loco contradecir a locos. Y de mentecatos seguirles el juego. Y como él es loco y yo un mentecato... Alo, alo? Como está mi señorita Dulcinea... Si...Sancho Panza, el mentecato... Claro... Quiere hablar con usted Don Quijote de la Mancha, el Caballero de la Triste Figura... (Tapando el teléfono con la guata a Quijote) ¿Qué le digo?... Momento por favor...

Quijote canta la canción a Dulcinea.

Quijote: Dulcinea

Luna Nueva

De la buena nueva era

De la que busco.

Dulcinea

Luna llena

La que yo persigo

Luna y huella

Luna y río

Y camino mío.

Dulcinea.

Quijote: ¿Qué dice ella?

Tut- tut- tut- tut del teléfono.

Sancho: ¿No escucha la pena de su llanto? (Sancho corta)

Quijote: Lloro por mi ausencia y por el largo y encantado camino que nos separa.

Sancho: Sí pero para caminar debemos... (Se echa un bocado) Y...

Se escuchan los ronquidos de ambos. Con música aparece una extraña silueta que apenas despierta Quijote, desaparece.

Quijote: Podrías quitarme la dicha, Frestón; pero el ánimo y la valentía jamás. ¡Sancho! De ahora en adelante a todos los que vencamos en batalla, deberán ir en penitencia donde Dulcinea para que le cuenten quien y como los venció.

Sancho: Y si no pueden que llamen por teléfono.

Sancho sigue durmiendo. Quijote con los ojos bien abiertos, acurrucados, hasta que se duerme lentamente.

LOS AMIGOS DE QUIJOTE.

El cura, el Barbero y Sansón Carrasco están moliendo libros en una moledora grande de carne. Entra música.

Juntos: A moler, remoler los causantes del delirio.

Barbero: Nunca, nunca yo pensé que conversando aumentaría su locura, su desatino, su tontera, su... si es cierto, leíamos y discutíamos sobre los libros de caballería.

Todos: A moler, remoler los causantes del delirio.

Cura: Si, es cierto, la embarré, le compré una colección fascinante, delirante, entretenida, cautivante, bellos libros... de caballería... también los leí.

La música para en seco.

Junto: A moler. Etc.

Sansón: Yo soy, no cabe duda, el más culpable del delirio de este amigo, lo apoyé, le creí, lo emboliné, en fin, pero también lo salvaré. La locura no se sana con palabras. Hay que ir a su propia madriguera, y cuando aparezca el loco: una locura. Y si vuelve con la misma, otra locura. Y otra y otra y otra locura, hasta que recobre la cordura.

Todos: Y otra y otra y otra locura.

Sansón: Voy a buscarlo.

Todos: Hasta que recobre la cordura.

Sansón: Volveré con él.

Todos: Y otra y otra y otra locura.

Sansón: Lo traeré.

Todos: Hasta que recobre la cordura.

AVENTURA DE LOS DISCIPLINANTES.

Entra un cura con un rosario inmenso enrollado a su cuello el cual lo mueve en varias direcciones. Le sigue una procesión de varios curas que traen a la virgen. La virgen es un mono porfiado. La procesión son dos actores que llevan dos coligues largos. Van horizontalmente y paralelos, de los cuales hay varios monos iguales a los actores. Actores y monos van amarrados de unos cordeles a las manos, pies y cabeza, caminan y se mueven uniforme. Cierra la procesión un disciplinante que va dándose golpes con un bulto de género lleno de polvo. El cura con el rosario trae una luz.

Cura: Llueve.

Coro: No llueve.

Cura: Agua.

Coro: No hay agua.

Cura: Nubes.

Coro: No hay nubes.

Cura: Escucha María plegarias hoy día sedientos estamos ya no aguantamos.

Coro: María, la lluvia, bendita, mamita, agüita.

Cura: Oh, oh, oh.

Coro: Ooooooh, ooooooh, ooaaaaaiiiih...

La procesión pasa por atrás y sale. A todo esto Sancho y Quijote han estado con los pelos de punta con la visión nocturna.

Quijote: Sancho, se me asemeja cosa mala y de otro mundo.

Sancho: ¿¡Fantasmas!?

Quijote: Bien. Yo soy aquel para quien están guardados los peligros, las grandes hazañas y valerosos hechos.

Sancho: Señor, quien busca el peligro perece en él; vámonos, vámonos. Ahora es de noche, nadie nos ve y no habrá quien nos llame cobardes.

Quijote: No te canses Sancho, que jamás las lágrimas y los ruegos me apartarán de mi deber de Caballero.

Entra por segunda vez la procesión con la letanía. Se detienen hay un rito. Baile corto.

Sancho: Ya señor me voy.

Quijote amarra a Sancho a su cintura.

Quijote: Usted señor no se va.

Quijote va hacia la procesión obligando a Sancho.

Quijote: Por Dios Dulcinea, deténganse, proyectos de demonios y dejen libre a esa bella dama que tienen prisionera.

Coro: María, la lluvia, bendita, mamita, agüita.

Quijote: Sus hechizos no lograrán encantarme. Suelten a la dama.

Coro:... bendita, mami... jua, jua, jua, jua...

Quijote saca la espada y comienza la mocha. Se ve un revoltijo de curas y sotanas arrancando o recibiendo palos. Sancho como está amarrado al Quijote está metido en el meollo y cerrando los ojos igual va dando. Quijote llega a la virgen y la saca del pedestal. Se la ponme bajo el brazo los curas se reagrupan y tratan a su vez de rescatar la mona. Quijote huye. Los curas lo siguen. Uno tecllea al caballero y la virgen sale disparada. La virgen es pelota de partido peleado, le llega a Sancho y...

Sancho: Ahora me libre Dios del diablo. La dama es la virgen y los fantasmas curas Don Quijote...

Dice eso deteniendo a Quijote. Y los curas viendo que es buena la ocasión le dan un potente virgensazo al Quijote. El caballero se queda inmóvil y en silencio. Mira cada uno y lentamente se va al suelo K.O. Los curas miran a Sancho, levantan la virgen, le van a dar cuando suena la campana, un trueno y comienza a llover, a llover, a llover y llover.

Coro: Llueve, llueve, demasiado, se inunda, se anega, desborda, torrentes, Ave María Puriosimaaa.

Sancho: Señor despierte que nos ahogamos.

Quijote: Todo esto es obra de los encantadores y de Frestón que quiere impedirme que llegue algún día a Mi Dulcinea.

Sancho: ¿Qué magos ni encantadores? Usted Don Quijote arremetió contra nuestra fe católica y esto no es sino un castigo de Dios.

Quijote: ¿Fe católica dices? Cómo han de ser católicos si eran todos demonios que tomaron cuerpos fantásticos para hacerme esto y dejarme así. ¡Ay!

Sancho: Debemos buscar alguna pensión en donde pasar la noche.

Quijote: Algún castillo querrás decir.

Sancho: Si, si castillo, vamos, vamos.

MAESE PEDRO.

En primer plano aparece maese Pedro cantando con su monito, atrás se está armando la venta.

Canción de las dos arcas.

Maese y Monito:

En un arca Noé con su familia
Navegaron por tormentas y por mar
Del castigo que Dios le dio a los hombres
Porque no se sabían comportar.
Iban con él elefantes y gallinas
Guarisapos y de todo un cuanto hay
Porque solo por esos bicharracos
Con Noé se iban a salvar.
40 días llueve, llueve y llueve día y noche
Tenemos tiempo, tenemos tiempo sigamos el boche.

Aquí entra la venta. Hay gente que ve el show. También están Quijote y Sancho. Todos cantan el coro. Están muy festivos.

Maese y monito: Y otra barca también navegaba
Y otro tipo de gente en ella estaba
Le copiaron la idea al tata
Y todos se fueron a pasear.
Iban juntos maleantes y ladrones
Asesinos, también estafadores
Mujeres todas bellas y voraces
Y este coro comenzó a cantar.
40 días llueve y llueve día y noche
Tenemos tiempo, tenemos tiempo sigamos el boche.

Maese: (Es el anfitrión) Maestro... nos llegó una nota que dice que se encuentra con nosotros Don Quijote de la Mancha y Sancho Panza...

Todos: 40 días llueve y llueve día y noche
Tenemos tiempo, tenemos tiempo sigamos el boche.

Aplausos. Quijote se levanta y saca la espada. Sobresalto general. Quijote camina hacia el Maese y se arrodilla frente él.

Quijote: Caballeros aquí reunidos, por la orden de caballería que yo profeso, juro defenderlos de cualquier ofensa recibida o por recibir, en agradecimiento a la celebración con la que somos homenajeados mi escudero y yo. ¡¡Salud!!

Todos: ¡¡Salud!!

Maese: Y siguiendo con el show, presentaremos la historia de Melisendra y Gaiferos en honor a Don Quijote de la Mancha.

TÍTERES.

Aplausos. Música. Entra la torre y Gaiferos por lados distintos. Se detienen. Maese trae a Melisendra. Los personajes son unos títeres del tamaño de una persona. Habrá un actor por cada mono.

Maese: Observen esta es Melisendra
Que ha sido raptada por los moros
Que la tienen prisionera
En la torre de los moros.

Melisendra: Auxilio, ay socorro
Sálvenme de los moros.
Atiendan que este es Gaiferos su esposo
Que por descuidado y ocioso

Se la pasa puro cantando
Y a Melisendra olvidando.
Gaiferos: Vamos cantando
Y a Melisendra olvidando.
Maese: Vean como entra Carlomagno
Padraastro de la niña
A reñir a su yerno cantante
Exigiéndole que se haga...
Quijote: ... Caballero...
Maese: ... Andante.
Carlomagno: No te he dicho yerno ocioso
Que con tu olvido yo me enojo
Y con tu canto yo me espanto.
Maese: Miren la furia del rey Carlomagno,
Que casi le pega con el cetro metálico que tiene en la magno.
Gaiferos: ¡Ay! Que con la ofensa que me has hecho
El valor me ha devuelto el pecho.
Y me voy en derechura
A salvas moros a mi hermosura.
Rey préstame la espada.
Carlomagno: Que no te la presto.
Gaiferos: ¿Pero por qué me haces esto?
Si no me la prestas no voy.
Carlomagno: Entonces yerno no te la presto, te la doy.
Maese: Capten ahora la torre mora,
Que mientras su marido en llegar demora,
Un moro sube a la torre mora
En donde Melisendra tristemente llora y mora.
Moro: Beso.
Melisendra: ¿Eao?
Moro: Boca.
Melisendra: Ni loca.
Maese: Aprecien por este otro lado que viene Gaiferos muy apurado.
Pero volvamos a la torre donde Melisendra corre y el moro la persigue,
Melisendra que se agacha
Y él que cae y se despacha.
Melisendra: Auxilio, ay socorro
Sálvenme de este morro.
Gaiferos: Aquí estoy yo Melisendra
Que no soy ningún porro
Como dijo tu padre Carlomagno, que me dio con el cetro que lleva en la magno.
Maese: Estas y otras bellas palabras se dijeron,
Los dos esposos cuando se vieron,
Pero poco tiempo ellos tuvieron
Porque in fragantti los moros los sorprendieron.
Gaiferos: Salta Meli al instante
Que vienen los moros
Con muy mal talante.
Melisendra: No puedo Gaiferos
Caballero andante
Que mi vestido se ha

Enganchado un tirante.

Gaiferos: Trata de tirarte

Aunque tire el tirante,

Que aquí te aguardan los brazos

De tu esposo amante.

Maese: Atisben como la recibe y corren presurosos

Quijote: Lleguen felices y en paz

A su patria los esposos.

Maese: ¿Pero que veo por este otro lado Edel torreón?

Son los moros formando un escuadrón,

Y como van de a caballo los van a alcanzar,

Qué pena por los amante

Ni don Quijote los podría salvar.

Quijote: Yo no consentiré en mi presencia se le hagan supercherías a tan famoso caballero y a tan atrevido enamorado como Don Gaiferos. Deseos mal nacida canalla, no le sigáis ni persigáis sino conmigo sois en batalla.

Don Quijote se abalanza sobre los moros, descabezando y acuchillando a medio mundo. Una vez que vence a los moros dice:

Quijote: Aquí se comprueba lo necesario que somos los caballeros andantes, que si no estuviera yo presente, estos perros moros habrían destrozado a los dos amantes. Por eso viva la andante caballería... viva.

Quijote grita solo.

Sancho: Señor Don Quijote dese cuenta que estos que destrozó y mató no son moros verdaderos... son títeres, son títeres.

Quijote: (Tomando los muñecos) ¿Tires? ¿Melisendra no era Melisendra?

Todos: No.

Quijote: ¿Gaiferos no es Gaiferos?

Todos: No.

Quijote: Los moros....

Sancho: No.

Quijote: Caballeros, nuevamente he sido encantado y burlado por el mago Frestón. Disculpen el daño.

Maese: 40 días llueve, llueve y llueve día y noche
Tenemos tiempo, tenemos tiempo sigamos el boche.

El Mease saca dos dados grandes y se los tira a los parroquianos y saca una carta de naipe. Y juega con ella. La da vuelta y: es la muerte del tarot. Instantáneamente entra el Caballero de los Espejos. Viene con un paraguas. Lo cierra y lo sacude. Pide dados y juega con ellos. Espejos: Digo que soy el más bravo caballero andante por tres razones: porque a todos he vencido.

Todos: Ooooooh.

Espejos: Porque a los vencidos he matado.

Todos: Ooooooh.

Espejos: Y porque a Don Quijote en batalla he ganado.

Ahora es Quijote quien toma los dados.

Quijote: Juro que mientes por una sola razón: Yo soy Don Quijote y estoy vivo y ante Dios Y Dulcinea digo que tú no me has vencido.

Espejos: Para mí ya es un hecho.

Quijote: Lo veremos.

Espejos: El vencido hará lo que el ganador le diga.

Quijote: Acepto, siempre que no vaya en contra las leyes de la caballería.

Maese: Momento, si un caballero me destrozó media casa ya imagino lo que harán dos, por favor peleen afuera.

Salen todos al campo. En sectores opuestos se instalan los combatientes. Se monta cada uno en su carrito. Les ponen paraguas mientras les asisten en los últimos detalles a sus respectivos vehículos. Fuera los second. Todo listo, todo dispuesto. Rugen los motores. Maese con una bandera de cuadros da la largada. Arrancan los carritos y comienzan a maniobrar y a darse topones, se persiguen, chocan, retroceden, etc. Después de un rato Quijote se va con todo y de un topón hace volcar el carro de su oponente en medio de los vivas de la concurrencia.

Maese: Por vencimiento total se declara vencedor a Don Quijote de la Mancha, el Caballero de la Triste Figura.

Maese levanta el brazo. Se abren botellas de champaña.

Quijote: Y como la ley de caballería así lo estipula, deberás presentarte ante mi señora Dulcinea, para servirla incondicionalmente. Espejos: Digo que así lo haré en cuanto me recupere de las heridas.

Se van todos menos Quijote y Sancho.

Quijote: Nos vamos Sancho.

Sancho: Voy a buscar la burra.

Quijote se va. Maese aparece con la burra de Sancho (Side car).

Maese: ¿Qué buscas?

Sancho: Mi burra.

Maese: (Entregándole la boleta) La cuenta.

Sancho se encoge de hombros.

Maese: ¿Ah, sí?

El Maese chifla y pescan a Sancho y se lo llevan. Aparecen los mismos que se lo llevan. Aparecen los mismos que se lo llevaron con una sábana que tiene amarrado a las cuatro puntas, un monito igual a Sancho. Está amarrado con elásticos. Comienzan a mantearlo. Una vez que han terminado, uno de ellos toma el mono y va a darle una patada en el culo. Cambio instantáneo de foco y se ve a Sancho real recibiendo la patada. Se oye otro chillido. Sancho se da vuelta y le tiran la burra en medio de grandes risotadas. Se oye de nuevo el coro de 40 días...

Sancho: Don Quijoteeeeeeeeeeeee.....

Sancho se va gritando.

AL TOBOSO

Vemos a Quijote y Sancho en el carro y side car que están detenidos en alguna parte del escenario. En realidad van a más de 200 kms. Por hora, se oye el ruido del motor y las distintas maniobras que

deben hacer para mantener el equilibrio. Atrás entran un grupo de viejos a tomar el sol de la tarde. Oyen un ruido que se acerca rápidamente y... rrrrrrrroooooarrrrrrrrr que pasan Quijote y Sancho hachos un bólido. El sonido se aleja. Los viejos han seguido con la cabeza, la mirada el ruido. Se oye una brusca frenada y el ruido se devuelve hasta los viejos.

Quijote: ¿Por aquí se llega al Toboso?

Los viejos le dicen que sí. Aceleradamente nuevamente y se van los viejos. Sancho muestra carteles que indican la distancia que falta para llegar al Toboso. El último cartel dice bienvenidos. Llegan de noche al Toboso. El carrito lleva linternas y después de dar una vueltas...

Quijote: Bien Sancho. Haz lo que te dije. Nos encontramos en el puente. Adiós.

Sancho: Adiós.

SOLILOQUIO DE SANCHO.

Sancho saca el mismo monito al que mantearon.

Mono: ¿A dónde vas Sancho? ¿Vas a buscar tu burra perdida?

Sancho: De ninguna manera.

Mono: ¿Entonces qué vas a buscar?

Sancho: Voy a buscar, como quien dice nada, a una princesa, sol de toda hermosura, candil de la oscuridad, paraíso de la honestidad y bla, bla, bla.

Mono: ¿Y dónde piensas encontrar a esa?

Sancho: ¿Dónde? aquí en el Toboso.

Mono: Bien. ¿Y de parte de quien vas?

Sancho: De parte de Don Quijote de la Mancha, que da de comer a los sedientos y beber a los hambrientos.

Mono: Ok, ok. ¿Y sabes cuál es su casa Sancho?

Sancho: Don Quijote dice que alguno de estos castillos ha de ser.

Mono: ¿Castillitos, ah? Pues yo no veo ninguno.

Sancho: Yo tampoco.

Mono: Ok, ok. Y dime hermano Sancho, ¿La has visto alguna vez?

Sancho: ¿A Dulcinea? Jamás.

Mono: ¿Y cómo piensas reconocerla?

Sancho: Don Quijote dice que por la voz.

Mono: Por la voz.

Sancho: Como yo hable con ella por teléfono...

Mono: Ok, ok. Y... ¿hablaste?

Sancho: Puede ser y puede no ser. Las cosas con don Quijote son algo...

Mono: ¿Extrañas?

Sancho: Sí, algo así.

Mono: Ok, ok. ¿Y qué te dijo Don Quijote que hicieras?

Sancho: Me dijo: "Fácil es Sancho. Tocas la puerta, escuchas quien te responde, reconoces la voz, le dices que estoy aquí y que quiero verla en seguida".

Mono: Ok, ok. Golpear a las tres de la mañana.

Sancho: Tres y media.

Mono: ¿Y te parece atinado que los hombres de Toboso se den cuenta que a las tres y media de la mañana andas tú por sus casas con la intención de sacarles a sus princesas?

Sancho: No me parece muy atinado.

Mono: ¿Y te parece justo que por esta razón te muelan a palos y no te dejen hueso sano?

Sancho: No me parece justo. El diablo me metió en esto.

Mono: Mira Sancho, lo único que no tiene remedio es la muerte; no te desesperes y pensemos como encontrar la hebra para desenredar la lana. ¿Cuál es tu opinión de Don Quijote?

Sancho: Que es un loco rematado.

Mono: ¿Y por qué Sancho?

Sancho: Porque es de los que ven negro donde hay blanco y blanco donde hay negro, como cuando dijo que los molinos eran gigantes, los rebaños ejércitos y cuando agarró a sablazos a los títeres y...

Mono: Ok, ok. Por lo que tú dices entonces, ¿no sería muy difícil hacerle creer que una aldeana cualquiera es la sin par Dulcinea... y si él no creyere?

Entran tres abuelitas que van a misa.

Sancho: Juraré yo.

Mono: ¿Y si él jurare?

Sancho: Volveré yo a jurar.

Mono: ¿Y si porfiare?

Sancho: Porfiaré yo más y así no me mandará más a estas estupideces y por último pensará que algún encantador se la transformó para reírse y burlarse de él.

DULCINEA ENCANTADA.

Las abuelitas rezan de espaldas al público. Sancho da un chiflido y Quijote llega urgido. Algún elemento indica la iglesia.

Quijote: ¿Do, do, do, dónde?

Sancho le muestra.

Quijote: Devotísima, casta y religiosa Dulcinea. ¿Cuál es?

Sancho: La del centro, las otras son sus doncellas.

Quijote: Preséntame.

Sancho va donde las abuelitas. Cuchuchean, se ríen Sancho indica al Quijote y las abuelitas lo miran. Quijote les hace una reverencia. Las abuelitas lo saludan. Vuelven a cuchuchear. Se dan codazos. Las cuatro van hacia el Quijote. Las abuelitas van con el velo puesto.

Quijote: Entonces hermosa señora ¿consientes en que yo sea tu caballero andante?

Abuelita: ¡¡¡Siii!!!

Quijote: (A Sancho) Es una vieja.

Sancho: Su abuela. Es Dulcinea.

Quijote: Pero...

Sancho: Dulcinea y jovencita.

Quijote mira atentamente a la abuelita.

Abuelita: ¿¿Siiii??

Quijote: Estoy encantado.

Abuelita: Gracias muy gentil.

Quijote: porque no veo a tu juventud y belleza. Veo a una vieja, vieja.

Le llega un carterazo de la abuelita y luego otro de las tres. Estas se van. Quijote medio K.O. sonó la campana.

Sancho: Que increíble. Los encantadores no lo dejan tranquilo ni un minuto.

Quijote: A estas y otras penas debe estar dispuesto un buen caballero.

Sancho: Por Dios que hay que tener paciencia.

Se van. Sancho medio tentado de la risa y Quijote triste y Cabizbajo.

LA DUQUESA.

Hay una cama elástica en el centro del escenario. Un resbalín por donde caerán los personajes a la cama. Un enrejado de cuerdas en el otro extremo. Dos sillas, una a cada lado colgando de largos cordeles. Al juntarlas se forma un clavileño.

Se oye un gran ruido de Stukan en ataque, después un silbido de una bomba aérea. Con el silbido van cayendo por el resbalín Tuki y Taka, el mayordomo y finalmente la Duquesa. Al mayordomo le dicen doctor. La Duquesa es una diva tipo Ole Ole, Madonna, etc. Llegan con instrumentos de rock y cantan.

Canción de la Duquesa.

En el reino de la mentira todo es mentira
mentira la ilusión, mentira el amor
mentira la comedia de esta vida sin razón.
Aquí todo lo que se dice es mentira.
Aquí todo lo que se oculta también es mentira
todo, todo lo engloba la gran mentira
No hay nada ni nadie que te saque de la incertidumbre.
No hay nada ni nadie que logre darte tranquilidad.

Mentira

Mentirosa la locura

Mentirosa la cordura

Mentiroso el que pretende

Corregirte de la mentira.

Suena un fuerte ding- dong.

Todos: Ding . dong llaman a la puerta.

Ding – dong no tenemos puerta, ja, ja, ja.

Llaman a la puerta donde no hay puerta

Llaman a la puerta donde no hay puerta

Qué horror tiene que ser alguien.

Ding- dong, que horror, ding – dong.

Ding – dong, ding – dong, ding – dong.

Duquesa: Doctor, el ding – dong indica que alguien en la puerta.

Doctor: ¿Está segura?

Duquesa: No.

El Doctor va hasta el resbalín y habla por un intercomunicador que hay allí.

Doctor: ¿Quién está tocando la peta?

Voz: Gururururururur.

Doctor: Dice que es un caballero andante.

La Duquesa le indica por gestos que le diga que no está. Voz: Gururururururur...

Doctor: Dice que es Don Quijote de la Mancha.

Todos se quedan lelos y se produce un ataque de histeria, con sirenas, gongs, etc. La Duquesa eufórica le dice que lo deje pasar que ella va a ir a arreglarse.

Suena una banda, Tiki/taka y el Doctor forman una comitiva de bienvenida. Se oye el silbido y cae Sancho.

Sancho: Con ustedes.... Don Quijote.

Silbido y cae Quijote encima de Sancho. Todo esto acompañado de la banda. La comitiva se tienta de la risa y repiten una acción mecánica con unas banderitas alternando gritos con la banda.

Quijote: Mira Sancho la alegría que produce la llegada del caballero andante a un castillo.

Sancho: Y oiga usted la alegría de mis tripas que ya presienten el banquete.

Se oye una señal o fanfarrea de que viene la Duquesa. Se tira una larga alfombra. Quijote y Duquesa se encuentran, se saludan. La duquesa ordena servir la comida. La misma alfombra es la mesa que se la engancha a la cintura.

Se sientan en estas sillas flotantes. Sancho al lado del Quijote. Los tres dialogan y se cuentan las aventuras en 78 revoluciones. Termina.

Duquesa: ¿Dulcinea?

Sancho: Encantada.

Quijote detiene a Sancho. Súbitamente la Duquesa se levanta y dice.

Duquesa: Acostarse.

T Y T: Acostarse.

T Y T se llevan a Quijote y Sancho hasta la cama elástica.

Duquesa: Lavarse los dientes.

T Y T: Los dientes.

Todos hacen una fila y uno les lava los dientes con un cepillo muy grande.

Duquesa: Pipi.

Quijote y Sancho se dan vuelta para hacer. Se acuestan.

Duquesa: Duérmete niño, duérmete ya.

Que viene el cuco y te comerá.

T Y T: Que viene el cuco y te pateará,

Que viene el cuco y te morderá

Que viene el cuco y te...

Duquesa: Shit.

Quijote y Sancho duermen. Entran T Y T, el Doctor que junto a la Duquesa comienzan a disfrazarse en escena y a cantar una canción tipo reggae.

Todos: Con habilidad
Vamos a engañar
Vamos a mofarnos de su locura
De su princesa,
De su ingenuidad.
No hay que desechar
Esta oportunidad
Todos a sus puestos
Cada uno en su mentira
Que tanta cosa falsa
Verdad la creerá.
Verdad la creerá.
Verdad la creerá.

Un T y la Duquesa se suben a los fierros que hay en la cama elástica. Se tapan. Música terrorífica, movimiento de la cama que aumenta con la música mientras el Quijote y Sancho ejecutan la danza del miedo. Llegan a un clímax. Quijote recibe a Sancho en los brazos clamándolo. Se detiene la música en seco. Se enciende la luz para los buitres.

Buitres: ¿Quién es el caballero de la triste figura? ¡Quién es el caballero de los leones! ¿Quién es Don Quijote de la Mancha, Mancha?

¿Quién, quién, quién?

Quijote: Yo soy.

Buitres: Que suerte, suerte que te encontramos, nunca encontramos a nadie, somos torpes, requete torpes, recontratorpes.

Quijote: ¿Qué quieren?

Se dan tres golpes en la cabeza.

Buitres: Queremos que no se nos olvide, que no se nos olvide.

Quijote: ¿Qué cosa?

Buitres: Lo que vamos a decirte, vamos a contarte, vamos a informarte, vamos a explicarte, vamos a comunicarte, vamos a, vamos a, vamos aaaaaa.....

Sancho: Hablen de una vez par de pajarracos.

Buitres: ¿Nos dijo pajarracos? Aaaaaaaggggg. Pajarraco, pajarraco, cuando nos dicen pajarraco se nos olvida lo que vamos a decir, vamos a contar, vamos informar, vamos a explicar, vamos a comunicar, vamos a, vamos a, que mala suerte, que mala suerte good bye.

Se tapan. Aparecen un segundo después.

Buitres: Merlín quiere hablar contigo.

Entra Merlin. Viene flotando.

Merlin: I'm Merlin
Prince of magical shadows
King of Zoroastrian science

Emulator of the ages and centuries
Friend of Arthur, Lancelot and Quijote

Quijote: No entiendo.

Buitres: Hey Merlin. He's not understanding you. Crazy, crazy, we are very crazy, crazy, wow, wow.

Merlin: ¡Shut up! ¿Parles vous Francais?

Quijote va negando.

Merlín: ¿Parla l'italiano?

¿Sprechen sie Deutsche?

¿Voce fala portugués?

Quijote: En castellano por favor.

Merlín sufre un espasmo.

Merlín: I'm sorry... vengo a... mostrarte algo que te hará sufrir. ¿Estás dispuesto?

Quijote: ¿Se trata de Dulcinea?

Merlín asiente y Quijote también.

Merlin: Look there. She's Dulcinea.

Aparece una mona de trapo amarrada a una reja.

Dulcinea: Auxilio, compasión. Sálveme de Frestón.

Merlín: He's Frestón.

Frestón avanza por la reja. Mosca atrapada por la araña. Quijote saca la espada. Sancho se arremanga. Merlín detiene a Quijote. Se apaga la luz de la imagen.

Merlín: ¡Stay! No te impacientes; primero debes llegar allí, Frestón vive en el laberinto y para entrar en el debes bajar dos, subir cuatro y bajar dos. ¿Do you remember?

Quijote: Dos... cuatro... dos.

Merlín: ¡Yeah! En ese momento la espada; para salir debes robarle a Frestón su caballo de palo.

Quijote: Clavileño.

Merlín: Yeah, y una vez que lo montes te elevarás por los aires... pero hay un problema. Ningún mortal puede soportar las horribles visiones del laberinto; podrías volverte locatelly. Por lo tanto lleva estas. (Merlín le pasa dos máscaras idiotas) Te protegerán durante el vuelo de regreso. Good luck and good bye my friend.

Quijote y Sancho salen. Los buitres y Merlín preparan al clavileño. Se van. Quijote y Sancho caen en la cama elástica. Se enciende la luz de la mona. Quijote y Sancho agarran un flirt gigantesco y enfrentan a Frestón quien trata de atraparlos con una tela de arañas. Quijote y Sancho le tiran el veneno y Aghhhhh de Frestón que salta a la cama elástica, da bote y se pierde en el techo.

Frestón: Venganza, venganza, venganza...

Sancho cubre a Quijote con el aparato insecticida mientras Quijote sube y libera a la mona Dulcinea. La abraza, la acaricia, la cabeza de la mona se cae para los lados. Quijote se queda un rato así. Sancho lo apura. Quijote baja con Dulcinea desmayada en los brazos. Suben al clavileño, se ponen las máscaras y vuelan. Los burladores le tiran agua, fuego, viento con un fuelle, relámpagos, etc. Después tratan de quitarle la mona. Dulcinea: Don Quijote, Don Quijote, Don Quijote, las horribles visiones que predijo Merlín, me llevan, me arrastran, me alejan, me... me... Me vuelven locatelly...

Quijote: ¡¡¡Dulcinea!!! Toma mi máscara.

Sancho se lo impide poniéndole la mano en la máscara.

Sancho: ¡¡No Don Quijote!! Se va a volver más loco de lo que es.

Quijote: Suelta, quita, deja.

Buitres y Duquesa le dan con todo, desarman el caballo y Quijote y Sancho se caen. Para la música.

Doctor: Buenos días. ¿Durmieron bien? El desayuno está servido.

La Duquesa y los tres miran a los otros dos que están muy adoloridos y cansados. Comen en silencio. Tiki trae una bandeja y premeditadamente tropieza y le da un pastelazo al Quijote. Se ríen.

Duquesa: ¡¡Imbécil!!

Quijote: No lo reprenda, me lo merezco.

Duquesa: ¿Por qué?

Sancho: Porque estuvimos a punto de...

Quijote le tapa la boca a Sancho. Lo mira.

Duquesa: ¿A punto de qué?

Silencio de Quijote y Sancho.

Duquesa: ¿Me van a decir que no les pasó nada?

Silencio de Quijote y Sancho. La Duquesa se enfada y llora caprichosamente. De pronto un sonido marcial y del techo cae Frestón. Frestón: Venganza, venganza, venganza...

La Duquesa simula un ataque de histeria, gira corriendo alrededor de Quijote y lo va enrollando con un mantel – mesa hasta dejarlo como momia.

Duquesa: ¡¡Frestón encantó a Don Quijote!! Sancho, eres nuestra única esperanza. Te nombro comandante de mi ejército. El casco de comandante.

Le ponen una bacenica en la cabeza, le tapan toda la cara.

Todos: Ya entraron... son miles... de enanos... la plaga... tomaron al comandante, se lo llevan, rescátenlo...

Sancho está en el suelo gateando. Lo toman en Vilos y lo sueltan en la cama elástica dándole un manteo.

Todos: ¡¡Victoria!! Tras ellos.

Se van todos y dejan a Quijote y Sancho. Ambos están ciegos, se buscan, se llaman, se encuentran.

Quijote: La oscuridad Sancho, confunde los caminos

Extravía la mirada

Detiene los pasos.

La desventura Sancho, inhibe el esfuerzo

Debilita el corazón

Y acrecienta temores.

La confusión Sancho, te desarma frente al mundo

Y el mundo enloquece
Y el buen fin da paso a un mal fin.
Sancho: La brisa limpia los ojos
La noche calma el espíritu
Y las estrellas guían a los navegantes.
Salgamos señor, volvamos al camino.

Quijote asiente pero le pide un minuto y va al intercomunicador.

Quijote: Dulcinea... donde quiera que estás.

Cambio de luz, se ven penumbras y aparece un gran altoparlante.

Quijote: Oscuras sombras nos separan
Falta tiempo vernos
Recibo, doy, gano, pierdo, sueño, lloro
Mi vocación todo reúne
Camino largo avanzo
Tiempo vernos y abrazarnos llegará
Quijote ama... Dulcinea.
Termina el mensaje.
Quijote: Quién sabe Sancho si la veré algún día.
Sancho: Quien sabe...

Se oye un ruido de Stukan. Quijote y Sancho miran al cielo. Silbido. Cae a la cama el Caballero de la Blanca Luna, por otro lado aparece el Cura Y el Barbero moliendo libros. Se miran. Los caballeros se enfrentan en silencio. Se van acercando. Se detienen. Levantan las espadas por sobre sus cabezas. Se quedan así un segundo y el de La Blanca Luna descarga su espada sobre la cabeza de Don Quijote el cual se va de espaldas. Luz para el caballero que se saca el casco. Es Sansón Carrasco. Está en el centro del escenario. Se le une al Cura y el Barbero moliendo. Se enciende una luz y aparece Quijote a un lado de Sansón, tiene el pelo suelto, largo y blanco. Quijote se peina.

Quijote: Sancho...

Luz al otro lado de Sansón.

Sancho: Don Quijote...

Quijote: ¿Qué día es hoy?

Sancho: Marte.

Quijote se sonríe y Sancho igual.

Quijote: Buenas noches Sancho.

Sancho: Buenas noches Don Quijote.

Sonido de aviones. Sansón envaina la espada verticalmente, la hace girar.

Es el fin.

Versión libre de Laura Pizarro, Jaime Lorca y Juan Carlos Zagal (La Troppa)
 Basada en el cuento Las Aventuras de Pinocchio de Aldo Collodi.
 Diciembre de 1990.

Escena I

Entra actor-músico y en el teclado da inicio a la música, un rock medio hippie. Al rato detrás de perro de ropa se ve un cono pequeño que sube y baja, luego este cono es agarrado por Gepetto.

Músico: Este es Gepetto, inventor, loco, maniático, sobreviviente de la primavera del 68.

Gepetto se ha subido al perro y ha comenzado un experimento con el cono. Le echa un líquido con una taza y después con una pera le echa miel de palma y esto produce una gran explosión y Gepetto sale volando por los aires.

Músico: Sus experimentos casi siempre terminaban en una gran explosión.

Gepetto: Ay, ay, ay.

Gepetto destartalado sube al perro un aparato volador.

Gepetto: Mi Aerogepettomóvil, mi único invento que funciona. Vamos amigo, a buscar algo que nos pueda servir, o por lo menos algo que sea diferente.

Gepetto comienza a pedalear y se eleva acompañado de una música en base a violines y cellos. Mientras explora el actor músico (tramoya) va a una de las puntas del perro de ropa y comienza a girar la parte superior en todas direcciones.

Gepetto: Ese día era un día como cualquier otro, nada nuevo bajo el sol. Cuando de repente detrás de una nube se apareció un palo. Si un palo. Era un hermoso cachorro de pino. Lo supe por sus cabriolas...

Nos miramos atentamente (el palo le picotea la nariz)

Era... (Gepetto le ofrece comida en la mano)

Tenía hambre el pobrecito (Gepetto coge el palo y lo acomoda junto a sí y comienzan a volar juntos)

La música se detiene. El palo se ha quedado dormido en los brazos de Gepetto, el cual desciende de su Aerogepettomóvil y se dirige a su laboratorio. El palo despierta en los momentos en que Gepetto lo está introduciendo en un pequeño horno. El palo se resiste.

Gepetto: Vamos cachorrito, no te resistas. Es por tu bien.

Lo logra al fin y de su chaqueta comienza a sacar diversos accesorios que va tirando al horno. Lo último que echa es un pegamento instantáneo que se le pega en la mano derecha, trata de sacárselo con la otra, pero también se le pega. Intenta zafarse con un pie y logra sacarse las manos pero se queda pegado al piso. Por fin logra cortar el pegamento con unas tijeras. Comienza una cuenta regresiva.

Tramoya: 10 – 9 – 8 – 7 – 6 – 5 – 4 – 3 – 2 – 1..... Boooooooooommmmmmmmm.

Gepetto nuevamente sale disparado y de entre el ruido de la explosión se cuela la música característica de Pinocchio, el cual comienza a salir lentamente del horno. Pinocchio es un muñeco de madera flaco, con una enorme y puntiaguda nariz roja. Aprende a caminar encima del perro. Luego aparece Gepetto al cual se le caen las lágrimas.

Gepetto: Es feo, pero lo quiero. Y como buen padre fui a ver inmediatamente si estaba sanito.

Gepetto le revisa la nariz, los brazos y le escucha el corazón con una flor- estetoscopio.

Gepetto: Está sanito. Hijo.

Pinocchio: Hijo.

Gepetto: No, papá.

Pinocchio: Yo papá.

Gepetto: No yo papá, papá.

Pinocchio: Yo papá, papá.

Gepetto: Tú hijo.

Pinocchio: Hijo.

Gepetto: Ay, yo hijo tu papá.

Pinocchio: Yo, hijo tú papá.

Gepetto: Hijo.

Pinocchio: Papá.

Se abrazan y juegan a la pelota.

Gepetto: Fue emocionante para mí, un hombre viejo conocer a su hijo, y para él conocer a su...

Pinocchio: Papá.

Pinocchio le tira un sopapo con una honda a la cara.

Gepetto: No era malo, solo una poquitín travieso.

Pinocchio: Papá.

Pinocchio agarra y ahorca al gato y se lo tira a la cara a Gepetto y lo rasguña.

Gepetto: No, es el gato de la familia. Y así con el tiempo fuimos conformando lo que se lama una familia unida.

Pinocchio: Papá, tengo que decirte algo. Siéntate y escucha.

Pinocchio saca una carta

Pinocchio: Querido papá...

Gepetto: Querido hijo, has aprendido a leer y a escribir, has hecho una composición para el día del padre...

Pinocchio: No papá, siéntate, cállate y escucha papá...

Hablan los dos a la vez hasta que se callan.

Pinocchio: Querido papá, ha llegado el momento de decirnos adiós. Ha pasado el tiempo papá y quiero conocer nuevos lugares, nuevos paisajes, por lo tanto me marchó.

Gepetto se desmaya.

Pinocchio: No lograrás detenerme, tampoco tu fría indiferencia me... conmueverá.

Gepetto: Conmueverá.

Pinocchio: Conmueverá.

Gepetto: Conmueverá, está bien.

Pinocchio: Adiós papá, salgas a buscarme, no me eches de menos papá. ¿Por dónde salgo?

Gepetto: Por la escalera... que voy a hacer el próximo año.

Pinocchio se va de un salto.

Gepetto: No eres más que un muñeco de palo.

Pinocchio: Tu comida es mala.

Gepetto: Bueno está bien. Me gusta que sea así. La juventud tiene que ser así, rebelde, emprendedora... Hijo mío, sangre de mi sangre... (Se lanza detrás de Pinocchio).

Escena II

Entra música lenta y desde el círculo que forman las dos partes del perro comienza a rasgarse un papel blanco. Aparece lentamente la nariz de Pinocchio, hasta que sale el mono completamente. En su caminata se cruza con un auto de policía, el cual sospecha algo de Pinocchio. Éste al ver que el policía desaparece comienza a romper vidrios con su honda: hasta que el policía lo detiene, agarrándolo de la muñeca.

Policía: Date por arrestado muchacho, dame tu honda y andando.

Pinocchio sorpresivamente golpea al policía en el estómago y escapa con su maleta. El policía llama enseguida a Caifás, su perro amaestrado y comienza una persecución por la escenografía Pinocchio se esconde en un hoyo. El policía encuentra la maleta de Pinocchio.

Policía: Ajá. Abandono de hogar.

El policía descubre a Pinocchio escondido en el hoyo.

Policía: Sal de ahí muchacho.

El policía recibe un chorro de agua en la cara. Luego al meter su mano es apretada con un perro de ropa de tamaño natural. El policía logra agarrar a Pinocchio de la nariz y trata de sacarlo por la fuerza y como Pinocchio se resiste, su cuerpo se va estirando más y más. El policía gana la lucha y se lo lleva en brazos.

Gepetto: Suelta a mi hijo polizante.

Gepetto y el policía forcejean y Pinocchio se escapa.

Gepetto: Qué le has hecho. Mira como lo has dejado. Espérame en casa muchacho.

Policía: Has dejado escapar a un delincuente.

Gepetto: Mi hijo no es un delincuente.

Policía: Ah, no. Pues tu hijo ha quebrado todos los ventanales del centro comercial.

Gepetto: Pruébalo.

El policía le muestra la honda requisada.

Gepetto: Estoy seguro que esa arma la pusiste entre sus ropas. Conozco las sucias tretas de la policía.

Policía: ¿Estás insinuando que la policía es corrupta?

Gepetto: Estoy diciendo que tú eres una manzana podrida dentro de la institución y quiero hablar con el alto mando.

Gepetto: Como no señor, va a hablar con dos coroneles y tres generales.

Gepetto: Ensuciaré tu hoja de servicios, se acabaron las coimas...

Policía: Páseme esa reja por favor, sonría, sonría, sonría...

Gepetto sigue alegando.

Policía: Silencio el de la 41.

Escena III

Pinocchio llega a su casa.

Pinocchio: Ya llegué papá... ¿papá?... ¿papá?... ¿papá?... no está. ¿Viejo? No está. Estoy solito, ay... hambre.

Secuencia musical de hambre, termina Pinocchio durmiéndose.

Grillo bueno: Hola, soy Grillo, la conciencia buena de Pinocchio.

Grillo malo: Y por supuesto yo soy la mala, fuera.

Grillo bueno: Esta vez me toca a mí.

Grillo malo: Fuera.

Grillo malo pone la hélice de su helicóptero en el cuello de Grillo Bueno.

Grillo Bueno: ¿Quieres oír un chiste? ¿Si?...Había una vez... la cabeza plana... la cabeza... plana...

Grillo Malo: Grosero.

Grillo Bueno: Amargadooooooooooooo.

Grillo Malo: Grosero. Bien Pinocchio despierta que tenemos que trabajar.

Aparece Grillo Bueno y toma la manguera del helicóptero.

Grillo Malo: Manguera de la bencina... tijeras para cortar manguera de bencina... cortó la manguera... adiós aaagggghhh

Grillo Bueno: ¿Te gustó el chiste? Bien a trabajar.

Esta escena está hecha en dos planos: actor Grillo se relaciona con una nariz gigante y actriz Pinocchio maneja simultáneamente una marioneta de Grillo.

Grillo Bueno: Pinocchio despierta.

Lo intenta de varias formas hasta que Pinocchio despierta y lo toma del cuello.

Pinocchio: ¿Quién eres tú? ¿Oye dime ya?
Grillo Bueno: Soy Grillo, Grillo tu conciencia.
Pinocchio: ¿Conciencia? ¿Se come?
Grillo Bueno: No, la conciencia sirve para aprender...
Pinocchio: Quiero comer, comer comida.
Grillo Bueno: No es hora de comer es hora de aprender.
Pinocchio: Me aburres insecto.
Grillo Bueno: Oh, oh. ¿Pero qué haces?
Pinocchio: Largo. (Lo larga lejos)
Pinocchio: Quiero comer comida con mi papá.

Pinocchio ve una hormiga y la atrapa con la nariz.

Pinocchio: Las hormigas son picantes.
Grillo Bueno: ¿En qué estábamos? Ah, si la conciencia...
Pinocchio: Mira bicho, esta es mi casa y no me gusta que me molesten cuando tengo hambre... ¿a ver?

Pesca a Grillo y lo tiende en el suelo y lo revisa por todos lados.

Pinocchio: Muy flaca... igual de flaca... buag que asco... no en realidad me daría pena comerte... papá.
Grillo Bueno: Tienes que escucharme porque soy tu con... mírame cuando te hablo.

Grillo se le cuelga de la nariz. Pinocchio lo bambolea hasta lanzarlo lejos nuevamente.

Pinocchio: Quiero a mi papá... etc.
Grillo Bueno: Si es lógico que quieras a tu papá.
Pinocchio impaciente por deshacerse del Grillo lo va pinchando con la nariz hasta hacerlo caer por el precipicio.

Escena IV

Pinocchio sale a buscar a su padre y llora al no encontrarlo. Una nube lo sigue y deja caer sus relámpagos sobre él y después la lluvia. Al estar empapado y abandonado, Pinocchio pasa cerca de la cárcel en donde está Gepetto que lo reconoce y se dan la mano a través de los barrotes.

Escena V

De vuelta en la casa de Pinocchio come y canta un rap.

Gepetto: Y dime hijo mío que has hecho tú mientras yo estaba recluido en las mazmorras?

Pinocchio: Me dolía la guata, me dolía la guata
me atacó el hambre, me dolía la guata
y me dije entonces que hacer?
venir a la casa y llenarme la panza
con peras, manzanas y todo lo que haya.
Mientras más pensaba, mientras más pensaba
más hambre me daba, más hambre me daba,
entré en la casa y no andaba ni un alma,
busqué y busqué, busqué y busqué,

no encontré ni una pasa, me dolía la guata,
me dolía la guata.

Gepetto: pobre hijo mío, estoy desesperado al verte así tan
maltratado por la vida...

Pinocchio: Cada vez tenía más hambre y el hambre trajo al sueño
y este pobre muñeco sin dueño se durmió pensando
en su pobre padre preso, padre pobre padre preso.
Estaba en esto inocentemente cuando llegó
un grillo demente, grillo cruel, malo y despiadado,
que de mí se ha burlado y me ha dejado todo hinchado
papá

Gepetto: nunca más nos separaremos.

Pinocchio: nunca más.

Gepetto: nunca más nos separaremos.

Pinocchio: nunca más.

Gepetto: Pero esta vez tendremos que separarnos porque tienes que ir a la escuela.

Pinocchio: No quiero ir a la escuela.

Gepetto: Tienes que aprender.

Pinocchio: No quiero aprender.

Gepetto: Entonces no hay postre.

Pinocchio: Quiero postre.

Gepetto: Anda a la escuela.

Pinocchio: Dos postres.

Gepetto: Un postre.

Pinocchio: Dos postres.

Gepetto: Un postre.

Pinocchio: No voy a la escuela.

Gepetto: No hay postre.

Los dos se amurran y los dos al unísono dicen.

Pinocchio y Gepetto: Bueno está bien, aaaaaaaaaaaaaa.

Vuelven a amurrarse y juegan al cachi-pun para resolver la situación. Gana Pinocchio.

Gepetto: Bueno está bien, ahí tienes tu mielcita de palma y mi manzanita roja Richard.

Pinocchio: Mi manzanita roja Richard.

Gepetto: Vete a la escuela.

Pinocchio: Sí papá.

Gepetto: No hable en clases.

Pinocchio: No, papá.

Gepetto: Camina derecho.

Pinocchio: Sí papá.

Gepetto: Y no digas a todo sí papá.

Pinocchio: No papá.

Gepetto: Adiós. De que llegue a ser universitario, lo dudo.

Escena VI

Pinocchio va a la escuela y en el camino encuentra a Grillo Bueno que mira por un telescopio mágico. Pinocchio quiere ver y Grillo le dice que se ve lo que cada uno quiera ver y le pregunta a

Pinocchio qué quiere ver y este le dice que a su mamá. Grillo le dice que no se puede. Pinocchio exige verla. Aparece por fin la mamá, que también tiene la nariz roja y puntuda, pero más chica.

Pinocchio: Mamá, no quiero ser más de palo, no quiero tener esta nariz ridícula que me crece. Me está diciendo algo.

Grillo Bueno: Dice que había una vez un huevo y del huevo salió una nariz como la tuya... no era el pico de un pajarito... y dice que ella lo quería mucho y un día el pajarito se fue volando (Se va la imagen de la mamá)

Pinocchio: No te vayas mamá... se fue.

Grillo Bueno: Sí pero la viste.

Pinocchio: Sí, tenía una nariz chiquitita.

Grillo Bueno le repite a Pinocchio lo mismo que Gepetto. Aparece el Grillo Malo y hecha al Grillo Bueno y le ofrece a Pinocchio mirar por el otro lado del telescopio donde se ve lo irremediable. Pinocchio se rehúsa y el Grillo Malo le promete de regalo por mirar cinco monedas de oro. Pinocchio se tonta y lo que ve es un tiburón mientras el Grillo Malo le pregunta si logra ver a su padre. Después del susto recibe las monedas con las cuales el Grillo Malo le dice que se va a hacer millonario.

Escena VII

Pinocchio llega a la escuela.

Pinocchio: Presente profesor. Pinocchio. Lo reinos son tres. Animal, vegetal y mineral, pero a veces se confunden. Por ejemplo: el huevo, es sólido, frío y no se mueve, o sea: mineral, pero si uno espera un poquito aparece un pollito o sea: animal... mi mamá me enseñó... otro ejemplo: yo, tengo de los tres un poquito. Vegetal porque soy de palo, mineral porque tengo unos pernitos y animal porque me muevo, pero a mí me gustaría ser un niño no más... Hasta mañana señor.

Pinocchio se come la manzana roja Richard y se va pensando en que va a ser millonario.

Escena VIII

Aparecen Cascarria y Mangarria y cantan un rap.

Mangarria: El otro día en la tarde jugando al pool contra el Chico Mario y el Después te explico, terrible situación, barraca nos daban y los cinco pesos que apostamos con el brother se nos esfumaban...

Mangarria y Cascarria: Cuando de repente con el loco nos miramos, cambio de luces güena idea irse a las manos total, comenzamos a golpear a la pareja por parejo, le quitamos la plata nos robamos los tacos, las bolas, las tizas, las chaquetas de cuero y el potente crucifijo del Mario.

Arrancamos por la calle presurosamente y subimos a una micro por la puerta de detroit, no iba nadie en la micro, solo un presunto ciego, tranquilo nervioso.

Lo pensamos, lo tasamos, decidimos asaltamos al chofer pero se nos fue en collera, no estábamos ni ahí en la situación peligrosa e indecisa.

Cuando en eso salta el ciego y le da terrible palo en el cerebro, lo agarra de las mechas, lo tira para abajo, se sube al volante, engancha, engancha y flor de huida.

El ciego manejaba de memoria se pasó a pulento el loco, pero igual se mandó el condono, porque, porque, porque chocamos una cuca todos muertos, todos muertos, mentira, vivitos y coleando

estamos porque arrancamos a rompe y raja, los pacos no entendían se agarraban de las mechas, ciego chocó micro contra cuca, manso cartel pal ciego, insólito dirían los diarios.

Llegamos al asilo de ancianos y los viejos buena onda nos invitaron a la cena de año nuevo, igual, total, seguro le dijimos y sacamos los trabucos y empezamos a tirar al aire los balazos. Pare, pare, pare, pare, pare que la embarramos. Los viejos comenzaron a infartarse y las enfermeras lloraban y gritaban y corrían y llamaban por teléfono a las ambulancias.

Mangarria: Más que rápido salimos por la puerta trasera del asilo y nos topamos frente a frente con qué? Ah, no, una citrola, citroneta AX 330, dos cilindros en V, culata rebajada, cuatro llantas de aluminio, una joyita,

Salimos a pasear por este perro mundo y nos topamos suerte nuestra con Pinocchio que traía monedas y le dijimos que se hiciera millonario...

Pinocchio: ¿Cómo?

Mangarria: Súper simple po loco. En un lugar muy cerca de aquí...

Cascarria: Que se llama Cualparaíso pelao...

Mangarria: Está ocurriendo algo inverosímil.

Pinocchio: ¿Inverosímil?

Cascarria: De la tierra están brotando premios.

Pinocchio: ¿Premios?

Mangarria: Seguro. Tu llegai a Cualparaíso, hacís un hoyo, hechai las moneas, las tapai con tierra, regai cototudo...

Pinocchio: Como una semilla.

Mangarria: Ah, igualito. Chitas el pelao inteligente, se pasó.

Cascarria: (Fumando un pito) Súper.

Mangarria: ¿Y qué sale del hoyito pelao?

Cascarria: Un tallo, po pelao. Pero ese tallo se transforma en tronco, y a ese tronco le salen todas estas ramas, ¿y qué te salen de las ramas pelao?

Pinocchio: No sé.

Mangarria: Monedas.

Cascarria: Billetes.

Mangarria: Monedas.

Cascarria: “Brokels”

Mangarria: Monedas.

Cascarria: “Divanchols”.

Mangarria: Monedas.

Cascarria: Acciones.

Mangarria: Monedas.

Cascarria: Bonos de deuda.

Mangarria: Monedas.

Cascarria: Externa.

Mangarria: Monedas.

Cascarria: De oro.

Mangarria y Cascarria: El árbol de los millones de millones, te hacís millonario, ah no.

Pinocchio: Ah, no.

Mangarria: Claro que eso sucede esporádicamente.

Cascarria: “Guan gueis in de yers”.

Pinocchio: ¿Ah?

Mangarria: Una vez al año po atontao.

Pinocchio: ¿Hoy día?

Mangarria: Mira que es tierno, digámosle que sí, calcémoslo.

Cascarria: Ya, igual.

Mangarria: Chita que tenís suerte, sí es justo hoy día, justo, justo. Es justo para el día de San Badulaque (hace gesto de tollo con la mano, Pinocchio repite el gesto y se ríe).

Cascarria: Y voh pelao, ¿sabís quién fue San Badulaque, que te reís tanto?

Pinocchio: No.

Cascarria: San Badulaque fue el rey de los burrolos.

Pinocchio: Más divertido, ja, ja, ja.

Mangarria: Vamos a plantar.

Pinocchio: ¿Al tiro?

Mangarria: Claro. No veís que andamos movilizaos.

Pinocchio: Le voy a ir a avisar a mi papá.

Mangarria: De ahí, de ahí (Mangarria lo toma del brazo y se lo lleva, mientras cascarria saca una pistola cubriendo la espalda de Mangarria, se suben a la citroneta)

Mangarria: Dale contacto.

Pinocchio: Ayayayayayay...

Mangarria: “Oder boy”

Pinocchio: Ayayayayayayay... (Parten hacia la carretera con música)

Cascarria: Noh juimoh logo.

Mangarria: Voy creici, voy creici, voy creici.

Cascarria: Sch, logo, pásate la petaca poh logo.

Mangarria: Anda oh, si no he tomao na.

Se toman todo el copete y quiebran la botella. Para en seco el motor y la música

Cascarria: ¿Qué pasó?

Pinocchio: Se paró.

Mangarria: Si pero ¿qué motivo tuvo?

Pinocchio: No sé.

Cascarria: Pero si está recién ajustá.

Voy a ver. (Abre el capo de la citrola) Dale contacto.

Pinocchio: Ayayayayayay.

Mangarria: ¡Para, para! Que me estoy quemando con el “bolneh” (Succiona una manguera) Nos quedamos sin gasolina.

Cascarria: Oye, pero si te dije que comprarai en la bomba, poh logo atontao.

Mangarria: Sí, pero se me olvidó poh asopao. Oye, ¿podís soltar unas moneas para comprar gasolina?

Pinocchio: No, son para plantarlas.

Mangarria: Plantarlas... a vos te voy a plantar...

Cascarria: Para poh logo, no seais violento. Chis, parecís de la Garra Blanca.

Mangarria: A mucha honra.

Cascarria: Tranquilo pelao, no le hagai caso, ese logo anda chicoteao. Yo ando aquí con unas moneas, nosotros vamos a ir a comprar bencina. (Abre la maleta de la citroneta y saca un bidón) Tu te vai a quedar tranquilito aquí.

Mangarria: No vayai a salir pa juera, mira que aquí es re peligroso.

Cascarria: Te pueen cogotear y te van a dejar más pelao de lo que estai.

Mangarria: Esconde la nariz poh asopao que te están viendo. Chita el cabro lento. ¿Ya, estamos listos? “Taim ih moni”.

Cascarria: Se va a acabar las piedras...

Mangarria: Y va a haber que andar pateando badulaques (Se ponen pasamontañas negros).

Mangarria: Logo, si te cachan vos no me conocís.

Cascarria: Ah, no si voy a decir que somos hermanos.

Se esconden y de un salto parten a cogotear a Pinocchio. Encima del perro aparece un bastidor con un panel giratorio, en el cual Pinocchio está dibujado en distintas actitudes que grafican el asalto. Son cinco:

1. Pinocchio asustado con un ¡Glup!
2. A Pinocchio lo agarran de un hombro.
3. A Pinocchio le arrancan la nariz.
4. Pinocchio golpeando en los testículos a Mangarria y Cascarria.
5. Pinocchio arrancando a campo traviesa.

Cambio de plano. Desaparece el bastidor y comienza una persecución. Se ven solo las cabezas de Pinocchio y los cogoteros. Pinocchio al verse acosado se defiende tirando piedras con su honda y le da en el ojo a uno de ellos. Toda esta secuencia es musical y va en progresión rítmica, la cual termina abruptamente cuando los personajes desaparecen detrás del perro de ropa. Aparecen Cascarria y Mangarria.

Mangarria: Logo, tengo fatiga, no tomé desayuno.

Cascarria: Sabís que tengo ganas de... (Arcada y desaparecen).

Pinocchio: Papá... (Desaparece nuevamente).

Mangarria: Que erís chancho, me ensuciaste todos los zapatos.

Cascarria: Es que me cayó mal la cebolla “nescabeche”... Hey, psst, sacate la cuestión (Pasamontañas. Mientras Cascarria indica hacia abajo) Allí Está. Oye poh pelao, ¿que estay haciendo debaixo e la pieira?

(Lo saca del escondite agarrándolo del cogote)

Pinocchio: Ay, qué bueno que los encontré.

Mangarria: Si... vimos todo lo que te sucedía.

Cascarria: Te querían cogotearte (Mangarria simula que corretea a los asaltantes).

Mangarria: Y no se vuelvan a aparecer más por acá, si el cabro no anda na solo.

Cascarria: Oye, si yo conozco a esos logos, son de la población, son el chico Mario y el Después te explico.

Mangarria: Si son re malos... Aprovechamos de plantar al tiro.

Pinocchio: Ya plantemos (Pinocchio se sube al perro de ropa y Mangarria va hacia un extremo).

Mangarria: Espérate, voy a buscar el lugar propicio (Chamullea golpeando con la mano).

Cascarria: El es experto en tierras, no vis que estudió en la universidad.

Mangarria: Claro, en una que queda allá por Colina... Ya aquí es precisamente. Picotéale ahí con el furúnculo.

Pinocchio: ¡Nariz! (Pinocchio intenta hacer un hoyito con la nariz).

Mangarria: No, poh. Así te vai a demorar mucho, ven pa' ca.

(Mangarria agarra la cabeza de Pinocchio y se la hace funcionar como un taladro).

Cascarria: Listo, detenga motor. Flor plantemos.

Mangarria: Yo voy a ver el humus terrenus.

Mangarria se pone debajo del hoyo para recibir las monedas.

Pinocchio: Planto. 1,2, 3,4...

Cascarria: Te vai a hacerte millonario ¿ah?

Pinocchio: Millonario... ¡5!

Mangarria: Cayeron en terreno fértil.

Cascarria: Échale harta agüita ahora (Le pasa una regadera).

Mangarria: ¡Guarda que me estoy ahogando!

Cascarria: Para, para. ¿No veis que le hace mal el agua al logo?

Pinocchio: ¿Al logo?

Cascarria: A las moneas...

Pinocchio: Si se oxidan...

Cascarría: (Al público) Mira que es inteligente el pelao. Ya ahora lo que tenis que hacer es esperar que salga el floripondio. El floripondio es rojo y está lleno de moneas.

Pinocchio: Y millonario.

Cascarría: Claro, vai a ver estrellitas de lo millonario que te vai a hacer. Ah, y mientras esperai, ponte esta corona de San Badulaque, el rey de los burrolas.

Cascarría le ha calzado un par de orejas de burro en la cabeza a Pinocchio que espera y lentamente aparece un guante de box rojo mientras Cascarría canta:

Cascarría: Que el mundo fue y será una porquería ya lo sé,
En el 503 y en el 2000 también, que siempre ha habido
Choros, maquiavelos y estafaos, pam, pam. Te fuiste cabro.

Pinocchio recibe un par de puñetazos y queda aturdido. Tiene orejas de burro. Aparece LA mamá y le pregunta lo que le pasa y Pinocchio miente y comienza a crecerle la nariz hasta que le llega a medir más de un metro. Pinocchio se arrepiente de sus mentiras y la mamá lo perdona y su nariz vuelve a ser como antes. Pinocchio mantiene eso si las orejas de burro y promete que va a volver a su casa pero no sabe por dónde. En eso aparece un Aerogepetto móvil en miniatura con Gepetto buscando a Pinocchio. Este le grita y le hace señas, pero el papá no escucha.

Gepetto: Pinocchio ¿Dónde estás? Solo veo burros en este perro, perro mundo.

Pinocchio: Papá, papaaaaaaaaa.

Aparece un gran palomo al cual Pinocchio le pide que lo lleve volando. El p0alomo dice: yes. Y se van los dos detrás de Gepetto. Pero un escuadrón cazabombarderos intercepta a Gepetto y lo derriba ante los ojos de Pinocchio, y va a caer al mar.

Gepetto: Meidey- medey...

Pinocchio grita y se lanza desde las alturas a tratar de salvar a su padre. Una vez que ha desaparecido Pinocchio aparece Gepetto con un bote inflable.

Gepetto: Por suerte llevaba conmigo este moderno bote con motor fuera de borda, pero sin bencina, así es que me dedique a remar esperando que pasara algún trasatlántico. Los días transcurrieron apaciblemente...

Se oye la música de la película Tiburón y aparece una aleta que circunda el bote de Gepetto. Este trata de ahuyentarlo, pero el tiburón le destroza el remo y le hunde el bote y Gepetto cae al agua... entra una gran mandíbula de tiburón y se traga a Gepetto que antes de ser engullido dice:

Gepetto: Eso es to, eso es to, eso es todo amigos.

El tiburón termina de tragárselo y se hunde en el agua.

Tramoya: Mientras tanto al otro lado del mar.

El tramoya gira al perro sobre su eje y se ve a Pinocchio nadando en busca de su padre. Al no encontrarlo se sumerge y va a buscarlo al fondo del mar en donde se hace amigo de un pez que es atacado por una anguila y rescatado por Pinocchio. Sigue la búsqueda y el tiburón bosteza y Pinocchio mete la cabeza sin darse cuenta que es el monstruo. Pinocchio sale a la superficie y se sienta en una extraña isla que tiene una Aleta en vez de palmera. Pinocchio se estruja la nariz y se

saca el agua de las orejas cuando siente a Gepetto que lo llama. Pinocchio pone el oído en el piso y este súbitamente se abre y Pinocchio cae al agua nuevamente y busca a su padre, pero el tiburón lo sigue y el Grillo Malo le recuerda la visión del telescopio en donde vio lo irremediable y le muestra las entrañas del tiburón en donde está Gepetto. Pinocchio huye del tiburón que lo persigue sin cuartel. Gepetto mientras tanto alienta a Pinocchio, el cual en un momento se esconde pero luego va a pararse en el hocico de la bestia y se lo traga.

Pinocchio: Que me come el tiburón mamá.

Pinocchio por fin encuentra a su padre en la guata del tiburón.

Gepetto: Pinocchio, que lástima lo estabas haciendo muy bien... Pinocchio... ¿Qué tienes?

Pinocchio: Nada.

Gepetto: Te encuentro algo extraño.

Pinocchio: ¿Por qué?

Gepetto: Tienes orejas de burro.

Pinocchio: No.

Gepetto: Estas mintiendo.

Pinocchio: No.

Gepetto: Te está creciendo la nariz.

Pinocchio: No.

Gepetto: Sí, está creciendo demasiado, esto va a reventar...

La nariz de Pinocchio crece y crece hasta que revienta todo por la presión. Momento que aprovechan para huir. Salen a la superficie y llegan a la playa en donde cansados se sientan en la orilla a descansar y Gepetto se duerme y de improvisto aparece nuevamente la mandíbula y casi se traga a Pinocchio que le pide ayuda a su padre. Ambos luchan con el tiburón y este le arranca las orejas en la refriega. Finalmente el tiburón se da por vencido y se sumerge y desaparece. Pinocchio y Gepetto lo miran alejarse y el papá se da cuenta que la nariz de Pinocchio está muy chica. Pinocchio se da cuenta y la esconde. Gepetto se ríe y Pinocchio lentamente va desprendiéndose de los palos de su cuerpo y se va transformando en niño.

Pinocchio: ¿Papá?

Gepetto: Qué familión...

Se abrazan felices y se montan en el Aerogepetto móvil. Repetto deja esta vez que conduzca Pinocchio. Y así se van volando de vuelta a casa... van así cuando aparece un letrero de dice:

FIN.

Adaptación libre de Laura Pizarro, Jaime Lorca y Juan Carlos Zagal (La Troppa)
 Basada en la novela El lobo hombre de Boris Vian.
 1992.

Desde el inicio persiste un ruido bajo y sordo. Ruido de una ciudad al terminar el día. Vemos atrás una aglomeración de edificios donde todavía quedan oficinas con las luces de sus oficinas encendidas. Lentamente se van apagando hasta que los rascacielos quedan en oscuro total. Entra suavemente música y vemos en el cielo, cerca del cerro San Cristóbal con su virgen, la salida de la luna o más bien un eclipse lunar, que se va mostrando en diferentes fases.

Una vez que la luna está llena un haz de luz al centro del escenario, nos muestra a un animal dormido. La música ha ido evolucionando y se engancha con el tema del lobo.

LA TRANSFIGURACIÓN.

El animal, un lobo duerme. Despierta, parece enfermo, bosteza, huele, trata de volver a dormir. No lo logra. El lobo a duras penas trata de levantarse y caminar, se lame. Tiene sed. Busca donde beber. Cojea, se cansa. Súbitamente el animal sufre de fuertes convulsiones, se retuerce, resopla, se tira al suelo y al levantarse vemos que tiene rostro humano. El lobo marioneta da paso al lobo actor, el cual va perdiendo el pelaje. Trata de erguirse pero unas muletas o algo parecido aún le hacen caminar en cuatro patas.

Una nueva marioneta de lobo, el con muletas logra pararse en dos pies y pierde o se desprende de los artefactos que dificultan sus movimientos. Este lobo-hombre aúlla, gime, tiene frío. Ahora el actor-lobo entra ya vestido con ropas que no le quedan bien. Observa el lugar y trata de entrar en calor. Un helicóptero sobrevuela alrededor insistentemente alumbrando con un potente foco. El lobo mira y asustado se esconde hasta que el aparato se aleja.

Créditos iniciales...

En la misma luna y a continuación aparecerá escrita la leyenda que una voz en off ira relatando. La voz nos recuerda las narraciones cansinas de las películas yanquis.

Leyenda de Belinda y el Mago Siam

VOZ EN OFF:

Cuenta la leyenda de un mago, el Mago Siam, el cual en una de sus orgías sexuales descubrió a un lobo voyeur espiándolo. Dicho lobo al ver estos espectáculos eróticos, sufría de una extraña excitación que no entendía, pero que le gustaba.

El Mago, amo del destino, Rey de los placeres, Señor rico y poderoso, apresó al lobo jadeante y después de embriagarlo, ofreció las más increíbles riquezas a la mujer de su extraordinario harem, que se atreviera a hacer el amor con el animal.

La más bella, la favorita del Mago, Belinda, su amada Belinda fue la osada, que despojándose de sus finas ropas, desató una tormenta de pasión que se prolongó por largas y ardientes horas, lo que llevó al lobo a morir de éxtasis, no sin antes despedirse del Mago esbozando una sonrisa llena de satisfacción y gozo.

El Mago Siam celoso y sintiéndose traicionado cumplió su palabra, inundó de riquezas a Belinda, pero con furia y odio la expulsó de su harem y la condenó a vivir en absoluta soledad por el resto de su eternidad. Soledad que dicen dura ya 500 años.

Pero Belinda tuvo un hijo, hijo del lobo voyerista. Hijo que el Mago al enterarse de su nacimiento mandó a degollar. Pero Belinda con la misma pasión con la cual lo gestó lo defendió y escondió escapándose de la venganza del Mago herido.

Belinda un día decidió enterrar sus tesoros y huyó con su hijo a remotas tierras. Durante el viaje lo fue instruyendo en el arte de la sobrevivencia, le contó de su padre lobo, de los tesoros ocultos y de la maldición y sentencia de muerte que les había hecho el Mago Siam.

Y pasaron los años, pero no la sed de venganza y muerte. Una noche de luna, Belinda dejó al pequeño durmiendo y bajó hasta el río para refrescar su terso cuerpo. Tan pronto sus pies tocaron el agua, ésta se convirtió en fuego, de donde una maligna llama se desprendió quemándole y desfigurando su bello rostro.

El Mago quería al niño, más Belinda callaba. Pues bien dijo el Mago, te llevaré conmigo ya que algún día él vendrá hasta ti, sabré esperar y cumpliré mi cometido.

Y esa noche de luna, el hijo del lobo al verse solo y abandonado comenzó a aullar y aullar y comenzó a vagar por el mundo en busca de su madre, sin olvidar que era perseguido por el Mago. Así decidió vivir oculto con su doble naturaleza: siendo lobo se perdía en los bosques junto a manadas de lobos, y siendo hombre se perdía en las ciudades junto a manadas de hombres.

Esta leyenda dio paso a una creencia que se albergó muy profundamente en el alma y en el corazón de los habitantes de estas regiones: “el que encontrare al Lobo-Hombre, podría desenterrar los tesoros de Belinda, siempre y cuando logre convencer a la bestia humana para que le indique el lugar preciso donde cavar y cavar. Esta es la historia. Pudo haber sido un final de arco iris, una lámpara de Aladino, un galeón español, un milagro... Pero no, ninguna creencia se albergó tan profundamente en el alma y el corazón de los habitantes de estas regiones, como la del Lobo-Hombre y sus tesoros enterrados.

RAP-CUMBION DEL POTENTE O PROFETA DE LOS OÍDOS SORDOS.

Gloria a Dios, Gloria al Pulento.

Cuando llegaron a Sodoma

Los dos ángeles enviados por el Terrible,

Todos les querían hacer cochinas menos Lot,

Varón güena tela, él les dio abrigo y papeo.

Escucha corazón de piedra, ablanda, ablanda tu corazón

Varón, dama, niño, anciano,

Ablanda tu corazón de piedra, Gloria a Dios...

Gloria a Dios y al forastero

Dale siempre tu casa y alimento

Como lo hizo Lot el Pulento fue sí señores

Pulento el tremendo incendio que el Terrible

Con su gran poder armó en Sodoma,

Ciudad picante y fulera.

Y acuérdate, el Terrible

Va a bajar con forma humana y no va a quedar

Títere con cabeza ni

“Pieira” sobre “pieira”

Y todos los vamos a cocerlos

En el fuego, se van a cocerse sodomitas...

En el intertanto ha entrado un enorme semáforo que se ubica en algún punto del escenario. Este semáforo debe funcionar como uno real.

INDIANÁPOLIS: ECCE HOMO

Antes de terminar su prédica el Potente, de la aglomeración de edificios se desprende el boliche Indianápolis. Adentro se ve bullicio y parroquianos correteándose. Un mozo forcejea con Quico tratando de hacerlo salir del local. Quico está bastante ebrio. De un empujón el curao está en la calle y comienza a desafiar a la gente del local. Ándate pa la casa mejor compadre, Quico odioso como él solo insulta y pateo la puerta, a lo cual en el local responden cerrando la cortina o reja metálica. Esto enfurece aún más a Quico que se va al chanco y empieza a tirar camotes a los viejos que están adentro. Se abre la reja y sale el mozo con un palo en la mano y sin diplomacia alguna le aforra tremendo palo en la cabeza y por si acaso se asegura dándole como tres más por las costillas. Ay queda el Quico, ayayayayay gateando en cuatro patas en dirección al semáforo del cual se aferra para tratar de pararse. Es inútil, además el semáforo también se emborracha y se bambolea igualito a Quico. El Lobo-Hombre vagabundo nocturno, pasa como siguiendo la misma dirección por la que salió el profeta de los oídos sordos, o sea el Potente. Quico al verlo le pide que lo ayude a pararse no más. El lobo lo mira y sin decir palabra lo ayuda a levantarse. Gracias compadrito, pero el lobo ya ha desaparecido en la noche. Mientras el semáforo continúa con su habitual amarillo- rojo- verde. El taxista después de un rato logra montarse, en su taxi, un Scuter. Enciende el motor y se va lentamente escuchando la radio. El programa que transmiten se escucha y nos enteramos que el locutor recuerda que la luna llena está próxima y que si encuentra al lobo podría ser un nuevo millonario, ojos abiertos, que puede estar a la vuelta de la esquina.

Seguimos escuchando al locutor, pero ahora vemos al taxi-scuter avanzando en forma de zig-zag ondulado. Es una toma aérea en donde se ve la calle o avenida y los techos de las casas y edificios. Quizás volvemos a ver el Escúter grande, pero en una posición de avance fuera de lo normal. En el sector de miniaturas, que es dado por el frontis del cinerama, vemos un block departamento hasta donde llega el escúter a estacionarse. Por otro lado vemos a Quico tratando de subir las escaleras del block. Le cuesta mucho ya que no puede mantener el equilibrio. En la maqueta del block se prende una luz del cuarto piso. Ahora se oye una grosera discusión entre Quico y su esposa Fanny. En el panel 2 se ve simultáneamente un set de radio en donde dos actores hacen un radio teatro. Este y la discusión son uno.

Sonido de las llaves y la puerta que se abre, portazo.

Mujer: Ya te entró agua al bote de nuevo, esta semana no hay fallao ni un solo día, estoy bien aplicado cabrito... ¡Toma!

Hombre: Déjame mujer, pero ¡para! Escucha ¡para! (Se escucha gran fierrazo en la cabeza)

Hombre: Ay, ay soy un adolescente incomprendido.

Vecino: Silencio por favor, hay un niño enfermo.

Hombre: Me gustas mucho cuando te enojas, venga guaguüita, no llore, venga donde su Rey.

Mujer: No me toques picle, te voy a pegar en serio. (Golpiza)

Hombre: Ay, ay, ay.

Vecino: Córtela ya pues vecina.

Vecina: Lo hace a propósito, oiga.

Hombre: Cállate vieja tenía.

Mujer: Eso Te creis la raja porque te comprai todo en “La Polar llegar y llevar”, San Diego 329.

Hombre: Ojala se te muera el huacho.

Mujer: Oh, oh, oh.

Risas de ambos.

Voz: Bien, queda.

La discusión va a llegar a su clímax y el radio teatro también. Se oyen platos rotos, golpes, pasos, portazos, etc. Se han encendido las luces de otros departamentos y se oye por ahí un cállense mierda, son las 4:30 de la mañana.

Por una puerta parece de improviso Quico vomitando en un wáter móvil, el que al final le quedará puesto en la cabeza.

FANNY LA ÚNICA, PERO NO VIRGEN: LA ANUNCIACIÓN.

Entra una cama. Se oye un tic- tac constante. Hay un tiempo para ver la imagen, se ve a un tipo echado durmiendo la mona. Es Quico. Lentamente aparece un globito de sueños de terrible pesadilla. En el sueño se ve al Escúter atropellando a un hombre. La secuencia se reitera tres veces: entra el tipo, se le acerca el auto, salta el tipo, terrible pesadilla.

Fanny despierta sobresaltada y sobrecogida y trata de despertar a Quico.

Fanny: Quico ¿Estay despierto?

Quico: Mmmmmmmmm...

Fanny: Oye, tuve una terrible pesadilla... íbamos en el auto discutiendo por no sé qué cosa... bueno no importa, la cuestión es que... ah! Soñé en colores, hace tiempo que no me pasaba... íbamos por una calle larga y de repente tú íbai súper rápido y yo te decía que pararai, que me dejarai bajar, pero tú gritabai y acelerabai más todavía y no nos dábamos ni cuenta y atropellábamos a un hombre, era raro... como paralítico y yo lo miraba así... y él sonriendo y a mí me daba súper harta pena. Después estábamos en una casa súper grande, era bonita, calientita. Estaba llena de velas, por todos lados había velas. Unas velas largas y de colores y el hombre me invitaba como pa ir pa arriba pal segundo piso y ahí me decía que no llorara, que yo era súper bonita, pero yo no estaba llorando. Y me decía que mirara para abajo que te ayudara a tri a subir, porque a ti te costaba subir las escaleras, es como si te pesaran las piernas. Después se apagaban las velas y el hombre ya no estaba y a mí me daban ganas de llorar, pero tú te reías y me decías que ya no te daba vértigo la altura... y ahí desperté poh.

Este texto de Fanny se ha ido confundiendo paulatinamente con la prédica del Potente.

Potente: Y el Potente se decidió y después de meditarlo su resto mandó un ángel suyo. Gabriel se llamaba y él, Gabriel con sus poderosas alas descendió hasta la casa de María y le dijo tú eres la favorecida del Pulento. Marí se hecho pa atrás, no la podía creer. El Pulento está contigo agregó Gabriel y María preguntó que por qué yo, que como era posible, que no podía ser. Pero Gabriel en la dura y de una paraguazo se la largó entera y le dijo que el Pulento le iba a darle un hijo, que ese hijo iba a ser Rey, que iba a reinar en todas partes, y la pobre María se tapó todas sus partes y dijo: ¡Cómo es posible señor ángel, si yo todavía nada que ver con nadie! No importa replicó Gabriel... ¡¡Dios es Potente!! Y se fue volando el ángel y dejó a María para adentro por un tiempo, aunque después se le pasaría. Y así fue como María se enteró de todo rápido conciso y breve.

Fanny se levanta avanza hacia público y se cruza con el Potente que deja en mitad del escenario la ventana. Fanny mira por ella para saber quién es el loco que predica a esa hora. La abre y entra el ruido bajo, profundo y sordo de la ciudad.

Fanny se apoya o arrodilla al lado de la ventana abierta. Le da frío y se tapa la cabeza, se mira las uñas y queda virgen, una mirada maliciosa y entra música: "Fanny, ella es coqueta".

Fanny: ¿Estay despierto?

Quico: Ronquido.

Fanny: ¿Estay despierto?

Quico: Ronquido.

Fanny: Te acordai gordi cuando me encontré con la Maca y lo conversamos too, porque hace ene tiempo que no nos veíamos. La verdad es que no me encontré na con la Maca, sino que con el Tilo y no fue na conversa la que tuvimos precisamente.

Música y coro del tema Fanny ella es coqueta...

Fanny: ¿Estay despierto?

Quico: Mmmmm...

Fanny: Te fulereaste guatón. Te fuiste en puro grupo. ¿Alguna vez le contaste a alguien que te quedaste dormido en el Crow Plaza la noche en que nos casamos? ¿Te acordai la botellita que no te la podiste?

Música y coro del tema que irá bajando gradualmente de volumen hasta quedar apenas audible. En el próximo texto de Fanny la ventana se irá transformando en un mueble maquillador, y los productos que usa para ello serán Quix, Vim, Nescafé, etc. Después el aparto se transformará en una micro “Santiago- Puente Alto”, para finalmente al terminar el texto convertirse en una caja registradora del Ekono.

Fanny: Esto súper aburrida que este gallo llegue así, o sea de repente me llega a dar lo mismo en lo que ande, pero estoy choreadísima que me despierte, si poh galla, si yo estoy en la mía súper ok. Y él llega no más, metiendo todo el ruido posible, o sea que ni le importa si me molesta o no, bueno eso es obvio, la cuestión es que ni siquiera se preocupa de no despertarme, cachai? O sea, ni un respeto. Y por más que yo me la pase puro alegando, no pasa na, es peor incluso, porque quedo como súper bruja.

Me estoy poniendo súper densa y na que ver tan temprano. Generalmente yo en la noche, así con un traguito y un pucho me dan ganas de hablar cosas así, pero a esta hora es una la ¿cierto? Te enrollai pa too el día ¿Hablemos de cochinas mejor? Yo creo que los hombres no deberían eyacular, así los tendríamos seguros para siempre, ¿cachai?

Ahora me acordé de una cuestión súper chancha que yo pienso... no sabis que no mejor, en realidad na que ver, tan temprano tampoco se puede hablar cochinas, porque igual quedai too el día, tú cachai poh.

¿Sabis? El Quico cree que yo no le cacho sus cahuines, pero me hago la lesa porque además me tinca que anda en puras guatas. Una vez no más me urgí porque lo caché medio enamorado, andaba con cara de gil todo el día, pero al final se le pasó solo y yo igual tranquila porque sé que el hombre siempre tira pa la casa, además después conocí a la galla y me cagaba de la risa, era una carita de muerta sin ninguna gracia, ahí yo caché que el Quico andaba volando bajo no más, ja. Parece que estoy hablando mucho del Quico, bueno pero al final es mi hombre por muy picante que sea, o mejor dicho muy picante que se haya puesto, porque cuando yo lo conocí era na que ver con a como es ahora, tiraba ene pinta y era súper tierno, bueno yo también con él, además yo era súper derecha con el Quico, a pesar de que en esa época era súper safá, con él se me fue pasando lo loca, pololeamos cualquier tiempo, yo creo que eso nos cagó un poco, como que llegamos al matrimonio medios cansados, como acostumbrados sin sorpresa ¿cachai? Entonces una dice después de unos años ¡¿Y esto era todo?! Es que también cuando una es chica se cree todos los avisos de la tele, ¿cachai? Pero después te dai cuenta que es lo mismo pero en blanco y negro, ahora tampoco es pa echarse a morir, porque todo tiene su lado bueno y hay que buscárselo, porque si no una se pone vieja, amargá y cagaste.

Ahora, pa serte franca estoy súper apestá amargá y penca ¿cachai? Hasta me da lata cuando una compañera cuenta algo entrete que le pasó en la casa, me da envidia, lipiria como dicen las viejas,

pero no soy la única claro, yo lo digo, pero hay ene gallas que se quedan calladas y te soban el lomo, pero por dentro están diciendo “ojala que se te caigan la tetas”.

¿Sabis cuál es mi sueño? Bueno no sueño, sueño, no te imaginis tanto tampoco. Mi sueño es viajar en avión. O sea, antes no era ese, yo quería ir al Caribe cuando más cabra pero igual una se va aterrizando con el tiempo ¿cachai? Ahora no importa, cualquier parte, por último, último, último. Último, Mendoza, pero en avión, ¿te ubicai? Igual despegar ¿cachai? Estar en el aire, salir de este país tan chato, tan tedioso.

Sabis que esta ciudad es un chiste poh loca, es fome y putas que es hedionda. Tanta hediondez me digo yo ¿y de dónde?

Bueno ya, si se trata de otra cosa, o sea si andai sin billete ya no eres pobre no más, sino que también eres rasca, indeseable ¿cachai? Por eso yo, a pesar de que al Quico le vaya mal con el taxi y el la cacería no agarre ni una, porque esa es la cuestión, si el tiempo de las cavernas no era muy distinto a esto creo yo, hasta mejor, incluso no tenía que gastarte una montonera de plata en el dentista, por ejemplo así que yo siempre ando encachá aunque estemos a puro pan, puto té, bueno nunca tanto poh galla, porque eso si que no es de tener ni uno.

Mira al final de cuentas sé que para vivir en la ciudad hay que tener cuero de chanco, hacer la vista gorda a un montón de fullerías que pasan. El único problema es que me canso galla. Me canso ¿cachay? Me canso galla, me canso, me canso, me canso.

Aquí el aparato ya se ha convertido en una caja del supermercado. Por otro lado como a la mitad del monologo ha aparecido un vieja con Pupi que ha ido avanzando lentamente hasta colgarse al lado de Fanny. Los productos con los cuales se maquillo son los que la vieja está comprando en el Ekono.

Fanny: Buenas tardes.

Vieja: Buenas tardes mi hijita.

Pupi: Guau, guau.

Fanny: ¿Es perro o perra?

Viaja: Niñita.

Fanny: ¿Qué tierno?

Se va la vieja con Pupi en su carrito. Ahora pasa el lobo por la caja y a la Fanny se le aparece un cartel de “acuérdate de la terrible pesadilla”, tres veces.

Fanny va saliendo con la caja, sigue trabajando.

PRIMERA SECUENCIA: EL LOBO, LOS PERROS Y EL ACCIDENTE.

El lobo está frente a una vitrina de abrigos de piel. De espaldas a público, inmóvil, mira las prendas. Está ubicado en el panel 2, lo cual no da un plano americano.

Música.

El lobo comienza a caminar y con él gira la panorámica que será siempre distinta. Al rato aparece un taco de autos que tiene a Fanny y Quico prisioneros, discuten acaloradamente.

En la panorámica al lobo se le aparece un perro entero pintado, avanza la panorámica, el lobo da unos pasos y por atrás de él aparece una cabeza de perro oliéndolo.

- En el taco la discusión continua, además va a ir in crescendo.
- Plano del lobo con dos perros oliendo, gruñendo, ladrando.
- La pareja ya está ladrándose.
- Con el lobo hay muchos perros enfurecidos.
- Quico cachetea a Fanny, la cual aúlla.
- Un hocico gigante acosa al lobo.

- El lobo corre en el lugar perseguido por los perros (desaparecen).
 - En el Scuter real Fanny llorando: “no me volvai a pegar”.
 - Entra el lobo y resoplando se queda estático frente al auto.
 - La pareja en foto, lobo resopla, Fanny... ¡Cuidado!
 - Miniatura del atropello, escenografía real.
 - Panorámica close-up del atropello... ¡¡Cuidado!!
 - Atropello real... ¡¡Cuidado!!
 - El lobo cae y se transforma en el lobo con muletas (Desarrollo corporal) gruñidos, aullidos, vuelve a ser hombre.
 - Atrás aparece la luna llena nuevamente.
- Fin de la primera secuencia.

SEGUNDA SECUENCIA: EN EL DEPARTAMENTO.

Se ve al lobo que aparece con amarras a su cuello y extremidades, avanza lentamente. Después vemos que tira una caja de fósforos “Andes” o “Gran Andes” de 2.30 por 1.90 por 0.70. La imagen parece un buey tirando de un carromato. La caja de fósforos viene cerrada. Una vez ubicada el lobo se queda inmóvil, en posición inclinada con las cuerdas tirantes. Por el techo de la caja de fósforos se abre una escotilla por donde aparece Fanny y Quico.

Quico: ¿Por qué le contaste?

Fanny: Se me salió, además la Maca es mi amiga y me juró que no le iba a contar a nadie.

Quico: Ah, ya. Se te salió a ti y a ella no se le va a salir.

Fanny: No, te juro que no.

Quico: Oye esto es serio, a nadie más ¿Entendiste?

Fanny: Si hombre a nadie más.

Quico: Cuando hables o te encuentres con tu amiguita dile que fue una broma o un volón tuyo y que ni se le ocurra venir a la casa, ¿Ok?

Fanny: Ok.

Quico: ¿Se ha movido?

Fanny: Nada.

Quico: ¿Ha comido?

Fanny: Nada. ¿Oye, estará con un T.E.C?

Quico: Noo, si lo agarré de refilón y le alcancé el puro brazo.

Fanny: Y se lo quebraste.

Quico: Pero se lo enyesé.

Fanny: ¿Y bien?

Quico: Igual que a mí en el servicio.

Se ve el brazo del lobo que está enyesado.

Quico: Se movió. Hay que tratar de entrar a la pieza.

Quico saca un palo de fósforos grande y comienza a picanear al lobo para que se meta en la caja de fósforos. Una vez que está adentro la pareja lo encierra con una reja de fósforos. Desaparecen por la escotilla. Nos quedamos un rato con el lobo encerrado. Por otro lado de la caja de fósforos aparecen Quico y Fanny.

Quico: Yo sabía que me iba a pasar algo así. ¿No me podía ir tan mal?

Fanny: ¿Qué cosa?

Quico: El lobo... la leyenda, era verdad.

Fanny: ¿Será verdad?

Quico: Cómo no va a ser verdad, si lo vimos ahí en la calle, era lobo, era hombre. ¿Y que tenemos en la pieza del lado? El Lobo-Hombre.

Fanny: No, si yo digo si será verdad lo de los millones o el tesoro ese.

Quico: ¡No, no, no! Tiene que ser verdad, siempre he esperado este momento. Vos siempre me andai tirando pa bajo y después alegai porque ando deprimido.

Fanny: No ya, si no importa. En realidad si existe el lobo existen los millones.

Quico: Eso. Ahora es que salga de él decirnos dónde escondió el tesoro la vieja.

Fanny: ¿Y si no?

Quico: ¿Viste? Ya me estai tirando pa debajo de nuevo.

Fanny: Ay disculpa no quise...

Quico: Mira te lo voy a poner de esta forma: no voy a pagar ni una cuota más del taxi. O sea, me lo dice... o aquí vamos a tener problemas.

Fanny: No, si lo va a decir.

Quico: Sí, tenés razón: lo va a decir.

Fanny: Guatón... ¿Y cómo cuánto será?

Quico: No se poh. ¿Con cuánto estamos bien?

Fanny: ¿50 millones?

Quico: Ya cien.

Fanny: Uy que harta plata.

Quico: A ver, pasémoslo a papel. La casa... 20, un auto... 5... 10.

Fanny: Pero Quico...

Quico: ¡¡Ahhhhh!!

Fanny: Enrique, entonces yo quiero viajar.

Quico: Yo no creo que alcance pa todo.

Fanny: Comprate una auto más barato.

Quico: ¡Shis!... Ya bueno ya. Si, en realidad son cien millones... ¿Estai bien con ocho?... ya te lo dejo en diez.

Fanny: ¿A ver? Pásame la hoja... anótale 5 a mis papás.

Quico: Ya diez.

Fanny: Cinco no más.

Quico: Bueno ¿Y los míos?

Fanny: Ah, es cierto.

Quico: ¿A ver?... 50 millones... no, no, no estamos gastando mucho. Los otros 50 los metemos al banco o compramos acciones. Ahora, si son más de cien millones, veremos qué hacemos con el resto, pero por el momento paremos, porque nos vamos a tener que apretar un poco.

Fanny: Si ah... Oye increíble cómo se va la plata ¿ah?

Quico: Si, si, súper increíble... ¿sabís? Me bajó la ansiedad.

Fanny: A mí también

Quico: Sí, era precisamente la ansiedad la que se había apoderado de ellos, ansiedad no exenta de un profundo temor a verse enfrentados a este misterioso ser dual poseedor del secreto y la llave de su felicidad.

¡¡Ve a buscar la pistola!! Ordenó Quico tajante, ya que si algo andaba mal, él sabría qué hacer con ella

Fanny: Segundos después, el arma temblaba en las manos de Fanny, ella era parte de este plan, de este viaje sin retorno. Al ver a Quico con esa extraña mirada que prácticamente le desfiguraba el rostro, Fanny se sintió desfallecer.

Quico: ¡No puedes desfallecer ahora, baby, justo en el momento en que el destino ha llamado a nuestra puerta!, arguyó Quico, mientras la sostenía en sus peludos y anémicos brazos.

Fanny: La habitación estaba fría. Solo las preguntas de Quico rompían ese silencio de hielo que el Lobo- Hombre se empeñaba en mantener. Su mutismo era sobrecogedor y su mirada se perdía más allá de lo que ellos podían comprender.

Lobo: No era temor lo que sentía, era tedio, cansancio ante esta escena tantas veces repetidas. Tampoco le molestaba el interrogatorio o la ambición del individuo, eso lo entendía. Era ese estúpido y metálico tono de voz sumado a esa novelada forma de actuar lo que le provocaba repugnancia y deseos de no estar ahí. Deseos de sentir la húmeda hierba al caminar, de recorrer los sombríos bosques de su niñez. Deseos de recordar aquellos apacibles y solitarios atardeceres empapados de quietud, obligado preámbulo de estrelladas noches bajo en tenue y pálido reflejo de la luna, su luna...aaaaaaaauuuuuuuuuuu!!!

Quico: Fue su exclamación al sentir un agudo dolor...

Lobo:... en la costilla...auuuuuuuuu!!!

Quico: Sí, Quico había perdido la paciencia y cogiendo un desproporcionado fósforo a modo de garrote, se lo incrustó entre la tercera y cuarta costilla del parietal izquierdo.

Fanny: Y los golpes se fueron reiterando unos tras otros, hasta que la bóveda del cráneo estalló dejando escurrir la masa encefálica sobre el piso, tornándose este resbaladizo y nauseabundo.

Pequeños coágulos de sangre formaban extrañas figuras en el techo de la habitación.

Y la golpiza no terminó ahí. Al dantesco cuadro de las extremidades y falanges esparcidas por todo el departamento, se le sumaba el avance desbocado de las vísceras calientes, putrefactas y gorgojeantes que chorreaban por el ventanal del comedor y se escurrían por debajo de la puerta, formándose un torrente viscoso de sangre, bilis y médula ósea cartilaginosa... ¡¡¡¡¡¡¡¡No, Dios mío no!!!!!!!!!!!!

Quico: Fue suficiente por aquel día. Había que refrenar la imaginación, aquellos ocultos deseos homicidas podrían convertirse en realidad, si no se detenían allí. La mente de Quico solía jugarle exabruptos sadomasoquistas que generalmente lo dejaban exhausto y frustrado. En lo más profundo de su ser, él sabía que no sería capaz de transgredir el límite. Quizás eso lo hacía un hombre bueno. La cobardía se tornaba en él en un sinónimo de bondad. Ese era el resquicio sicológico que le hacía posible conciliar el sueño. Vamos, a dormir... dormir... dormir...

Entra el tema musical de Fears for Fears que se irá intercalando con los textos y acciones.

Quico: ¡Escucha! Está contento, está contento, no puede ser. Quítale la comida ¿oíste? Que no coma nada.

Fanny: Si este no habla mañana, yo misma lo agarro a palos. Además el olorcito no se aguanta. ¡El olor! Por el olor nos van a cachar.

Quico: ¿Por qué canta? No lo soporto. Que se calle, me desespera que cante, quítale el agua. Amordázalo. ¡Haz algo!

Fanny: Y pasaron los días en el departamento. En vano y lentamente. La presión subía, algo tendría que ocurrir tarde o temprano. El insomnio había atacado a Fanny nuevamente, a pesar de las pastillas. Se paseaba por la casa fumando, y no encontró nada mejor que contarle sus sueños al lobo. Nadie escucha mejor que aquel que no habla.

Quico: ¿Y te dijo algo? ¿Cómo nada? ¿Qué hablaste tanto entonces? “Cuidadito cabrita con fulerearte”. Cuidadito no más te digo.

El lobo canta.

Quico: ¡¡Putá!! Vociferó Quico mientras su mano abierta se dejaba caer pesadamente en el rostro de Fanny. Los arquetípicos celos habían comenzado su tarea demoledora. Mientras la golpeaba, retumbaban en su mente las escenas de lujuria dentro de la jaula y los gemidos de placer por los sucesivos orgasmos de Fanny.

Fanny: De nada sirvieron las explicaciones de Fanny, a los ojos de Quico había algo que la delataba:

Quico: Era esa desvergonzada bata que llevaba puesta y que poco dejaba a la imaginación.

Fanny: Si, inconscientemente ella había sido traicionada por su todavía inherente sensualidad.

Quico: Curiosamente Quico descubría la sensualidad de su mujer, cuando estaba a punto de dejar de ser su mujer. Un recto a la mandíbula y un último “Yav” izquierdo en la boca del estómago de Fanny, dejaron satisfecho a Quico.

Fanny: Ahora le llegaría el turno al amante que no fue.

Quico agarra el fósforo desproporcionado, producto de aquella agobiante “estética de la materialidad” que profesan los autores de esta pieza teatral, y se encierra en la jaula con el lobo. Fanny gime – canta mientras espera que Quico salga. Al rato vuelve Quico con un palo quebrado. En la jaula se ven las piernas solamente del lobo el cual yace en el suelo.

Quico: Va a hablar... tic-tac, tic-tac... Se acabó su tiempo.

Quico va a la jaula, agarra las piernas y se queda con ellas en la mano.

Quico: ¡Demonios! Me ha engañado con un maldito truco de utilería.

Quico asustado saca la pistola y busca por la caja de fósforos al lobo desaparecido. El lobo aparece en el techo de la caja y se mueven al unísono. Se agrega Fanny a la coreografía. No ven al lobo que está arriba. Se cruzan. De improviso se ven. Quico le apunta con la pistola. El lobo avanza resueltamente hacia Quico. Le quita la pistola, le dobla el brazo y lo deja arrodillado ante él. Ahora es el lobo quien apunta. Tiene a Quico a su merced.

Lobo: Ustedes me quería, me encontraron, me tienen. Pero se olvidan del hecho que yo también los encontré y los tengo o ¿no?

Quico queda botado y literalmente cagado en los pantalones. El lobo lo deja ahí y va hacia Fanny, le pasa la pistola y repite las caricias y lo que anteriormente le había dicho.

Lobo: No llores mujer... eres hermosa aún. Y tú también.

Fanny le apunta a Quico con la pistola y... ¡¡¡click!!!

Lobo: No es conveniente tener armas cargadas. Sobre todo si hay niños.

El lobo muestra las balas. Bota algunas y se queda con una que guarda cuidadosamente en el bolsillo izquierdo de su camisa.

Lobo: Ese click los despertó de la pesadilla. La pesadilla de querer poseerlo todo, de querer cambiar sus vidas con un golpe de suerte, de martirizar y exprimir al peregrino para vivir “felices”, a costa de la dignidad, del amor, a costa de ellos mismos. Dale agua, le hará bien.

Entra música “Colombino”. Fanny aún con pistola en la mano va hacia Quico que está llorando, está derrumbado. Lo ayuda a ponerse de pie y lentamente se van al dormitorio.

Por otro lado aparece el lobo que va caminando por la ciudad con una maleta. Se para. Y no sabe dónde ir ni que hacer. Está solo. A lo lejos viene el Escúter con Quico y Fanny. Les da la espalda. La pareja que lo ha visto también pasa como si nada, con la mirada al frente. Después de cruzarse los tres se sorprenden mirándose, y vuelven la vista automáticamente. El Escúter sale. El lobo sutilmente mira por donde salió el auto y se queda inmóvil y de espaldas, hundiéndose cada vez más la cabeza en los hombros. Así está cuando el Escúter pasa de vuelta. Se detienen y Fanny se baja del auto. Casi con vergüenza forcejea con el lobo hasta que logra

quitarle la maleta. Vuelve a subir al auto. Ahí se quedan, mirando al frente sin decir nada. El lobo duda y medita, hasta que se decide y sube dignamente al auto. El Escúter parte y al poco andar los tres miran a público y sonríen.
Continúa la música.

EL PASEO, EL BAILE Y EL CINE.

Entra una secuencia musical compuesta por tres temas: Tanamera, Pinocchio y la Violetera. Está el Escúter real y en él están apoyados el lobo y Quico. Se les ve aburridos sin saber cómo matar el tiempo. El Lobo baja y Quico le entrega dinero y el Lobo sale. De pronto Quico con la pistola solo comienza con la secuencia de un asalto. Sale Quico.

Luego entra con el Escúter y el Lobo de copiloto, al rato entra ataviada espectacularmente Fanny. Se montan, taxista al volante, Fanny a su lado y el Lobo atrás. Dan una gran vuelta por el escenario y se ubican al frente del módulo 2, por donde pasa una panorámica de la ciudad. Van alegres y dicharacheros.

Por ahí se detienen y se bajan a comprar helados. Comienza a oírse sutilmente la música central de Pinocchio. El Lobo se interesa y quiere ir a ver de qué se trata. La pareja lo convence de que no vale la pena, que es teatro callejero no más. Se suben al Escúter y parten, mientras en el sector de miniaturas se ve la escena final de “Pinocchio”, en donde el Aerogepetto Móvil gira junto a Pinocchio en el perro de ropa. El Lobo va mirando para atrás, a él le habría gustado ver la obra.

El Escúter se desplaza unos metros y el Lobo contento se para y todos los siguen, vuelven con helados.

A los segundos entra por un túnel enano un Escúter en miniatura con tres marionetas que representan a los personajes. El auto cruza el escenario y se detiene frente al autocine “La Vizcachas”, el cual dado por un gran panel con un gran ecran y con otros autos pintados en perspectiva.

Se apaga la luz y comienza la película.

En el Ecran se ve la presentación de Columbia Pictures con la imagen de la Virgen del Cerro San Cristóbal y sus antenas. O puede ser el legendario “RK o Radio Pictures” con la antenas y los rayos que se prenden y apagan.

A la música de la escena se le agrega la de la “La Violetera”, de la película de Chaplin “Luces de la ciudad”.

Aparece la ciega florista que ofrece su mercadería, después lentamente aparece Chaplin en persona. La secuencia debería sintetizarse en tres escenas de la película real. También aparecen los respectivos cartones con los textos.

Al terminar la película entra un actor con una lunita menguante que la pone encima del autito, el cual enciende sus luces. Comienza su desplazamiento y en un instante se ve un flash mientras el Escúter sigue andando. Desaparece y con él la música de esta secuencia.

Ahora volvemos al departamento, en el panel 2, hemos hecho un close-up de la ventana. Al fondo de esta se ve la cordillera de Los Andes, pero los de la caja de fósforos. Fanny va entrando con algo en las manos.

UN VUELO: REGALO DE CUMPLEAÑOS.

Lo que trae Fanny es una gran foto en donde están los tres en el Escúter. La cinta tiene una cinta de regalo, ella lo cuelga en la pared.

Entra la música del vuelo. Quico y el Lobo traen una torta con edificios y la torre Entel a modo de velas, Cantan en mímica el cumpleaños feliz. Fanny apaga las velas, aplausos y Quico canta la típica canción de la Sonora Palacios “Que los cumplas feliz...”

Ahora Quico le hace el correspondiente regalo a Fanny. Una lavadora automática Fenza Computer. Fanny se emociona y abraza a Quico, el cual se siente satisfecho. Mientras revisan la lavadora el Lobo se ha acercado a la ventana y se trepa con los pies hacia fuera. La pareja se percata del peligro. Fanny grita y Quico quiere agarrarlo, pero el Lobo se lanza al vacío. La pareja corre a la ventana mira hacia abajo. Se miran y vuelven a mirar, y van levantando la cabeza y aparece el Lobo que sigue elevándose hasta desaparecer, lo siguen con la mirada hacia arriba. El Lobo vuelve a parecer cabeza abajo y los invita al vuelo. Se eleva nuevamente. Fanny se atreve y se lanza. Quico la sigue con la vista. Fanny se eleva y desaparece, se tira Quico también. El Lobo pasa girando, Fanny de guatita y Quico de espalda. Ahora son marionetas de los tres los que vuelan.

Después, adelante en el escenario vemos la alameda y sus edificios recortados en siluetas por donde pasan tres marionetas más chicas que las anteriores llevadas por Fanny.

Los actores que hacen al Lobo y Quico mientras tanto tocan instrumentos.

En el sector de miniaturas se ve el block de Fanny y Quico pero mirado de arriba, dando la idea del vuelo y que van aterrizando. El block después queda en posición normal. En el panel 2 hay un close-up del dormitorio, donde se ve a la pareja haciendo el amor, escena que se logra con marionetas. El lobo pasa volando y contento les cierra la cortina. Se oye junto con la música la voz del Potente que narra otro misterio bíblico.

EL POTENTE NARRA LA FÁBULA DE LOS MUERTOS VIVOS.

Potente: Estaba Jesús con los cabros tomando once cuando de repente le mandaron a avisar desde Judea que Lázaro estaba muerto, estaba recontra muerto y con el mameluco de madera puesto. El Etéreo quedó pa dentro y no la quería creer, entonces le dijo a los cabros ¡vamos! Pero los discípulos recularon, porque ya una vez los habían agarrado a peñascos allá en Judea. El Etéreo les dijo: no los pesco y partió igual, pa allá partieron todos detrás, porque siempre andaban en patota.

Cuando por fin llegaron a la casa se encontraron con terrible teleserie. Estaban todas las chiquillas llorando y una se le acercó y le dijo:

Chitas que la embarró poh compadre. Si usted hubiera estado aquí no se nos muere el finao.

El Etéreo quedó pa dentro y los judíos que andaban por ahí de puro sapos comenzaron a carbonear:

¡Chita el amigo del año oh! ¡Se pasó pa desubicado el compadre! Y otras cosas más al chanco que no voy a repetir.

Pero el Etéreo se paró tranquilo como es él y dijo:

Ya córtenla cabritos y mandó a todos los que estaban pechando en el velorio pa que le ayudaran a correr la cotota piedra que tapaba al fiambre.

Empezaron a sacar la cotota piedra, pero con la nariz fruncida porque adentro debía estar más hediondo que pijama de león, y en eso fue que el Etéreo dijo las famosas palabras: “¡Lázaro... levántate y anda!” Y Lázaro le dijo de ahí nos vemos a la pálida y se paró y andó y los judíos no podían creer tanta maravilla, por ahí se comenzaron a convencer de que éste era el hijo del Potente.

Y así los muertos fueron vivos y los que estaban vivos casi se murieron, porque no todos muertos están muertos, ni todos los vivos están vivos, hay vivos muertos y muertos vivos.

Cuando el texto del Potente habla de remover la piedra cotota, el panel 3 de la escenografía comienza lentamente a avanzar hacia el centro del escenario, punto exacto en el cual se detiene. Este muestra el frontis de una casa antigua de Santiago Centro. Más precisamente de San Camilo. Aparece una flecha que dice “Prostíbulo” Después otra que dice “Putá Belinda”, aparece Belinda. Finalmente aparece otra flecha que dice “Chino Siam”, aparece el personaje. Los actores que hacen estos personajes usaran unas prótesis faciales. Se les ve aletargado,

pensativo, cada uno en lo suyo. De pronto el Chino Siam comienza a tocar y cantar una salsa tecno.

Chino Siam: Ay Belinda la chica más linda
Que dice compadre
Recorre, persigue, vigila, otea
A quien quiera fantasear con ella.
No moralices chico, tú no,
Te puedes tropezar.
Y ahí está el Chino Siam señores
El eterno buscador de la penumbra en la ciudad
El eterno jugador de la ruleta de la vida
Nunca ha perdido, ni nunca va a perder
A ver ese saxo Chino Siam...

La pareja hasta ahora se ha reído. El Chino le ha contado otros cuentos a la puta. Están en eso cuando entra el Lobo en el Escúter. Anda de carrete y pasa por el frontis. La pareja se queda expectante y clama ¡¡Wow!! Mientras ven pasar al Lobo. Este da una vuelta y vuelve a pasar por el frontis en donde se detiene. La prostituta se le acerca y conversa con él. El Chino Siam espera pacientemente tocando su saxo alto, mientras ellos bailan.

Puta Belinda: ¿Usted es extranjero?
Lobo: Sí estoy solo de paso.
Puta Belinda: Ah. ¿Y se va?
Lobo: Con la luna.
Puta Belinda: Que raro.
Lobo: ¿Qué me vaya con la luna?
Puta Belinda: No, sus ojos.
Lobo: ¿Mis ojos?
Puta Belinda: Sí, me recuerdan a alguien.
Lobo: ¿Para bien o para mal?
Puta Belinda: No sé. Es que realmente no se a quien.
Lobo: ¿Qué escondes?
Puta Belinda: Nada.
Lobo: Déjame ver.
Puta Belinda: No es nada.

El Lobo le ve la cicatriz que Belinda tiene en el rostro.

Lobo: ¿Quién le hizo eso?
Puta Belinda: Una historia antigua, historia mala. El Chino me dice siempre que me la tape, es fea.
Lobo: No me parece... ¿Qué Chino?
Puta Belinda: El Chino Siam, un amigo.
Lobo: Bien, creo que es una hora prudente para retirarse. ¿Quiere que la lleve?
Puta Belinda: ¿A dónde?
Lobo: A su casa.
Puta Belinda: ¿Y no se va a quedar?
Lobo: ¿Con usted?
Puta Belinda: Sí.

Lobo: ¿Y su marido, su hermano, su cuñado o algún otro pariente suyo, no lo verán con inquietud?

Puta Belinda: Digamos que soy huérfana.

Lobo: Perdón, lo siento, no quise apenarla.

Puta Belinda: Pues alégreme.

Lobo: Usted dirá.

Puta Belinda: Quédate conmigo.

Lobo: Si eso la complace...

Puta Belinda: Infinitamente.

Lobo: Entonces seguir perdiendo sería pecado.

Puta Belinda: Amén.

La puta Belinda se abalanza sobre el Lobo y le da un tremendo beso en la boca. Entran en la casa. El Chino aparece de las sombras y vouyerea a la pareja. El frontis gira y vemos una cama desde arriba en donde la pareja está haciendo el amor. Vuelve a girar el armatoste y vemos al Chino Siam celoso. Vuelve a girar y vemos a los amantes durmiendo. El Lobo se levanta. Luego vemos al Chino Siam paseándose con frío por la calle. Está amaneciendo. El Lobo se encuentra con él y no se dan el paso. El Lobo se va y el Chino entra a la pieza de Belinda, lo vemos aparecer en la cama.

Chino Siam: Parece que se enamoró.

Puta Belinda: ¿Por qué?

Chino Siam: ¡Shis! Por la horita.

Puta Belinda: No...

Chino Siam: ¿Va a volver?

Puta Belinda: Eso dijo.

Chino Siam: Sí, va a volver y vos lo vai a esperar.

Puta Belinda: Si.

Chino Siam: Yas, pásame la plata.

Puta Belinda: Chino, no te enojis...

Chino Siam: Pásame la plata te están diciéndote.

Puta Belinda: No le cobré.

Chino Siam: Ayayayayay...

Puta Belinda: No pude cobrarle poh! Mañana te pago.

Chino Siam: ¿Qué te pasó? ¿Te juiste al chancho? ¿Te volviste loca? Chucha la guevá, linda gueón, me salió una maraca sensible. Me estay faltando el respeto. Soy chica, fea, tonta, fulera, picante, caliente, por caliente te pasan las cosas. ¡¡ Chucha la mierda divertida ahora soy la zorra chilena de beneficencia!! No eris más gueona porque te levantai tarde. Te tiraría piedras. Habría que taparte a peñascazos por ser tan gil y caliente.

El Chino saca su correa que tiene una tremenda hebilla con una espeluznaste calavera con la tibias cruzadas.

El Lobo ha vuelto y ha escuchado todo. Ahora gira nuevamente el panel y queda el frontis de la casa con el Lobo escuchando la paliza. El Lobo se queda helado, aterrorizado, inmóvil. Los azotes se ven en sombras en un panel del fondo. El Lobo huye y el panel 3 vuelve a su posición mientras se siguen escuchando los ruidos de golpes.

El Lobo ahora entra el Metro, el cual se detiene, abre una o las puertas. El Lobo se baja, se cierran las puertas y se va el Metro. Esto también se ve en el sector de miniaturas. El lobo da una vuelta corta y aparece una cama de hospital.

Voz en Off: Doctor Sandoval se le necesita en cirugía. Doctor Sandoval se le necesita en cirugía.

El Lobo llega hasta donde la Puta Belinda, que yace agonizante en la cama. Lleva flores y un paquete de galletas de agua. Se oye el pulso electrónico del corazón y el respirar asmático de la enferma.

Puta Belinda: Pensé que ya no venía.

Lobo: Estaba ocupado...

Puta Belinda: Siéntese.

Lobo: No, gracias. Empiezo a creer que la gente es mala-

Puta Belinda: No es malo, pero no te acerques a él, está celoso, se le va a pasar, hay que dejarlo solo, siempre ha sido así.

Lobo: Voy a ir a velo.

Puta Belinda: ¡¡¡No!!! El Chino no te quiere, él dice que tú le debes y te anda buscando... porque tú eres.....

El pulso electrónico se hace constante tuuuuuuuuuuu...
Entra la música.

Lobo: ¡Belinda, Belinda!

El Lobo deja las flores, la música da paso a un ruido subterráneo. El Lobo entra en el Metro, sale de él y camina directamente al prostíbulo en donde el Chino Siam está tocando unas maracas.

Cuando el Lobo llega a su lado deja de hacer sonar el instrumento.

Chino Siam: Yo la quería... pero era inevitable. Por lo menos se acerca a la hora del descanso.

Lobo: Chino Siam...

Chino Siam: Lobo- Hombre...

El lobo saca una pistola y se la pone en la cabeza al Chino.

Chino Siam: ¡Apreta! ¡Apreta! ¡Apreta!

El Lobo apunta bien y: ¡click! ¡click! ¡click! El Lobo mira la bala que tiene en el bolsillo y que se le olvidó poner.

Chino Siam: Ja, ja, ja, ja, ja... parece que el destino se volvió a fulerear con el huacho.

Tres estocadas del punzón que el Chino tenía escondido en una de las maracas, se hunden en el abdomen del Lobo. Que se arrastra hasta finalmente quedar tirado al medio del escenario. Entra música. Y aparece la estructura del autocine donde se ve una escena de luces de la ciudad: cuando la mujer ciega le regala una flor a Chaplin, ellos mismos desprenden un papiro que dice.

Fin

VIAJE AL CENTRO DE LA TIERRA

Adaptación del libro Viaje al Centro de la Tierra de Julio Verne (1864) realizada por La Troppa en 1994.

La escenografía es una locomotora y al comenzar la obra esta de frente. En la más completa oscuridad aparece por la chimenea principal la hoguera en donde el alquimista Arne Saknussem muere horriblemente quemado.

Voz I: Islandia... Corría el año de 1579 y junto con la tormenta se había desatado la caza de brujas. Arne Saknussem, sabio alquimista, sabiendo que sus días estaban contados, oculta en un papiro si gran, gran descubrimiento:

“...In Sneffels Yoculis craterem kem delibat umbra Scartaris Jilii intra calendas decend audas viator, et terrestre centrum attinges, Kod feci. Arne Saknussem...”

Y así Arne Saknussem murió horriblemente quemado en el fuego de la Inquisición llevándose a la tumba su preciado secreto con la esperanza de que otros hombres en otros tiempos descifrarán el enigma.

Desaparece la hoguera y se ilumina la locomotora. Entra Axel y se queda inmóvil.

Voz II: Estación de ferrocarriles de la ciudad de Hamburgo 300 años después.

Axel: El profesor Lindenbrock no es una mala persona, pero toda su vida vivió como el más original, impaciente e insoportable de los hombres. Era profesor de la Universidad de Hamburgo, en donde dedicaba la Cátedra de Mineralogía, enfureciéndose por regla general, una o dos veces en cada clase. 19 de Mayo. El 19 de Mayo de 1863, el Profesor regresó de Berlín. Había asistido a la Convención Anual de Mineralogistas y traía consigo... algo que cambió nuestras vidas para siempre.

Aparece el profesor Otto Lidenbrock que viene con una maleta.

Otto: ¡Axel! El es Axel, mi sobrino. Joven maravilla de la mineralogía, egresado con honores de la universidad de Hamburgo... Sin embargo llegas tres minutos tarde. Que no se vuelva a repetir. Vamos.

Ambos comienzan a caminar alrededor de la locomotora.

Otto: ¿Recuerdas al judío Evelius?

Axel: Por supuesto, Profesor, el que tiene esa hermosa tienda de libros viejos en pleno casco antiguo de Berlín.

Otto: Correcto, muchacho. Buena memoria, muy buena memoria. Pues bien, el judío Evelius recibió una herencia de una tía gorda que murió, y en esa herencia venía un baúl repleto de libros antiguos, en donde encontré esta maravilla, esta joya, esta reliquia de la literatura islandesa. Muchacho, estoy impaciente al laboratorio para enterarme de su contenido. ¡¡Cochero!! Por llegar

La locomotora gira y queda con la cabina hacia delante y la que será el laboratorio. El profesor se sienta a leer el libro mientras Axel observa.

Axel: Dos horas llevaba el profesor hojeando y rehojeando ese feo y repugnante libraco, y yo, por pura educación, pues no me interesaba en lo más mínimo, hube de preguntarle... ¿Cuál es el título de ese maravilloso volumen?

Otto: Este el “Heims-Kringla”, de Snorri Sturlusson, famoso autor islandés del siglo XII, y está escrito en caracteres rúnicos. Las runas, como tú sabrás muchacho, eran unos antiquísimos caracteres de escritura que se usaban antiguamente en Islandia, y que según cuenta la leyenda, fueron inventados por el propio Odín.

Axel: Ese fue el momento. El Profesor abrió el libro en la página cuatro-siete-ocho y el enigma apareció ante nuestros ojos.

Otto: ¿Pero qué es esto? Parece ser un antiquísimo pergamino.

Axel: Así parece ser, Profesor.

Otto: Y está medio borroso por efectos de la humedad.

Axel: Y ese color amarillento demuestra el impecable paso del tiempo.

Otto: Interesante observación, sobrino. Axel, creo que este es un trabajo para el “Apparat d' ampliación graphique de Lumiere”

Rápidamente extraen un aparato arcaico para observar el pergamino.

Axel: “L' apparat d' ampliación graphique”, patentado recientemente en París por los hermanos Lumiere, consta de un visor hermético a la luz, conectado a una manga sensitiva, que en su otro extremo posee un lente cóncavo de proyección...

Otto: 1 a 500.000.

Axel: Ya, ya. 1 a 500.000 Armstrong por cm. Cuadrado proyectado. Acoplo manga sensitiva.

Otto: Correcto. Sombreros...

Axel: Fuera.

Otto: Introducción del papiro en el gabinete inferior.

Axel: Gabinete inferior.

Otto: Me ajusto visor.

Axel: Activo diafragma.

Otto: Paneo regular.

Axel: ¿Controlado?

Otto: Controlado.

Axel: ¿Duración estimada?

Otto: 10 segundos.

El Profesor observa el pergamino a través del aparato.

Otto: ¡¡¡Axel!!! Ese pergamino está escrito en caracteres rúnicos. Son exactamente iguales a los del manuscrito de Snorri Sturlusson, pero no entiendo una pizca lo que dice. Vuelvo.

El profesor continúa observando.

Axel: Para mí. Las runas eran una invención de los sabios para engañar a los bobos.

Otto: Confirmado, Axel. Eso que está ahí es rúnico, pero sigo sin entender una pizca. Muchacho, aquí hay un misterio que debemos resolver tú y yo.

Axel: Comprendo, Profesor. Este es un trabajo para el “Procesador de Signos Lingüísticos de Sacha Trevnalenko”.

Otto: Correcto, Axel, muy bien pensado. Bien, ahora voy a dictarte las letras de nuestro alfabeto que corresponden a cada uno de esos caracteres rúnicos. No vayas a equivocarte.

Axel: ¿En qué idioma realizaremos el traspaso de la información?

Otto: ¿Hay que seleccionar algún idioma?

Axel: Por supuesto, el manual lo indica claramente.

Otto: Ah estos aparatos modernos... pues bien, comenzaremos con el idioma de los sabios, el latín.

El Profesor observa a través del “Apparat d' ampliación graphique” y dicta letras que Axel ingresa en el “Procesador de Signos Lingüísticos”.

Otto: Bien, Axel. He contabilizado 132 letras.

Axel: Afirmativo, uno-tres-dos. Imprimo.

Axel hace girar una pequeña manivela y extrae una tarjeta y se la entrega al profesor.

Axel: “Tarjeta Trevnalenko”. El Profesor examinó detenidamente durante 5 minutos y 23 segundos la “Tarjeta Trevnalenko”

Otto: Axel, la “tarjeta Trevnalenko” arroja letras sueltas que están ordenadas en cuatro columnas, pero sin ningún significado aparente. ¿Qué puede ser esto, muchacho?

Axel: Es un acertijo, tío.

Otto: Si, esto es un verdadero hacer... ¡Correcto, joven maravilla de la mineralogía, has dado en el clavo. Esto es un acertijo, es un criptograma. El significado de ese pergamino está oculto bajo las letras tergiversadas expresamente!!!

Axel: Es decir, si descubrimos el orden correcto...

Otto: Y logramos combinar adecuadamente las secuencias que están alteradas...

Axel: Descifraremos su significado.

Otto: Así es, muchacho.

Axel: Comprendo, Profesor. Este es un trabajo para el “Combinador de Secuencias Alteradas” del mismísimo Sacha Trevnalenko.

Otto: Correcto, pero antes tengo una duda, espera.

El Profesor vuelve a observar por la manga sensitiva.

Otto: Si, se comprueba mi hipótesis. El pergamino y el libro no están hechos por la misma mano.

Axel: ¿No?

Otto: No, y tengo de ello una prueba irrefutable.

Axel: ¿Cuál, cuál, cuál?

Otto: La primera letra del pergamino es una doble M, que en vano buscaríamos en el manuscrito de Snorri Sturlusson, ¿por qué?

Axel: ¿Por qué?

Otto: Porque la doble M no se introdujo al idioma islandés sino hasta el siglo XIV.

Axel: Brillante y lingüística deducción, Profesor.

Otto: Gracias.

Axel: Quiere decir que entre el papiro y el libro median a lo menos dos siglos.

Otto: A lo menos.

Axel: ¡¡¡Wow!!!

Otto: Estamos avanzando y eso es lo importante. Ahora, tiendo a pensar que algún dueño que tuvo este libro, trazó los misteriosos caracteres e introdujo el papiro en él. La cuestión es saber quién fue el dueño. ¿Se te ocurre algo? Vamos, piensa, eres joven, lleno de ideas, a ver que sale.

Axel: ¿No habrá escrito su nombre... en el libro?

Otto: Esa es una obvia, pero brillante deducción. Comenzaremos por ahí. No hay nada en la tapa... nada en la contra tapa... absolutamente nada en la... ¡¡Sí!! Aquí hay una especie de mancha, es un borrón de tinta que a simple vista no puede leerse bien. Axel, este es otro trabajo para el “Apparat d' paliación Graphique de Lumiere”.

Axel: Oui, profeseur.

Otto: Sí, parece ser un nombre, y está en rúnico. Al procesador inmediatamente, voy a traducir. El primer signo corresponde a una A...

Axel: A...

Otto: R...
Axel: R...
Otto: N...
Axel: N...
Otto: La otra letra no se lee bien...
Axel: Dejo espacio.
Otto: S... a... k... n... u... s... s... y el resto se pierde en una mancha de tinta. ¿Qué tenemos?
Axel: Arnsaknuss y el resto se pierde en una mancha de tinta.
Otto: Eso parece ser un nombre antiguo, hay que hacer asociaciones libres...
Otto: Lo tengo... he hecho una asociación libre... Arn – e Saknus – emm... Arne...
Axel: ¡¡¡Saknussem!!!
Otto: ¡¡¡Arne Saknussem!!!
Axel: Arne Saknussem. ¿El gran alquimista, naturalista y explorador del Siglo XVI?
Otto: Precisamente.
Axel: ¿Una de las glorias de la literatura y la ciencia islandesa?
Otto: Sin lugar a dudas.
Axel: ¿El más ilustre de los hombres?
Otto: No lo voy a negar.
Axel: ¿Y cuyo valor, según cuenta la leyenda, corría a la par con su genio?
Otto: Correcto.
Axel: ¡¡¡Wow!!!
Otto: Veo que lo conoces bien a fondo. ¿Lo estudiaste en la Universidad?

Axel asiente con la cabeza.

Otto: Se nota. Arne Saknussem, junto a Avicena, Lulio, Paracelso, Bacon, fueron los únicos grandes alquimistas de su época. Hicieron descubrimientos realmente asombrosos, que opacarían a todos los charlatanes de hoy en día.

Axel escupe hacia un lado en señal de desprecio.

Otto: ¿Será posible que Arne Saknussem, haya escrito bajo este ininteligible criptograma, alguna sorprendente invención? Tengo la seguridad de que así es.
Axel: No, Profesor. Es absurdo. ¿Para qué ocultar bajo un ininteligible criptograma alguna sorprendente invención?
Otto: Para que este papel, pudiera llegar a través del tiempo, a nuestras manos.
Axel: No comprendo sus palabras cargadas de misterio, tío.
Otto: Recuerda que Arne Saknussem fue perseguido por hereje, y quemado horriblemente en la hoguera en 1579 junto a todas sus obras...

Los dos miran fijamente el pergamino.

Axel: No todas.

Otto: Este documento logró salvarse del fuego infernal de la Inquisición. Pues bien, no vamos a darnos reposo, ni vamos a ingerir alimento, ni hemos de cerrar los párpados, en tanto no desentrañamos el misterio que encierra este documento. In memoriam...
Axel: Del gran Arne Saknussem.
Otto: Así se habla, sobrino.
Axel: Bien, Profesor. Llegó el momento de traspasar la “Tarjeta Trevnalenko”, al “Combinador de Secuencias Alternadas” del mismísimos Trevnalenko.
Otto: Tú lo has dicho, no yo. Manos a la obra.

Axel Introduce la tarjeta en la máquina y Otto activa el combinador de secuencias alternadas que posee una manivela que hace girar un gramófono con un disco. Música acompaña esta acción.

Otto: Inicio del traspaso de la información.

Después de unos segundos se corta la música.

Axel: Bien, Profesor. Ahora solo falta realizar el proceso de la audición.

Otto: Correcto, muchacho. Siempre y cuando toda la información, contenida en la Tarjeta Trevnalenko, haya sido traspasada al disco de acetato a través de la aguja de “Titaniato de Circonio”. Qué simple, ¿no?

Axel: Sencillo.

Otto: Bien, haz girar la manivela.

Axel hace girar la manivela que a su vez hace girar un disco. Otto se ha sentado para oír mejor. Hay un silencio y luego comienza a oírse una voz que dice palabras que ninguno de los dos entiende. Pasan algunos segundos que sume en la incertidumbre a los científicos.

Axel: Confieso que al finalizar la grabación, hallábame emocionado. Todas esas letras pronunciadas una a una, no tenían ningún sentido para mí, pero estaba seguro que de los labios del Profesor saldría alguna extraordinaria frase latina.

Otto: ¡¡¡Ah, caspitas y por la recontracaspitas!!! Esto no tiene lógica, esto no es latín. En algo estamos equivocados. Haz girar la manivela nuevamente.

Axel gira la manivela, pero más lento que antes.

Otto: 78 revoluciones por minuto... Voy a usar los gramófonos individuales de alta fidelidad.

Otto se pone al oído unos gramófonos pequeñitos.

Axel: Escucha por horas y horas la grabación, habían provocado en mi tío una especie de aturdimiento catatónico reflexivo, que me comenzaba a contagiar también a mí.

Otto: Axel, detén la manivela. Creo que he descubierto algo. No es definitivo, pero algo es algo. Anota en el procesador las siguientes palabras que voy a dictarte: ira...

Axel: Ira.

Otto: Nec...

Axel: Nec.

Otto: Lucro...

Axel: Lucro.

Otto: Mutabile...

Axel: Vamos bien encaminados, profesor. Son palabras latinas.

Otto: Sí, son latinas, pero no todo lo que brilla es molibdeno de plomo. Ahora viene lo malo. Anota del inglés la palabra sir...

Axel: Sir.

Otto: Ice...

Axel: Ice.

Otto: Tabled...

Axel: ¿La Antigua palabra hebrea?

Otto: Correcto.

Axel: ¡Wow!

Otto: Y del francés clásico anota mer...

Axel: Mer.

Otto: Arc...

Axel: Arc.

Otto: Y mere...

Axel: ¡Mere! Cuatro idiomas diversos en una frase absurda. Esto es para volverse loco.

Otto: Totalmente locos. Dime tú, ¿qué relación puede haber entre cólera, cruel, ira, bosque sagrado, señor, arco, hielo, mar y madre? ¿Eh? ¿Qué relación hay ahí?

Axel: Ninguna.

Otto: Correcto, no hay ninguna relación. Estamos en un verdadero aprieto. ¿Qué hora es?

Axel: Cuatro y quince en el reloj del campanario.

Otto: Pero esto es increíble, hemos consumido catorce horas de trabajo intenso y no hemos conseguido absolutamente nada.

Axel: y la tecnología moderna no nos sirve para absolutamente nada. **Otto:** Jamás me había acontecido algo así en mis 39 años de labor ininterrumpida, tanto en la Universidad de Dresden, como en la Universidad de Hamburgo, como en la Universidad de Copenhague, como en la Universidad de Munich, como en la Universidad de Moscú, como en la Universidad de...

Axel: Tío, tío.

Otto: ¿Eh?

Axel: Agota.

Otto: Estos jóvenes ya no respetan ni el curriculum.

Axel: ¿Profesor?

Otto: ¿Qué quieres ahora?

Axel: ¿Leyó el último número de la revista científica?

Otto: ¿Cuál, la francesa?

Axel: Por supuesto, la francesa.

Otto: Obviamente la leí.

Axel: Había un artículo que me llamó poderosamente la atención.

Otto: ¿Qué artículo?

Axel: No recuerdo el título, pero era de un tal Lord Carrington.

Otto: Correcto, alumno mío.

Axel: El afirmaba, temerariamente, que existen ciertas vibraciones acústicas que son imperceptibles para el ser humano.

Otto: Correcto, pero que sin embargo pueden oír los perros y algunos cocodrilos de Brasil.

Axel: Correcto. Por lo tanto, puede haber acontecido que palabras claves del criptograma, no hayan podido ser percibidas por nuestro, aún, imperfecto aparato auditivo.

Otto: Interesante, muy interesante.

Axel: Pero si realizamos una transcripción mecanográfica del críptico mensaje sonoro grabado en el negro acetato, esas vibraciones acústicas inaudibles quedarán claramente plasmadas en el pa- pa- papel.

Otto: Axel, eres todo un genio. De acuerdo a tu raciocinio, lo que hay que hacer es muy simple. Es acoplar al Combinador de Secuencias Alteradas, el práctico y diminuto Transcriptor de Vibraciones Inaudibles, inventado por Petra, la hija sorda de Sacha Trevalenko. Bien, muchacho. Manos a la obra.

Comienzan a trabajar las máquinas y después de un rato, el transcriptor lanza hacia fuera un papel con la información procesada. Otto comienza a estudiarla.

Axel: ¿Y?

Otto: Momento, voy a hacer el estudio comparativo.

Axel: ¿Y?

Otto: Nada. Es exactamente igual al pergamino y a la Tarjeta Trevnalenko. Compruébalo tú mismo.

Axel: Es igual. 132 letras tienen de cabeza a Otto Lindenbrock, Profesor emérito de la Universidad de Dresden, de la Universidad de Hamburgo, de la Universidad de...

Otto: Sí, sí, sí. Pero también Lumiere, con su precioso "Apparat d ampliación Graphique".

Axel: Y a Sacha Trevnalenko, con su antiestético "Procesador de Signos Lingüísticos".

Otto: Sí, es feo ese aparato.

Axel: Horroroso.

Sorpresivamente el transcriptor de vibraciones inaudibles emite un nuevo mensaje. Axel rápidamente desprende el trozo de papel.

Otto: ¿Qué es Axel?

Axel: 1 es 132 como 132 es a 1.

Otto: Esto es una especie de ecuación simple.

Axel: Una igualdad oí correspondencia ambivalente.

Otto: Correcto.

Axel: 1 es a 132...

Otto: Letras que tiene el criptograma... ¡Axel! Aquí está la clave, la sorda nos dio la clave 1 es a 132 como 132 es a 1. La primera letra es a la última, como la última es a la primera. ¡¡¡Haz girar la manivela al revés!!!

Axel hace girar la manivela ala revés y se escucha un mensaje en latín, que se mezcla con la música.

Axel: Ese momento no lo olvidaré jamás. Eran la 6:12 de la madrugada, cuando, iluminados por los primeros rayos del amanecer, desciframos el enigma.

Voz: ... "In Sneffels Yoculis craterem kem delibat umbra Scartaris Julii intra calendas descend audas Viator, et terrestre centrum attinges, Kod feci. Arne Saknussem..."

Otto: Es latín, Axel... "Desciende al Yocul de Sneffels, que la sombra del Scartaris acaricia los últimos días de Junio, audaz viajero, y llegarás al centro de la tierra, como yo he llegado. Arne Saknussem..." Eso es lo que hay aquí, Axel. Un viaje al centro de la tierra.

Axel: Al centro de la tierra.

Otto: Al centro...

Axel: De la tierra... Dos horas después.

Otto: ¡Salud!

Beben unas copas pero encuentran muy malo el licor.

Otto: Dame el limón... la sal... Bien, ahora sí, salud. ¿Cómo puede tomar esto el científico mexicano, ese?

Axel: Porque duerme una siesta de ocho horas.

Otto: Bien, ahora voy a hablarte de hombre a hombre, y te voy a pedir el más absoluto secreto, el más absoluto silencio. El mundillo de los sabios, como tu bien sabes, está lleno de envidiosos, y todos quisieran realizar este viaje. Pero seremos tú y yo los primeros, ya que conocemos la clave de este enigma.

Axel: ¿Qué viaje?

Otto: El viaje que haremos al centro de la tierra, tú y yo.

Axel: ¡Ah! Pero tío, nada prueba la autenticidad de ese documento...

Otto: ¿Cómo que no?

Axel: ¿Por qué hemos de creer que Saknussem efectivamente realizó el viaje?

Otto: Porque era un gran sabio...

Axel: ¿No puede ser ese papelucho asqueroso un atrapa bobos?

Otto: De ninguna manera, insolente...

Axel: Además, no tiene ninguna base científica.

Otto: Si la tiene.

Axel: No la tiene.

Otto: Si la tiene.

Axel: No la tiene.

Otto: Si la tiene.

Axel: No la tiene.

Otto: Si la tiene... Ya basta. Somos adultos, científicos. No vamos a estar gritando.

Se sientan y continúan discutiendo, pero en voz baja, susurrando casi.

Axel: No la tiene.

Otto: Si la tiene.

Axel: No la tiene.

Otto: Si la tiene.

Axel: No la tiene.

Otto: Ya cállate, Te lo voy a demostrar científicamente. Treme el mapa de Islandia, de mi amigo Henderson, el que está en relieve, tercer Atlas, segundo estante, tabla z, serie 4.

Axel le muestra un libro.

Otto: Correcto, ese es. Dame acá.

Axel: En primer lugar quiero saber que significa “Yocul de Sneffels”.

Otto: Bien, buscaremos Islandia aquí en el mapa... Islandia, página 41.

Abre el mapa en donde Islandia es representada por una locomotora.

Otto: Como ves. La isla está llena de volcanes, y todos los volcanes en Islandia reciben el nombre de yocul. ¿Ves? Yocul, yocul, yocul, yoculito, yocul...

Axel: Ya, entendí, entendí. En islandés volcán = yocul, o sea, Volcán de Sneffels, igual Yocul de Sneffels.

Otto: Brillante, realmente brillante. Ahora, ¿existe el Yocul o Volcán de Sneffels? Ahí está, comprobado científicamente.

Axel: Bien ahora quiero saber qué significa esa extraña palabra “Scartaris” y por qué está sospechosamente asociada a los últimos días de junio.

Otto: Bien, buscaremos una aproximación del volcán Sneffels... Aproximaciones a partir de la página noventa. Correcto. Volcán de Sneffels, montaña de 5000 pies de altura, última erupción 1219, está apagado. Ahora, según mi gran amigo Henderson, autor de este maravilloso Atlas. El Volcán de Sneffels está compuesto de una, dos, tres grandes chimeneas. ¿Correcto? Correcto.

El “Scartaris” es ese peñasco que tú ves allí. Ahora, se desprende del pergamino, que Arne Saknussem observó, que al acercarse los últimos días de Junio, el sol, iluminado el “Scartaris”, hacía que este proyectara su sombra sobre una de estas tres chimeneas. Precisamente la que lleva al centro de la tierra. ¿Hay alguna prueba más fehaciente que esta, muchacho?

Axel: Bueno, debo aceptar que tiene cierta base científica. Pero de ahí a creer que Saknussem bajó hasta el centro de la tierra y volvió sano y salvo sin siquiera chamuscarse los bigotes, por favor, tío. Todas las teorías modernas prueban y demuestran fehacientemente lo contrario.

Otto: Ah, las teorías, las teorías la tarro de la basura.

Axel: Anarquía.

Otto: Siéntate ahí. Eres muy joven y estás recién egresado de la Universidad.

Axel: Diploma de honor.

Otto: Sí, yo firmé el diploma. Axel. Es la experiencia la que habla. Hemos recibido un mensaje de Saknussem que dice claramente cómo llegar al centro de la tierra, y tú, que eres un joven

mineralogista, ¿te estás negando a esta aventura, que te va a transformar en todo un hombre, con la capacidad de obrar, sentir y pensar como tal?

Axel se tapa los oídos con las manos.

Otto: Es terco como su abuelo. Pues bien, si esa es su decisión, la acepto. Quédate aquí en Hamburgo, quédate con tus amigotes. Pero lo que es yo, me iré al centro de la tierra, aunque tenga que hacerlo solo.

Axel se queda sentado mirando hacia delante. Otto va hacia atrás de la locomotora. En un instante se miran. Axel carraspea y Otto cree que le ha dicho algo.

Otto: ¿Qué?

Axel con gestos le dice que no ha dicho nada, que solo ha carraspeado. Después Axel se levanta y llama al profesor que se hace de rogar.

Otto: ¿Quién? ¿Yo?

Axel hace un gesto como diciendo que no se haga el tonto. Otto avanza y para al lado de Axel que todavía está indeciso. Finalmente le da la mano al tío.

Axel: Pero sólo hasta centro de la tierra.

Otto: No esperaba menos de un Lidenbrock. Tu abuelo estará orgulloso.

Otto y Axel imitan el trote de un caballo con un sonido bucal y preparan la cabina de la locomotora se sientan con dos maletas. Van en un carruaje. Axel saca de su maleta un carruaje pequeñito y lo mueve.

Axel: Pero, ¿Por qué partir tan precipitadamente, Profesor? Estamos recién a 20 de Mayo.

Otto: Pero, Axel, por favor. ¿Tú crees que es muy fácil llegar a Islandia? Si hubieras vendido conmigo a las oficinas de los señores Liffender & Cía., te habrías enterado que de Copenhague a Reykjavik, existe solamente un barco cada mes, los días 22.

Axel: ¿Y qué?

Otto: ¿Cómo que y qué? Que estamos a 20 de Mayo. Tenemos 2 días para llegar a Copenhague, de lo contrario perderemos el barco y tendremos que posponer el viaje por lo menos un año, cosa que no quiero en absoluto. ¿Está claro?

Siguen viajando mirando al frente y continúa el sonido de caballos, se miran y se detiene el sonido. Vuelven a mirar al frente y continúa el sonido. Nuevamente se miran y se detiene el sonido.

Otto: Axel, sácame de una duda que me tiene bastante intrigado... ¿Qué es eso que tienes en las manos?

Otto le ha indicado el carruaje pequeñito.

Axel: Ah, es que la señora Helga tiene una nieta en Copenhague, y está de cumpleaños y me dijo que se lo llevara, que muchos recuerdos, cariños y...

Otto: ¿Pero tú eres bruto?

Axel: No.

Otto: ¿Pero cómo se te ocurre llevar regalos cuando vamos al centro de la tierra? Se supone que nadie sabe que estamos viajando, y tú le contaste a la gorda Helga, que le va a contar a todo el barrio... ¿Qué?

Axel le señala el interior de su maleta.

Axel: Me dio Kuchen para el viaje.

Otto se impacienta y se levanta y camina hacia atrás de la locomotora.

Voz: ¡¡Pasajeros al tren!!

Axel y Otto comienzan a mover y hacer girar la locomotora que lanza vapor por el costado y la chimenea principal. Suena la campana. Va a toda velocidad a Copenhague. La música es un rock. Acaba la música y vemos a los dos personajes que están sentados mirando hacia el horizonte. Se oye la sirena de un barco.

Axel: Llegamos dos horas tarde. El vapor ya había zarpado. Qué lástima. Ahora, solo era cosa de esperar unos días y de vuelta a Hamburgo.

Otto: Pero el cielo nos dio la respuesta.

Entra la música. Miran hacia arriba y se sacan los sombreros de copa y saludan. Cogen sus maletas y se pierden detrás de la locomotora. Otto se sube a la máquina y vemos un globo en miniatura que se eleva.

Otto: Mira, Axel. Mira que belleza.

Axel: No puedo, Profesor. Usted sabe perfectamente que sufro de vértigo.

Otto: ¿Habías estado alguna vez tan cerca del sol? Es como si el astro rey nos bañara con sus rayos convirtiéndonos en dos seres iluminados...

Mira, Axel. Míralo bien todo, tú eres joven, y aprende a contemplar el abismo sin la menor emoción.

Otto se ha subido con el globo al techo de la locomotora y se lo pasa a Axel que lo desplaza por el frente y el costado de la locomotora.

Axel: Luego de 23 días de fatigoso viaje, divisamos las costas meridionales de Islandia... ¡Tío!

Otto: ¿Sí Axel?

Axel: Los volcanes

Otto: Ahí están los yocules de Islandia.

Axel: Y eso del mediodía, descendimos suavemente en el hermoso puerto de Reykjavik.

Axel hace aterrizar el globo en el techo de la locomotora.

Otto: Allí nos alojamos en el Hotel Excélsior, bastante bueno. Todos los días íbamos a puerto a averiguar sobre la barcaza que traía nuestros baúles, hasta que un día, apareció en el horizonte... la "Walquiria"...

Un barco navega lentamente y va a atracar en el costado del techo de la locomotora. Axel manipula una grúa y descarga tres baúles. Cuando va a descargar el tercero Otto grita:

Otto: Con cuidado ingeniero, que esos son instrumentos de precisión.

La grúa esta vez se equivoca y descarga el baúl en el mar, lo que provoca la ira de Otto. Por fin lo rescata del agua.

Otto: Bien, Axel. A pesar de todos los baúles están en perfecto estado.

Axel: Es realmente un milagro, Profesor.

Otto: Así es, la Diosa Fortuna está de nuestra parte.

Axel: A las 4 de la madrugada del día siguiente, cargamos los baúles y nos elevamos. Nuestro destino, el misterioso Volcán Sneffels, Quizás, porque era mi segundo viaje en globo, y ya tenía un poco más de experiencia, esta vez sí pude abrir los ojos, y mi mirada se deslumbró ante la inmensidad. Me olvidé de mi persona, de quién era, de dónde estaba. Es una experiencia realmente extraordinaria.

Axel desaparece con el globo y aparece Otto con una réplica mucho más pequeña del mismo globo.

Otto: Bien, Axel. Ahora debemos elevarnos para alcanzar la mayor altura posible y así llegar a la cima del volcán para descender por su cráter...

Aparece Axel y se escucha el típico sonido que produce el aire cuando escapa de un globo.

Otto: ¿Qué es ese ruido?

Ambos se miran sin saber de dónde viene. De pronto miran el globo chico y Otto le pone el dedo, el ruido cesa. Saca el dedo y vuelve el ruido. Se miran. Saca el dedo, vuelve el ruido, se miran.

Otto: ¡Axel! Parece que estamos... en problemas.

Dice esto y caen estrepitosamente al vacío. Emerge una gran nube de polvo debido a la fuerza con que se estrellaron. Se les oye hablar a la distancia.

Otto: ¡¡Axel!! ¡¡La cuerda!!

Axel: La ato firmemente a mi cintura.

Se ve a los dos escalando. Se detienen a tomar agua.

Axel: Que bien. Luego de esta agradable caminata de 1500 pies, no nos queda más que 3500 para llegar a la cima del Sneffels, magnífico. Y luego, para no quedar con gusto a poco, daremos un paseo por su cráter, soberbio. Y, ¿termina ahí la cosa? No, no, no. Luego, si encontramos algún hoyo, senda o carretera pavimentada, para llegar al centro de la tierra, ¿nos vamos a perder ese festín? No ¿Y por qué? Porque estamos locos.

Otto: No estamos locos.

Axel: ¿Quién nos asegura que ese volcán está pagado del todo?

Otto: Yo lo puedo asegurar.

Axel: Por el hecho de que el monstruo duerme desde 1219, ¿Hemos de inferir que no puede despertarse? Vamos a morir quemados, vamos a morir quemados, igual que el maldito Saknussem.

Otto: ¡Ya cállate, silencio, basta, chito! Y dosifica tu ración de agua. Nadie nos asegura de que encontraremos el vital elemento más adelante. Debes tratar de pensar como un científico y no hablar como un cobarde. Mira esos humos... ¿Lo ves?

Axel: ¡¡¡Si!!!

Otto: Cuidadito con el tono de voz, ¿eh?

Axel: Si.

Axel: ¡Condiciones climáticas... empeorando! La tormenta empieza lentamente a amainar y se oyen unos pajaritos que cantan anunciando buen tiempo. Sale el sol y Axel despierta al tío que tiene una mano congelada. Axel sin dudarle se da la descongela con un movimiento brusco. Le indica al tío que mire hacia el sol.

Otto: El cielo, Axel, mezcla siempre las grandes alegrías con los grandes dolores. Cuéntale eso a tus nietos de mi parte.

Otto comienza a descender del techo de la locomotora y avanza hacia delante caminando sobre ella.

Otto: Y así, el domingo 28 de Junio, junto con el cambio de luna, el tiempo mejoró. Fue como si el espíritu de Saknussem nos guiara en los momentos en que la esperanza se perdía, y así el sol, en toda su magnificencia, nos iluminó el camino. ¡¡Axel!! ¡¡Esta es la chimenea de Saknussem!! ¡¡Esta es la que lleva al centro de la tierra!! ¡¡Vamos, Axel, con alegría al centro de la tierra!!

Otto desciende lentamente por la chimenea hasta perderse. Axel, con temor lo sigue. La locomotora gira hacia un lado. Aparecen dos miniaturas de los personajes que van bajando por una cuerda.

Otto: Sostente bien a la cuerda, descenderemos 200 pies y lanzaremos... ¡¡¡Cuidado que me estás metiendo el zapato en el sombrero!!! Hay que seguir bajando, seguir bajando.

Desaparece la miniatura y aparece Axel colgando de una cuerda rígida.

Axel: Al mirar hacia las profundidades, mis cabellos se irisaron instantáneamente.

Otto: Axel.

Axel: ¿Mmmm?

Otto: Baja.

Axel: No puedo moverme.

Otto: No puedes quedarte ahí, baja.

Axel: No hay nada que embriague tanto, como la atracción del abismo. Guuuuuuuuaaaaaaaa.....

Axel cae al vacío, pero Otto logra agarrarlo de un brazo. Axel cuelga de un brazo de Otto y Otto sostiene un brazo de Axel. Caminan un rato en esta situación.

Otto. Como habíamos anotado escrupulosamente los cambios de cuerda, sabíamos con toda exactitud el lugar en que estábamos y la hora transcurrida.

Axel: Habíamos realizado 14 veces esta operación, que nos demandaba media hora cada vez, y como habíamos iniciado el descenso a las cinco de la tarde... ¡Tío!

Otto: ¿Si, Axel?

Axel: Es medianoche en Islandia.

Otto: Muy interesante, pero ya no te aguanto más... guuuuaaaaaaaa...

Caen sentados en la locomotora. Con los pies tocan fondo y se relajan.

Otto: Llegamos.

Axel: ¿A dónde?

Otto: Al fondo de esta chimenea perpendicular.

Axel: Estamos atrapados, moriremos encerrados.

Otto: Vamos, Axel, cálmate, cálmate, vamos cálmate, te estoy pidiendo que te calmes. Mira, por allí. Entreveo una especie de galería, que según la brújula se dirige hacia el sud-este. Que interesante, el sud-este. Pero dejemos eso para mañana, por ahora descansemos. ¿Axel?

Axel: ¿Si?

Otto: No te deprimas.

Axel: Estoy feliz.

Otto: Buenas noches hijo.

Axel: Buenas noches, tío. Tumbado boca arriba, vi una estrella a través del tubo, era la Osa Menor en el cielo de Islandia, que quizás veía por última vez.

Entra música y se produce un oscuro y vemos dos rayos de luz que provienen de unos cascos que se han puesto Axel y Otto. Van recorriendo asustados las cavernas y Túneles. Sus voces tienen eco.

Otto: ¡Axel!

Axel: ¡Aquí!

Otto: ¡Axel!

Axel: ¡Aquí!

Otto: ¡Axel!

Axel: ¡Aquí!

Otto: ¡Axel!

Axel: ¡Aquí! ¡Tío! ¡Tío! ¡Tíoooooo!

Otto: ¡Aquí, hombre, aquí! Tengo una mala noticia.

Axel: ¿Qué pasó?

Otto: Se apagó mi aparato Ruhmkorff.

Axel: ¿Habrá sido el bicromato de potasa que no puso en acción la pila de Bunsen?

Otto: Si, puede ser. Pero más me inclino a pensar que no están siendo depositados los residuos de gas carbónico o azoe, en el serpentín de cristal en el cual se ha hecho el vacío.

Axel: El desperfecto clásico.

Otto: ¿No serán las pilas? A ver, dame una pila. Si, era la pila.

Axel: Es la última, Profesor. Cuando se agoten estas quedaremos a oscuras y perdidos en este laberinto.

Otto: No, Axel, por favor. Confío en que contaremos para iluminarnos con extraños fenómenos eléctricos, y más aún, con la propia atmósfera, que al llegar al centro de la tierra, según el científico mexicano, la atmósfera debería verse luminosa, debido a la presión.

Axel: Según el mexicano...

El gesto que hace Axel, indica que el mexicano es un alcohólico.

Otto: Bien, vamos a hacer una bitácora. ¿Fecha?

Axel: 5 de Julio.

Otto: Vamos, Axel. Cambia la cara. Fecha...

Axel: ¡¡¡5 de Julio!!!

Otto: Eso es, no hay perder el sentido del humor. ¿Temperatura?

Axel: 16 grados.

Otto: ¿Brújula?

Axel: Este – sur – este.

Otto: ¿Cronómetro?

Axel: 14:22.

Otto: Cuidado con el hoyo. ¿Barómetro?

Axel: 12 pulgadas.

Otto: ¿Cálculo de profundidad?

Axel: 2 leguas, 16 pies bajo el nivel del mar.

Otto: Sí, sí. Ya te oí. Pero, ¿Está seguro? ¿Apenas dos leguas en todo el tiempo que hemos marchado?

Axel: Pero con 16 pies bajo...

Otto: ¡Ya cállate! ¿No te das cuenta? Estamos mal.

Axel: ¿Mal?

Otto: Pésimo. De ahora en adelante, deberemos redoblar el paso.

Entra música y los dos personajes se pierden detrás de la locomotora y vuelven a emerger pero con dos pares de zapatos de madera en miniatura iguales a los de ellos. Los zapatitos avanzan por la locomotora.

Otto: ¿Axel? ¿No te recuerdan estas cavernas... las catedrales góticas?

Axel: Si, Profesor. Escuche.

Axel con su zapatito toca la campana de la locomotora.

Axel: ¿No le parece estar en la antigua Catedral de Hamburgo?

Otto: Si. Es como si la naturaleza soñara con las ciudades que el hombre ha creado. Interesante concepto. Bien continuemos.

Otto hace descender sus zapatitos por la cuerda de la campana y camina por las llaves de paso que tiene la locomotora. De pronto va a dar un paso en el vacío, pero se cuenta y regresa a la máquina. Da un largo paso y se detiene a esperar a Axel que da un salto y cae encima del Bombín y sale disparado por los aires y cae encima del profesor.

Axel: Oh, disculpe, Profesor, disculpe.

Otto: Pero no puedes andar jugando en el centro de la tierra.

Axel: Ya, ya.

Otto: Pero es que me da rabia. Ya, vamos.

El zapatito de Otto se golpea con la chimenea. El zapatito de Axel va a investigar.

Otto: ¿Qué es eso tan duro?

Axel: Es lava... es lava, es lava, es lava, es lava...

El zapatito de Axel salta de alegría, pero los zapatitos de Otto lo retan.

Otto: Ya, ya, ya. Si estamos en un volcán, obviamente encontraremos lava.

Los zapatitos de Axel se apartan inhibidos.

Otto: Bueno, Axel, discúlpame. Tú sabes que soy iracundo. Está bien, mírame a mí. Es lava, es lava, es lava.

Axel: No tiene porque burlarse, Profesor.

Otto: No me estoy... ¡Ay!

Los zapatitos de Otto se caen a un hoyo.

Axel: Ja, ja, ja, ja.

Otto: No te rías y sácame del hoyo.

Los zapatitos de Axel le dan un puntapié a los dos de Otto y lo sacan. Caminan hacia delante y hacen un gesto de asombro mirando hacia arriba. Retroceden y vuelven a hacer el gesto.

Otto: Increíble monumento a la naturaleza.

Axel: Es realmente impresionante su altura, Profesor.

Otto: Así es, tremenda columna de lava. Bien, aquí descansaremos.

Los zapatitos avanzan y se acuestan. Otto y Axel tocan los zapatitos y se quejan de dolor. Axel ventila sus zapatos.

Axel: ¿Tío?

Otto: ¿Sí, Axel?

Axel: ¿No siente los pies duros como palo?

Entra música y los personajes desaparecen. Axel emerge por detrás de la locomotora y le grita al tío que aparece después.

Axel: ¡Lo que nos faltaba, lo que nos faltaba! ¡¡Profesor!!

Otto: ¿Qué pasa?

Axel: Una maldita encrucijada.

Otto: Bueno, aquí el túnel se ha dividido en dos caminos.

Axel: ¡Oh, genio! Y los dos caminos son prácticamente iguales.

Otto: ¡No! Estamos tras la huella de Sagnussem. El gran sabio tiene que haber dejado alguna marca, alguna señal que diga por aquí se va al centro de la tierra... o algo así.

Axel: Correcto.

Otto: Hay que buscar la señal.

Cada uno busca en una chimenea.

Axel: Nada. ¿Y?

Otto: aquí tampoco.

Axel: ¡Voy a morir!

Otto: No, Axel. Uno de los dos caminos es el correcto. Hay que pensar científicamente. Vamos, a pensar científicamente.

Axel intenta concentrarse, cierra los ojos y piensa. Otto lo mira, luego mira los dos caminos y comienza a contar para elegir uno al azar.

Otto: Bien, Axel. He estado haciendo algunos cálculos avanzados y los vectores me indican claramente que este es el camino correcto.

Axel: Brillante, Profesor, brillante.

Otto: Dejémoslo ahí ¿eh?

Axel: ¡Qué humildad!

Otto: ¡Ya!

Entra música y Otto abre una de las chimeneas. Mira hacia su interior y luego mira la otra chimenea. Vuelve a mirar la primera y luego a Axel. Se decide y entra por la que había escogido. Axel lo sigue: Ya en el interior del tubo de la locomotora aparece Axel que abre una pequeña escotilla de bronce que al terminar el texto cierra de golpe.

Axel: A las 3 de la tarde, habíamos avanzado 2 leguas hacia el sur, pero apenas un cuarto de milla de profundidad. ¡Sed!

Otto abre una escotilla de madera que también cierra de golpe. En todas las escotillas solo se ve el rostro.

Otto: Efectivamente. El camino tiende a hacerse horizontal, no descenderemos. ¡Sed!!

Axel abre otra, pero se le cae encima y le golpea la nariz.

Otto: Pero será... ¡Ay!!

Axel abre la misma escotilla.

Axel: ¡Sed!!

Otto aparece por una escotilla más diminuta aún.

Otto: ¿Pero será posible que me haya equivocado? Pero no me convenceré de mi error hasta llegar al otro extremo de esta galería. ¡Sed!!

Ambos: ¡Sed! ¡Sed! ¡Sed!

Otto aparece por una escotilla circular.

Axel: Lo que nos faltaba un maldito muro inexpugnable.

Otto: Sí estamos en un maldito laberinto sin salida.

Axel: Y le recuerdo, genio, que no nos queda ni una sola gota de agua.

Otto: Ya sé que no tenemos agua. Debemos volver a la encrucijada. Vamos Axel, rápido volvamos.

Axel y Otto retornan y van cantando y repitiendo la palabra sed. Al cabo de un rato salen por las chimeneas y quedan convertidos en una especie de lagartijas. Solo se les ve medio cuerpo.

Axel: Debemos tomar nuevamente la ruta del Sneffels.

Otto: ¿Regresar? ¿Justo cuando puedo llevar a feliz término esta empresa?

Axel: ¿Debemos resignarnos a morir en esta tumba de granito?

Otto: No, Axel. Es la falta de agua la que nos está volviendo locos. Y no quiero que la palabra muerte se repita en este viaje. Regresa tú.

Axel: No lo abandonaré, Profesor.

Otto: Toma el camino de Sneffels.

Axel: No lo dejaré solo.

Otto: Déjame.

Axel: No lo dejaré solo, Profesor.

Otto: ¿Te das cuenta? Sin agua no tenemos ninguna posibilidad.

Se desmayan de sed. Ahora solo se les ve la cabeza que está inclinada hacia un lado. La locomotora avanza unos metros.

Otto: ¿Axel?

Axel: ¿Eh?

Otto: ¿Dónde vas?

Otto se levanta sobresaltado y llama a Axel.

Otto: ¡Mira! El arroyo... se interna en esa galería... ¿Lo ves?

Axel: Si, si, si.

Otto: Y si dejamos que el agua mantenga su curso natural... y nosotros detrás... pero sin que se dé cuenta...

Axel: Si, si, si.

Otto: Nos va a guiar hasta el centro de la tierra, el muy canalla.

Axel: Si, si, si. Y calmará nuestra sed, el muy canalla.

Otto: Así es.

Axel: Y lograremos nuestro objetivo.

Otto: ¿Qué objetivo?

Axel: El centro...

Otto: Ah, si... el centro... Y vamos a bautizar este arroyo en honor al... ¿Cómo se llama el guía?

Axel: Saknussem.

Otto: ¿Así se llama el viejo? Yo te bautizo Arroyo de Saknussem...

Otto camina contorsionándose, en forma totalmente desarticulada.

Otto: ¿Por qué me duele tanto la espalda?

Axel: No tiene nada, Profesor.

Otto: ¿Estoy bien?

Axel: Camina perfectamente.

Otto: ¿Pero por qué me duele tanto la espalda?

Axel: No tiene nada, Profesor.

Otto: ¿Estoy bien?

Axel: Camina perfectamente.

Axel comienza a caminar alrededor de la locomotora. Otto asoma la cabeza por una de las chimeneas y gira en sentido contrario al de Axel.

Axel: Aunque cada vez que nos internábamos más en el abismo, no dejaba de ser agradable. Me estaba acostumbrando a esta existencia troglodita. Ya no me acordaba del sol, ni de las estrellas, ni de la luna, ni de los árboles, ni de las casas, ni de las ciudades, de de los hombres...

Axel comienza a caminar como un simio.

Otto: Bajábamos por una estrecha escalera de caracol que parecía hecha por la mano del hombre. El arroyo de Arne Saknussem se lanzaba al vacío convertido en una cascada. Días enteros bajando hacia el centro de la tierra, semanas bajando hacia el centro...

Otto se pierde en la chimenea. Axel sigue caminando en círculos.

Axel: Ni de los pájaros, ni de la luna... En mi calidad de fósil, me daba asco recordar esas banales maravillas.

Ambos caminan como sonámbulos. Otto se saca de la cabeza un piojo. De pronto comienzan a oír un rumor que los saca del ensimismamiento. Otto le da el piojo a Axel para que se lo coma. El ruido va en aumento. Ambos caminan hacia la parte delantera de la locomotora. Otto le indica a Axel que el ruido viene de adentro de la locomotora. Otto abre la puerta y hay un intenso haz de luz que los enceguece, el ruido crece. Son olas del mar. Otto se introduce en la locomotora. Axel lo sigue y todo queda oscuro por unos instantes. La locomotora comienza a girar

Otto: ¡¡Mira, Axel!! Es nuevamente el espíritu de Saknussem. ¡¡Axel!!

Axel: ¡¡Tío!!

Otto Esto es obra de los dioses, es la luz, es la luz.

Axel abre una escotilla y aparece lentamente. Está asombrado.

Axel: Un océano... en una inmensa bóveda... un océano, desierto y salvaje... un océano... y la orilla es sumamente escabrosa. Las olas revientan sobre una arena fina. La arena está sembrada de caparzones. Aquí vivieron sin duda los primeros seres de la Creación. Una luz sin color, ni calor, ni color, ilumina los más mínimos detalles. Es una luz sin sombra. Su efecto es triste y melancólico. No tengo palabras para describir un espacio tan inmenso. Es el lenguaje de la superficie, es imperfecto para nosotros, los habitantes únicos... del abismo.

Otto: El Mar de Lindenbrock. Me vanagloria el pensar que ningún navegante podrá negarme el derecho de haberlo descubierto, o el honor de darle mi nombre. ¡Mar de Lindenbrock! Bien, Axel. A navegar, hacia el sur.

De la locomotora aparecen dos remos que bogan con fuerza. Lentamente el ánimo va decayendo.

Otto: ¿Axel?

Axel responde y articula los remos como si fueran sus brazos.

Axel: ¿Eh?

Otto: ¿A qué fecha estamos?

Axel: Hoy 28 de Agosto. Hoy cumplimos dos meses al interior del macizo terrestre.

Otto: A mí me han parecido años. Pero este mar es mucho más grande de lo que habíamos calculado. ¿Por qué aún no se divisan las costas del sur? No he venido tan lejos para dar un paseo en bote por un estanque.

Axel: Calma, calma, Profesor. Desde el momento en que hemos seguido el camino de Saknussem...

Otto: Esa es la cuestión. ¿Hemos seguido realmente el camino de Saknussem?

Axel: En todo caso el espectáculo es magnífico.

Otto: No me hables de espectáculos.

Los remos desaparecen.

Otto: Me he propuesto un objetivo y lo voy a alcanzar. Preocúpate de medir la profundidad del mar. Lanza la sonda. ¿Qué marca la sonda?

Axel: 200 pies y sin fondo.

Otto: ¿Qué marca la sonda?

Axel: 200 pies y sin fondo.

Otto: ¿Qué marca la sonda?

Axel: 200 pies y sin fondo.

Axel: desaparece bruscamente.

Otto: ¿Qué marca la sonda? ¿Axel? ¿Axel?

Axel vuelve a aparecer. Se ha caído al mar y se hunde. Se está ahogando. Otto trata de ayudarlo.

Otto: ¡¡Axel, trata de salir a la superficie!!

Otto saca por fin a Axel del agua y le ayuda a recuperarse.

Otto: ¿Qué pasó?

Axel: La cuerda... me arrasó hacia el fondo con una violencia impresionante.

Otto: ¿La cuerda? Se habrá enredado en una especie de alga.

Axel: Está suelta...

Otto: La cuerda...

Axel: Cuerda, cuerda, cuerda, cuerda, cuerda, cuerda, sonda.

Axel ha sacado la cuerda del agua.

Otto: Diríase que este trozo de hierro, que es la sonda, ha sido oprimida por un cuerpo extraño con una inusitada violencia hasta prácticamente hacerla papilla.

Axel: Papilla... ¡splash!

Axel lanza la sonda al agua. Ambos sacan unas carabinas.

Ambos: Ambos, guiados por el innato instinto de conservación de la especie humana, cogieron sus carabinas “Poody & Moore and Cia. Ltda.”, pasaron la bala de 35 milímetros...

Comienza a recorrer la locomotora mirando hacia el agua y apuntando sus armas. Al rato Axel le hace señas a Otto.

Otto: ¿Qué?

Axel: Que voy a estar abajo.

Axel desaparece y Otto vigila. Camina por la locomotora y llega a la chimenea principal, asoma la cabeza y habla con Axel.

Otto: ¿Axel?

Axel: ¿Sí?

Otto: Descansa tú esta noche, yo haré guardia.

Axel: Bien, gracias, tío. ¿Tío?

Otto: ¿Qué quieres ahora?

Axel: ¿Quiere un poco de chocolate?

Otto: No, no me gusta el chocolate. Las monjas me daban chocolate.

Otto se queda sentado haciendo guardia. De pronto aparece un tentáculo de un pulpo gigante que avanza por sus pies. Otto lo ve y le da un culatazo. Hay gritos de espanto. Luego vemos a Axel que lucha desesperadamente por librarse del pulpo que lo está estrangulando. Otto comienza a disparar como un loco en todas direcciones durante un buen rato. El pulpo desaparece pero Otto sigue disparando.

Otto: ¿Cómo se para esto?

Axel le ayuda y le muestra su dedo que está en el gatillo

Axel: ¡Dedo!

Otto: Oye, es bastante bueno este aparato.

Apunta el arma a Axel.

Axel: ¡Cuidado! ¿Profesor? ¿No se suponía que esos monstruos estaban extinguidos hace millones de años?

Los dos ponen cara de tremenda sorpresa. Otto va hacia delante Y Axel comienza a colocar encima de la locomotora un balancín.

Otto: ¿Axel? ¿Te acuerdas de los tiempos en que la tierra era cuadrada, y los navegantes que osaban cruzar los límites, eran devorados por monstruos que estaban al fondo del abismo? Pues, no era imaginación de aquellos marinos. Esos monstruos realmente existen bajo esta agua turbias... están ahí... observándonos... ¡¡¡Pues, bien, monstruos del abismo!!! ¡¡¡Sean Nuestros delfines y acompañenos hasta el fin del mundo!!! Vamos, Axel, hacia el sur... Hacia el bendito sur.

Axel empuja la locomotora mientras Otto está arriba. Luego se montan en el balancín y reman.

Otto: Todo se tornaba irreal y fantasmagórico. Aquella especie de aurora boreal eléctrica, estaba causando estragos en nuestra visión. Sudábamos ya que la temperatura aumentaba considerablemente. Estábamos a la deriva, como dos niños extraviados. Y un cansancio de siglos se apodera de nosotros y nos sume en el más profundo de los sueños.

Comienza a mecerse en el balancín. Otto canta.

Axel: Veo árboles...

Otto: ¿Árboles?

Axel: Una selva antediluviana

Otto: ¿Y qué más ves, Axel?

Axel: Ríos...

Otto: ¿Ríos?

Axel: Cuatro ríos.

Otto: ¿Y ves flores?

Axel: Flores... y árboles...

Otto: ¡¡Es el jardín del Paraíso!! Axel, despierta, es la orilla.

Axel: La orilla.

Otto: Hemos cruzado el mar.

Axel: El mar se acaba, el mar se acaba...

La locomotora gira. Axel aparece y se limpia los zapatos.

Otto: ¿Qué estás haciendo?

Axel Cuido mi presentación.

Otto: Estás más loco que una cabra.

Axel: ¡Wow! Tiene excelente aspecto esta mañana, Profesor.

Otto: Sí, curiosamente me siento rejuvenecido... ¡Axel! ¿Qué somos?... Científicos, por lo tanto vamos a hacer cálculos. Hasta el encuentro con el monstruo marino, ¿Cuánto habíamos navegado según tú?

Axel: 270 leguas.

Otto: Después anduvimos cuatro días a la deriva, medio babosos. Cuánto?

Axel: 80 leguas diarias... 320 leguas más.

Otto: Y antes anduvimos 300 por las cavernas ¿Y eso da un total de...?

Axel: Estamos a 890 leguas de Reyjawick. Y precisamente bajo el mar mediterráneo. Espero que el arquitecto haya reforzado convenientemente el techo.

Otto: Tú y tu humos negros. Ahora, todos tus cálculos serán correctos, siempre y cuando nuestro rumbo no haya sufrido alteraciones.

Axel: No, Profesor. Siempre hemos avanzado hacia el sud-este.

Otto: Bien, veamos que dice la brújula. Esto es solo para confirmar.

Otto usa la brújula que indica el sur hacia el norte.

Otto: Correcto... el sud-este.

Axel: Sud-este.

Otto ha indicado el sur con la mano. Axel se la ha girado. Otto clava su mano hacia el verdadero sur. Axel coge la brújula.

Axel: La aguja marca el norte donde nosotros pensamos que está el sur.

Otto: Correcto, en algún momento el viento cambio de dirección y nos trajo a las costas que creíamos dejar atrás.

Axel: ¿Y todo ha sido en vano? ¿Los peligros de la travesía, las fatigas, la sed, el hambre, mi vértigo?

Otto: No, Axel. Es la fatalidad la que nos juega estas trastadas. Son los elementos los que están conspirando contra nosotros. El, aire, el fuego y el agua están ahí, agazapados impidiéndonos el paso.

Axel: Si, yo los he visto, los he visto.

Otto: ¿Ah, sí? Pues bien. No daremos ni un solo paso atrás.

Se hacen un corte en las muñecas y hacen un pacto de sangre.

Otto: Y veremos quién puede más, si la maldita naturaleza... o el hombre... Crac – crac – crac.

Axel: ¿Tío?

Otto: ¿Crec?

Axel: ¿Qué es ese crac – crac?

Otto: ¿Cuál Crac? Crac... crac... craquito.

Axel: ¡¡Re – crac!! Aquí están los crac, que se creían exting – crac, hace millones de crac.

Otto: Esto es in – crac – ible.

Axel: ¡¡Profesor!! Un tero – crac – tilo.

Otto: Y aquí hay un mastodonte... ¡¡Aaaghhh!!!

Axel: ¿Qué pasó?

Otto: Me entró un crac en el zapato.

Cerca de ellos hay algo que les llama la atención. Axel se acerca y trata de sacarlo.

Axel: Crac – crac – crac – crac – cráneo. Un cráneo humano.

Otto: ¿Un mono?

Axel: Humano.

Otto: Una mano.

Axel: ¡¡Humano!!

Otto: Pero parece mono... Mira, los crac están en perfecto estado crac... ¿Qué es eso viscoso que les está cayendo?

Con asco, Otto lanza lejos el cráneo. Axel ve más restos humanos.

Axel: ¡Profesor! Un esqueleto femenino completo. Y aquí hay un niño... Otro más pequeño...

Otto: ¡¡Mira!! Una fosa repleta de cadáveres... Pero... ¿Por qué? ¿Qué significa esto?

Axel: ¿Profesor? ¿Todos estos restos llegaron aquí provenientes de la superficie y producto de alguna conmoción del suelo, cuando ya estaban convertidos en fósiles? O ¿Nacieron, vivieron y murieron aquí? ¿Vagará por estas playas todavía algún hombre del abismo?

Ambos pasan las balas a sus armas.

Otto: Mejor no hablar de ciertas cosas. Vamos, volvamos a la balsa. Crac – crac – crac... sal de aquí... fémur.

Otto ha pateado un fémur.

Axel: ¡¡Profesor!!

Otto: ¿Qué es, Axel?

Axel: Parecen ser signos en la roca... sí, son signos hechos por mano humana.

Otto y Axel giran la locomotora.

Otto: Sí, parecen ser rúnicos.

Axel: A, punto, S.

Otto: Arne...

Axel: Saknussem. Esta es la pista que faltaba.

Otto: Sí, es claramente la entrada a una caverna. Detrás de esta maldita mole de granito está lo que hemos buscado toda la vida. Vamos, Axel, mueve esa maldita mole de granito que está tapiando la entrada. Eres el joven, serás el primero en entrar. Vamos, mueve la maldita mole de granito. Muévela, muévela, muévela, muévela, muévela, muévela.

Axel: ¡¡No puedo!! Está trancada la maldita mole de granito.

Otto: Yo sólo estaba tratando de darte ánimo. Lo que pasa es que ustedes los jóvenes nos saben usar la fuerza. Hay un punto de equilibrio en todo orden de cosas en donde... ay...

Otto queda inmóvil por un dolor de espalda.

Axel: Que vergüenza.

Otto: Vamos, Axel. Eres joven, estás lleno de ideas. Algo se te va a ocurrir para mover esta maldita mole de grani...

Axel ha vuelto con dinamita.

Axel: Si no volamos esta maldita mole de granito, no somos dignos de llegar al centro de la tierra, ni somos dignos de ser los discípulos de Saknussem, ni somos dignos de etcétera, etcétera ni tanta porquería más. ¡¡No he venido tan lejos para venirme con las manos vacías!

Otto: Pero, Axel... no sabemos las consecuencias de la dinamita aquí en el centro de la tierra...

Axel: Las teorías... al tacho de la basura. No es más que un poco de dinamita.

Otto: En ese instante, la mirada de Axel me causó espanto.

Axel mira a Otto con rostro angelical. Otto se espanta. Axel termina de colocar la dinamita.

Axel: ¡¡Vamos!! Rápido, vejete. Bien, 200 metros, distancia suficiente. No pasará nada, calma, calma... ¡¡¡Al centro de la tierra!!!

Axel manipula un detonador.

Otto: Y en los momentos en que Axel accionaba el detonador Heissel Corp. Inc. De acción retardada, quedó estupefacto. ¿Qué pasa?

Axel: Vi algo moverse... 8...
Otto: ¿Qué?
Axel: Allí, cerca del promontorio... 6...
Otto: ¿Qué es, Axel?
Axel: No, es imposible... 4...
Otto: ¿Pero qué es, Axel?
Axel: Un hombre.
Otto: ¿Vivo?
Axel: ...3...
Otto: Hay que detener la explosión...
Axel: ... 2...
Otto: Hay que detener la explosión...
Axel: ... 1...

La dinamita estalla y se produce un gran estruendo acompañado de una marejada. Una tela blanca cubre toda la locomotora. Por la chimenea principal la tela comienza a ser succionada.

Axel: El mar me arrastra hacia el fondo... voy a morir...
Otto: ¡¡¡Axel!!!
Axel: ¡¡Tío!!
Otto: Es la maldita dinamita que ha abierto un abismo y ha arrastrado al mar y nos arrastra a nosotros...
Axel: No quiero morir.
Otto: Trata de salir a la superficie, hijo. Aquí aún se puede respirar. Ahora el agua ha llegado al fondo de abismo y comienza a recobrar su nivel natural.
Axel: ¿Subimos?
Otto: Sí. A una velocidad impresionante.
Axel: Subimos.
Otto: Es una especie de chimenea.
Axel: Es un remolino.
Otto: Sostente a la balsa.

Axel y Otto giran la locomotora.

Axel: El agua hierve.
Otto: Las paredes se agrietan.
Axel: Los vapores se espesan.
Otto: El aire quema los pulmones.
Axel: ¡¡Es un terremoto!!
Otto: No, Axel. Es algo aún más grande. Estamos en un volcán, es una erupción.
Axel: Vamos a morir quemados, quemados.
Otto: No, Axel. Y no concibo que un ser dotado de voluntad se deje arrastrar por el miedo y la desesperación. Es la tierra la que nos expulsa y yo quiero vivir... Vamos, Axel, debemos cruzar el fuego...
Axel: Para vivir hay que cruzar el fuego... Tío, ya no tengo miedo...
Otto: Vamos, Axel. Hacia arriba

Otto aparece por la chimenea principal con una locomotora. Miran hacia arriba.

Otto: Sigue hacia arriba, hacia, hacia la luz...
Axel: La salida...

Otto: El cielo...

Axel: El cielo azul...

Otto: Hacia la luz... la luz... la luz...

Se produce un oscuro y al volver la luz, Axel se desliza por el bota ganado de la locomotora. La mano de Otto yace inerte a un costado. Axel se arregla las medias y al ver la mano inmóvil la toca y acaricia con un profundo dolor.

Otto: Ya déjame tranquilo y ayúdame a salir de aquí.

Axel lo ayuda a salir de la locomotora.

Otto: Es el sol.

Axel: Aquí se puede respirar.

Otto: ¿Dónde estamos?

Axel: Es el volcán Stromboli? Pero eso es Italia.

Axel: Salimos por Italia.

Axel se reverencia ante el volcán y Otto se saca el sombrero en señal de agradecimiento.

Axel: Bien. Tío. Ahora a la casa.

Otto: ¿Tenemos casa? Nadie nos va a creer esta aventura.

Axel: Pero fue una experiencia realmente extraordinaria.

Caminan del brazo y miran por última vez la locomotora. Se abrazan y se marchan mirando al cielo.

Fin.

Adaptación libre de Laura Pizarro, Jaime Lorca y Juan Carlos Zagal (La Troppa)
 Basada en la novela El Gran cuaderno de Agota Kristof.
 Enero 1999.

EL GÉNESIS

Comienza a oírse el Tema I de música. El telón del teatrillo se abre y se ve un diafragma cerrado. Al abrirse se ve a la Madre que gira como bailarina de cajita de música. El diafragma se cierra y vuelve a abrirse. Vemos al padre que se mira en un espejo. El diafragma se abre y cierra y vemos al padre que le pone un anillo a la madre y luego ella le pone un anillo a él. Los dos bailan. Se cierra el diafragma, se abre. El padre espera. Fuma ansioso. Luego recibe a un bebé, entra la madre con otro bebé, el padre se molesta. El diafragma se cierra y se abre. El padre le pone unos gorros en la cabeza a los Gemelos.

Padre: Tendrán que separarse.

Madre: No lo soportarán.

Padre: Al principio les resultará difícil, pero luego se acostumbrarán.

Madre: No, nunca, lo sé. Son una misma y única persona.

Padre: Esto no es normal. Piensan juntos, obran juntos. Viven en un mundo aparte. En un mundo sólo para ellos.

Madre: Los gemelos siempre plantean problemas. No es ningún drama. Todo se arreglará.

Padre: Sí, todo se arreglará si se separan. Cada individuo debe tener su propia vida... ¡Ahí vienen, ya llegan! ¡Saluden!

El padre y la Madre saludan. Se ven soldados desfilando. Se oye un discurso militar. El padre se pone un casco y cuelga el fusil. Se va con el desfile de soldados. La Madre abraza a los niños. Entra Tema musical 2. Comienzan a sonar sirenas de bombardeo. Se cierra el diafragma y luego el telón del teatrillo. Se iluminan dos querubines que están en la cenefa.

El telón comienza a abrirse y las sirenas se funden con el Tema musical 3. La Madre está al centro del escenario. En el fondo hay un paisaje de una loma verde y un pequeño molino. Por el costado del escenario aparecen los gemelos, cada uno de ellos lleva una maleta. Los Gemelos y la Madre caminan en su lugar.

Gemelo I: Llegamos al Pueblo desde la Gran Ciudad. Hemos viajado toda la noche. Nuestra Madre tiene los ojos enrojecidos. Hace mucho tiempo que caminamos.

Gemelo II: La casa de la Abuela está lejos de la estación, en el otro extremo del pueblo. Aquí no hay tranvías, ni autobuses, ni automóviles, solo circulan algunos camiones militares.

Gemelo I: El pueblo está silencioso y caminamos sin hablar.

Gemelo II: Nos detenemos frente a una casa.

Los tres se detienen y miran en dirección a la casa en la loma. La Madre se despide besando en la frente a sus hijos y sale del escenario. Los gemelos se miran, limpian el piso y se sientan mirando hacia público. Miran sus maletas y las acercan a sí mismos al unísono.

LLEGADA A LA CASA DE LA ABUELA

Gemelo I: Nuestra Madre nunca nos ha hablado de nuestra Abuela.

Gemelo II: Tampoco nos ha mostrado alguna fotografía de ella.

Gemelo I: El largo viaje, el hambre y la falta de sueño nos impiden imaginar su rostro.

Gemelos: ¿La llamaremos Abuela o Abuelita?

Entra tema musical 4. Los Gemelos miran en todas direcciones, cogen sus maletas, se levantan y salen por los costados. Gemelo 2 se acerca al molino que está en la loma. Adelante comienza a bajar una réplica del molino pero más grande. Los gemelos se acurrucan a un lado. En la ventana aparece una muñeca que reemplaza a la Madre. Sólo se escucha la voz de la Abuela.

Gemelo I: Esperamos un poco y nos acurrucamos debajo de una ventana de la cual salen unas voces.

Gemelos: La voz de nuestra Madre dice: En nuestra casa no hay nada que comer. Ni pan, ni carne, ni legumbres, ni leche. Nada, No puedo alimentarlos.

Abuela: Entonces te has acordado de mí. Durante diez años no te habías acordado. No has escrito. No has venido nunca.

Gemelos: Nuestra Madre dice: Tú sabes muy bien por qué. Yo quería a mi padre.

Abuela: Sí, y ahora recuerdas que también tienes una madre. Llegas aquí y me pides que te ayude.

Gemelos: Nuestra Madre dice: Yo no pido nada para mí. Quisiera únicamente que mis hijos sobrevivan a esta guerra. La Gran Ciudad es bombardeada día y noche, y ya no hay víveres. Evacuan a los niños al campo, a casa de sus parientes o a casa de extraños, a cualquier parte.

Aparece en la ventana la Abuela y agarra a la Madre y le grita a la cara.

Abuela: Envíalos a casa de extraños, a cualquier parte.

Gemelos: Son tus nietos.

Abuela: ¿Mis nietos? Ni siquiera los conozco. ¿Cuántos son?

Gemelos: Dos. Dos chicos. Son gemelos.

Abuela: ¿Qué hiciste con los otros?

Gemelo II: ¿Otros?

Gemelo I: ¿Qué otros?

Abuela: Las perras paren cuatro o cinco cachorros a la vez. Se conservan uno o dos, a los demás se les ahoga. ¿No tienen un padre al menos? Que yo sepa, tú no te has casado. Nadie me ha invitado a la boda.

Gemelos: Estoy casada. Su padre está en el frente. Hace seis meses que no tengo noticias de él.

Abuela: Entonces ya puedes ponerle una cruz encima.

El frontis de la casa de la abuela se levanta. Ella sube al escenario. Atrás, se ve ahora la loma y el molino pequeño.

Gemelo I: Esta es vuestra Abuela. Se quedarán en su casa durante algún tiempo, hasta que acabe la guerra.

Abuela: Eso puede durar mucho tiempo. Pero no te preocupes, yo les haré trabajar. Aquí tampoco es gratuita la comida. Adiós, adiós, perra inmundita. En sus maletas están sus ropas y sus sábanas y unas mantas. Sean buenos, niños. Les escribiré. ¡Sábanas, mantas! ¡Camisas blancas y zapatos de charol! Yo les enseñaré a vivir, nietecitos. ¡Adentro! ¡Adentro! ¡Adentro!

La abuela se ha acercado a la loma y grita mirando el molino chico. Baja el diafragma cerrado. Luego se abre y vemos a los gemelos en el círculo que avanzan asustados. La música sube en intensidad y los gemelos se hunden en el diafragma.

Gemelos: ¡Mamá! ¡Mamá! ¡Mamá!

LA PRIMERA NOCHE

Entra tema musical 5. Vemos a la abuela entrando en su habitación en el segundo piso. Trae una de las maletas de los gemelos. La abre y registra su contenido. Luego la cierra y abraza la maleta como una valiosa posesión. Se va su luz.

Entra una luz azul y vemos abajo a los gemelos que están en el círculo del diafragma mirando hacia todas direcciones asustados. Se miran y juntan sus rostros. Luego apoyan sus cabezas en el diafragma y comienzan a llorar hasta que se quedan dormidos. Entra en el tema musical 6. La Abuela aparece en el fondo y comienza a acercarse a los gemelos. Se mira las manos y luego los coge violentamente de las orejas. Los gemelos despiertan sobresaltados y se quedan inmóviles.

Abuela: Yo no tengo hija, no tengo nietos, soy sola. Aquí se hace lo que yo quiero. Bienvenidos.

La Abuela con un látigo azota reiteradamente a los gemelos. El diafragma se cierra.

LOS TRABAJOS DE LA ABUELA

Entra el tema musical 7 y aparece la loma con el molino con sus aspas girando y una miniatura de la Abuela que corta leña con un hacha.

Luego vemos en primer plano a la Abuela cortando leña. Se desplaza y mueve como un muñeco de carillón. Después carga un saco, arrastra a una vaca, es arrastrada por la vaca, siembra, barre y se monta en la escoba como una bruja. Comienza a cerrarse el telón.

IDA AL MERCADO

La Abuela aparece por delante del teatrillo llevando una carretilla. Avanza lentamente y gimiendo. La música sale paulatinamente. Los gemelos aparecen cada uno por un costado.

Gemelo I: La Abuela se va al mercado, empujando su carretilla cuya correa, puesta detrás de su seco cuello, le hace agachar la cabeza. Vacila bajo el peso. Las jorobas del camino y las piedras la desequilibran, pero ella sigue caminando, con los pies hacia fuera, como los patos.

La Abuela se detiene, se saca la correa de la carretilla y mira a los gemelos amenazante.

Abuela: Se quedarán fuera de la casa hasta que yo quiera. ¡Hijos de perra! (la Abuela sale con su carretilla).

Gemelo II: La Abuela camina hasta el mercado sin detenerse y sin haber posado su carretilla ni una sola vez. A la vuelta continúa trabajando. Todo el día, todos los días, toda su vida.

Los gemelos observan a la Abuela irse al mercado. Luego se miran y se hacen un guiño. Con la mirada recorren el teatrillo hasta detenerse en dos querubines. Los gemelos se acercan y eligen al azar uno de los ángeles y le giran la cabeza.

Entra tema 8 y comienza a abrirse el telón. Vemos el interior de la casa. Los gemelos entran a ella y la recorren por todos lados.

LA SUCIEDAD

Gemelo I: En nuestra casa en la Gran Ciudad, nuestra Madre nos bañaba todos los días en la ducha o en la bañera. Nuestra ropa estaba limpia y almidonada, nuestros zapatos de charol brillaban a los pies de nuestras camas.

Gemelo II: No hemos vuelto a ver las maletas con las que llegamos. Nuestras sábanas, nuestras mantas, nuestras toallas han desaparecido. La abuela lo ha vendido todo.

Gemelos: Estamos cada vez más sucios.

Gemelo I: Y nuestras ropas también.

Gemelo II: Aquí es imposible lavarse.

Gemelo I: No hay cuarto de baño.

Gemelo II: Ni siquiera hay agua corriente.

Gemelo I: No hay jabón.

Gemelos: En la cocina todo está sucio.

Gemelo II: El horno está lleno de grasa. Los platos, las cucharas, los cuchillos nunca están limpios del todo, huelen mal.

Gemelo I: Ni siquiera nos dan ganas de comer, sobre todo cuando vemos cómo prepara la Abuela la comida, sin lavarse las manos y limpiándose los mocos con la manga.

Gemelos: Todo huele mal, todo huele mal, todo huele mal, qué mal huele todo.

Gemelo I: Nosotros despedimos un olor que es una mezcla de estiércol, pescado, hierbas, setas, humo, queso, lodo, tierra, sudor, orina y moho. Olemos mal, mal, mal. Tan mal como la abuela.

Gemelos: Todo huele mal, todo huele mal, todo huele mal, qué mal huele...

Gemelo II: ¡La Abuela!

Gemelo I: ¿Viene?

Gemelo II: Ahí viene.

Gemelo I: Salgamos.

Los gemelos salen rápido de la casa y se colocan al lado de la ventana. La Abuela llega.

Abuela: ¡Fuera de mi vista! ¡Carne de horca!

La Abuela entra a la casa dando un portazo, saca una olla y comienza a comer haciendo mucho ruido al sorber la sopa. Los Gemelos la observan desde la ventana y le hacen morisquetas. La Abuela los sorprende, pero sigue comiendo. De mala gana sirve un plato de comida, abre la puerta, lo deja en el suelo, da un portazo y se va.

Abuela: ¡¡¡Hijos de perra!!!

Los gemelos se miran, caminan hacia el plato y comen hambrientos. Sacan una llave y abren fácilmente la puerta y se dirigen sigilosamente a la olla en donde siguen comiendo, mirando constantemente hacia el segundo piso en donde está la Abuela. Entra el tema musical 9.

LA ABUELA EN SU HABITACIÓN

La Abuela está en su habitación y bebe de una botella. Los gemelos están abajo comiendo los restos de comida que hay en la olla.

Gemelos II: La Abuela es la madre de nuestra Madre. Antes de venir a su casa, no sabíamos que nuestra Madre tenía una madre. Nosotros la llamamos Abuela. La gente del pueblo la llama La Bruja. Ella nos llama a nosotros...

Abuela: Hijos de perra. (La Abuela continúa bebiendo)

Gemelo I: La Abuela no se lava nunca. No usa calzones. Cuando tiene ganas de orinar, se detiene en el sitio en que se encuentre, separa las piernas y mea por debajo de las faldas. Naturalmente no lo hace dentro de la casa.

Gemelo II: Naturalmente.

Abuela: ¡Perra!

Gemelo II: Hicimos un hoyo sobre el techo de la habitación de la Abuela para poder espiarla tranquilamente. Ella no se desnuda nunca. Debajo de la falda tiene otra falda y debajo de la blusa lleva otra blusa. Se acuesta así.

Gemelo I: La inmundicia negra que lleva sobre la cabeza no se lo quita jamás.

La Abuela comienza a llorar. Desciende la luz de la habitación y su llanto aumenta. Los gemelos escuchan llorar a la Abuela y se asustan. Los llantos continúan y los gemelos se tapan los oídos con las manos. Se va la luz.

APRENDIENDO A TRABAJAR

Vuelve la luz a la habitación de la Abuela. Se oyen sus ronquidos. Los gemelos han entrado a la habitación y están al lado de la cama. Uno de ellos tiene un hacha en sus manos.

Gemelo II: La Abuela nos golpea a menudo, con sus manos huesudas, con su látigo o con la escoba. Nos tira el pelo y las orejas. Otras personas también nos dan bofetadas y puntapiés, y ni siquiera sabemos por qué lo hacen. (El Gemelo II desaparece)

Gemelo I: Las caídas, las peladuras, los cortes, el trabajo, el frío y el calor también son una causa de dolor. Por eso hemos decidido endurecer nuestro cuerpo, para poder soportar el dolor sin llorar.

El Gemelo I levanta el hacha y la deja caer violentamente sobre la cama. Lo hace una segunda vez se oyen gritos de la Abuela. Simultáneamente entra el tema 10. Se corta la luz de la habitación y se enciende abajo donde está la loma y el molino con las aspas girando. El gemelo II está cortando leña. La Abuela lo mira trabajar.

Abuela: ¡Trabajo! ¡Trabajo!

La Abuela sale y entra Gemelo I también cortando leña. Ambos aparecen muñecos de un carillón al igual que la Abuela en la escena de los trabajos.

Abuela: ¡La leña!

Los gemelos cortando leña avanzan y se cruzan.

Gemelos: Esto no cansa, esto no cansa, esto no cansa.

Abuela: ¡Las papas!

Los gemelos avanzan y se cruzan cargando unos sacos.

Gemelos: Esto no pesa, esto no pesa, esto no pesa, no pesa.

Abuela: ¡La siembra!

Los gemelos avanzan y se cruzan lanzando semillas.

Gemelos: El sol no quema, el sol no quema, el sol no quema.

Los gemelos avanzan y se detienen frente a frente y comienzan a golpearse con los puños. Lentamente comienza a descender el interior de la casa y los gemelos van hundiéndose.

Gemelos: Esto no duele, esto no duele, esto no duele, no duele, no duele.

LA CENA

La Abuela entra a la casa, saca la olla y come. Rápidamente se le suman los gemelos por los costados del piso de teatrillo que ahora es la mesa. Comen en silencio.

Abuela: Lo han comprendido. El techo y el alimento hay que ganárselos.

Gemelo II: No es eso, Abuela. Trabajar es penoso, pero ver trabajar a otro sin hacer nada es más penoso todavía, sobre todo si ese otro es un viejo.

Abuela: ¡Hijos de perra! ¿Quieren decir que han tenido piedad de mí?

Gemelo I: No, Abuela. Sólo nos hemos avergonzado de nosotros mismos. En lo sucesivo, realizaremos todos los trabajos que seamos capaces de hacer.

Abuela: Bien.

Continúan cenando en silencio.

Abuela: Se han pegado ¿Por qué?

Gemelos II: Por nada, Abuela. Es sólo un ejercicio, no te preocupes.

Abuela: ¿Un ejercicio?

Gemelo I: Nuestro ejercicio de endurecimiento del cuerpo. Para poder soportar el dolor sin llorar.

Abuela: Están completamente chalados. En fin, si eso les divierte...

Gemelo II: No nos divierte, Abuela, al contrario. Nos golpeamos uno al otro con un cinturón y a cada golpe decimos:

Gemelos: Esto no duele, esto no duele.

Gemelo II: Nos golpeamos más fuerte, cada vez más fuerte y siempre decimos:

Gemelos: Esto no duele, esto no duele.

Gemelo I: Pasamos la mano por una llama. Cortamos nuestros brazos, nuestros muslos, nuestro pecho con un cuchillo y echamos alcohol sobre las heridas. Y cada vez decimos:

Gemelos: Esto no duele, esto no duele.

Gemelo II: Al cabo de cierto tiempo, Abuela, efectivamente no sentimos ningún dolor. Es algún otro el que se quema, algún otro el que se corta, algún otro el que sufre, Abuela.

Gemelo I: Ya no lloraremos. Y cuando te enfades y grites, nosotros te diremos: Deja de gritar, Abuela, es mejor que nos pegues. Y cuando nos pegues, te diremos: Más, más, Abuela. Mira, ponemos la otra mejilla, como está escrito en la Biblia. Golpea también en la otra mejilla, Abuela.

Abuela: Que el diablo se los lleve con su Biblia y sus mejillas.

Siguen comiendo en silencio.

Abuela: Me echaron a perder la comida. ¡Hijos de perra!

La Abuela se levanta de la mesa molesta. Guarda la olla y se va. Entra tema 11 y comienza a descender una viñeta.

Gemelo II: Abuela.

Abuela: ¿Qué?

Gemelo II: Mañana iremos al bosque que está junto al río a buscar leña.

Abuela: Muy bien. Pero no vayan demasiado lejos. La frontera está cerca y los militares pueden dispararles, y sobre todo no se pierdan en el bosque. Yo no iría a buscarlos.

Gemelo II: No nos perderemos, Abuela.

LOS PECES Y EL MUERTO

Aparece un recuadro azul. Es un corte transversal de un arroyo bajo la superficie. Una trucha aparece en el recuadro. Avanza lentamente, cruza el cuadro, se devuelve, mira hacia el público y sale del recuadro.

Aparecen las piernas de los gemelos, que se sumergen en el agua. Se quedan inmóviles. Ahora vemos las cuatro manos con las palmas hacia arriba. Esperan estáticos. La trucha regresa, recorre pies y manos sin percatarse del peligro. Incluso se rasca la barriga en una de las manos. Violenta y súbitamente las manos lo arrojan fuera del agua. Cambio de plano al escenario del teatrillo en donde se ve a la trucha que cae al suelo y salta desesperada. Los gemelos se acercan y observan atentos la larga agonía del pez. Entra tema 12.

Gemelo I: La Abuela nos llama Hijos de perra. La gente nos llama Hijos de bruja. Hijos de puta. Otros dicen: ¡Imbéciles! ¡Burros! ¡Mocosos de mierda! ¡Canallas! ¡Carroñas! ¡Pequeños cerdos! ¡Carne de horca! ¡Semilla de asesino!

Gemelo II: Cuando nosotros oímos esas palabras nuestros rostros se ponen rojos, nuestros oídos zumban, nuestros ojos pican, nuestras rodillas tiemblan

Gemelo I: No queremos enrojecer más.

Gemelo II: Temblar más.

Gemelo I: Queremos acostumbrarnos a las injurias.

Gemelo II: Y a las palabras que hieren.

Gemelo I: ¡Basura!

Gemelo II: ¡Maricón!

Gemelos: Puerco, carne de horca, hijo de perra, asesino, hijo de puta, hijo de bruja.

Gemelo I: Continuamos así hasta que las palabras no entran ya en nuestro cerebro, no entran ya ni siquiera en nuestros oídos.

Realizamos nuestro ejercicio de endurecimiento del espíritu de este modo, una hora al día. Luego vamos a pasear por las calles y provocamos a la gente para que nos insulte y comprobamos que por fin conseguimos permanecer indiferentes.

El pescado continúa perdiendo fuerzas.

Gemelo II: A fuerza de ser repetidas, las palabras pierden poco a poco su significado y el dolor que nos producen se atenúa.

El pescado muere y el gemelo II lo levanta y lo cuelga. Luego lo vuelve a poner en el suelo. Entra tema 13 y los Gemelos miran al cielo y cae lentamente un paracaídas en miniatura. Los gemelos se acercan al lugar donde cayó el soldado. Gemelo I recoge la tela y Gemelo II levanta el cadáver y lo deposita en el piso del teatrillo. Gemelo I le levanta un brazo al muñeco y lo deja caer. El muñeco está muerto. Gemelo II lo gira y Gemelo I revisa una herida en la espalda y salta un resorte. Los gemelos se tocan la espalda Gemelo I descubre el fusil del soldado. Los gemelos se miran y miran en todas direcciones para comprobar que nadie los ve. Gemelo 2 devuelve al muñeco muerto al mismo sitio donde lo encontró. Se quedan con el fusil, limpian las huellas y se van.

La Abuela aparece en el otro extremo del teatrillo acariciando la trucha muerta. Aparecen los gemelos.

Abuela: está muy tierna esta truchita. No se puede imaginar nada mejor. ¿Cómo la atraparon, hijos de perra?

Lo gemelos le muestran las manos.

Abuela: ¿Con las manos?

Gemelo II: Es fácil, Abuela. Sólo hay que quedarse tranquilo y esperar que la trucha regrese, y luego de coger confianza, se rasque la barriga en las manos.

Gemelo I: En ese momento, violenta y súbitamente, se le arroja fuera del agua. Una vez en tierra sólo queda esperar y observar que concluya su lenta agonía.

La Abuela está perpleja y atónita escuchando el relato.

Abuela: ¡Imbéciles, mocosos, canallas, carroñas, pequeños cerdos, carne de horca, hijos de perra! Atrapen muchos. Todos los que puedan.

Los gemelos repiten estos insultos en voz baja. La Abuela a se lleva la trucha.

Gemelo II: Desde ese día la Abuela vende nuestros pescados en el mercado.

Gemelo II entrega a Gemelos I el fusil y éste lo esconde. El telón se cierra lentamente. Entra tema 14.

LA TUMBA DEL ABUELO

La Abuela aparece desde un costado cargando su carretilla que viene llena de pescados, se detiene y saca de entre los pescados un collar de perlas. Se acerca a un extremo del teatrillo y esconde el collar debajo de la tumba del Abuelo. La Abuela se hinca y aparece un recuadro que tiene una cruz. Los dos gemelos están estáticos simulando ser estatuas angelicales. La Abuela limpia la tumba.

Abuela: Maldito... maldito... basura... cochino...

La Abuela se levanta, da la espalda a la tumba y mea sobre ella. Los gemelos la miran asombrados. La Abuela coge su carretilla y se va. Los gemelos esperan que la Abuela desaparezca y leen la inscripción de la cruz.

Gemelo I: Es la tumba de nuestro Abuelo.

Gemelo II: Murió hace 25 años.

Gemelo I: Tenía 44.

El recuadro se cierra y se abre el telón. La Abuela está dentro de la casa descolgando la escalera que lleva a su habitación. Los gemelos entran de golpe.

Gemelo II: Abuela, ¿Cómo era nuestro Abuelo?

Abuela: ¿Cómo? Ustedes no tienen Abuelo.

Gemelo I: Pero lo tuvimos en otro tiempo.

Abuela: No, nunca. Cuando ustedes nacieron, él ya había muerto. Así que nunca han tenido Abuelo.

Gemelo II: ¿Por qué le envenenaste Abuela?

Abuela: ¿Qué es esa historia?

Gemelo I: La gente cuenta que tú envenenaste al Abuelo.

Abuela: La gente cuenta... la gente cuenta... Déjenlos que cuenten...

Gemelo II: ¿No le envenenaste, Abuelita?

Abuela: ¡Déjenme en paz, hijos de perra!

La Abuela da un portazo y se encierra en su habitación y nos quedamos sólo con ella.

Gemelo I: Nosotros sabemos que tú no querías al Abuelo. Entonces, ¿por qué cuidas su tumba?

Abuela: ¡Justamente por eso! A causa de lo que la gente cuenta. ¡Para que dejen de contar historias e inventar chismes! ¿T cómo saben que cuida la tumba del viejo, eh? Me han espiado, hijos de perra, me han espiado otra vez. ¡Qué el diablo se lo lleve!

EL DESERTOR

Los gemelos flanquean a un desertor que está acurrucado sobre el escenario del teatrillo. Es un muñeco de madera. Atrás se ve la loma y el molino. Gemelo I articula sus brazos, Gemelo II articula su cabeza y rostro y hace su voz. Gemelo II golpea suavemente la cabeza del muñeco. El muñeco levanta los brazos asustado.

Gemelo I: ¿Qué hace ahí, escondido?

El Desertor mira a los gemelos y se refriega los ojos.

Desertor: Ya no puedo andar. Vengo del otro lado de la frontera. Hace tres semanas que estoy caminando. Ahora estoy demasiado débil. Tengo hambre. Hace tres días que no he comido nada.

Gemelo I: ¿Por qué no lleva el uniforme? Todos los hombres jóvenes llevan el uniforme. Todos son soldados.

Desertor: Yo ya no quiero ser soldado.

Gemelo I: ¿No quiere usted luchar contra el enemigo?

Desertor: No, yo no quiero luchar contra nadie. Yo no tengo enemigos. Yo sólo quiero volver a mi casa.

Gemelo I: ¿Y dónde está su casa?

Desertor: Todavía está lejos. Y no llegaré allí si no encuentro nada de comer.

Gemelo I: ¿Por qué no compra usted algo de comer? ¿Acaso no tiene dinero?

Desertor: No, no tengo dinero y, además, no puedo permitir que me vean. Sólo me faltaría que me viesen.

Gemelo I: ¿Por qué?

Desertor: Abandoné mi regimiento sin permiso. He huido. Soy un desertor. Si me encontrasen sería fusilado o ahorcado.

Gemelo I: ¿Cómo un asesino?

Desertor: Sí, exactamente como un asesino.

Gemelo I: Y sin embargo, usted no quiere matar a nadie.

Desertor: A nadie, a nadie. Yo solamente quiero volver a mi casa, volver a mi casa.

Gemelo I: ¿Qué quiere que le traigamos de comer?

Desertor: Cualquier cosa, cualquier cosa.

Gemelo I: ¿Leche de cabra, huevos duros, pan, fruta?

Desertor: Sí, sí, cualquier cosa.

Gemelo I: ¿Y una manta? Las noches son frías y llueve con frecuencia.

Desertor: Sí, pero que no los vean, ¿eh? Y no le dirán nada a nadie, ni siquiera a su madre, ¿eh?

Gemelo I: No nos verán, nosotros nunca decimos nada a nadie y además no tenemos madre.

Desertor: Buenos chicos, buenos chicos.

Entra tema 15. La irrupción de la música asusta al desertor. Un cartero en bicicleta avanza por la loma y se detiene frente al molino. Se enciende la luz del molino y luego se apaga. El cartero se va.

Gemelo I: Tranquilo, Desertor. Es sólo el cartero del pueblo.

Desertor: Mi padre era cartero.

Gemelo I: Tome.

Desertor: Son muy amables, son realmente muy amables.

Gemelo I: No pretendemos ser amables. Sólo le hemos traído estas cosas porque usted las necesita apremiantemente. Eso es todo.

Desertor: No sé cómo agradecerles. Nunca les olvidaré.

Gemelo I: ¿Sabe usted? Llorar nos sirve de nada. Nosotros no lloramos nunca. Sin embargo, todavía no somos unos hombres como usted.

Desertor: Tienen razón, no lo volveré a hacer. Es que estoy tan cansado de esta guerra.

El Desertor llora desconsolado. Gemelo II le canta arrulladoramente. El Desertor le besa una mano y le hace cariño al Gemelo I. Los tres se quedan un rato y luego se va la luz.

EJERCICIO DE AYUNO

La Abuela está en su habitación. Tiene una carta en la mano, no la lee, simplemente la contempla, la da vueltas, la palpa. Finalmente se la lleva al pecho con profunda tristeza. Suavemente se lleva la hoja a los labios y de golpe comienza a succionarla y masticarla. Los gemelos entran abruptamente en la casa. La Abuela escupe la carta. La música sale.

Gemelo II: Abuela, hoy y mañana no comeremos.

Abuela: ¿No comerán?

Gemelo I: Solamente beberemos agua.

Abuela: Me importa un rábano. Pero trabajarán como todos los días.

Gemelo II: Naturalmente Abuela.

Gemelo I: Por supuesto.

La Abuela baja de su habitación cacareando. Los gemelos se sientan en los costados del escenario y se miran fijamente. Se sigue oyendo el cacareo. La Abuela entra en la casa con una gallina desplumada.

Abuela: Miren lo que traigo aquí. (La Abuela mete la gallina en la olla y revuelve).

Abuela: ¡A comer!

Gemelo II: No vamos a la cocina.

Gemelo I: Aquello huele muy bien.

Gemelo II: Tenemos un poco de hambre.

Gemelo I: Pero no demasiada.

Abuela: Qué bien huele. ¿No notan lo bien que huele?

Gemelo II: Sí, Abuela.

Abuela: ¿Quieren un muslo cada uno?

Gemelo I: No queremos nada, Abuela.

Abuela: Es una lástima, porque realmente está muy bueno.

Gemelo II: La Abuela come con las manos.

Gemelo I: Luego roe y chupa los huesitos.

Abuela: Está muy bueno este pollito. No se puede imaginar nada mejor.

Gemelo II: Abuela, desde que estamos en tu casa, nunca has cocinado un pollo para nosotros.

Abuela: He cocinado uno hoy. Sólo tienen que comerlo.

Gemelo I: Tú sabes perfectamente que no queremos comer nada ni hoy ni mañana.

Abuela: Eso no es culpa mía. Lo que ustedes hacen es una estupidez.

Gemelos: Es nuestro ejercicio de ayuno, para acostumbrarnos a soportar el hambre.

Abuela: Entonces, vayan acostumbrándose. Nadie se los impide. Menos yo. Un ejercicio, ayuno.

La Abuela guarda la olla y sale de la casa. Los gemelos se quedan ahí, aburridos y hambrientos. Entra tema 16. Los gemelos vomitan en unos agujeros del escenario y luego se sientan en ellos y se van hundiendo.

Gemelo II: Hacia el final de la jornada, tenemos verdaderamente mucha hambre. Bebemos gran cantidad de agua. Por la noche, nos cuesta trabajo dormir.

Gemelo I: Al día siguiente, por el mediodía, la Abuela acaba el pollo. Nosotros la vemos comer a través de una especie de bruma. Ya no tenemos hambre. Tenemos fatiga.

Gemelo II: Por la noche, la Abuela prepara unas hojuelas confitadas con chocolate. A nosotros nos dan calambres en el estómago.

Gemelo I: Y pesadillas.

Los gemelos desaparecen por los agujeros y luego se ven sus cabezas tras el escenario. Se quejan. La Abuela entra a la casa.

Abuela: No han hecho su trabajo.

Gemelos: Tendrías que habernos despertado, Abuela.

Abuela: Deben despertarse solos.

La Abuela le mira las pupilas.

Abuela: Es un ejercicio estúpido. Y malo para la salud. Les voy a dar de comer.

Los gemelos se sientan a la mesa hambrientos.

Gemelo I: Nos prepara una repugnante sopa con las sobras del mercado.

Gemelo II: Como de costumbre.

Los gemelos miran los platos y los botan por los agujeros.

Abuela: ¿Pero de qué se trata esto mocosos mal agradecidos?

La Abuela intenta golpear al Gemelo I Que le agarra el brazo. Gemelo II sale y se oyen cacareos.

Abuela: ¡Suéltame, suéltame!

Gemelo II entra en la casa con un pollo desplumado.

EJERCICIO DE CRUELDAD

Gemelo II: Hay que cocerlo, Abuela.

Abuela: ¿Quién les ha dado permiso? ¡No tienen derecho a hacerlo! ¡Soy yo la que manda aquí, pobres desgraciados! ¡No lo coceré! ¡No lo coceré! ¡Antes reviento!

Gemelo I: Entonces lo coceremos nosotros mismos.

Gemelo I mete el pollo en la olla y los dos cocinan. La Abuela los aparta.

Abuela: ¡Ni siquiera saben hacerlo! ¡Pequeños canallas, desgracia de mi vida, mi castigo de Dios, eso es lo que son! Han escogido el más hermoso, expresamente el más hermoso. Justamente el que tenía preparado para el mercado del martes.

Todos sacan una presa de pollo y comen con las manos.

Gemelo II: Está muy bueno, este pollito. No se puede imaginar nada mejor.

Gemelo I: Comeremos uno todos los domingos.

Abuela: ¿Todos los domingos? ¿Es que buscan mi ruina? ¿Quieren mi muerte? Yo, una pobre vieja indefensa, yo que tan buena he sido con ustedes.

Gemelo II: Sí, Abuela, eres buena, muy buena. Y por esa bondad nos vas a cocinar un pollo todos los domingos.

Abuela: ¡Hijos de perra!

La Abuela sale dando un portazo y se detiene en la ventana.

Gemelo I: Abuela, y cuando haya algo que matar, tendrás que llamarnos. Lo haremos nosotros mismos.

Abuela: Les gusta eso, ¿no?

Gemelo II: No, Abuela, no nos gusta. Por eso tenemos que acostumbrarnos.

Abuela: Ah, ya entiendo. Es un nuevo ejercicio. Tienen razón. Hay que saber matar cuando es necesario.

La Abuela se va y los gemelos se acercan a la olla y comen.

Gemelo II: Comenzamos por los peces. Los cogemos de la cola y golpeamos su cabeza contra una roca.

Gemelo I: Nos acostumbramos rápidamente a matar a los animales destinados a ser comidos.

Gemelo II: Conejos.

Gemelo I: Gallinas.

Gemelo II: Patos.

Gemelo I: Más adelante, matamos algunos animales que no es necesario matar.

Gemelo II: Cogemos una ranas, les abrimos el vientre y las clavamos sobre una tabla.

Gemelo I: También atrapamos mariposas y las pinchamos sobre un cartón.

Gemelo II: No tardamos mucho en tener una buena colección de insectos.

Gemelo I agarra del cuello a un gato plano erizado.

Gemelo I: Un día, colgamos de la rama de un árbol a nuestro gato.

Gemelo II: El gato.

Gemelo I: Un macho pelirrojo.

Gemelo II: Pelirrojo.

Gemelo I: Luego de colgado, el animal se alarga.

Gemelo II: Se alarga.

Gemelo I: Se estira.

Gemelo II: Se estira.

Gemelo I: Parece enorme.

Gemelo II: Enorme.

Gemelo I: Cuando ya no se mueve, lo descolgamos.

Gemelo II: Descuélgalo.

Gemelo I tira el gato al suelo. Ambos lo miran.

Gemelo I: Y se queda ahí, estirado sobre la hierba, inmóvil.

Los gemelos golpean con los pies al gato que no reacciona. Cuando los Gemelos se agachan a mirarlo, el gato huye despavorido.

Gemelo I: Luego, lo hemos visto a veces desde lejos, pero ya no se acerca a la casa.

Gemelo II: Ni siquiera viene a beber la leche que le ponemos delante de la puerta en un platito.

Gemelo II revuelve la olla y Gemelo I echa los ingredientes.

Abuela: Este gato está cada día más salvaje.

Gemelo II: No te preocupes, Abuela. Nosotros nos encargaremos de los ratones.

Abuela: Bien.

Gemelo I: Fabricamos unas trampas y a los ratones que caen en ellas les ahogamos en agua hirviendo.

Gemelo II: A comer, Abuela.

Abuela: voy.

Gemelo II prueba el guiso y sale urgido con una mueca de asco. Gemelo I prueba el guiso y lo devuelve a la olla. Entra tema 17 y se cierra el telón.

LOS OTROS NIÑOS

Labio Leporino cruza por delante del teatrillo con su muñeca y un cubo. El telón se abre y se ve el pueblo recortado por el cielo azul. Dos Muñecos, niños de madera y planos, la observan llenar el cubo de agua. Entra los Gemelos.

Gemelo II: Como la escuela está cerrada, los demás niños están todo el día en la calle. Los más grandes a menudo atacan a los más pequeños y les quitan todo lo que llevan en los bolsillos.

Gemelo I: Y a veces hasta su ropa.

Labio Leporino cruza por delante de los muñecos y uno de ellos escupe en su cubo y se ríen. Labio Leporino vuelve a llenar el cubo de agua.

Gemelo II: Los niños más pequeños no salen nunca solos. Están protegidos por su madre.

Gemelos: A nosotros no nos protege nadie.

Labio Leporino cruza por delante de los muñecos y uno de ellos escupe en su cubo y se ríen. Labio Leporino vuelve a llenar el cubo de agua.

Gemelo I: Ella es Labio Leporino. Para la gente es la tonta del pueblo. Para nosotros es nuestra vecina.

Gemelo II: Nuestra vecina.

Gemelo I: Los chicos mayores constantemente escupen en su cubo de agua, le muestran groseramente el sexo y también le pegan.

Labio Leporino cruza por delante de los muñecos y uno de ellos escupe en su cubo y se ríen. Labio Leporino vuelve a llenar el cubo de agua.

Gemelo I: Nosotros hemos decidido proteger a Labio Leporino.

Gemelos: Ese será nuestro próximo ejercicio. Proteger a Labio Leporino.

Los gemelos golpean a los muñecos hasta dejarlos en el suelo. Labio Leporino se ríe.

Labio: ¿Por qué no me ayudaron antes?

Gemelo II: Queríamos ver cómo te defendías.

Labio: ¿Y qué podía hacer yo?

Gemelo I: Tirarles un cubo en la cabeza, arañarles la cara, patearles las bolas, gritar, chillar. O por último, lagarte y volver más tarde.

Labio Leporino y los gemelos se miran unos instantes. Ella coge el cubo con agua limpia con la intención de irse.

Labio: Me dicen Labio Leporino.

Gemelo II: Lo sabemos. Eres nuestra vecina.

Labio: Me gusta la leche.

Labio leporino sonrío y sale. Los gemelos se quedan mirándola inmóviles y salen.

LABIO LEPORINO

Una vaca de juguete aparece en el escenario. Labio Leporino chupa sus ubres. Atrás se ve la loma con el molino. Los Gemelos entran y le quitan la vaca.

Gemelo II: Esta es nuestra vaca.

Gemelo I: Nuestra vaca.

Labio: Me gusta la leche de vaca. Pero lo que más me gusta es chupar la teta. Es dura y tierna a la vez. También me gusta chupar otra cosa.

Labio Leporino intenta chuparle el sexo a los gemelos. Ellos le dan la espalda cubriéndose el sexo.

Labio: ¿No quieren? ¿No quieren jugar conmigo? A mí me gustaría mucho. Ustedes son lindos.

Gemelo II: Nosotros no jugamos nunca.

Labio: ¿Y qué hacen?

Gemelo I: Trabajamos, estudiamos y hacemos ejercicios.

Labio: Yo pido limosna, robo y juego.

Gemelo II: Pero eres una chica como es debido. Cuidas a tu madre.

Labio: ¿Les parezco bien?

Gemelo I: Sí, y si necesitas algo para ti o para tu madre no tienes más que pedirnoslo. Te traeremos frutas, papa leche, lo que encontremos.

Labio: ¡No quiero! Todo eso yo lo puedo robar. Lo que yo quiero es que jueguen conmigo, que me quieran. Nadie me quiere. Ni siquiera mi madre. Pero yo tampoco quiero a nadie. Ni a mi madre ni a ustedes. ¡Los odio!

Labio Leporino los golpea con su muñeca y finalmente se las arroja y se va. Gemelo II Coloca la muñeca boca abajo. Se oyen los ladridos de un perro. Gemelo II grafica con la muñeca lo que narra.

Gemelo II: labio Leporino juega con un perro.

Gemelo I: Es nuestro perro.

Gemelo II: Se ponen de rodillas y presenta su trasero al perro. El perro se acerca tembloroso y posa sus patas delanteras sobre la espalda de Labio Leporino. Se pega contra sus nalgas y comienza a moverse de atrás hacia delante, de atrás hacia delante, de atrás hacia delante.

El telón se cierra lentamente y se va la música.

LA MADRE DE LABIO LEPORINO

La madre de Labio Leporino está sentada en una silla mecedora. Es una muñeca de madera en miniatura. Labio Leporino se acerca a ella jadeando

Labio: ¡Buh! ¡Mamá! ¡Vengan!

Labio Leporino sale del recuadro. Los gemelos cruzan el escenario balanceando la muñeca de Labio Leporino y la tratan como si fuera ella.

Labio: ¡Cochinos, mirones! Me estaban espiando. ¿Qué es lo que vieron?

Gemelo II: Te vimos jugar con nuestro perro.

Labio: ¿Seguimos siendo amigos?

Gemelo I: Sí, y te permitimos que juegues todo lo que quieras con nuestro perro.

Labio: ¿Y no le dirán a nadie lo que vieron?

Gemelo II: Nosotros nunca decimos nada a nadie. Puedes contar con nosotros.

Labio Leporino ríe y Gemelo I la sienta en las faldas de su madre.

Gemelo I: ¿Es verdad que tu madre está loca?

Labio: No. Sólo está sorda, ciega y muda.

Gemelo II: ¿Qué le ocurrió?

Labio: Nada. Nada en especial.

Labio Leporino ríe y Gemelo I le pasa la muñeca a Gemelo II. Éste la balancea.

Labio: Yo creo que finge estar sorda. De eso se vale cuando yo le hago preguntas.

La muñeca se masturba en el brazo de Gemelo II.

Gemelo II: ¡¡Labio!!

La muñeca lo besa.

Labio: Ustedes son lindos.

La muñeca besa a Gemelo I.

Labio: Ustedes son lindos... ustedes son lindos... ustedes son lindos... ustedes son lindos...
ustedes son lindos... ustedes son lindos... ustedes son lindos... ustedes son lindos...

La muñeca repite el texto como disco rayado. Gemelo I trata infructuosamente de detenerla. Gemelo II sale.

Gemelo I: Si necesitas algo para ti o para tu madre no tienes más que pedírnoslo. Te traeremos frutas, papas, leche, lo que encon...

Gemelo I se aburre y se va.

EL INVIERNO

Entra tema 18. Aparece el cartero montado en su bicicleta. Se abre el telón, recorre el escenario y se detiene en el frontis de la casa. La Abuela abre la puerta, saluda al cartero y saca un paquete y una carta del bolsón. Firma con una cruz y se despide. El cartero se va. Un gemelo espía a la Abuela por la ventana. La Abuela entra en la casa y arruga la carta delante de los gemelos.

Gemelo II: Abuela, ¿Por qué arrugas la carta sin leerla?

Abuela: No sé leer. Nunca fui a la escuela. No he hecho más que trabajar, trabajar y trabajar. No he sido mimada como otros.

La Abuela deja el paquete en su habitación.

Gemelo I: Nosotros perfectamente podríamos leer las cartas que tú recibes.

Abuela: Nadie debe leer las cartas que yo recibo, nietecito.

Gemelo II: ¿Quién envía el dinero, Abuela?

Abuela: ¿Qué dinero?

Gemelo I: ¿Quién envía esos paquetes? ¿Quién envía esas cartas?

Abuela: Un pajarito. ¿Te gusta eso? Un pajarito. Chiquillos mirones. Todo el día espionando por las ventanas.

La Abuela arruga nuevamente la carta para poder usarla como papel higiénico.

Abuela: Adivinen dónde voy.

La Abuela sale de la casa. Gemelo II la espía por la ventana y le hace una seña a Gemelo I que sube a la habitación de la Abuela. Entra tema 19.

Gemelo I: ¡Hermano!

Gemelo II sube también a la habitación. Ahí descubren unas bufandas tejidas por su madre. La Abuela entra en la casa y los gemelos se esconden. La Abuela sube a su habitación y revisa el paquete.

Abuela: Todo en orden.

Los gemelos salen de su escondite.

Gemelo II: Esto no está bien, Abuela.

Abuela: ¿Qué es lo que no está bien?

Gemelo II: Nosotros tenemos frío y carecemos de ropa de abrigo.

Gemelo I: Y tú quieres vender todo lo que nuestra Madre ha tejido y enviado para nosotros.

Los gemelos le quitan con violencia las bufandas.

Gemelo II: Es nuestra Madre quien envía las cartas.

Gemelo I: Es nuestra Madre quien te escribe.

Gemelo II: Es nuestra Madre.

Gemelo I: Es nuestra Madre quien te escribe.

Abuela: No me escribe a mí. Sabe muy bien que yo no sé leer. Y ahora que ellos están aquí, escribe. ¡Pero yo no necesito sus cartas! ¡No necesito nada que venga de ella!

EL MERCADO NEGRO

Los gemelos están muy abrigados y aún tienen frío. Se pasean de un lado a otro como dos presos. La Abuela está acostada.

Gemelo I: Hace cada vez más frío. El cielo es de un color gris oscuro. El río está congelado y el bosque lleno de nieve.

Gemelo II: Abuela, necesitamos zapatos.

Abuela: ¿Y qué más? ¿De dónde quieren que saque el dinero?

Gemelo I: Ya casi no hay leña y así no podemos salir.

Abuela: Hay que economizar.

Gemelo II: La Abuela ya no baja casi nunca de su habitación y cuando lo hace prepara una pobre sopa de papas. Comemos poco y mal.

Gemelo I: Sin embargo sabemos que allá arriba ha acaparado gran cantidad de salchichones, carnes ahumadas y tarros de conserva que vende clandestinamente en el mercado negro.

La Abuela en su habitación contempla unas joyas. El interior de la casa cambia por la panorámica de la loma y el molino. Al molino se le enciende la luz.

Abuela: ¡Rica, rica! La rueda gira. Ahora estas joyas son más. Esto es justicia. Cómo brilla todo esto.

EL CARTERO

La música continúa. Gemelo II espera ansioso mirando hacia donde aparece el cartero. Gemelo I lo articula y hace la voz. Gemelo II lo detiene en seco con la mano. Sale la música.

Gemelo II: Denos todo lo que ha traído.

Cartero: No, no hay nada.

Gemelo II: ¿No hay nada? Entonces no le molestará que le revisemos el bolso.

Cartero: ¿Pero qué hacen?

Gemelo II registra el bolso y encuentra un paquete y una carta.

Gemelo II: Un paquete.

Gemelo I: Un paquete.

Gemelo II: Y una carta.

Gemelo I: Una carta.

Gemelo II: Ahora denos el dinero.

Cartero: No, el dinero es para la vieja.

Gemelo II: Pero en nuestra Madre quién lo envía. Denos el dinero.

Cartero: No.

Gemelo II: Denos el dinero.

Cartero: No.

Gemelo II: Denos el dinero. Te dejaremos aquí hasta que te congeles.

Gemelo II bota al cartero de la bicicleta y lo sostiene por el cuello.

Cartero: Está bien, está bien, pero ayúdenme a levantar.

Gemelo II: ¿Dónde?

Cartero: En el bolsillito.

Gemelo II busca, encuentra y cuenta billetes.

Gemelo II: ¿Prefiere una firma o una cruz?

Cartero: La cruz está bien. Una cruz es igual a otra.

Gemelo II: Y ahora en adelante nos dará el dinero a nosotros, ¿está claro?

Cartero: Sí, sí, sí. El dinero para ustedes y la vieja que se cague.

Gemelo II le da un golpe en el rostro.

Gemelo II: No nos gusta que se hable mal de la Abuela.

Cartero: Ya, ya, está bien. Los nietos y la bruja, son todos iguales...

EL ZAPATERO

El cartero sale refunfuñando. Gemelo II acumula nieve y se lanza al cartero que los insulta. Entra tema 20. Los gemelos leen la carta y salen. Aparece la vitrina de una zapatería. A través del vidrio una estrella de David. Entra el zapatero y contempla la estrella. Golpes en la puerta lo sobresaltan.

Zapatero: ¿Quién es?

Gemelo I: Buenos días, señor.

Zapatero: ¿Qué quieren?

Gemelo I: Queremos hacer negocios con usted.

Zapatero: ¿Negocios?

Gemelo I: Sí, necesitamos dos pares de botas impermeables y calientes, ¿las tiene usted?

Zapatero: No está cerrado.

Gemelo I: Señor, ¿las tiene usted? Tenemos dinero.

Zapatero: Sí, pero las botas impermeables y calientes son muy caras.

Gemelo I: Mire nuestros pies, están con Gemelo II: Es nuestra Madre congelados necesitamos absolutamente esas botas.

Zapatero: ¿Andan solos?

Gemelo I: Sí, señor.

Zapatero: Pases, pasen. Cierra la puerta, cierra la puerta.

El zapatero los hace entrar a la zapatería. A los gemelos sólo se les ve medio rostro.

Zapatero: ¿Dónde está el dinero?

Gemelo I le pasa el dinero y el zapatero lo cuenta.

Zapatero: Pero esto es muy poco. Con esto sólo alcanza para un par. Pero no hay problema: como tienen el mismo número las pueden usar por turnos.

Gemelo I: Eso es imposible, señor. Nunca salimos el uno sin el otro. Vamos juntos a todas partes.

Zapatero: Vayan a pedirle más dinero a sus padres.

Gemelo I: Nosotros no tenemos padres. Vivimos en casa de nuestra Abuela, la que llaman La Bruja. Y ella no nos dará dinero, señor.

Zapatero: ¿Son nietos de La Bruja? ¿Y vinieron desde su casa con esos zapatos viejos?

Gemelo I: Sí, señor, pero no podemos pasar el invierno así. Este año es demasiado crudo.

Zapatero: Sí, hace mucho frío.

Gemelo I: Nosotros tenemos que ir a buscar leña al bosque.

Zapatero: Todos tenemos que trabajar.

Gemelo I: Necesitamos absolutamente...

Zapatero: ... dos pares de botas impermeables y calientes. Ya me lo dijeron. Siéntense ahí y no toque nada.

El Zapatero le tiende dos pares de botas.

Zapatero: Pruébense esas botas a ver cómo les quedan.

Gemelo I: Están bien señor, nos quedamos con estas. No le pagaremos el segundo par hasta la primavera cuando...

Zapatero: No, no, no. No quiero su dinero. Tomen. Cójnalo. Y vayan a comprarse unos buenos calcetines.

Gemelo I: Señor, no nos gusta aceptar regalos.

Zapatero: ¿Y por qué?

Gemelo I: Porque no nos gusta dar las gracias.

Zapatero: No están obligados a darlas. Bueno, márchense. A ver, chicos, esperen, esperen. Aquí tengo unas sandalias que me sobraron del verano pasado, y estos zapatos que anduvieron muy bien. ¿Necesitan alguna otra cosa?

Gemelo I: Zapatos de niña, por favor.

Zapatero: Ah, para la novia, para la novia.

Gemelo I: ¿Por qué quiere darnos todo esto?

Zapatero: Porque yo también tengo nietos. Y al parecer ya no necesitaré más la zapatería. Me iré de aquí muy pronto.

Gemelo I: ¿A dónde va a ir usted?

Zapatero: ¿Quién sabe? Lo más probable es que me lleven lejos y me maten.

Gemelo I: ¿Pero quién quiere matarlo? ¿Y por qué?

Zapatero: Vamos, vamos. No hagan preguntas. Es mejor que no sepan nada. Guarden todo lo que les he dado. Escóndanlo bien. Y váyanse a su casa y no salgan esta noche será muy peligroso.

Gemelo I: Señor, esperamos que no se lo lleven. Y si se lo llevan, por lo menos que no lo maten. Y gracias, señor, verdaderamente muchas gracias.

Zapatero: Shalom, Shalom... corran, corran.

Entra tema 21. Golpean nuevamente en la puerta.

Zapatero: Ya voy, ya voy. Solamente voy a llevar dos maletas. Y no tienen que derribar la puerta, está abierta.

El zapatero sale de la tienda y se le ve caminar por la calle escoltado por un soldado que lo golpea con el fusil.

EL AUXILIO

En una viñeta se ven los pies de los gemelos que corren y patean la pelota que el zapatero les regaló. Lentamente se cierra el telón y se abre el recuadro de la madre de Labio Leporino. Entra tema 22 y se funde con el anterior. A un costado del escenario está Labio Leporino semi congelada. Gemelo I le muestra unos zapatos rojos de mujer.

Gemelo I: Labio... Labio... Labio... Mamá de Labio... Labio... Labio...

Gemelo I: Frota el brazo de Labio Leporino que reacciona.

Gemelo I: ¿Tu mamá está muerta?

Gemelo II: Aparece en el recuadro y le toma el pulso a la mamá de Labio Leporino.

Gemelo II: ¡Está viva!

Gemelo I: Bien... Encenderemos fuego, porque aquí adentro hace frío como afuera. Luego iremos a la casa de la Abuela y traeremos unas papas, ordeñaremos la vaca y volveremos para acá, calentaremos la leche y tú te la tomarás.

Gemelo II le coloca una mamadera en la boca a Labio Leporino. Se oye una campana a lo lejos. Tema musical 23 que se funde con el 22.

Gemelo II: Todo esto está muy bien, pero para lo demás necesitamos dinero y nosotros ya no lo tenemos.

Gemelo I: Tienes razón, hermano. Para poder entrar a robar a una tienda alguna cosa, hay que necesariamente comprar otra.

Labio: Es increíble lo astutos que son. A mí, ni siquiera me dejan entrar en las tiendas. Nunca pensé que fueran capaces de robar.

Gemelos: ¿Y por qué no? Ese será nuestro ejercicio de habilidad.

Gemelo II: Pero necesitamos dinero. Absolutamente.

Labio: Pídanse al Señor Cura. A mí me lo daba a veces, cuando yo le mostraba mi culo.

Gemelo II: ¿Eso te pedía?

Labio: Sí. Y a veces metía su dedo dentro. Y después me daba dinero para que no dijera nada a nadie. Díganle que Labio Leporino y su madre necesitan dinero.

Los gemelos se miran. Gemelo II cruza el escenario. Antes de salir se vuelve a mirar con su hermano y se hacen un guiño. Gemelo I le pasa a Labio Leporino unos zapatos rojos de taco alto.

Gemelo I: Para ti... del zapatero.

Labio: ¡Mamá!

Labio Leporino se ríe y sale con los zapatos en la mano.

EL CHANTAJE

Se abre un recuadro y se ven los pies de Cura que está tocando la campana. Abajo sólo se ve la cabeza de Gemelo I. Se oyen campanadas.

Gemelo I: Señor Cura... Señor Cura, necesitamos su ayuda, rápido.

Cura: ¿Sí, qué pasa, qué pasa?

Gemelo I: Es por dos personas que se van a morir.

Cura: ¿Quién es? ¿Quién los ha enviado?

Gemelo I: Labio Leporino y su madre.

Cura: Les pregunto por el nombre exacto de aquellas personas, no sus apodos.

Gemelo I: Nosotros no sabemos el nombre exacto. Pero están muriendo de hambre y de frío, Señor Cura.

Cura: Aunque no conozco en absoluto a aquellas personas, estoy dispuesto a darles la extremaunción.

Se abre el telón y vemos un círculo del diafragma abierto en donde está el cura tocando las campanas. Atrás se ven unos vitrales estilo gótico que suben y bajan a medida que el cura toca las campanas. El recuadro anterior ha desaparecido.

Gemelo I: Ellas no necesitan todavía la extremaunción. Nosotros las hemos ayudado en lo que hemos podido, pero ya no podemos hacer más. Labio Leporino nos ha enviado para acá. Ella dice que usted a veces le daba dinero, Señor Cura.

Cura: Sí, es probable. Doy dinero a muchos pobres. No puedo recordarlos a todos. ¡Tomen! Ahí tienen unas monedas.

Vuelve el recuadro de los pies del cura y gemelo I.

Gemelo I: Esto es poco, Señor Cura. Esto es demasiado poco. Esto no alcanza ni para un kilo de pan.

Cura: Bueno, todo el mundo tiene. Problemas. Estamos en guerra, así es que buenas tardes y que Dios los bendiga.

Gemelo I: Por hoy, podemos conformarnos con esa suma. Pero nos veremos obligados a volver mañana, Señor Cura.

Cura: ¿Qué significa eso? ¿Mañana? No los dejaré entrar. Salgan de aquí inmediatamente, carajos.

Gemelo I: Mañana volveremos y golpearemos en su puerta y si no nos abre le contaremos a todo el mundo lo que usted le hacía a Labio Leporino.

Cura: Yo nunca le he hecho nada a Labio leporino. Ni siquiera sé quién es. Ella les habrá contado historias que se habrá inventado. Los cuentos de una retrasada mental no van a ser tomados en serio por nadie. Nadie lo creerá. ¡Todo lo que cuenta es falso!

Gemelo I: Importa poco que sea verdadero o falso, Señor Cura. Lo esencial es la calumnia. A la gente le gusta el escándalo.

Cura: Pero, ¿saben, acaso, lo que están haciendo?

Gemelo I: Sí, señor. Chantaje.

Cura: Pero a su edad... Esto es deplorable.

Gemelo I: Sí, es realmente deplorable. Pero Labio Leporino y su madre necesitan ese dinero apremiantemente.

Cura: Esta es una prueba que Dios me envía. ¿Cuánto dinero quieren? Yo no soy rico.

Gemelo I: Diez veces la suma que nos ha dado. Una vez por semana. Como verá, no pedimos lo imposible.

Cura: Está bien. Vengan cada sábado. Pero no imaginen, mocosos de mierda, que estoy cediendo al chantaje. Lo hago absolutamente por caridad.

El recuadro de Gemelo I y los pies del cura desaparecen. El cura queda balanceándose y colgando de la cuerda. Sólo se oye la voz de Gemelo I.

Gemelo I: Es precisamente lo que esperábamos de usted, seño Cura. Y en retribución a tanta caridad, le traeremos dos atados de leña cada sábado.

El diafragma se cierra.

Cura: Sí, la leña está bien.

Gemelo I: A la semana siguiente, volvimos a ver al Señor Cura.

EL CURA

Entra tema musical 24. El diafragma se sube y vemos el interior de la iglesia. Los vitrales están abiertos. Afuera se ve el pueblo y un tren. Asoma la cabeza hacia afuera. Gemelo I entra con un clon y se pone detrás del cura. De los gemelos se ven sólo las cabezas.

Gemelo I: Aquí está la leña.

Cura: Aquí está el dinero.

Gemelo I: Para el verano ya no tendrá que darnos nada. Labio Leporino y su madre se las arreglan solas.

Cura: No. Continuaré ayudando a esas mujeres. Me arrepiento de no haberlo hecho antes. Ahora, ustedes dos que andan por todos lados merodeando, nunca los he visto en misa.

Gemelo I: Porque no vamos a misa, señor.

Cura: ¿No van? ¿Y rezan algunas veces?

Gemelo I: No señor, no rezamos.

Cura: Yo rezaré por ustedes.

Gemelo I: Si eso le tranquiliza.

El cura posa sus manos sobre las cabezas de los gemelos.

Cura: Dios Todopoderoso, bendice a estos niños y protege su alma. Ovejas descarriadas en un mundo abominable, víctimas ellos mismos de nuestra época pervertida y perdónanos a nosotros, señor, por no haber sabido alzar la voz. ¿Qué miran? Están muy flacos.

Gemelo I: Es la guerra.

Cura: ¿Comieron algo hoy?

Gemelo I: Nada, señor.

Cura: Está, ojerosos. Yo les daré algo de comer.

Gemelo I: Si eso le tranquiliza.

Cura: Yo les daré unas tostadas y cada sábado cuando traigan la leña recibirán su pan. Si yo no estoy, se las piden a mi criada. ¡Eloísa! Prepara unas tostadas para estos niños, ellos nos traerán la leña... unas tostadas Eloísa.

El cura sale. Sube el interior de la iglesia y baja el interior de la casa de la Abuela. A través de la ventana y la puerta se ve pasar el tren. Gemelo I y su clon continúan en la misma posición de la escena anterior.

EL REBAÑO HUMANO

Abuela: ¿Vieron lo que está sucediendo afuera?

Gemelo I: Sí, Abuela.

Abuela: Va un tren cargado de gente. Pero esta línea estaba abandonada.

Gemelo I: Desde la mañana están llegando trenes a la estación, Abuela.

Allí desembarcan a la gente. La hacen formarse y luego marchar. Nosotros estábamos en la puerta de la iglesia con la criada del cura comiendo unas tostadas, cuando los vimos doblar la esquina. Parecían un rebaño humano, Abuela.

Abuela: ¿Y para dónde los llevan?

Gemelo I: Para el campo de concentración.

Abuela: Pero no son militares.

Gemelo I: No, Abuela. Son niños como nosotros. Mujeres como nuestra Madre. Hay viejas como tú, hay viejos como el zapatero. Son cientos, miles. De todas las razas, Abuela. Justo delante de nosotros, un brazo seco salió de la multitud, una mano muy sucia se extendió y una voz pidió: pan. La criada del Cura, muy sonriente, hizo gesto de ofrecer el resto de su tostada. La acercó a la mano extendida y luego, con una risotada, se llevó el pan a la boca y dijo: ¡Yo también tengo hambre!

Abuela: Mujer mala.

Gemelo I: También dijo que eran unos animales, Abuela.

Abuela: Más animal es ella. Siempre ha sido una arpía. Lo mejor que pueden hacer es olvidar todo lo que les dijo.

Gemelo I: No, Abuela. Nosotros no olvidamos nunca nada.

Abuela: Tienen razón. No hay que olvidar.

Gemelo I y el clon se van. La Abuela se queda sola en la casa mirando pasar en tren.

Abuela: Pan... no tengo pan. ¡Mis manzanas! ¡Mis manzanas!

La Abuela sale con un canasto con manzanas para darle a la gente que va en los vagones. De improviso comienza una balacera. La Abuela se detiene y vuelve a entrar en la casa. El tren de detiene sube la loma y baja el pueblo. Sube el interior de la casa y baja una viñeta. Entra el tema 25. El cielo se pone rojo debido a una explosión. Se oye la sirena de una ambulancia. Entra el tema 26. Adelante se ve a un policía que interroga y manipula a dos cabezas pequeñas de los gemelos.

EL INTERROGATORIO

Policía: Así que la criada del cura les prepara unas tostadas. ¿Son buenas? ¿Saben lo que ha ocurrido con la criada del Cura? Ha ocurrido algo horrible. Esta mañana, como de costumbre, ella encendía el fuego de la cocina y el hornillo le explotó en plena cara. Está desfigurada para toda la vida. No parecen muy tristes. Y tú estás muy callado. ¡No ha sido un accidente! Alguien colocó un explosivo en la leña. Un explosivo proveniente de un fusil militar. Un fusil militar de un soldado muerto que había en el bosque completamente desvalijado. Ahora, yo me pregunto, ¿Quién anda todo el día por el bosque? ¿Quién lleva leña a la iglesia? ¿Quién desvalija los cadáveres? ¿Quién tiene sangre de asesino? Son ustedes canallas de mierda, ustedes son. Ustedes llevan el asesinato en la sangre. La vieja bruja también. Ella envenenó a su marido. Ella mata con veneno, ustedes con explosivos. Variaciones, asesinos al fin. Me importa un pito la criada, lo que yo quiero saber es dónde está el fusil. Ustedes lo saben y me lo van a decir... ¡¡¡Confiesen!!! Es cierto. También hay un viejo que lleva la leña a la iglesia. Ya lo interrogué. Lo interrogué tan bien que lo ha confesado todo, pero no supo decirme dónde estaba el fusil, y no supo decirme porque no es él, y si no es él, son ustedes. Y me lo van a decir. ¡¡¡Confiesen!!!

Gemelo II: El policía nos golpea de derecha a izquierda. Se pone pálido, muy pálido. Nos bota de la silla y nos da patadas en el suelo. Nosotros sangramos por la boca y por la nariz. Pero esto no duele, esto no duele, esto no duele, esto no duele...

Policía: ¡Confiesen!

El policía golpea las cabezas de los muñecos contra el piso y las deja tiradas. El policía sale. Entra tema musical 27. La abuela se asoma por arriba de la viñeta. Trata de alcanzarlos con los brazos, al no poder, lanza la viñeta hacia arriba con fuerza. Se acerca a los muñecos y los toma en brazos. El telón se cierra.

EL RESCATE

Abuela: ¿Confesaron?

Gemelo II: No, Abuela. No teníamos nada que confesar.

Abuela: Es lo que yo me imaginaba. Lo que yo me pregunto es por qué quisieron matarla.

Gemelo II: Tuviste que darle todo tu dinero.

Abuela: Sí, pero muy pronto ese dinero no valdrá nada. Luego llegarán mis paisanos, los nuevos extranjeros y ese dinero no valdrá nada. La gente está aterrorizada. En las paredes del pueblo han pegado unos carteles. En uno de ellos se ve a un viejo tendido en el suelo atravesado por la bayoneta de un soldado enemigo. En un segundo cartel se ve un soldado enemigo que arrastra a una mujer, mientras, con la otra mano, le desgarró la blusa. La mujer tiene la boca abierta y los ojos llenos de lágrimas. La gente está aterrorizada. Es el momento del desbande. Yo ya he vivido otra guerra.

La Abuela sale. Entra el tema musical 28. En el centro del teatrillo y con el telón cerrado aparecen los gemelos que cantan.

EL SHOW DE LA TABERNA

Gemelo II: La madre cariñosa cría a sus hijos con esmero.

Gemelo I: Les enseña con amor lo que es malo y lo que es bueno.

Gemelo II: Con paciencia domina el remolino del mayor.

Gemelo I: Y le enseña el alfabeto vaca, burro al menor.

Gemelos: Son toda mi vida, mi sueño y mi alegría. Pero llegó el bombardero con sus cargas y morteros

Y a la mierda, y a la mierda y a la mierda, y a la mierda el amor.

El esposo observa orgulloso y embobado

Como crecen sanos, fuertes, los retoños adorados

Pero llegó el bombardero con sus cargas y morteros

Y a la mierda, y a la mierda y a la mierda, y a la mierda el amor.

Gemelo II: Madre, madre

Gemelo I: Grita el soldado reventado.

Gemelo II: Madre, madre.

Gemelo I: Grita el piloto incendiado.

Gemelo II: Madre, madre.

Gemelo I: Grita el grumete fusilado

Termina La canción y los gemelos hacen piruetas y payasadas.

Gemelo I: Nosotros vamos todos los días a las tabernas y cantamos canciones que componemos nosotros mismos. La gente nos da con facilidad su dinero, sobre todo cuando bebe. Nos convidan cigarrillos y aprendemos a beber alcohol. El Señor cura nos reprocha. Dice que estos son lugares de perdición.

Gemelo II: Desde el accidente de la criada, entre nosotros y el Señor Cura se ha producido un distanciamiento.

(Los gemelos se miran y luego salen por los costados pidiendo dinero)

Gemelo II: Para los artistas.

Gemelo I: Para la música.

EL ÉXODO

El telón rojo se abre y vemos el frontis de la casa.

Gemelo II: ¡Abuela! ¡Abuela! La radio dice que la Gran Ciudad ha caído.

Abuela: Sí, mis paisanos ya han cruzado el Gran Río. Pronto estarán aquí.

Gemelo II: Pasa mucha gente por delante de nuestra casa, Abuela.

Abuela: Refugiados.

Gemelo II: Van todos al otro país. Dicen que hay que abandonar el nuestro para siempre, porque el ejército que viene del Este someterá a nuestro pueblo a la esclavitud, también dicen que para siempre, Abuela.

Abuela: dicen, dicen, dicen tantas cosas.

Gemelo II: Sí, Abuela.

Abuela: Nosotros nos quedaremos aquí.

Gemelo II: Sí, Abuela.

Abuela: No estaremos mejor en ningún sitio.

Gemelo II: En ningún sitio, Abuela.

NUESTRA MADRE

Aparece Gemelo I con una motocicleta con side-car en miniatura en donde viene la madre con un bebé en los brazos y un soldado, Gemelo I y II hacen el ruido del motor con sus voces y también la voz de la Madre.

Gemelos: Estamos en el huerto. Una motocicleta se detiene delante de la casa. Es nuestra Madre acompañada de un oficial extranjero. Nuestra Madre lleva un niño de pecho en los brazos. No ve y grita.

Madre: Vengan! ¡Vengan enseguida a la motocicleta! Nos vamos. Dense prisa, dejen todo y vengan.

Gemelos: ¿De quién es ese bebe?

Madre: Es vuestra hermanita. ¡Vengan! No hay tiempo que perder.

Gemelos: ¿A dónde vamos a ir?

Madre: Al otro país. Dejen de hacer preguntas y vengan

Gemelos: Nosotros no queremos ir. Queremos quedarnos aquí.

Madre: Estoy obligada a ir. Y ustedes vendrán conmigo.

Gemelos: No. Nos quedaremos aquí.

Abuela: ¿Qué haces tú aquí? ¿Y qué tienes en los brazos?

Madre: He venido a buscar a mis hijos. Le enviaré dinero.

Abuela: No quiero tu dinero. Y no te devolveré a los muchachos.

Gemelo I: entonces nuestra Madre le pide al oficial que no lleve a la fuerza.

Gemelo II: El oficial trata de agarrarnos, pero nosotros les damos bofetadas y puntapiés.

Gemelos: Nosotros no queremos ir y tú no eres nuestro padre.

Los gemelos golpean al muñeco soldado.

Abuela: Basta muchachos. Tus hijos no quieren ir contigo.

Madre: ¡Son mis hijos, los quiero conmigo!

Abuela: Yo los necesito. Soy vieja. Tú todavía puedes hacer otros. ¡Ahí está la prueba!

Madre: Te suplico, no los retengas.

Abuela: Yo no los retengo. Vamos, muchachos vayan, vayan con su mamá

La Abuela alza la motocicleta con las manos.

Gemelos: Nosotros no queremos ir, Abuela. Queremos quedarnos contigo.

Gemelo I: En ese preciso instante, una bomba cayó en el huerto y la motocicleta voló por los aires.

Entra tema musical 29. Gemelo II coge la motocicleta con la mano y la voltea. La Abuela toma a la Madre en sus manos.

Abuela: ¡No miren! ¡Entren en la casa!

Los gemelos salen. La Abuela le cierra los ojos a la Madre la toma de una mano y la Madre cuelga como una muñeca. La abuela se sienta y mece a la Madre en sus brazos y la hace desaparecer entre sus faldas. Desciende la luz. Los gemelos están en la habitación de la Abuela sentados en su cama, balanceándose.

Gemelo II: Cuando Labio Leporino vino a preguntar qué había pasado, nosotros nos limitamos a responder que una bomba perdida había caído en el huerto.

Gemelo I: Por la tarde, una espesa humareda que venía del campo de concentración cubrió el cielo completamente.

Gemelo II: Nosotros fuimos al campo de concentración que había sido abandonado por el ejército que huía. Y lo que allí vimos...

Gemelo I: Los hornos...

Gemelo II: Las cámaras de gas...

Gemelo I: Las mujeres...

Gemelo II: Los niños...

Gemelo I: La carne quemada...

Los gemelos se tapan la boca con la mano en un gesto de dolor.

LA LLEGADA DE LOS NUEVOS EXTRANJEROS

En el fondo vemos la loma con el molino. La Abuela está sentada contemplando el cielo. Entra Gemelo II y se sienta a su lado. En el cielo se ven caer muchos paracaidistas.

Gemelo II: ¿Quiénes son, Abuela?

Abuela: Mis paisanos.

Gemelo II: ¿Y qué harán, Abuela?

Abuela: Invadirán. Entrarán en todas partes y registrarán. Cogerán todo lo que plazca. Nosotros no tenemos nada que temer, aquí no hay nada que recoger y yo sé hablarles.

Gemelo II: ¿Y qué buscarán, Abuela?

Abuela: Espías, armas, municiones, oro y mujeres.

Gemelo II: ¡Labio!

Gemelo II sale precipitadamente y durante el texto de la Abuela abrirá el recuadro de la casa de Labio leporino. La madre y la hija están muertas. Gemelo II levanta el brazo de Labio Leporino que cae inerte. Las cubre con una de las bufandas. Se lleva la mano a la boca y sale.

Abuela: Golpearán en todas las puertas. Si no les abren, dispararán al aire y derribarán las puertas a patadas. Todas las casas serán saqueadas, igual que los almacenes. Por la noche, los militares beberán y volverán a las casas, pero esta vez en busca de mujeres. Por todas partes se oirán los disparos y los gritos de las mujeres que serán violadas. En la Plaza Mayor, un soldado tocará el acordeón. Otros cantarán y bailarán.

Baja el diafragma cerrado. Por la pequeña abertura que queda la Abuela mira en dirección a la casa de Labio Leporino.

Abuela: La casa de la vecina se incendió. Estaba ella y su hija adentro. A la niña tiene que habersele quedado algo prendido en el fuego. Estaba loca.

EL FINAL DE LA GUERRA

El diafragma se abre y los gemelos están uno a cada lado de la Abuela. Entra tema musical 30.

Abuela: Un mes después de la liberación de nuestro pueblo, llega en todas partes el final de la guerra y los Liberadores se instalan en nuestro país, según se dice, para siempre.

Gemelo I: Entonces nosotros le pedimos a la Abuela que nos enseñe este nuevo idioma. En poco tiempo sabemos lo bastante como para servir de intérpretes entre los habitantes y lo Liberadores. Nos aprovechamos de ello para traficar con productos que el ejército posee en abundancia.

Abuela: El dinero no tiene valor; todo el mundo se dedica al trueque. Se distribuyen cupones de racionamiento. Todo el mundo carece de todo. Pero a nosotros no nos falta nada.

Gemelo I: Poco tiempo después tenemos nuevamente un ejército y un gobierno nuestros, pero son los Liberadores quienes dirigen nuestro ejército y nuestro gobierno.

Abuela: Su bandera ondea en todos los edificios públicos. La foto de su jefe está expuesta en todas partes.

Gemelo I: Ellos nos enseñan sus canciones y sus danzas, proyectan sus películas en nuestros cines. En las escuelas, la lengua de los Liberadores es obligatoria, las demás lenguas extranjeras están prohibidas.

Abuela: No se permite ninguna crítica, ninguna burla contra nuestro ejército o contra nuestro gobierno. Por una simple denuncia, meten a la cárcel a cualquiera, sin proceso y sin juicio.

Gemelo I: Hay hombres y mujeres que desaparecen sin que sepamos por qué, y sus familias ya nunca volverán a tener noticias de ellos. La frontera ha sido reconstruida y completamente minada. Ahora es infranqueable. Nuestro país está rodeado de alambradas. Estamos totalmente aislados del resto del mundo.

El diafragma se cierra y la música se corta en seco. Por la pequeña abertura se ve el rostro de la Abuela.

Abuela: Al igual que con el ejército anterior, el toque de queda se mantiene. Los militares le temen a la oscuridad.

Entra tema musical 31 que es una corta fanfarria. El diafragma se suma y se ve el interior de la casa de la Abuela. Es de noche. A través de la ventana una lechuza espía. Entra la Abuela y arruga un papel. Entra tema musical 32. La Abuela sale de la casa y espanta a la lechuza.

Abuela: ¡Pájaro de mal agüero!

La Abuela entra en la casa y antes de cerrar la puerta se desmaya.

LA ENFERMEDAD DE LA ABUELA

La Abuela está acostada en su cama y los gemelos la cuidan.

Gemelo II: La hemorragia cerebral ocurrió hace tres días. Cuando el doctor vino no supo decirnos si viviría o moriría. Dijo que tenía corazón fuerte. También dijo que le diéramos los medicamentos tres veces al día.

Gemelo I: Dijo que era probable que quedara paralítica.

Gemelo II: Nosotros no la dejamos sola ni de noche ni de día y le leemos un sin fin de historietas. El espíritu de la Abuela, que había abandonado su cuerpo, entra en la habitación y retorna a él.

Abuela: ¡Cuezan una gallina! ¿Cómo quieren que recobre las fuerzas con verduras cocidas y puré?

Gemelo II: ¡Abuela!

Gemelo I: Abuela, debes quedarte acostada. El médico lo ha dicho.

Abuela: ¡Un calzón! ¡Un pañal! ¡Están completamente chalados!

La Abuela se saca el pañal y el calzón y los lanza lejos.

Gemelo II: Los cerdos se pelean el pañal de la Abuela.

EL TESORO DE LA ABUELA

Abuela: ¿Están bien cerradas todas las puertas y todas las ventanas?

Gemelo I: Sí, Abuela.

Abuela: Tengo urgencia de hablarles. Necesito una hoja de papel y un lápiz.

Gemelo II: ¿Quieres escribir, Abuela?

Abuela: ¡Obedezcan y no hagan preguntas!

Gemelo I le da lápiz y papel a la Abuela que se ha sentado en la cama. Ella dibuja algo en el papel.

Abuela: ¿Cómo se llama esto?

Gemelo II: Rectángulo, Abuela.

Abuela: Eso, un rectángulo. Encima del rectángulo, una cruz y debajo de la cruz, una pelota.

Gemelo I: Círculo, Abuela.

Abuela: Eso, círculo. (La Abuela hace desaparecer la hoja escrita).

Abuela: ¿Lo han comprendido?

Gemelo II: Sí, Abuela.

Gemelo I: Pero ya lo sabíamos.

Abuela: ¿Qué es lo que sabían?

Gemelo I: Que tu tesoro está bajo la tumba del Abuelo.

Abuela: ¿Hace mucho tiempo que lo saben?

Gemelos II: Desde que te vimos mear la tumba del Abuelo.

Abuela: No me sirve de nada ponerme nerviosa. De todas formas, todo es para ustedes.

Gemelo II: Por el momento no podemos hacer gran cosa.

Abuela: Tienes razón. Hay que esperar. ¿Sabrán esperar?

Gemelos: Sí, Abuela.

Abuela: Inteligentes muchachos. Pero eso no es todo. Sepan que cuando tenga un nuevo ataque no quiero vuestro calzón, ni vuestros pañales. En lugar de sus cochinos medicamentos, verterán el contenido de esta botella en mi primera taza de leche.

Los gemelos no dicen nada y bajan la cabeza desviando la mirada. La Abuela grita.

Abuela: ¿Lo han comprendido, hijos de perra? ¿Es que acaso tienen miedo de la autopsia, pequeños cagones? No habrá autopsia. No le buscarán los tres pies al gato después que una vieja se muere en un segundo ataque.

Gemelo I: No tenemos miedo a la autopsia, Abuela. Sólo pensamos que puedes reponerte por segunda vez.

Abuela: No. No me repondré. Lo sé. Entonces, lo mejor es acabar cuanto antes. Si no son capaces de hacerme este pequeño servicio, serán unos ingratos, unas serpientes que yo he anidado en mi pecho.

Gemelo II: No te preocupes, Abuela. Si realmente lo quieres, lo haremos.

Gemelo I: Te repondrás, Abuela.

Gemelo II: Descansa, Abuela.

Abuela: Un pañal... un calzón... están completamente chiflados.

VUELVE LA ESCUELA

Entra Tema musical 33. Los gemelos están hincados detrás del escenario.

Gemelo I: Para el otoño, la Abuela estaba completamente repuesta.

La Abuela entra a la casa por la puerta con una carta y se las tira a los Gemelos.

Abuela: ¿Qué dice esta carta?

Gemelo I: Dice que tú eres responsable de nosotros.

Gemelo II: y que debemos presentarnos inmediatamente en la escuela.

Gemelos: Abuela: nosotros no queremos volver nunca a la escuela.

Abuela: Así lo espero, yo los necesito aquí. Además ¿Qué más podrían aprender en la escuela?

Gemelos: Nada, Abuela, absolutamente nada.

Abuela: Yo no sé leer y ustedes tampoco. Rompan esa carta.

Gemelos: Nosotros no queremos volver nunca a la escuela.

La Abuela entra por un costado y les tira otra carta.

Abuela: ¿Qué dice esta vez?

Gemelo I: Dice que si no vamos a la escuela, tú serás sancionada por la ley.

Gemelo II: Y que vendrá un inspector a buscarnos.

Abuela: ¡Rómpanla!

Gemelos: Nosotros no queremos inspectores.

Gemelo I: Abuela, cuando venga el inspector, recuerda de que uno de nosotros es ciego y el otro sordo.

Abuela: Sí, sí. Yo me las arreglaré. Uno es sordo y el otro ciego.

Gemelo I: Soy el inspector de escuelas primarias. Tiene usted en su casa dos niños en edad escolar obligatoria. Ya ha recibido usted dos cartas de advertencia al respecto.

Abuela: ¿Habla usted de cartas? Yo no sé leer. Y los niños tampoco.

Gemelo II: Bien, Abuela. Aquí nosotros comenzaremos a gritar asustados y nos esconderemos debajo de la mesa. Seguramente el inspector te va a preguntar...

Gemelo I: Pero, ¿qué pasa?, pero ¿qué tienen?

Abuela: ¡Oh! ¡Los pobres vivieron cosas atroces en la Gran Ciudad! Además, uno es sordo y el otro es ciego. El sordo tiene que explicarle al ciego todo lo que ve y el ciego tiene que explicarle al sordo todo lo que oye. So no, no comprenden nada.

Gemelo II: ¡Socorro! ¡Socorro! ¡Esto va a explotar! ¡Hace mucho ruido! ¡Está lleno de chispas! ¡No nos mate!

Gemelo I: Sufren de alucinaciones. Debo llevarlos inmediatamente al hospital.

Abuela: ¡Eso sería mucho peor! Fue en un hospital donde ocurrió la desgracia. Habían ido a visitar a su madre. Ella trabajaba allí. Cuando unas bombas cayeron sobre el hospital, ellos mismos estaban presentes. Vieron a los heridos, vieron a los muertos. Tuvieron que permanecer en cama durante varios días.

Gemelo II: Seguramente aquí el inspector te va a preguntar...

Gemelo I: ¿Y sus padres?

Abuela: Su madre está muerta y su padre desaparecido en el frente.

Gemelo I: Debe ser una carga muy pesada de llevar para usted.

Abuela: ¿Y qué más podría hacer? No tienen a nadie más que a mí.

Gemelos: Aquí deberías llorar, Abuela. Vamos llora, Abuela, llora, llora, llora.

Abuela: Ya, córtenla con este jueguito, y apaga esa música machacante. Me guardaré para ese momento.

La Abuela sale.

Gemelo II: Efectivamente lloró cuando vino el inspector.

Gemelo I: Pero no fue muy creíble.

Gemelo II: Le faltó música.

La Abuela entra y les tira una tercera carta.

Abuela: ¿Qué dice ahora?

Gemelo I: Dice que estamos dispensados de asistir a la escuela.

Gemelo II: A causa de nuestra invalidez y traumatismo psíquico.

Abuela: ¿Qué?

Gemelos: Estamos locos, abuela.

Abuela: Ah, qué bueno.

Gemelo II: Además te felicitan por ser una mujer íntegra...

Gemelo I: Y valiente.

Entra tema 34. La Abuela toma la carta en sus manos y la mira, la palpa y la agita suavemente.

Abuela: esta carta no se rompe, no se rompe, no se rompe.

La Abuela abraza a cada uno de los gemelos.

Abuela: Vayan a ver la siembre.

Los gemelos salen de la casa. La Abuela contempla la carta, la vuelve a agitar y se desploma.

EL ENTIERRO

La música permanece. Los gemelos llevan un ataúd en los hombros. Caminan al compás de la música. Luego se detienen y abren la tapa del ataúd para ver a la Abuela por última vez. Entierran a la Abuela en la tumba del abuelo. Gemelo II busca con la mano y encuentra el cofre con las joyas de la Abuela. Los gemelos se miran y miran cada uno en distintas direcciones. Salen.

LA SEPARACIÓN

Los gemelos están en el interior de la casa. Gemelo I tiene una maleta en la mano y una chaqueta en la otra. Gemelo II saca joyas del cofre de la Abuela y los deja en el Bolsillo de chaqueta. Gemelo I ayuda a Gemelo II a colocársela y le pasa la maleta.

Gemelo I: En la maleta hay un poco de comida. Y una granada, por si te encuentras con una patrulla fronteriza. No vayas a perder el equilibrio cuando cruces las alambradas. Si caes allí, no podrás salir.

Gemelo II: No perderé el equilibrio.

Gemelo I: La frontera está minada. Completamente minada. Las minas están colocadas en zig-zag, en W. Si sigues una línea recta, sólo tienes una posibilidad entre siete de reventar.

Los gemelos se dan la mano.

Gemelo I: Esto no duele, hermano.

Gemelo II niega con la cabeza. Abre la puerta y mira por última vez hacia la habitación de la Abuela. Luego sale. Gemelo I cierra la puerta y se queda mirando a través de ella. El interior de la casa sube y la figura de Gemelo II se ve a detrás del cielo azul. Se despiden con los brazos y Gemelo II camina hasta desaparecer. Baja la loma con el molino. Gemelo I coge el cofre y un bastón y cruza el escenario envejeciendo paso a paso. El cielo enrojece. El telón se cierra lentamente. Se iluminan brevemente los querubines de la cenefa, se apaga la luz.

FIN.

JESÚS BETZ

Adaptación libre de Laura Pizarro, Jaime Lorca y Juan Carlos Zagal (La Troppa)
 Basada en El libro ilustrado Jesús Betz de Fred Bernard y François Roca
 2002.

Suave Música de la Obra y desde el negro absoluto de la sala va apareciendo la silueta iluminada de Jesús Betz a través de un telón iluminado.

Jesús Betz: Yo vi moverse el cielo... lo esperé pacientemente y las estrellas bailaban para mí y yo me subí al firmamento y en la más bella de mis noches escuche la música celeste que los astros compusieron cuando raptaron a Coda... Mi memoria guardó intactos esos momentos... dentro de los pasillos de la inmensidad está mi vida guardada en cajones está mi historia paso a paso. Cuando quiero recordar me paseo por esos laberintos... y busco en cajones donde guarde el primer amanecer o el último beso de mi madre... Yo nací un 24 de Diciembre y por esas coincidencias mi madre: la señorita Betz, me llamó Jesús. Yo soy Jesús Betz, el viajero inmóvil...

Cambio de imagen ahora vemos a la madre de Jesús con la guagua en brazos.

Jesús Betz: Conocí a mi madre en la víspera de mi nacimiento, durante esas horas tuve miedo, pues no sabía cómo reaccionaría ella... luego sonrío, me miró y el miedo se esfumó... El 13 de Abril... el 13 de Abril... nacerá Willy, mi hermano menor, un minuto tan esperado y de padre desconocido... como yo... los rayos sostienen la gran rueda del triciclo, yo al centro soy el eje y giro... luego Willy corre a las faldas de mi madre y los rayos que se desprenden de mi cabeza se disuelven... dejo de girar... estoy inmóvil... y escucho el silencio...

Jesús vuelve a girar a través un telón iluminado.

Jesús Betz: En el segundo piso de la escuela primaria, en la última sala, al fondo del pasillo, los martes y jueves a la hora de la siesta los niños a mi derecha y las niñas a mi izquierda ¡El coro!... (Continúa la música con las imágenes de niños pasando por el fondo del telón)... Pero la infancia pasó rápido...

Cambio brusco de música.

Jesús Betz: Mi madre comenzó la tarea imposible de encontrarme un buen trabajo... un mal día mi madre llegó de la cocina, ese día se decidió mi partida y mi madre me aflojó...

Entra el Capitán.

Capitán: (Al ver a Jesús ríe) Ven Jesús que vas conmigo a conocer el mundo muchacho ja, ja, ja.

El capitán arrastra a Jesús mientras este grita llamando a su madre.
 Vemos a través del telón a la madre haciendo señas de despedida a su hijo. Luego al Capitán cargando a Jesús.

Capitán: ¡Mira Jesús ahí está el barco! En el iremos hasta el fin del mundo muchachooooo...

Jesús Betz: Nuestro pueblo está pegado a la desembocadura de un río tormentoso... desde que nacemos miramos el mar... del mar comemos y al mar nos vamos, las mujeres saben que paren hijos que irán al mar, nos crían para ser fuertes, al mar tenemos...

El Capitán alzando a Jesús hasta la cima de las velas del barco.

Capitán: Vamos, vamos....

Vemos A Jesús en altura como vigía del barco.

Jesús Betz: El mar tenía un lugar para mí... como lo tiene para todos... el mar me acogió en sus brazos... me hizo un sitio a su costado... el mar... el mar fue para mí... mi padre (Jesús mira el precipicio desde las alturas se asusta) ¡Oh, oh, oh! Aquí estoy yo sin brazos, sin piernas y no importa nada... desde estas alturas guiaré y yo seré el mejor de los vigías...ooooooooohhh...

Cambio de imagen y de música, ahora vemos una miniatura del barco navegando en un atardecer.

Jesús Betz: El 16 de Agosto... comienzo un viaje maravilloso... serán cinco años a través de los océanos, descubro las islas encantadas... aprendo... contemplo... canto... nadie conoció nunca mejor vigía... distingo el soplo de las ballenas a millas de distancia... la fortuna me acompaña...

La imagen se va a negro, ahora el fondo musical es el sonido el viento y el mar y aparece nuevamente el Capitán.

Jesús Betz: Pero todo ha cambiado sin aviso y sin razón, las ballenas han desaparecido de mi vista, la tripulación me mira con recelo y el Capitán ha decidido internarse en la frías aguas del fin del mundo... yo permanezco en mi puesto sin comer ni dormir, ignoro que este será mi último viaje...

Se escuchan sonidos de gaviotas y el Capitán reacciona.

Capitán: (Sacando un revolver) Es una maldita, ¡Ven aquí!

Jesús Betz: ¡Capitán no!, no lo haga es solo una gaviota.

Capitán: Es un buitre Jesús.

Jesús Betz: Ellas no tienen la culpa de nuestra mala suerte, Capitán.

Capitán: Son buitres que huelen la carroña.

Jesús Betz: Ay una que me acompaña por las noches, mientras ustedes dos duermen, al amanecer se posa aquí a mi lado y yo le canto una canción (Canta).

Capitán: (Hablándole a un tripulante) ¿Le está cantando a la gaviota?

El tripulante asiente.

Capitán: (Gritando) ¡Eh! Jesús, mira que si de aquí a mañana no avistas una ballena abandonaremos estas malditas aguas, regresaremos a puerto ¿Sabes lo que eso significa Jesús? ¿Volver a puerto sin ballenas?

Jesús Betz: No se preocupe Capitán, (gritando) Yo soy el mejor de los vigías.

Capitán: Pues preocúpate de mirar el horizonte ahí está lo que buscamos

Jesús Betz: Capitán ¿es usted capaz de guardar en la mente cada instante del día? ¿De todos los días de su vida?... Yo sí... cada vez que hay una ola, la sombra de faro, el despertar del lucero.

Capitán: Sí, sí, sí... (Grita) Jesús ahí va tu mate.

Música.

Jesús Betz: a un marinero se le voló su gorra, un hombre golpea a una mujer, el rostro en las púas, una nube detenida, detrás de la nube el sol, el cielo que gira, la rosa que estalla... Ahí mira ¿La Vez? Es una luz errante ¡Oh! Otra ¡Es una estrella fugaz! Es el cielo dibujando mi destino, algo importante va a suceder. (Sonido de gaviota) ¡Oh amiga mía!

Vemos al capitán junto al tripulante sobre la cubierta del barco en la noche.

Capitán: ¿Tú qué piensas con Jesús? Él está loco... completamente loco... y yo sé porque es, es este mar negro, son esas gaviotas, lleva tres días en el mástil sin querer descender, no es eso demasiado... escúchame bien Tony: mañana lo bajarás del mástil, es la única opción que tenemos ¡No me mires así! ¡Yo soy el capitán, yo doy las órdenes! Vete a dormir... Sale el tripulante.

Escuchamos los cantos de Jesús que marcan la transición, luego vemos al capitán apesadumbrado en su habitación.

Jesús Betz: Ja, ja, ja (Grita) ¡Ballena, ballena! ¡Ballena capitán, ballena!

Cambia la música, para iniciar la secuencia de la caza de la ballena. Vemos a los personajes sobre la cubierta del barco que gira.

Capitán: ¡Vamooooooooooooos!

Jesús Betz: Ballena capitán a 30 grados a babor... Ballena a 15 grados a babor... (Ahora Jesús, el capitán y el tripulante están ubicados de frente y ven a la ballena) ja, ja, ja si eso es ven, ven...

Capitán: Ven malita, veeeeeeeeenn...

Con una suave música nos vamos a negro y luego comienzan a aparecer las siluetas oscuras sobre un rojo intenso que representa el horizonte.

Jesús Betz: Esos hombres sin tierra eran mis hermanos, le habíamos ganado un día más a la muerte... no habían cantos... no había nada más... no había miedo... solo había gritos... gritaban hacia mí... y yo transmitía sus gritos más allá de las estrellas... más allá de la vía...

Aparece en la imagen Jesús sobre el mástil.

Jesús Betz: Si vuelvo... vuelvo a ser el mejor de los vigías... soy el pulmón del universo... el universo azul... de agua... de aire... ahora soy todo (Grita) ¡ooooooooohhhh!

Ahora el encuadre que nos muestra la imagen baja y vemos al capitán en la cubierta del barco.

Capitán: Bien hecho Jesús, bien hecho... Ahora guíanos a casa Jesús, sacados de este mar negro Jesús. ¿Quieres el hogar Jesús? Llévanos a la tierra Jesús, llévanooos.

Escuchamos sonido de Gaviotas.

Jesús Betz: ¡Ay! ¡No amiga mía, no todavía, no! (Grita) ¡Capitaaaaaaaaaan!

Capitán: ¡Jesús!

Vemos en el encuadre al capitán en cubierta disparando hacia el mástil.

Capitán: ¡Jesús, háblame Jesús, háblame!

Sube el encuadre y vemos a Jesús en el mástil y a los pies de él el Capitán.

Jesús Betz: Oh... ¿Por qué? ¿Por qué a mí? ¿Por qué tan pronto?

Capitán: Es este mar Jesús, este mar traicionero ¿Quieres ver nuestra muerte? ¡Pues hoy no será el día mar! ¡Todo huele a sacrificio!

Jesús Betz: Padre Mío que estas en el mar... que estas en el cielo y estas en el mar ¿Me escuchas? ¿Escuchas mi sangre? Mi sangre aprendió a seguir a tus mareas, no me expulses, no me abandones, no todavía, no.

Capitán y Jesús desaparecen de la imagen que queda en negro con fondo musical. Luego vemos pasar girando horizontal mente al Capitán y a Jesús, volvemos a negro.

Capitán: Descenderás del barco y comenzarás una nueva vida Jesús, he sido una buena persona contigo y te he tratado como a cualquiera bajo mi mando, pero ya no navegarás con nosotros, tenemos un nuevo vigía.

Jesús Betz: Un nuevo vigía... tan pronto.

Capitán: Calla Jesús, no digas nada.

Jesús Betz: Él y yo allá abajo.

Capitán: Calla Jesús, no vales nada, estas semi ciego, nos has traído la mala suerte... nadie quiere otro hombre tronco.

Mientras tanto el capitán le acomoda la venda y lo deja, le da un beso de despedida y sale. No quedamos con la imagen de Jesús en el suelo.

Jesús Betz: Y así caí desde el techo del cielo al suelo y me despedí del puerto, del faro, del fin, del mundo... exiliados, expulsados, refugiados, anormales, es lo que botó la ola... ¿Quién se ensañó con nosotros?... ¿Por qué no arrojó a este último pedazo de tierra antes del abismo?

Jesús sigue en el suelo y aparece Mamamita con su pingüinita, ella lo ve y se va horrorizada llorando, luego vemos a Jesús junto a la pingüinita, Mamamita regresa con un plato de comida y da de comer a Jesús, nos vamos a negro y luego aparece la misma imagen anterior pero con otra luz de fondo, están en escena los dos personajes anteriores.

Mamamita: Comenzó el viento, aquí dura tres días, yo lo puedo llevar a mi casa (Mamamita trata de tomarlo pero Jesús no la deja y la echa)

Vemos en la oscuridad a Jesús arrastrándose como un gusano por las calles hasta llegar a casa de Mamamita quien lo recibe en sus brazos, luego a través de una persiana vemos el interior de la casa donde está Mamamita tomando en brazo a Jesús.

Jesús Betz: Entre estos dos grandes senos me posas como si yo fuera un corazón y mis venas crecen hacia tus brazos, tus piernas crezco y duermo y sueño profundamente que floto en el mar tibio y sus aguas serenas mecen... gracias... muchas gracias... muchas gracias Mamamita.

Mamamita: Ja, ja, ja.

Jesús Betz: Fuerza, por fortuna, por lo que fuera... recomencé... si, si, si... y me convertí en vigía de tierra firme.

Vemos girar en el encuadre las fachadas de las casas del puerto mientras Mamamita camina con una olla a cuestas.

Jesús Betz: Mamamita daba de comer y comía, alimentar era lo suyo, daba de comer y mataba el hambre de los marineros, cargadores, polizones, ex capitanes, ex tripulantes, ex timoneles, ex vigías, para todos absolutamente para todos alcanzaba el ollón sin fondo de la gorda.

Mamamita llegando a su casa hace señas a Jesús que está sobre una mesa a través de la persiana mientras ríe, luego entra.

Jesús Betz:... Pero las noches eran solo para mí y las gastábamos en palabras, palabras, palabras...

Mamamita: Este lugar era muy distinto antes de los incendios, era una caleta linda, pequeña, después de los incendios se convirtió en tierra de nadie... mis padres murieron en uno de ellos... ni sus huesos encontré... que pena... solo el sonido del mar, de mi mar, de mis animalitos, calmaron mi dolor (A la pingüinita que se ha subido a la mesa) Mira, mira lo que tengo para ti, eso es come, come, ya abajo... ¿Jesús?

Jesús Betz: Dígame.

Mamamita: ¿Me dejarías limpiar tu herida?

Jesús Betz: Por supuesto, estoy en sus manos, señorita.

Mamamita: Gracias. (Lo acuesta) ¿Estas bien ahí?

Jesús Betz: Perfecto, señorita. (Jesús ve algo en la muralla) ¿Y quien más vive aquí?

Mamamita: ¿Por qué?

Jesús Betz: ¿De quién es ese sombrero?

Mamamita: Es de Max.

Jesús Betz: ¿Max?

Mamamita: Mi marido, hace catorce meses que no sé nada de él Jesús se me había olvidado, mejor... ahora vives tú aquí y la pingüinita... siempre he estado rodeada de animalitos Jesús, tal vez por eso me llaman Mamamita, no sé es algo instintivo como no puedo tener hijos, me las rebusco por ahí para tener siempre alguien a cargo mío (terminando de curarlo) Listo. Tengo un regalo para ti Jesús.

Jesús Betz: ¿Regalito?

Mamamita: Sí, un ojo, un ojo de vidrio.

Jesús Betz: ¡Oh! Qué lindo.

Mamamita: Ja, ja, ja Es solo para que te veas más bonito Jesús.

Jesús Betz: Voy a estar completa, más completo.

Mamamita: Es solo para que te veas más bonito. (Le pone el ojo) Ahí, ahí sí. ¿Jesús usted querría ser mi pequeño pirata?

Jesús Betz: Yo soy pequeño, pero con usted yo puedo ser hasta medio pirata.

Mamamita: (Abraza a Jesús) Hay, Jesusito.

Gira la imagen a negro.

Jesús Betz: El domingo, Mamamita me llevaba de vuelta al mar, el paseo era una delicia para nosotros y para los mirones también. Con las siluetas recortadas de las casas sobre un cielo arrebolado vemos el muelle donde se encuentra Pollux. Mamamita trae en brazos a Jesús.

Mamamita: ¿Sientes la brisa del mar Jesús? Es el mar. Volverás a ver el mar Jesús. El mar. ¿Estás bien ahí?

Jesús Betz: Sí como un vigía frente al mar.

Mamamita: Voy por la pingüinita. (Llamando) pingüinita....

Jesús da una seña de saludo a Pollux, quien comienza a reír.

Jesús Betz: Yo soy Jesús, Jesús Betz, vigía en tierra firme, pero solo por el instante compañero.

Pollux: (Subiendo a la tarima donde se ubica Jesús, allí advertimos que no tiene piernas) ¡Yo soy Pollux Jesús, solamente Pollux Jesús! (Pollux toma en brazos a Jesús) Mira lo que me encontré, me encontré un pedacito de Jesús, me encontré un pedacito de Jesús.

Jesús Betz: Pollux, el gigante Pollux... así, exactamente así conocí a Pollux... mi hermanito...

Pollux: (Hablando con Mamamita y Jesús) Yo perdí las piernas a los doce años señorita, sabe usted, yo estaba sentado en la cuneta con las piernas a la calle cuando de pronto un gran camión dobló en la esquina, se vino directamente a mí y pasó por encima de ellas señorita. El chofer siguió su camino y ni siquiera se dio cuenta, yo sí que me di cuenta ¿eh? (ríe) Las pantorrillas se habían desprendido de los muslos, señorita y yo me quedé allí en silencio mirando sin sentir ningún dolor... yo iba a ser el chico más alto del barrio ¡Pero bueno! Después mis padres me llevaron al hospital, ahí sí que me dolió ahí sí que sufrí hasta que me escape y anduve vagando de aquí por allá por todos lados. Después con otros cuatro nos embarcamos en un barco mercante, cuando nos encontraron a ellos los pusieron a barrer en la cubierta y a mí como me vieron así me lanzaron por la borda, señorita y fui a caer allí, justo allí en el monte de peces podridos que está siempre en el muelle.

Mamamita: Qué maldad.

Pollux: Y aquí me quedé, me gustó aquí, se está bien aquí. Yo vivo en las rocas ahora.

Mamamita: Las noches son frescas.

Pollux: Muy frescas, señorita. Saben que... desde hace tres días estoy vendiendo helados.

Mamamita: Que bien.

Pollux: Para el cabrón de la playa (Grita) ¡Hey cabrón! No escucha, Jesús (Grita) ¡Hey cabrón! ¡Cabrón! Claro que todavía no vendo ninguno.

Mamamita: ¿No?

Pollux: No, me los como señorita.

Mamamita: ¿Se los come?

Pollux: Me comí 39 el primer día, el segundo me comí 42, hoy llevo como 53.

Mamamita: ¿Cuántos lleva Jesús?

Jesús Betz: ¡Una fortuna! Para cualquiera, compañero.

Pollux: Si y el domingo la tengo que pagar toda al cabrón. (Grita) ¡Eh, cabrón, el domingo! No sé señorita, yo creo que ese es mi único gran defecto. Mi único gran defecto es que me gusta mucho comer.

Mamamita: Ese no es ningún defecto Pollux.

Pollux: En mi caso sí.

Mamamita: Comer es apreciar la vida, dejar comida en el plato ese es un gran defecto. Dejar pasar un pescado hecho al horno sobre una tabla de cebollas cortadas en pluma sin sacarle un mordisco ese es un gran pecado. Para mí el milagro de la naturaleza está en la comida.

Jesús Betz: ¡Qué lindo!

Mamamita: (Ríe) El cilantro sobre una cazuela: un milagro, una torta de mil hojas rellena con majar: milagro, tomate y queso: milagro y un pedazo de pan Jesús ¿Qué es?

Jesús Betz: (grita) milagro.

Todos ríen animadamente.

Mamamita: Eso es un milagro.

Pollux: Y este pedacito de Jesús qué es sino un milagro.

Jesús Betz: (grita) milagro.

Con la suave música nos vamos a negro. Luego en la oscuridad vemos la imagen de Pollux comiendo helados. Llega Mamamita.

Mamamita: Buenas noches Pollux.

Pollux: Buenas noches señorita.

Mamamita: Con Jesús queríamos invitarlo a tomar un plato de sopa.

Pollux sorprendido le pregunta si es a él.

Mamamita: Sí, a usted.

Pollux: Sería un gran honor señorita. (Toma su caja de helados)

Mamamita: Yo le puedo ayudar con los helados.

Pollux: Muy amable de su parte señorita (le entrega su caja y comienza a desplazarse con la ayuda de las manos).

Mamamita: Lo hace muy bien.

Pollux: Muchas gracias señorita. (Contento grita) Vamos.

Salen

Jesús Betz: El corazón de Mamamita era grande, una masa de harina firme, su corazón era delicado: un merengue de pura clara, su corazón era frágil: un abismo, un espiral de cristal de azúcar, Mamamita era un corazón simple.

Queda el encuadre desierto con un color negro. Luego escuchemos los gritos de Pollux.

Pollux: Pejerreyes, camarones, salmones, atunes, reinetas, pejegallo, pejesapos, albacora, anchoveta calamar...

Aparece Pollux arrastrando un carro y sobre él felices de la vida van Mamamita y Jesús.

Mamamita: Y merluzas también.

Pollux: Eso no rima señorita.

Mamamita: Eso es lo único que llevamos.

Jesús: Prepara la red, de la red al sartén del sartén al plato, después al buche del buche al olvido y recomenzar como toda en la vida, desde el fondo del mar.

Salen con el carro del escenario.

Jesús Betz: Mamamita hizo el esfuerzo, consiguió el dinero y liberó a Pollux del cabrón de la playa... Pollux respondió como lo hacen los caballeros: trabajando duro.

Volvemos a ver la silueta del carro cruzando el escenario.

Mamamita: ¿Ha sido un largo día de trabajo Pollux?

Pollux: Sí señorita, pero yo tengo los brazos fuertes señorita.

Mamamita: Usted es un hombre fuerte Pollux.

Pollux: Gracias señorita.

Mamamita: Pollux me gustaría ir a la playa con la pingüinita, usted podría cuidar de Jesús.

Pollux: Por supuesto señorita. Yo le haré la cena señorita.

Baja Mamamita del carro y este vuelve a cruzar el escenario con Pollux y Jesús.

Pollux: Vamos Jesús a comer merluza

Jesús Betz: (Grita) No, no, no.

Pollux: Vamos Jesús ¿qué pasa?

Jesús Betz: Tuve una pesadilla Pollux.

Pollux: ¿Qué soñaste?

Jesús Betz: Que caía y caía interminablemente. ¿Hermanito tu que sabes? Dime ¿Qué significa todo eso?

Pollux: (Agarrándose la cabeza) Eso pasa justo antes de morir (Llora)

Jesús Betz: ahhhhh.

Pollux: No Jesús, como se te ocurre. Si los sueños son suelos que se desvanecen cuando despertamos a la vida Jesús.

Jesús Betz: Yo soy una persona sensible Pollux.

Pollux: Por eso te voy a dar merluza con zapallo.

Jesús Betz: No como zapallo.

Salen de la escena, todo queda en negro hasta que escuchamos la voz de Mamamita y se enciende la luz azul, estamos a la orilla del mar.

Mamamita: Hoy partirás pingüinita, yo sé muy bien lo que te está pasando, estas cambiando de plumas y el calor en el cuerpo, el temblor en el cuerpo, es tiempo de aparearte, pingüinita. Anda ve con los tuyos. (La deja ir) Eso... yo ya no estoy sola compañerita... encontré a Jesús... encontré a Pollux, son buenos amigos... anda vuelve a tus aguas, nada por el aire, mi pez – pajarita, vuela por el mar, mi pajarita – pez. (Hace señas y llora) Adiós, adiós, pingüinita.

Comienza la música de transición mientras Mamamita transita por las calles del pueblo y vemos las fachadas, luego la imagen gira y vemos a un hombre afuera de la casa de Mamamita, vuelve a girar la imagen y vemos a Mamamita avanzando hasta que se encuentra con el hombre se sorprende al verlo, este se tira al suelo, le pide perdón, pero Mamamita entra en casa ignorándolo, luego vemos Jesús desconcertado en la oscuridad, vemos a Mamamita al interior de la casa mirando por la ventana, el hombre está afuera. Mamamita sale a buscarlo, entran a la casa, gira la imagen vemos otra vez a Jesús desconcertado en la oscuridad. Gira la imagen y a través de la ventana vemos a Mamamita y a su esposo haciendo el amor. Gira la imagen y vemos a Jesús afuera de la casa de Mamamita, el esposo está adentro y mira por la ventana. Vamos a Negro.

Jesús Betz: Y cayó la noche larga y oscura y Mamamita se echó al olvido y sin sol la rosa se secó...

Del negro pasamos a ver lentamente una imagen del interior de la casa de Mamamita, están alrededor de la mesa y sobre ella Jesús y el marido quien duerme borracho con un vaso al lado.

Jesús: ¿Y cuánto dinero le pidió esta vez?

Mamamita: Max no me pide nada Jesús, yo le doy cuando quiero.

Jesús Betz: Yo creo que este hombre le está robando.

Mamamita: Tú no entiendes Jesús, Max es mi marido y esta vez ha regresado para quedarse porque ha sufrido mucho sin mí.

Jesús Betz: Pobrecita, usted está enloqueciendo, esa no es la realidad, son sus deseos, la hacen imaginar cosas que no existen

Mamamita: ¡Cállate Jesús! Esta es mi casa y Max es mi marido y si no te gusta tienes la puerta abierta para hacer lo que quieras ¿No te vas Jesús?

Jesús Betz: No, no deje que este hombre me eche.

Mamamita: No, nos vamos a acomodar.

Jesús Betz: Claro que si.

Mamamita: Si.

El marido comienza a despertar entonces inmediatamente Mamamita le sirve vino de una botella en el vaso. El hombre mira cuidadosamente a Jesús, el que se baja de la mesa y desaparece. Entonces el hombre obliga comienza a darle el contenido del vaso a Mamamita. Nos vamos a negro y allí aparece en el encuadre flotando Jesús. Volvemos a la casa de Mamamita donde vemos al hombre en la

mesa borracho golpeando la mesa. Volvemos a negro. Y del negro vemos a Jesús iluminado tenuemente.

Jesús Betz: Pollux, escapó es primer día, no le gustó el asunto y volvió a la playa. Me estaba quedando muy solo. Y quería volverme ciego como la mujer topo y tan sordo como el hombre...

Volvemos a casa de Mamamita: Ella está en la mesa curando sus heridas del rostro. Volvemos a la imagen de Jesús en la oscuridad. Luego Mamamita en la misma imagen de la casa está sola y llora hasta que llega su esposo, le descubre el rostro y comienza a echarle vino en las heridas. Volvemos a la imagen de Jesús, que de pronto se voltea y cae.

Jesús Betz: ¡Oh!

Nuevamente en casa de Mamamita están ella y su marido ambos echados sobre la mesa. Volvemos a ver a Jesús en la oscuridad y escuchamos la voz de Pollux.

Pollux: Jesús, despierta Jesús, soy yo Pollux, vámonos hermanito, este no es tu hogar Jesús, yo te cuidaré te lo prometo, pero vamos te estaré esperando en el faro Jesús.

Jesús sigue inmóvil. Y volvemos a ver a Mamamita en su casa, está sola muy chascona y descuidada intenta arreglar sus cabellos. Pasamos a la imagen de Jesús en la oscuridad.

Jesús: Mamamita, ¿Estás ahí todavía? ¿Me escuchas?

Volvemos a ver la imagen de Mamamita en su casa y escuchamos nuevamente la voz de Jesús repitiendo lo mismo y Mamamita cubriendo sus oídos. Luego vemos a Jesús en la oscuridad y Mamamita lo va a ver.

Mamamita: Usted por lo menos no tiene los pies fríos, hay Jesusito.

Luego en la penumbra vemos a Mamamita caminando por el pueblo hasta que llega a la orilla del mar.

Mamamita: (Acercándose a la orilla) Pingüinita ¿Estás ahí? (Poco a poco se sumerge en el mar).

Cambio de imagen. Vemos la oscuridad y luego la fachada de la casa de Mamamita donde está Pollux con un palo.

Jesús Betz: (Grita) ¡Maldito! Que las paredes de tu garganta se agrieten, que se cubran de pus, de secreciones nauseabundas y mal olientes ¡Maldito! Plágate de llagas por dentro y por fuera que tengas hambre y no puedas tragar, que tengas sed y el agua se convierta en carbón al tocar tu boca (Ahora vemos a Pollux al interior de la casa pegándole a alguien con un palo) ¡Maldito!

Transición de imagen. Vemos las fachadas de las casas, hasta que vemos a Jesús en el suelo, poco a poco la imagen comienza a girar y vemos a Pollux junto a él.

Jesús Betz: Que ninguna luz y ningún día te cobije, que la luz ni la sombra te den descanso ¡Maldito! Que ningún oído escuche tu gemido, que ninguna mano alivie tu infortunio, no habrán ojos que vean tu pesar ¡Maldito! Agonizaras por años y finalmente morirás como un perro seco.

Salen de la imagen y quedamos en negro. Luego lentamente comienza a parecer la silueta del Pollux y Jesús sobre el carro recortados en un fondo de atardecer del desierto. Los vemos pasar de vuelta ahora iluminados completamente, también vemos los cerros del desierto.

Jesús Betz: Pollux, Pollux dime ¿habías golpeado a alguien antes, así, así de fuerte?

Pollux: Preferiría no hablar de aquello, Jesús, estoy tratando de olvidar Jesús.

Jesús Betz: Tienes razón, ojala se pudiera tapar la memoria con arena y olvidar para siempre. Pero no se puede Pollux, nosotros no podemos... Dame agua, dame agua Pollux, tengo sed, dame agua.

Pollux: Si, si debes ser más paciente. (Toma un cucharón y le va a dar agua)

Pollux: El agua Jesús se evaporó, pero no importa ya encontraremos agua, solo hay que encontrar el camino Jesús.

Jesús Betz: ¿Y cómo?

Cambio de luz y de música.

Pollux: Por las estrellas Jesús, busca el rumbo en las estrellas como lo hacías antes.

Jesús Betz: Si, claro que si... (Narración) Era cierto en esa época yo comprendía el mapa del cielo, veía las estrellas más lejanas, escuchaba sus sonidos, todas suenan distinto, entonces me internaba por esos caminos brillantes, subía por escaleras de plata y bajaba hasta las hondonadas por agua fresca. Siempre que el cielo estaba despejado yo viajaba por el mundo celeste sin temores. Yo era un viajero inmóvil. (Vuelve a la conversación) No puedo Pollux, mírame bien, tengo un solo ojo y ya no veo la profundidad de las cosas.

Pollux: Duerme Jesús, que yo velaré tus sueños Jesús.

No vamos a negro. Escuchamos grito y volvemos a la imagen del carro en el desierto, ya es de día.

Pollux: Ay, ay, ay

Jesús Betz: Quiero agua.

Pollux: Ya buscare (Jesús muerde a Pollux) ¿Qué estás haciendo Monstruo, suéltame? (Lo amenaza con pegarle Jesús se calma)

Pollux: Ay Jesús, eso me dolió.

Jesús Betz: (Canta) Si hay que bajar, no temo voy seguro voy con Pollux, si hay que subir, no temo voy seguro voy con Pollux. (Salen, nos quedamos en negro)

Fondo del desierto iluminado.

Jesús Betz: El carro de Pollux se rompió, éramos dos hombres troncos plantados en el desierto, inmóviles.

Vemos en el encuadre que con la ayuda de una soga Pollux se arrastra llevando a Jesús. Luego Pollux sale y nos quedamos con Jesús al centro del encuadre en la penumbra flotando.

Jesús Betz: ¡Hermanito! Me perdí, me desintegré en miles de granos de arena, me perdí, era el hueco de mi mismo, era la cáscara reseca de mi silencio, me perdí...

Nos vamos a negro y luego vemos en el desierto tirado a Jesús.

Pollux: Jesús, Jesús, me asustaste.

Jesús Betz: Regresaste Pollux, tuve un sueño.

Pollux: No es sueño Jesús, yo lo encontré, encontré lo que estábamos buscando Jesús.

Jesús Betz: Si no era espejismo, era real, como un laberinto de teles multicolores.

Cambia la Música y vemos en escena muchas telas del circo y a Jesús y a Pollux entre ellas.

Voz: Qué historias Jesús.

Jesús Betz: Usted no está obligado a creerme señor, pero todo es verdadero y real, tal real como usted y como yo.

Voz: Te creo, conozco a los de tu raza, recuerdan todo, no pueden olvidar, las memoria, la memoria, todo lo que está en la memoria vivirá, mientras se encuentren ahí.

Entre las telas también ahí un payaso que se encuentra con Jesús.

Jesús Betz: Necesito un trabajo señor.

Voz: Claro que sí, claro que sí. Pollux muchacho, tienes brazos fuertes y eres manso de carácter, tengo un muy buen trabajo para ti y tú Jesús, te haré un artista, un artista, la memoria te hará un artista ¿Qué dices?

Jesús Betz: Me parece bien señor, pero preferiría cantar.

Voz: Guarda ese talento por ahora. Debes ir con calma como subir una escalera.

Jesús Betz: Yo no subo escaleras señor.

Voz: Todos subimos escaleras. Míranos.

Jesús Betz: Ahí estaban los magníficos artistas del circo y nosotros posando con ellos para la foto promocional de la gira de primavera.

Pollux: Ya Jesús, despierta Jesús, que tenemos que ensayar tu número Jesús. Yo digo una frase y tú respondes con el acontecimiento correcto ¿Ok?

Jesús Betz: Ya.

Pollux: ¿A ver qué pasó un siete de mayo?

Jesús Betz: ¿El siete de mayo? Por supuesto, el séptimo día del mes de mayo, mayo, mayo, un siete de mayo.... Paso Pollux.

Pollux: Entonces ¿Qué pasó un nueve de septiembre? Jesús.

Jesús Betz: Septiembre no entra Pollux.

Pollux: Entonces ¿Qué pasó un 14 de abril?

Jesús Betz: Si, un catorce de abril amaneció más temprano, ese día el río cantó con más fuerzas y un pajarillo, un pequeño pajarillo se posó, no lo voy a lograr Pollux, mírame bien, no tengo madera de artista.

Pollux: Es cosa de concentración, de ensayo Jesús. A ver te voy a decir una frase ¿Qué pasó un veintisiete de junio?

Jesús Betz: Paso.

Pollux: Ese día nació un gran hombre que cambió el destino de nuestra nación Jesús.

Jesús Betz: ¿Si?

Pollux: Si (Ríe) Es mi cumpleaños. (Le dice a una elefanta) ¡A ver tu Francisca come, come que comer no es ningún defecto, es un milagro!

Gira la imagen y vemos a Jesús en el circo estudiando.

Jesús Betz: Fue difícil, muy difícil. Una verdadera prueba, no es lo mismo guardar en la memoria los recuerdos de un mundo privado a llenarse de fechas sin imágenes. La cabeza no es un balde... (De pronto una luz y una música lo obligan a mirar al cielo y una grata reacción, de pronto una trapecista desciende y toca a Jesús) ¡Oh!, me hechizó, arriba en el cielo y la luz apareció una grácil silueta, un hada, un hada que se plegaba y se tensaba suavemente, un hada que se estrellaba y arremolinaba con soltura, en completa armonía con la música, me hechizo... Un hada y me tocó... que inmenso... ¡Hay mamá! Si tú supieras... un hada me toco.

Luego gira la imagen con Jesús y vemos unos pies que luego descubrimos es un mago que caminan alrededor de las carpas luego se encuentran con Jesús lo alzan con fuerza y le dicen.

Mago: Hey, deforme. Mírame bien ¿soy yo un monstruo? ¿Te enseñó a un monstruo?

Jesús: No, no, no

Mago: Pues escúchame bien. Tu lugar está al otro lado del circo, junto a los otros monstruos ¿entiendes? No te quiero ver más por aquí, porque la asustas. Gusano. Mírate bien, tú no eres un hombre, eres un gusano, quiero que te arrastres, arrástrate (Golpea a Jesús)

Jesús Betz: En el sector de los monstruos quédate ahí, no tienes nada que hacer con nosotros... recuerdo cada palabra y cada golpe...

Vemos la imagen de Jesús tendido en una cama y un payaso lo acompaña, luego aparece Pollux con una fuente de agua para curar sus heridas.

Pollux: Humedad y fragancia, para tus recuerdos Jesús, para tu espíritu (Llora) Mi pedacito de Jesús, yo quiero saber tus historias, pero para eso tienes que volver (Grita) Vuelve (Le hace un machi Tun con un pañito y sale)

Aparece por las espaldas de Jesús, la trapecista lo acaricia y sale. Jesús despierta.

Jesús Betz: ¡Oh! El veintisiete de Septiembre de mil novecientos tres, doce segundos en el aire es el primer vuelo de los hermanos Wright, un hermano vuela, el otro tiene... en 1909 Luis Blériot cruza el canal de La Mancha mientras un amigo agita una bandera avisándole la pista.

Pollux: (Apareciendo) Eso es Jesús ha vuelto, Jesús.

Nos vamos a negro y así escuchamos.

Voz: Con ustedes Jesús Betz, aplausos.

Aparece una imagen de Jesús encuadrada, el lleva un conito de circo.

Jesús Betz: El 5 de Mayo de 1731 los sherpas anónimos conquistan el monte Everest, el 17 de diciembre de 1923 Charles Chaplin estrena Luces de la Ciudad, éxito rotundo, el 30 de octubre de 1896 Oscar Wilde ingresa a la cárcel de Reading, el 16 de 1933 Alexander Fleming descubre la penicilina y el 27 de junio de 1893, nace mi hermanito Pollux que está escondido por ahí... El 21 de junio de 1969, el hombre llegará a la luna y todos veremos cómo un hombre dará saltitos en la luna, ¡Oh! Lo estoy viendo, que lindo, esos son mis recuerdos del futuro, son los hechos que están en el porvenir, llegaremos a la luna...

Voz: Despidamos a Jesús Betz con un aplauso.

Jesús Betz: Y todos iremos a la luna, a la luna.

Cambio de imagen, vemos tras bambalinas a Jesús y a Pollux.

Jesús Betz: ¡Oh estrené! ¿La viste?

Pollux: ¿Quién?

Jesús Betz: Estaba allí

Pollux: ¿Quién?

Jesús Betz: Me miró.

Pollux: ¿Quién?

Jesús Betz: Ella.

Pollux: ¿Ella? (Le indica el trapecio)

Jesús Betz: Si, si, si.

Pollux: Jesús te estaba mirando desde el mismo lugar que tú solías mirar a ella.

Jesús Betz: ¡Oh! Que delicadeza. ¿Y aplaudió?

Pollux le indica que poco. Y Jesús se desanima.

Pollux: No Jesús si aplaudió mucho (Se ríe).

Jesús Betz: Con el aplauso no se juega Pollux. Hermanito tengo que pedirte un favor. ¿Tu harías un favor para un gran, gran amigo?

Pollux: Si, si, si.

Jesús Betz: Llévame hasta su carpa.

Pollux: No.

Jesús Betz: Súbeme hasta donde ella vive.

Pollux: No, no vamos a ir para allá.

Jesús Betz: Necesito verla.

Pollux: Es muy peligroso.

Jesús Betz: Necesito hablarle.

Pollux: No Jesús ella no va a hablarte a ti.

Jesús Betz: ¿Y por qué?

Pollux: Porque ella no le habla a nadie.

Jesús Betz: ¿Y por qué?

Pollux: Porque (Le hace gestos)

Jesús Betz: A ver, habla claro, mano quieta.

Pollux: Esto me lo contó el tragasables. Cuentan que hace mucho tiempo un mago le rompió el corazón y desde ese día ella perdió su voz y cerró los oídos al mundo, Jesús.

Jesús Betz: ¡Oh no! Sus oídos, no.

Pollux: Tampoco te va a escuchar Jesús.

Jesús Betz: Me escuchará... yo sé que me va escuchar...

Pollux: No te va a escuchar, Jesús.

Jesús Betz: Sí, llévame. Mírame bien, tengo un río en el pecho y no puedo detenerme.

Pollux: Pero Jesús ¿No te das cuenta? Esto es un imposible, Jesús.

Gira la imagen vemos las carpas y entre ellas a la trapecista, Jesús llega hasta donde ella, le lleva una flor, ella lo abraza y lo toma en brazos. Luego los vemos en el interior de la carpa amarse.

Jesús Betz: Tu manos me dejan llorar y en cada lágrima se va deshaciendo mi dolor, mi miseria y mi gran, mi gran pena, mi corazón es un prisma y tú lo atraviesas en todas direcciones y yo tengo manos en tus manos, y tú tienes voz en mi voz. ¡Uh! Qué vértigo, que dulce vértigo, mi amor, mi amor...

Gira la imagen y vemos al exterior de la carpa al mago que maltrató a Jesús, ve la escena y sufre de rabia.

Mago: Se escapan, se escapan.

Cambia la música y en el encuadre vemos la huida de los amantes entre medio de la carpa de circo.

Jesús Betz: No tuve miedo, escuchaba su voz que me llamaba, ella sentía el abrazo de mis brazos invisibles y no hubo miedo, nunca más hubo miedo porque estábamos unidos en cuerpo y alma y caímos abrazados en el espejo fiel de la vida.

Nos vamos a negro.

Jesús Betz: Me gustaría tener brazos para estrecharte fiel amigo.

Se abre el encuadre y vemos a Jesús y a Pollux en un camarín.

Pollux: Yo estoy muy contento de verte Jesús.

Jesús Betz: Y cuéntame ¿Cómo están todos por allá?

Pollux: Todo bien el circo Jesús. Sabes qué yo casi soy domador

Jesús Betz: No.

Pollux: Sí, de Francisca, si.

Jesús Betz: ¿Y debutarás en el espectáculo de primavera?

Pollux: Sí.

Jesús Betz: ¿Con el traje de estrellas?

Pollux: Si.

Jesús Betz: Soñé tu estreno en el circo compañero. Tú sabes cómo son los estrenos Pollux, éxito rotundo, sombreros al aire.

Pollux: ¿Qué pasa Jesús?

Jesús Betz: Lo mío será muy distinto, no lo voy a lograr, voy derecho al matadero.

Pollux: ¿Qué pasa Jesús?

Jesús Betz: Tengo que hacer un sol sostenido y no voy a llegar Pollux, no voy a llegar al sol.

Pollux: Si vas a llegar Jesús tú eres cantante y te has preparado para esto. Mira te voy a contar una anécdota que contaba mi abuelo, él cantaba en tertulias de pueblo en pueblo, él decía: El problema niño no es poder llegar a la nota, el problema es mantenerse en ella.

Jesús Betz: Que alivio.

Pollux: Jesús, si no puedes mantenerte rompe la nota pero con el corazón.

Jesús Betz: Entendí, yo tengo corazón.

Pollux: Tú eres casi puro corazón Jesús.

Jesús Betz: Vamos abróchame el corbatín que voy por ellos. Escucha que hermoso silencio. Esto ya va a comenzar.

Pollux: Y la orquesta.

Jesús Betz: ¿Conoces la historia Pollux?

Pollux: No Jesús.

Jesús Betz: Es la historia de un rey que perdió su reino y regresa del exilio para recuperarlo y rescatar a su amor cautivo.

Pollux: ¿Y tú qué papel haces Jesús?

Jesús Betz: Yo soy el rey que regresa y al que nadie reconoce porque regresa mutilado, bueno... nadie reconoce salvo su amor y a su amor le canta.

Pollux: (Ríe) Es una bella historia Jesús.

Jesús Betz: Yo lloro en los ensayos.

Se escuchan golpes en la puerta.

Jesús Betz: Me llegó la hora, (Se ve una mano que toma a Jesús) Vamos Simón (a Pollux) Nos veremos luego y cenaremos juntos.

Pollux: Si, si ya hice reservaciones.

Jesús Betz: Porque comer.

Pollux: No es ningún defecto Jesús, al contrario es un milagro, como tú Jesús.

La imagen gira y nos vamos a negro, escuchamos el canto de Jesús y poco a poco comenzamos a ver el escenario donde están Jesús y la trapecista y lo eleva con ella por los aires, luego vemos su silueta a través de un telón iluminado.

Jesús Betz: Yo vi moverse el cielo y lo esperé pacientemente, aprendí, contemplé y canté mi amor. Yo soy Jesús Betz: el viajero inmóvil.

Fin

Entrevista a Laura Pizarro (1)

➤ **Cuándo deciden unirse en 1987 como compañía independiente para trabajar en el Santo Patrono ¿Cómo enfrentan esa primera obra, qué buscan, cuáles eran sus motivaciones?**

Esa obra surgió básicamente de un curso que había en la escuela, de dramaturgia, y ahí comenzó Zagal y Jaime a trabajar en el texto se comenzó a crear la obra y de ahí la gran motivación era después poder lograr hacer algo y no quedarse con... porque generalmente en esa época habían muchos abortos de ideas y nunca se concretaba nada y entonces la motivación era esa, poder lograr hacer ese montaje en el cual con espíritu de joven decía, decía mucho, decía demasiado y la gran carencia que sentimos en ese montaje fue la imagen, la imagen a nivel corpóreo. No queríamos hacer nada como nos habían enseñado pero también estábamos acostumbrados de alguna manera a trabajar con una banca y con un piso que había en la escuela, para todo era eso, entonces seguimos trabajando ahora con una escalera y con unos cubos, algo así, como sin poder abrir la cabeza a otro cuento, pero sí lo otro fue, que ahí los tres sentimos una comunicación mayor o un entendimiento mayor que nos hizo seguir los tres porque en ese montaje éramos más.

➤ **Sí, de hecho ahora venía esa pregunta ¿Por qué deciden ser solo tres si en sus inicios, en el Quijote también trabaja más gente?**

Claro ahí incorporamos a otras personas, pero en el *Santo Patrono* era con más, o sea se pensó con más personas pero en algún momento sentimos una conexión más profunda entre los tres y de más compromiso

➤ **¿Y es por eso que deciden seguir los tres?**

Claro, después llamamos de nuevo en el *Rap del Quijote* a más porque no nos sentimos capaces de hacerlo solo los tres y nos volvimos a quedar con la misma sensación de que entre nosotros había más conexión y coherencia y que no era fácil comunicar eso a otros más.

➤ **Cuéntame un poco más acerca de la puesta en escena de Santo Patrono era eso que me decías una banca, habían unos elásticos...**

Habían súper pocos elementos, estaban esos elásticos, unos cubos y una escalera. Casi todo era través del juego de la interrelación de los personajes y de lo que se estaba diciendo. El Zagal ahí tocaba guitarra y Lorca tocaba... Pero más que nada era la historia, la historia del ladrón que se convierte en santo que igual era una analogía con lo que estaba viviendo el país en el que estábamos viviendo

➤ **En sus inicios trabajan con Rosaluz Pizarro, ella es tu hermana**

Cierto en ese tiempo ella estaba terminando diseño teatral y ahí con ella trabajamos en el *Salmón Vudú* y después ella no se dedicó mucho más al diseño por eso trabajamos con ella en realidad. En diseño teatral trabajamos con el Leo Ahumada también, fue el mismo que después nos hizo el afiche, estábamos recién empezando a conocernos para trabajar después con el resto del mundo.

➤ **Les toca vivir una dictadura militar y ser estudiantes universitarios durante ese período ¿Cómo dirías que influye este hecho es su creación artística?**

Era muy notorio, habían como las dos grandes ramas, estaba el teatro oficial, clásico que se hacía en torno a las academias y el otro era el teatro más contestatario, político con los cuales uno podía tener o no tener empatía y así a nosotros nos dieron ganas de buscar otra alternativa que no era contingente necesariamente sino que apuntara más a... no sé cómo ponerle un nombre... pero más al ser humano necesariamente de sus condiciones, pero no con color político específico, igual teniéndolo, siempre hemos sido más adeptos a la izquierda sin ser militantes ni nada, pero como concepción, no tiñendo el trabajo que estai haciendo sino que ir más en busca del trabajo que vaya en busca del corazón, del mundo sensible. Eso, en ese sentido nos hizo buscar esta otra alternativa, viendo tan claro estas dos que existían, la necesidad de buscar otro, otro color, otro mundo.

Lo otro es ya en termino de apreciación personal el haber vivido en dictadura, es súper difícil ser libre, para todos los seres humanos, ser libre y manejar esa libertad tal como uno aprendió a ser libre ahora todo tenía que incluir o pedir permiso, a ver como plateabas tus ideas sin que fueran negadas inmediatamente o prohibidas poniéndolo bien exagerado. De esa manera fue un acondicionamiento el haber vivido en la escuela eso, nos hizo de alguna manera ser ingeniosos como para... es lo mismo, cuando tenis las carencias de producir, de gestionar que sé yo... un vaso, vai a ver de otra manera sino tenis el vidrio, el polvito lo podís suplir, en ese sentido eso sí nos sirvió, como un ejercicio distinto.

➤ **¿Sientes tú que durante la trayectoria como compañía existió algún grupo o tendencia que marcó su forma y estilo de hacer teatro?**

Es una amalgama de cosas, o sea no hay una específica, somos personas con distintos gustos... hay cierto cine que a unos les gustaba más y a otros menos “El Conde de Von Hausen” “Brazil” nos gustaba entender la forma de contar, esa onda fantástica que tenían, en literatura cada uno tenía sus gustos, la manera de hacer comedia del Chaplín en sus grandes comedias, el cómic en general, pero no hay algo marcado.

➤ **Y empiezan a tomar cosas de...**

Pero no conscientemente tampoco, sino que son gustos que tú tienes de maneras que a ti te resuenan a ti te mueven, pero no hay algo específico, específico que dijéramos yo quiero hacerlo así, como ellos, no

➤ **Ya... ¿Y cuando recién empiezan no hay algún grupo de teatro o algo así que los mueva a hacer cosas? al principio que sé yo que les gustara la forma como hacían las cosas...**

A mí me gusto mucho cuando vino el Royal de Luxe a hacer un espectáculo súper bonito de danza o movimiento general, yo me acuerdo que para mí fue súper bonito de ver, también me acuerdo que estábamos en la escuela y vino el grupo “Yuyuscany” y fue más por lo vivos que tú los veías a ellos por una cosa que pasaba aquí y ahora... Yuyuscany fue súper notorio para mí, me acuerdo que lo fuimos a ver a la Católica, y lo que provocaban no tenía nada que ver con todos los espectáculos que uno había visto en la misma escuela eran casi muertos! Ellos tenían un espectáculo súper, súper bonito, me acuerdo

➤ **Les llamo la atención**

Como... así se hace, así es el sonido de sala cuando uno ve el teatro, el proceso catártico, la música, la precisión, el rigor, si tú tirabas algo el otro estaba por allá agarrándolo, era como todo, como

contado y diagramado, el nivel de concentración también era súper atractivo... yo creo que eso, me acuerdo de esos espectáculos de teatro, pero sobre todo los espectáculos que pasaban aquí y ahora, como eso...

- **Ya... en el fondo estas preguntas van dirigidas a entender un poco de dónde nace la concepción del teatro que ustedes quieren hacer, igual en el año que nace es como distinto a todo lo que está pasando acá, tiene mucho que ver de repente con los espectáculos europeos, pero acá es mínimo algo como lo que hacían ustedes, abordar el teatro de otra forma, tal vez ahora pero en el 87 yo no encuentro otro grupo que tome el teatro desde la mirada de ustedes...**

Mira por ejemplo el *Salmón Vudú*, el que vino después del *Santo Patrono*, fue un collage de ideas que surgieron, y esta es la historia del conquistador español, y teníamos que navegar, y está el galeón, está esa concepción de donde lo hacíamos, y estábamos en un ensayo y teníamos que navegar y como navegamos?? Aparte de mover las patitas así de trasladarse por el escenario con una vela, cómo lo hacemos pa que se vea, se sienta, se mueva y eso fue como una crisis de que estábamos haciendo una pura gueva de estar trasladándonos con las patitas eso era súper fome! Y fue como no... y ahí fue como crisis porque había que ver cuál era la imagen y ahí, luego de esa crisis empezamos a ver la manera de trabajar con las analogías de... crear un mundo de... y ahí así como uno empezaba a hacer la analogía el espectador también la hiciera, la completara y entonces ahí se comenzó a armar la manera de hacer teatro. Así ya no había tanta incoherencia, me acuerdo de dos montajes, del aquí y el ahora que tu creías lo que estabas viendo, te involucra de esa manera, también después quisimos hacerlo así porque si no nos convencía a nosotros que éramos súper exigentes nada! No íbamos a conceder... porque muchas veces uno en el teatro tiene demasiadas concesiones “es que ellos tenían súper poca plata” o como que sea como pobre, no, empezai a conceder y a conceder y a conceder o “no están recién empezando” no po, si la cuestión es exigente la cosa es buscarle esa debilidad. Ese punto es como clave en el *Salmón Vudú* porque marca un hito para nosotros porque nos podríamos haber quedado navegando así (hace el gesto de mover las patitas), pero al descubrir al llegar a esta mecedora gigante nos cambió todo lo que seguía para delante y atrás con esta silla

- **Sí, pero ¿Cómo llegan a esa idea, de donde surge esta silla?**

Porque había que navegar, por el movimiento y también es como escultura gigante y este pobre hombre sentado en esta media silla y ahí surgen un montón de juegos de analogía y hay mucho tiempo, mucha cabeza en los procesos que nos llevaron a pensar en un objeto

- **Las obras de La Troppa tienen una constante: el tema del viaje ¿Por qué?**

También porque planteamos a todos los personajes en un proceso iniciático, y este proceso los lleva al viaje, entonces van pasando por distintas pruebas, porque creemos que el ser humano es capaz de superarse, creemos que uno está en una permanente búsqueda de un mejor estado de cosas, partiendo de los temas, por eso que ese leith-motiv se repite porque tiene que ver al final con tu postura de vida

- **¿Y es consciente que mantengan esa constante? ¿Ustedes buscan esa temática en todas las obras?**

Sí. Está claro, no necesariamente ya que hacemos ahora: viaje, no sé como plantearlo agarras de nuevo el cuento el viaje, no, o sea, puedes enamorarte de una novela, un cuento y empezar a encontrar siempre las mismas analogías y es por eso también que te planteaste con ese cuento, eso es totalmente consiente en nuestro trabajo y es eso lo que nos da la posibilidad también de trabajar

en distintos niveles de lectura con cada uno de ellos, porque éramos conscientes de lo que estábamos haciendo, o sea no hay inconsciencia en el trabajo que se hace, al contrario.

- **¿Cuándo sientes tú que como compañía empiezan a definir su forma de hacer teatro? porque después ya hay patrones que se empiezan a repetir, como dices tú el tema de la silla, ya hay una concepción de búsqueda...**

Ese es un punto, para mí en el Salmón eso es clarísimo, después viene en el *Rap del Quijote* también hay otros. Empezamos a trabajar en un momento con dos planos al mismo tiempo entonces está en *El Rap* el quijote viendo las ovejas, me parece en ese momento, era un rebaño de ovejas que él ve como los ejércitos que vienen a combatir y este quijote estaba arriba de un fierro, de ahí mirándolos, como él usaba un taco de pool él estaba así con su taco de pool (hace un gesto diagonal con las manos) entonces tú lo veías como explorando, pero el Sancho que estaba al lado estaba agarrado al mismo tiempo una alas delta chiquitita, entonces uno cerraba la analogía de verlo aquí con el taco de pool...

- **Ah y el juego de tamaños ahí surge!**

Claro de ahí empieza a surgir este juego de planos, lo cual se aplicó después claramente en el *Pinocchio* y en cada una de las obras, después fuimos encontrando más elementos que los...

- **Van adoptando**

Claro y después en el *Pinocchio* aparece el perro de ropa y de ahí ya se cerró todo el mundo donde andaba él, como el perro de ropa podía ser el tiburón, el lugar donde volaban, podía ser la casa de, podía ser la ciudad y al mismo tiempo tuvo este juego de planos bien marcados, con muñecos que se utilizaron con Jaime también o con una nariz gigante aparecía y al mismo tiempo *Pinocchio* con una más chiquitita. En cada montaje se fue entendiendo más, vas viendo como uno hacía con esta pequeña cajita como de sorpresas pa mantener al espectador prendido, que no se fuera, que no se fuera a su cotidianidad, sino que estuviera ahí con nosotros.

- **María de la Luz Hurtado señala que las obras de La Troppa tienen un formato muy cercano a los cuentos y novelas fantásticas, por lo tanto de alguna manera estas pasan a ser historias narradas a través de símbolos y metáforas que aluden a aspectos de la cotidianidad, pero que siguen siendo obras fantásticas y que esto de alguna forma genera un distanciamiento con el espectador y lo invita a la reflexión. ¿Tú estás de acuerdo con esa afirmación?**

Puede verse claramente también así, ahí claramente como arquetipos, en las novelas son como... no hay una cosa o un trabajo que tenga que ver con la contingencia... no hay un reconocimiento... la manera en que nosotros hablamos en las obras, no es como se habla cotidianamente, eso es un consentimiento que nosotros hacemos

- **¿Y eso es de alguna manera una búsqueda como para producir en el espectador ese distanciamiento?**

Hay una especie de alejamiento, o sea nosotros siempre manejamos consentimientos como raros, es no estar imitando la realidad como tú la ves para eso te ponis a hacer cine o no sé, pero si estás haciendo teatro obviamente es una fantasía, por lo tanto marcábamos ciertas cosas de que sí era una fantasía, cuando el *Pinocchio* andaba con una nube aquí arriba, tú podís entender, claro el día es pésimo y es como andar con la tormenta encima, pero si lo dibujas no tal cual está en un cuento! Y

la responsabilidad que tiene, tiene sentido... Uno lo elabora así, no lo piensa así, pero si se lo plantea así, sobre todo porque tiene que ver con una fantasía y no con una imitación de la realidad

- **Y por eso hay una búsqueda digamos del cuento... porque sus obras se ven como el cuento de niños, pero no son con una temática infantil, sino que el formato, al verlos...**

Si podría ser, porque claro *Gemelos* no es cuento de niños...

- **No, yo digo que se ve así**

Claro *Pinocchio* también tiene el vector interno de los cuentos de niños pero si te metís a la historia de *Pinocchio* no es necesariamente un cuento de niños, pero no sé, tendría que ser totalmente otro montaje.

- **¿Sientes tú que La Troppa trabajaba con el distanciamiento del espectador y la cuarta pared?**

Si había cuarta pared pero también conscientemente se rompe, pero no en todas yo encuentro que había hartito contacto con la gente después...

- **Pero con Gemelos...**

En *Gemelos* y en *Jesús* había cuarta pared, cuarta pared. En gemelos hay igual una especie de guiños pa fuera más de la vieja o el juego con el cartero a veces, cositas así, pero había cuarta pared, un poco por las temáticas que eran más duras, yo creo que en *Pinocchio*, *En el viaje*, *Lobo* había una cuota de humor distinta, en *Gemelos* hay humor pero más negro, el humor negro de repente es más directo...

- **¿Qué aspectos sientes que fueron esenciales para La Troppa en la narración? ¿Cómo era la narración de La Troppa?**

(Piensa largo rato antes de responder)

Era como... la veracidad de lo que se estaba haciendo. Era emocionar buscar la emoción, mediante el juego y la sorpresa, como... cautivar al espectador a través de la sorpresa, pero para buscar una emoción, así como existe en ritmo... ahí también tiene que ver la sorpresa, vibrar, que vaya de un ritmo vibrando a otro, volver a... pero todo era como en búsqueda de esta emoción. Estar como conectados con el corazón, de emocionarse principalmente de lo bello que se podía ver, la banda de sonido comienza a atravesar el montaje y de alguna manera también la iluminación genera sorpresa y empieza a captar cada vez más la atención del espectador así se llena de magia, de ilusión, de sueños y todo para llegar al mismo principio de siempre que era emocionar

- **¿Por qué ocupar el símbolo y a la metáfora como elemento narrativo?**

Porque están arraigados necesariamente, así como los cuentos, porque antes de esta generación, antes de la otra y de la otra, están los símbolos y te llevan a un plano no racional y a cada persona lo va involucrando de una manera no necesariamente igual, pero si le va completando uno de los aspectos... le va entrando pero por otro lado y está dentro de las artes del misterio que tiene que ver con el paso de una generación a otra

- **¿Qué los impulsa a buscar en la imagen y la visualidad un eje narrativo?**

Así como alguien en el tiempo de Shakespeare se podía emocionar con el texto que se estaba diciendo, podía estar diez minutos alguien describiendo lo maravilloso de la imagen, pero a través del verbo donde encontraban esa resolución, nosotros empezamos a sentir que en el mundo en el que estábamos viviendo no nos podíamos quedar con el texto para escuchar, estábamos muy bombardeados de imágenes desde la televisión, el cine, el cómic, en la misma literatura las imágenes pasaban a ser más decidoras que el verbo mismo. Fue por esa razón que empezamos a encontrar más congruencia en las imágenes, las acciones que se estaban haciendo en este tiempo, nos llevan a esa búsqueda, pero con el tiempo también nos dimos cuenta que las cosas que uno decía también eran importantes

➤ **Pero, ¿Esa búsqueda en la visualidad la van descubriendo en el camino?**

Nada está impuesto, todo va surgiendo como por necesidades, como siempre en la búsqueda

➤ **Ya, pero cuando ustedes se juntan y deciden hacer teatro y empiezan a montar una obra ¿No se sientan y dicen queremos hacer teatro de esta manera y de esta manera?**

No, como partir con una idea fija desde antes no, tú partes desde lo que quieres hacer y pasas y pasas y dices sí esto sí o esto no

➤ **Entonces por eso van descubriendo a través de todas las obras y van avanzando**

Sí, y por eso yo no te podría dar una receta, porque no hay una receta, tal vez la manera en lo que hicimos, fue con lo que acotábamos entre los tres, pero lo bonito en realidad es que cada uno tiene que buscar sus propios montajes y eso pasa cuando te auto sorprendes o te produce emoción, es más la búsqueda de eso, va más allá del texto, porque si empiezas a decir que el texto dice esto que el texto dice lo otro, se queda solo en forma y no pasa nada

➤ **Sus montajes se caracterizan por su belleza visual ¿Por qué esa especial preocupación?**

Porque lo bello es poder (se ríe) Pero sí, la belleza tiene color, tiene sensualidad, porque tampoco estamos hablando de bellezas clásicas, sino que tiene que ver con el rigor de hacerlo bien... es como la ilusión, en sí es algo que no es cotidiano, que no es repetido, que no salen todas las funciones iguales y así nos podemos todos sorprender tanto al público como uno

➤ **¿Qué significa para Uds. el diseño teatral dentro de una obra, qué importancia tiene?**

Harta, yo descubrí que cada vez más, como se empezaba a hacer que este montaje solo vive en esa escenografía y la escenografía en conexión a como se haga. *En Salmón vudú* el concepto de escenografía empieza a condicionar como hacemos el montaje y desde ahí la importancia que empieza a tener cada obra. Jamás tendimos a utilizar como en *El Santo Patrono* algo que tenías de decorativo, porque tenía una razón de ser que estuviera ahí y a uno como actor lo modificaba en su quehacer en el escenario, en sí, también estaba concretando una parte de este mundo que se plantea. Entonces en ese aspecto el diseño teatral es un actor más

➤ **¿Cuándo dirías tú que empieza la creación del diseño teatral de sus obras?**

Como concepción así más global yo creo que en *Pinocchio*, porque en el *Salmón* fue este descubrimiento de la silla, pero no sé si llevo a atravesar tanto el vestuario y las otras cosas.

Después en *El Rap* algo había en las cosas de vestuario pero no el mundo de la escenografía, en la escenografía se usó una cama elástica que proyectaba algo más, pero antes no, eran como los artefactos y el plantear el quijote en otra estética de lo que se plantea en el libro y está este personaje del go-kart y con un taco de pool, pero en *Pinocchio* sí, está conectado este perro con los personajes, ahí empezamos a trabajar especialmente con un diseñador, con el Chino

- **¿Y cuándo dirías tú, que en el momento de la creación de un montaje empieza a funcionar el diseño? Porque hay compañías que trabajan de distintas formas: hay gente que ya tienen listo el montaje, ensayado y llaman a los diseñadores, hay otros que empiezan desde antes...**

Generalmente nosotros comenzábamos con el guión, en *El Viaje* se trabajó con la locomotora e hicimos el guión, desde el comienzo, en *Pinocchio* no, primero se hizo el guión pero antes de empezar a ensayar ya estaba el concepto te voy imaginando como y en eso comienza la construcción... Claro había que comenzar a ensayar con escenografía, nos quedábamos sin ensayar si no estaban los palos que necesitábamos. Entonces para generalizar lo que no siempre fue igual, el guión se acaba, se construye y se ensaya, era más o menos así, así como a grandes márgenes

- **Yo leí algunos textos, por ejemplo el "Rap" y de repente hay notas de escenografía o aquí entra tal cosa...**

Ah! es que después uno escribía el guión definitivo, o sea, después cuando comenzabas a ensayar y empezabas a cambiar ciertas cuestiones te sentabas y a escribir el guión definitivo

- **Ya, es que yo cuando vi todo eso me dio la impresión de que ustedes empezaban a trabajar con el diseño desde mucho antes incluso que construyeran, por ejemplo en Gemelos, sabiendo que era un teatro...**

En *Gemelos* se hizo el texto, la adaptación de guión y todo y ahí hubo como siete proyectos de escenografía, hasta que se llegó al concepto y de ahí se comienza a construir, o sea se construyó como el esqueleto, para poder empezar a ensayar, se comenzó a ensayar y se continuó construyendo todo el día, todo el día... Pero no empezamos a ensayar sin tener el concepto de escenografía

- **Y cuando ya tienen el concepto de escenografía claro ¿Ahí empiezan a adaptar un poco el texto?**

No y además ahí tú vas probando y hay escenas que no, no necesariamente tiene que ser esa escena, un minuto te puede quedar en tres segundos y ahí vas viendo esto está de más, esto está de menos y así

- **En sus obras utilizan recursos adquiridos del comic, del cine, de la televisión ¿cómo surge esta búsqueda? tú me decías que era como inconsciente**

Por el mundo que estoy viviendo, tiene que ver todo como con la misma búsqueda de querer tener el corazón aquí, de que la gente hable sus propios códigos, de que reconozca y de que pueda abrir su corazón. Pero también es como inconsciente, no es impuesto no es que uno diga llegaran así a entender...

- **Al parecer la influencia adquirida de los medios va evolucionando con las tecnologías a través del tiempo y así marcan una era del comic, otra de la televisión, otra del cine... ¿tú sientes que esas distintas etapas van marcando la evolución de sus montajes?**

No lo miro así en realidad

- **Porque cuando yo por ejemplo veo Lobo, tiene mucho de comic**

Tiene mucho más de cómic que cualquiera de las otras

- **Claro, con Gemelos es súper cinematográfico y ya con Jesús es casi computacional, es como otra cosa, que a lo mejor tiene que ver con el momento en que se van creando también**

Sí, tiene que ver con eso

- **¿Qué rol juega la música en sus obras?**

Así como la escenografía, acá también pasa a ser un personaje más y tiene que ir atravesando de una escena a otra, sobre todo yo diría que es la portadora de emociones, es capaz de dar un vuelco en la escena y pasa a ser en conjunto con la escenografía y la iluminación... con el tiempo eso va pasando, que estos tres aspectos, además del texto, del guión y del actor empiezan a formar un grupo como mas grande y la obra empieza a tener un valor... no está ahí porque sí no mas, y transmite de ahí y coopera a todo el conjunto y aporta como el actor y el texto

- **Cuándo hablan de la escenografía como un “objeto escultórico” ¿A qué se refieren?**

Que es bello, que crea un mundo distinto y que en sí mismo tiene historia, que en sí mismo hipnotiza

- **¿No crees que ese concepto, no sé si antes, pero a mí me da la impresión desde Gemelos pasa a ser mas que “objeto escultórico” “objeto contenedor”?**

Sí, tienes razón, claro es el lugar donde se contiene la historia, si, de todas maneras, en el *Jesús Betz* en si no es bello, en *Gemelos* es bello el espacio, porque es bello, en *Jesús* no, porque el marco negro tiene que estar bien tensado y a pesar de que los mecanismos están bien hechos uno como actor desde atrás lo ve feo!! Es horrible! Y además tenis que andar corriendo para atender una cosa y otra, pero lo que sí se logra con la onda ingenieril y la iluminación, que eso tú desde afuera lo ves bello, pero en sí mismo no, la sumatoria hace que se vea bello, es distinto al *Gemelos*, que en sí mismo es bonito, pero son los contenedores, son los que permanecen con la historia, porque hacen que esta historia sea de tal manera

- **A mí me pareció cuando hablan de objeto escultórico en el Viaje por ejemplo, eso es una escultura, en Pinocchio también el perro de ropa, pero después...**

Podría ser también

- **Empiezan a ampliar eso y como que buscan un lugar...**

En *Lobo* no existe ese objeto escultórico tampoco, el *Lobo* no tiene el elemento, no se llegó a un conjunto o una aglomeración, sino que estaba como dividida la escenografía, todo entraba, salía, había cantidad de elementos, pero son distintas, así tienen aspectos distintos entre la una y la otra

- **¿Por qué en Pinocchio llegan a usar como escenografía el perro de ropa?**

Básicamente necesitábamos hacer un tiburón, cómo se podía mover este tiburón?...tenemos que hacerla corta ya... y de repente empezamos a hacer así (con la mano comienza a imitar la mandíbula de un tiburón) y sabís que ah! A ver (ríe) fue como buscar y después Jaime Y Zagal fueron al persa y encontraron de estos perros de ropa y más encima eran de marca “tiburón” (ríe)

➤ **Ah! Ya**

De unos plásticos y bueno de ahí se comenzó a ver el mecanismo y Ah! Sabís que no se va a poder y de ahí también empezó la búsqueda, el perro mundo, el perro mundo que habita este muñeco y empezamos a hacer la analogía y a ver como se hacía y ah! Sabís que no se puede a hacer lo vieron ingenieros, tramoyas y al final entre Zagal y Jaime lo hicieron

➤ **Uds. tienen un concepto llamado “estética de la materialidad” que hace referencia a los distintos objetos de utilería que utilizan en las obras. Háblame de eso**

Es el tocar un objeto (hace el gesto de tocar objetos), hay materiales que te llevan a... que te dan la apariencia de... la misma escenografía. Empezamos a ensayar con los palos, no creemos en el actor solo, declamando, sino que está haciendo sus acciones, sus imágenes y también van generando lecturas por lo cual necesita... el hacha es importante es de madera (hace gesto de tomarle el peso) y no esta no es la mía, toma esta es la tuya, esa es la materialidad, o sea si tenís que subir una escalera de fierro, bajar por un tubo, te estoy cambiando mientras estoy viendo lo que esta atrás, o sea hay cosas y todas estas cosas van conformando una estética, por ejemplo en la escena de la labio leporino cuando los dos gemelos van con la muñequita, esa escena la tuvimos que resolver porque yo no alcanzaba a llegar, antes yo estaba de abuela, no estaba de labio y tenía que llegar de abuela, entonces no, en realidad no alcanzaba, entonces hubo que optar por esta muñequita y yo cambiándome atrás haciendo la escena y eso tiene que ver con la materialidad (ríe) porque tenís que empezar a resolver y resolvís y además queda una propuesta estética distinta, pero además se nos une que igual sigue siendo una muñeca y la muñeca se pone además a repetir y es como (hace el gesto de disco rayado)

➤ **Sí (me río)**

Entonces te modifica todo, por los objetos...

➤ **Leí en un artículo, que les importa mucho la nobleza de los materiales que usan en sus obras ¿Por qué? ¿Eso tiene que ver un poco también con la estética o tiene que ver con ustedes como actores, los objetos que los acompañan como para meterse en el cuento?**

Tiene que ver con la belleza que tiene por ejemplo el perrito de *Gemelos*, tiene que ver que es madera, esta trabajada y se hizo con detalles, no está el panel hecho así feo y pegado ni nada, sino que está bien terminado, porque uno utiliza esos elementos y es siempre eso que una hacha es más liviana que la otra y eso se nota, no sé y que la carretilla de la vieja no es un pedazo de plancha cortada, sino que cada pedacito le dio un volumen, entonces también hay un trabajo de sensibilidad que tiene como amor, esas son las diferencias que uno agradece porque ellos también cuentan contigo la historia

➤ **Me acorde de un montaje japonés, ellos construían la escenografía completa, por adelante lo que veía el espectador, pero también por atrás y decían que era así porque a los actores les ayudaba eso y era como todo un rito en el fondo, no era llegar y salir de un panel feo, sino que así los ayudaba a meterse en el cuento que iban a interpretar, ya desde atrás cuando estaban esperando su turno**

Sí po sí te da otra cosa, te da un peso... en *Jesús* por eso fue un poco más difícil, porque atrás se veía feo para nosotros, eran tantos los cambios que había que hacer que de repente estabai haciendo un cambio con la guatona pero con la cabeza de no sé quien, o sea, con una mezcla y no tiene nada de estética esta gueva! (ríe) después ya empezamos a aprender lo más difícil de ese trabajo, por lo caótico

➤ **¿Por qué deciden participar en todos las etapas de un montaje, incluyendo la construcción y la tramoya?**

Porque es importante. Porque tiene “n” importancia como movís una cosa o como bajai o no bajai un telón... o sea hay todo un cuento en la manera como tu agarrai la cuchara o no la agarrai, yo la puedo agarrar y quedarme ahí (agarra una cuchara y toma una posición) o ahí (cambia de posición) y te cambian totalmente los gestos, la conciencia también del movimiento puedo hacer ta- ta- ta (hace movimiento con la mano) o mmm (otro movimiento) o sea todo cambia todo se lee distinto o puedo bajar la mano así (la baja bruscamente) o puedo bajarla (la baja suavemente) eso también...

➤ **Va ayudando a contar la historia**

Claro entonces tengo dos tapitas, un tenía que subir y otra tenía que bajar, entonces una así y la otra así (imita posición con las manos) pero no se tiene que ver, entonces hay que hacerlo muy lentamente. En el lobo trabajamos con mas personas, mas personas moviendo cosas esos muchachos tenían la media cagá, como movían la cuestión!, la movían efectivamente, yo tengo que mover esto, sí, pero no pensando en el cuento total, entonces la manera de moverlo también transmite. Entonces tu empesai a entender que no, tenís tú que estar también moviendo

➤ **¿Y en la construcción?**

En la construcción, hay también participábamos nosotros, tenía que haber todo un cuento con las conexiones, son tus imágenes también, o sea, más allá de que estuviera el Eduardo, el Chino, el Bazaes, no sé, tienes la imagen de la vieja, que es de tal manera y yo la dibujé, pero viene el Bazaes y la dibuja mejor y hay discusiones para hacerlo mejor, por eso siempre se pone diseño de La Troppa porque uno también pensó en el cuento, con ellos (recalca) no es que vengan ellos y nos digan miren chicos esto va a ser así, no, no pasa eso, sino que es al revés, somos nosotros los que siempre llegamos a preguntar, y es más todavía porque ellos saben si uno pone esto acá y la madera acá va a funcionar, yo no sé cuantos pernos ahí que poner, pero ellos sí

➤ **Así trabajan entonces ¿Ustedes proponen y ellos le estructuran el cuento?**

Sí, con el Jiménez es así uno llega le explica el cuento y le pregunta se puede o no se puede, lo piensa un rato y sí se puede, entonces uno le dice a ya, trabaja no mas entonces (ríe) o sea como que todas las secciones venían de nosotros

➤ **O sea que ¿Todas las propuestas venían de ustedes?**

Claro, o sea igual habían de repente ideas, no sé el Bazaes decías sabes que a mí me tinca como un molino, y nosotros pensábamos ah! y esto acá y lo otro allá y ah! El concepto de molino igual calza, y sí ya!, pero el molino de esa manera; pero en ese sentido empieza a ser de esa manera, que uno aporta por aquí y el otro por allá

➤ **Uds. trabajaron en una obra que finalmente no llevaron a cabo, La historia del reloj Cu-cú. ¿Por qué?**

Ah, un proyecto sí!, ese proyecto lo mandamos al Fondart y nos pasamos por platas porque ni siquiera sacamos bien la cuenta y se quedo ahí al tiro

➤ **Lo rechazaron por eso**

Claro lo rechazaron al tiro, claro porque era hasta quince millones y nosotros pedíamos quince millones trescientos. Gol! Después de eso se llegó a *Gemelos*

➤ **Ah ya! ¿Y en ese tiempo está ese proyecto?**

Claro, después de eso se llegó a *Gemelos*, bueno ese proyecto consistía e contar una historia todo desde el reloj Cu-cú, esta es una historia que igual tiene que ver con la historia de *Gemelos*, pero fue porque se quedó ahí, nos faltó tiempo para ese proyecto, también por algo no salió

➤ **¿Qué perseguía La Troppa con sus obras?**

Nos unificó todo lo que hicimos en las obras, la forma de hacer teatro, yo creo que eso nos unificó

➤ **¿Dónde encuentran la motivación para la creación artística?**

Buena pregunta pero voy y vuelvo...

O sea por qué te dedicai a tal cosa?... porque se cree y creo que el teatro surgió hace mas de 2000 años, entonces hay una necesidad del hombre de generar ventanas para conocerse y espejos de autoconocimiento y el teatro hace eso, en esencia es eso, tanto para los que lo hacemos como para los que lo miramos y que se logre esa instancia, esa catarsis, hay algo que cambia internamente, y ese tipo de cosas no hay que perder, la necesidad de consulta, con todas las angustia que conlleva también, porque para llevar a cabo una proyecto más que fantasía es realidad y a cada rato, porque es también encontrarse con paredes vacías y con muros pero lo importante es cuando se logra aproximar... yo soy súper enredada para hablar así que no se si se entiende... y se logra transmitir eso a través de los sentidos

➤ **¿Qué importancia tiene para Uds. la itinerancia?**

Es entretenido y es parte del trabajo, es una necesidad también, el año noventa cuando hicimos el *Pinocchio* fue cuando dijimos, a este quehacer y de esto vamos a vivir y es en gira donde se generan las condiciones de cercanía con el trabajo, nosotros dejamos de montar con *Gemelos* en Francia porque era demasiado agotador, entonces se armo un equipo más grande, andábamos con cuatro muchachos técnicos que armaban y desarmaban, con el tiempo nos dimos cuenta, o sea ahora, que hay recambio total, que esa cosa también afectó y te empezai a distanciar un poco del quehacer porque llegai a hacer la función y esta todo armado y ya no hay ese nivel de concentración que fuiste tomando a medida que ibas armando, no se trata tampoco de llegar así como lo hacíamos antes de terminar de armar poco antes de la función y esta pasaba a ser casi un trámite, porque era lo más corto de todo y no po! porque tú tenís que estar cargada de energía para ese momento, porque ese es el momento, entonces cómo ir matizando? porque no es que desaparezcas hasta dos horas antes de la función cuando todo ya esté ahí, todo está OK, porque perdisté todas esas motivaciones que hay en el teatro mismo, tampoco es que estís como está José Luis, que esta acá y después va y se mete al sonido, no! entonces cómo hacer para ir combinando las dos cosas? no sé,

yo creo que eso es algo que vamos a tener que aprender ahora, porque yo creo que algo de eso nos afectó también, y fueron los franceses los que nos propusieron que otras personas montaran porque fue demasiado y nos vieron raja... y por qué me vine para acá de donde venia la pregunta?

➤ **De la itinerancia**

Ah! entonces por eso fue, por la necesidad de empezar la itinerancia y es como de los antiguos ir tu con tu mochila al hombro a mostrar y la gira que hicimos por Chile el año pasado con el proyecto Sismo con *Gemelos* fue increíble el contacto con la gente, los comentarios, fue bueno

➤ **Laura tú en una entrevista dijiste que el espectáculo teatral es una ceremonia, un ritual que merece una dignificación para realizarse, podrías desarrollar esa idea**

...

➤ **Tiene que ver con la dignificación para el trabajo?**

Tiene que ver con lo que yo te decía antes, tiene que ver con lo sacro que puede ser, tiene que ver con que tú vayas a ver, un concierto o una obra y ves que el lugar es malo y que quizás cuanto ratones se están paseando mientras tanto... tiene que ver con eso y no estoy hablando de limpieza, estoy hablando de una gueva de que conserven los lugares que son para eso, de que tanto el actor como el público necesitan un espacio para que pase algo notable, porque si estás cagada de frío o muerta de calor! porque así hacemos teatro acá o sentados en una cuestión dura, como que eso es una disminución de tu espacio, tiene que haber algo que sea para la gente, tiene que ver con eso, un lugar donde el actor y otros artistas puedan expresarse y transmitir, igual que si las cortinas están viejas, cámbielas, esos son rigores, son detalles para que el alma pueda estar en un estado que lo predispone a...

➤ **¿Crees que la escena de los paracaídas cayendo en Gemelos podría ser una síntesis del teatro de La Troppa “imágenes bellas, poéticas, con una factura impecable pero con un fuerte y crudo contenido?”**

Esa escena es aparte de todas las otras, porque nosotros en algún momento de conexión y de búsqueda se produce una sintonía que nos va pasando y esa tiene que ver con eso, porque en la novela de Agota Kristof no sale descrita esa imagen y a nosotros sí se nos ocurrió para retratar todo este cuento doloroso, pero cuando lo vio la hija de la Agota Kristof en Avignon quedó con los pelos parados, porque su madre la imagen que tenía cuando escribió el libro, era la de los paracaídas cayendo y cuando nos contó a nosotros quedamos súper impresionados y sentimos que habíamos alcanzado una conexión directa con la autora en el momento en que estábamos creando y por eso se repetían las imágenes de ese momento terrible y doloroso.

Entrevista a Jaime Lorca (Primera Parte)

➤ **Cuándo deciden unirse en 1987 como compañía independiente para trabajar en el *Santo Patrono* ¿Cómo enfrentan esa primera obra, qué buscan, cuáles eran sus motivaciones?**

Hacer la primera obra, partir, quebrar el cascarón, nacer un poco a la creación y era una obra escrita por el Zagal y yo y la escribimos en el año 86 y el 87 ensayamos y ensayamos hasta que pudimos salir en Septiembre, pasaron como 17 actores por ahí y todos se iban, se iban porque se aburrían, en realidad todo era un despelote, no teníamos claras las ideas...

➤ **¿Ensayaban un tiempo y después se dispersaban?**

Sí y la escenografía era de una pobreza... era muy pobre, eran unos cubos y unas cortinas como de baño que se tiraba y creaba como un ambiente y una escalera de tijera, esa era toda la escenografía, la enseñanza que nos dejó la pobreza de nuestra escenografía nos quedó dando vuelta, luego hicimos el *Salmón Vudú*, el montaje siguiente, y uno de los cuentos que finalmente invadió y contaminó toda la obra, es la historia de un descubridor español, entonces la mejor parte de la historia ocurría en el mar, en alta mar y la idea fue hacer una silla mecedora, la diseñó Raúl Croqueville, ésta nos permitía hacer ese juego, en el primer acto la volcábamos, entonces también daba otras figuras, pero ahí fue cuando nació el concepto de la escultura, que la escenografía era una escultura y que, además, era una escultura móvil y transformable, o sea que no era una objeto estático y que el público veía una sola cara de él sino que todas, entonces así como uno hace con las esculturas, que es uno el que gira alrededor de ellas, pero aquí el público no puede pasearse, sino que es la escenografía la que gira

➤ **¿Es aquí cuando hablan de escenografía como objeto escultórico, aquí empieza en el *Salmón Vudú*?**

Sí, antes sabíamos que por ahí teníamos una materia pendiente, cachay, fue con el *Santo Patrono* que nos dimos cuenta que eso era una materia pendiente, en la universidad aprendimos muy poco del tema, nosotros somos autodidactas en el sentido del tema estético, aprendimos... de hecho la Católica es una escuela de actuación, uno se recibe de actor, la carrera se llama actuación...

Luego en el *Pinocchio* la escultura es un perro de ropa, un perro de ropa grande, rojo, al principio era azul y esto giraba, la parte de arriba entera y, además, la parte de arriba tenía un movimiento, bueno servía para hacer dos cosas claves dentro de la obra, una es el tiburón que traga a Pinocchio y a Gepetto y otra es una paloma que lleva a Pinocchio de vuelta a encontrarse con su padre

➤ **Sí, ¿Por qué llegan a esa solución del perro de ropa?**

Por azar, por todo, buscando una escultura, ahí lo que andábamos buscando era una escultura, un objeto de mayores proporciones, desproporcionar algo, andábamos con esa idea, algo desproporcionado, entendís? Algo que cabe en una mesa, al final sea algo que uno lo pueda habitar y de hecho era la escenografía completa, era la tarima también, actuábamos arriba de la tarima y después cada vez, no solo el interés en la escenografía sino que también en la utilería, en el vestuario, en las luces ha sido cada vez más profundo más... es que en el teatro la forma es el

contenido, no hay otra cosa en el teatro, tú ves más que escuchar, incluso, más que el texto, porque a veces el texto no se entiende o es cualquier cosa, pero tú estás viendo algo, entonces es como... uno podría hacer la obra para chinos, me entiendes, y tendrían que entender, es la escenografía... no es la escenografía, sino que es la forma la que se entiende, o sea es la forma y tiene un contenido, la forma tiene una metáfora, los conceptos, los valores, no creo que el teatro sea mucho más que eso tampoco, o sea aparte de la forma, pero ni mucho menos... (ríe) entonces, por ejemplo lo que viste ahora (se refiere a su nuevo proyecto) para mí eso tiene un contenido, pero es ocioso estar hablando, porque el teatro no es eso, el tema es que se mueva bien, me entendís o no, el tema es que sea perfecto, que de una sensación de ingravidez y que provoque hipnosis como la provoca el cine, el teatro nunca la ha podido provocar porque es estático, el cine tiene movimientos siempre y a veces tres o cuatro movimientos ¿me entendís?, va llegando la Amelié y va bajando la cámara desde arriba, la Amelié va aquí y el tren va por allá y va un tipo con la... ¡cachay! Van como cinco movimientos en uno! Y ahí uno queda así como hipnotizado, en el teatro es muy difícil porque el teatro es muy estático, pero si nosotros empezamos a crear escenografías que tienen movimiento se provoca la hipnosis o... en eso andamos, tratando de provocar, tratando de hacer un juego óptico, ese es el juego ahora, ese es el contenido, pero es ocioso hablarlo, ¿cachay? Solo se logra si esto se puede mover, me entendís, si ahora estábamos planteando con una cadena y los planos, si se logra eso ya liberamos un montón de cosas, liberamos actuación, liberamos todo. Bueno está el cuento, yo sé que está el cuento, el cuento es fundamental, lo que pasa es que uno también lo puede leer, lo puede contar, me entendís y puede ser más o menos entretenido, el cuento no va a variar mucho, es la forma la que lo valoriza o estropea todo, una forma pobre estropea todo, o sea no se cree.

- **Volviendo un poco a la pregunta del principio ¿Por qué deciden ser solo tres en la compañía si por ejemplo en *El Rap* también hay más personas trabajando?**

Es que La Troppa ya no existe, renunció, ya pasó...

- **Ya ¿Hasta ahí?... ¿No quieres hablar?**
- ...
- **Lo que pasa es que todas mis preguntas son con respecto a La Troppa, ese es mi objeto a investigar, en el fondo es como para llegar a entender cómo llegan a hacer el teatro que vemos al final en *Jesús Betz*, *Gemelos* es un poco orientado a eso, por ejemplo a mí me pasa que cuando veo sus obras me doy cuenta que hay una especial preocupación por el diseño, por cómo se muestra, lo mismo que me estabay explicando, tú, pero también veo una preocupación por la música ¿Qué rol tiene la música en sus obras?**

La música es un complemento, igual que la luz, la música y la luz acentúan, destacan, hacen contrapuntos sobre cosas que no cambian que es la dramaturgia y el escenario, eso es una constante, la música y la luz atraviesan, se presentan, resaltan son el arte, el arte como lo llaman los gráficos, no tiene detalles, en sí no tiene contenido dramático, pero ayudan a resaltar un contenido dramático, no tienen carga, pero pueden... no tienen carga específica, pero pueden llegar a cargar una escena, a darle mayor intensidad, mayor emotividad, son complementos, complementos de la escena, por ejemplo las escenas hay que ensayarlas siempre sin música, sin luz, para ver si es que son escenas, tiene que sustentarse sin eso, si son escenas si son dramáticas, a eso me refiero, si es que hay dos vectores que estén ahí luchando, oponiéndose.

- **Si se sostienen en el fondo**

Si hay un conflicto, si hay una lucha, si no hay lucha no hay escena, no hay teatro.

- **Los montajes de La Troppa se caracterizan por su belleza visual, igual en sí mas allá de lo que sabemos, de que las escenografías son un aporte y están ayudando a contar una historia, en sí uno las ve y son bonitas ¿ Hay una especial preocupación por eso, porque tengan una expectación visual es primera vista?**

Sí, sí tratan de ser lo más bello, como uno sale el domingo, trata de ponerse la mejor ropa, pero uno tiene que hacerla mas... sentirse orgulloso, verdadero más que bello, lo verdadero es siempre bello, puede ser chocante, pero es bello, real y lo que pasa es que en el teatro se deja demasiado, demasiado a la imaginación de la gente y entonces de repente el público está gastando mucha energía en completarla estéticamente, cosa que lo que la gente complete sea un poco el aspecto invisible de la escena, las asociaciones, las metáforas, es como el teatro del mimo, el teatro del mimo es eso, mostrar poquitito para que uno complete lo invisible, pero de repente el mimo puede hacer una pantomima en una habitación y se pasa diez minutos explicando y mostrando toda la habitación y no ha ocurrido nada, o sea, me refiero a que a veces es mejor completar el entorno, el setting, el escenario y liberarle los ojos a la gente para que pueda imaginar lo otro, el drama interior, el drama metafísico que tenga la historia.

- **Que significa para ti el diseño teatral dentro de una obra. ¿Por qué es importante dentro de...?**

Lo mismo que la dramaturgia, son las dos cosas iguales, iguales, son el qué y el cómo, el qué es la dramaturgia que son vectores que compiten, que pelean en cada escena y el diseño es el mundo, es el cómo lo haces y hay veces en que es mayor aún, por ejemplo, cuando una historia tiene un tronco muy simple, el cómo es mucho más importante, me entendis? Por ejemplo (piensa) bueno Robinson Crusoe no hay ninguna historia, es simple, porque es simple, o sea, un tipo en una isla, hay muy poca... evolución en esa historia cierto?

- **Sí**

El cómo es importante y eso es diseño, es que todo es diseño en teatro y uno diseña un escenario de 6 x 8, 10 x 12, lo que sea 4, 5, 6, 8 metros de alto y esa es la celda, la cárcel para crear y ahí se crea, porque es una celda...

- **¿Por los límites?**

Claro y de ahí todo. Lo que pasa es que los temas son limitados, las historias, los temas dramáticos nos son infinitos, porque no son distintos, los temas simples, los complejos, las visiones y los temas se repiten, en ese sentido la dramaturgia es algo que siempre se está repitiendo, el diseño es el que cambia, eso tiene mucho más imaginación, porque eso cambia como cambian las calles, como cambia la ciudad, cambia todo, es como ver fotos antiguas, ¿cachay? Las pasiones siguen siendo las mismas, pero lo otro es el disfraz y es lo que cambia

- **Bueno, tú ya me señalabas en qué momento surgía el diseño y que era simultaneo, pero a mí me gustaría saber... porque cuando yo leí los textos me llamó mucho la atención que habían allí anotaciones dentro del texto que se referían netamente a los diseños por ejemplo en *El Rap*, hay mucho de eso y yo tuve la duda de si en verdad el diseño surge cuando empiezan a ensayar o cuando tienen que hacer la adaptación dramática y empiezan no necesariamente a decir esto mide 5 x 3 sino que como concepción del lugar donde esté...**

No siempre es lo mismo, *El Rap*, es una obra fallida en cierta forma, porque no cuajó, en cambio en el viaje al centro de la tierra, nosotros antes de tener la dramaturgia hecha, teníamos una locomotora de mi hijo y trabajábamos en eso, ya sabíamos que era una locomotora y qué íbamos a hacer ahí, entonces, la obra se hizo pensando en eso, es una locomotora; entonces esto es aquí esto es acá y jugábamos como niños.

➤ **Entonces el diseño se empezó a adaptar de acuerdo a...**

Se adaptó de acuerdo a lo que estábamos hablando y se adaptó el diseño pensando en el tamaño.

➤ **Claro, y a su vez se hace el diseño pensando en darle un espacio a esta escena.**

Claro, y después cuando construimos la locomotora y estábamos en el plan de hacer la locomotora, empezábamos a decir aquí le podemos hacer esto y acá esto otro y acá ta-ta- ta... nosotros teníamos locomotora y utilería, pero después la locomotora fue como un imán y todo llegó allá, entonces las utilerías fueron parte de la locomotora y en vez de ver una utilería separada, fue una compuesta, donde la locomotora como que aglutino todo, era una cajita de pandora, son distintos acercamientos. Con *Gemelos* la idea era estos personajes como muñecos y de ahí ¡pum! Terminamos en este castillito, en este teatrillo en miniatura, pero en *Jesús Betz* la idea era la de las cuchillas, el cuadro, una ventana que abriera el tema, pero ahí habían dos grandes temas, uno era como hacíamos el movimiento constante, que no terminara, en cierta forma *Jesús Betz* es un plato dividido en dos con un semicírculo dividido en un cuarto de círculo noventa grados y noventa grados más uno y medio círculo que gira en ciento ochenta grados, entonces se provocan tres movimientos distintos que sumados al cuarto movimiento que es vertical y el encuadre se cierra con movimientos separados, entonces son siete movimientos que son independientes, esa era la idea del Jesús, generar movimientos independientes para tratar de provocar unos acercamientos, hacer travelling, esas tomas. En todo caso *Jesús Betz* es una de una hora y media, eso era lo complicado de *Jesús Betz*

➤ **Entonces la creación espacial, digamos de donde se van a mover es como adelantar la planta de movimiento, a veces la empiezan pensar cuando hacen la adaptación dramática y otras veces surge...**

De lo que está cerca, no hay recetas, algo aparece y la dramaturgia lleva a algo visual, al diseño o al revés. Ahora el diseño yo lo veo como esqueleto, me interesa más el esqueleto, que lo que los reviste...

➤ **Las soluciones**

El esqueleto, el esqueleto es la base, lo que lo sostiene todo, de ahí eso puede quedar transformado en puente, me entendís, eso ya no importa, eso es como para embolinar la perdiz, lo que está adentro de eso es lo que está esencialmente, es como un esqueleto, cuando tú vez un esqueleto y no sabís si era negro, si era blanco, si era hombre o mujer, un esqueleto, eso es lo que es no más.

➤ **A mí me gustaría saber cómo La Troppa, empieza a interesarse por ese tema especialmente que como dices tú al principio no estaba la escenografía, el diseño, me dices tú que en un principio era precaria en el *Santo Patrono* ¿cómo surge ese interés, con el tiempo, ven cosas que le llaman la atención?**

Por el teatro...

➤ **Pero ¿de dónde surge esa inclinación?**

Yo creo (piensa)... que surge... por el deseo de escapar, nosotros fundamentalmente éramos una compañía de resistencia porque nacimos en plena dictadura, entonces la historia era horrible, tú querías estar en cualquier parte menos aquí, con cualquier persona menos con los que estabas, entonces la escenografía era también el teatro en general que hacíamos era también nuestro paraíso, nuestra isla maravillosa, un escapismo y una ventana de libertad también. Entonces, cuando yo te digo que la escenografía sea linda, sea esto, no es que sea linda no más, porque uno se imagina que el paraíso es lindo, como la isla maravillosa, estando en isla maravillosa por eso yo creo que nuestras historias sucedían en otra parte y eran viajes, siempre se iban.

➤ **Sí, ustedes siempre proponen el tema del viaje y siempre al final del viaje sus personajes aprendieron, adquirieron algo ¿Por qué? Esta constante? ¿Es consciente eso?**

Sí, claro, eso ocurre en todas las obras de teatro, lo que pasa es que aquí el viaje no es importante, es como decir “yo viajo para llegar a Talca” no, entonces tu objetivo es Talca, no, acá el objetivo es el viaje, esa es la diferencia, por eso esto sucede en todas las obras de teatro, siempre hay un viaje, siempre, aunque sea una metáfora de un viaje, uno puede hacer una analogía con el viaje, siempre hay un desarrollo y los personajes terminan de distinta forma, el viaje es una excusa, o sea nosotros hemos utilizado los viajes para contar el mismo cuento, hemos hecho una predestinación para repetirnos con la misma historia

➤ **¿Qué historia?**

Son personajes que superan los obstáculos y sus resistencias personales y logran una mayor dosis de libertad y se hacen cargo de ellos mismos, pero así de simple es la dramaturgia, el resto es el cuento, tú podís cambiar de cuento y mantener la misma estructura y en el fondo esta ha sido una linda estructura, entonces uno ahora puede decir ¿cuáles son los aprendizajes? Son que cada uno de nosotros sabe un poco mas cuales son las etapas del viaje, el viaje tiene estaciones, y en cada obra nosotros nos hemos detenido en una estación más que en otra, ahí está la estación de partida, están las estaciones de paso, la llegada, perderse en el camino, todas esas son etapas de viaje, seguramente cuando un viejo dice” si pudiera volver atrás cambiaria este y esto de mi” tendría que decir “ ah, no debería haber tomado ese tren en tal estación” entonces es un viaje y yo creo que parte del desarraigo que provoca en nuestra generación el haber crecido en un país cautivo, el deseo de libertad, de salir.

➤ **Hay otra pregunta que yo tengo, pero que está ligada a lo mismo, a ustedes les toca vivir la dictadura militar cuando son estudiantes universitarios**

Nos toca vivir la dictadura mientras somos estudiantes universitarios, pero también cuando estábamos en media.

➤ **¿Cómo dirías tú que influye ese hecho en la creación? ¿En qué se plasma? ¿Cómo los marca?**

(Piensa largo rato) en que estas solo y que no existe ayuda, entonces obliga a crear músculos y hacer una obra desde el principio hasta el final y hacer la dramaturgia, la escenografía, la dirección, porque se está solo, aislado, entonces en ese sentido nos marcó, sacamos provecho de eso porque aprendimos a no esperar a que llegara el famoso productor que nos iba a sacar del anonimato y descubrir nuestros grandes talentos (ríe) y a arremangarse las mangas y trabajar no mas, en ese

sentido nos marcó la forma de producción, en el sentido que todo sale desde el interior y no se puede ir a buscar nada, porque afuera está el enemigo, ¿me entiendes?

➤ **Claro.**

Así que nada se puede ir a buscar afuera, entonces lo mejor es hacer una barricada y encerrarse a trabajar, eso fue bueno, aísla, pero hay veces que es mejor estar aislado, cuando hay peste es mejor asilarse con respecto a la creación, o sea con respecto al objeto teatral yo creo que exalta el espíritu, hacer una apología al espíritu, a la capacidad de imaginar, de volar, de desarrollarse, a todo lo que uno puede hacer del cuero pa dentro, ¿me entiendes? donde uno es libre

➤ **Sientes tú que durante su trayectoria como compañía existió algún grupo o tendencia que los marco o tal vez algo que vieran que los motivó?**

Hay un grupo que nos marco estando en la escuela, un grupo peruano llamado *Yuyuscani* que llevan muchos años y ellos llegaron el año 80, 81 al teatro de la católica, hicieron una presentación de una obra que se llamaba *Los músicos ambulantes* eran cuatro animales: un burro, una gata, una gallina y un perro, eran fábulas y ellos contaban historias de los habitantes de la sierra, de la costa de Perú y de la forma como se unían los peruanos y con música que tocaban en instrumentos, tenían una energía increíble eso nos marcó, y eran ellos, porque no tenían utilería, no tenían nada eran ellos, el vestuario, bla bla hablando, haciendo la escena, nadando hacia el público, tocaban sus instrumentos muy bien y terminaban en una fiesta tocando sus trompetas, cajón peruano, guitarras y nos marcó el punch, sobre todo eso y la literatura por lo menos por mi lado a mi me marcó, eso y otras cosas

➤ **¿La literatura?**

Sí

➤ **¿Algo en específico?**

No, las palabras, las palabras, tomar historias de ahí, ahí está el pensamiento patente, ahí está la evolución del pensamiento, ahí está el material, el material pal teatro, quizás más que en el teatro escrito.

➤ **Claro, quizás por eso también tiene que ver con que Uds. tomen obras literarias más que obras escritas para teatro**

Porque la literatura da libertad.

➤ **¿Y da más imágenes, cierto?**

Claro, es maravilloso, el teatro es más duro para entrar, lo que pasa es que el teatro es una solución, el teatro ya está solucionado, cuanto lo lees el teatro ya está solucionado para montar, en cambio en la literatura no, vas al manantial y podís hacer íter textos y podís tomar muchas cosas, nosotros tomamos mucho eso, en el cine también, pero el cine se nutre de la literatura, fundamentalmente de la literatura.

➤ **¿Cuándo sientes tú que la Compañía comienza a definir la forma de teatro que quiere hacer? ¿Hay una evolución? Porque con lo que tú me cuentas, a través del tiempo, que**

van adquiriendo cosas. No es que se pararon y dijeron: Vamos a hacer una compañía y vamos a hacer este tipo de teatro ¿no es así verdad?

No, yo creo que en el año 95 con el ingreso de Eduardo Jiménez con el *Viaje al centro de la tierra* damos un salto enorme, porque descubrimos el poder del detalle, detenerse, en pequeñas tonteritas, la vida que puede tomar un objeto. Una locomotora a vapor, la gente se quedaba impresionada porque ahí actuábamos dos, el Zagal y yo, pero ahí parece que estuviéramos tres porque está la locomotora y se mueve, fuego, humo, agua y eso no lo podíamos hacer nosotros porque no teníamos la técnica y el oficio, eso lo tenía, Eduardo Jiménez, en mi opinión en teatro no hay precocidad, porque uno en el teatro siempre es muy ignorante, más que un arte es una artesanía y el teatro tu lo tienes que repetir a menos que hagas performance ¿me entendis?

Pero es ya es otra cosa, porque tu decís si lo hacís una vez, pero eso ya es otra cosa, porque tú sabes que tienes que hacerla a las 9 o a las 8 de la noche, todos los días o 5 veces al mes, a eso me refiero con una artesanía, que tienes que repetirlo, logra repetirlo, lo que implica un dominio de un oficio, entonces lo que aprendimos con Jiménez, es eso por un lado un oficio y de qué manera las ideas, la mente se pueden transformar en reales, qué grado de exactitud puede haber entre una idea y puede crecer no mas y a veces al revés ¿cuánto puede crecer una idea primitiva para que se concrete, yo iba a decir otra cosa, yo creo que en el teatro, bueno en todas las artes yo creo que el oficio es como la madre, porque no se puede hacer nada sin eso, no sé a los 16 ya es otra cosa, porque se puede delegar, pero en el teatro no hay precoces, porque es vida humana, entonces cualquiera opina del teatro “ no te creo” o “ no es así” porque uno está relatando, haciendo efectos técnicos, no es otra cosa.

➤ **María de la Luz Hurtado señala que las obras de La Troppa tienen un formato muy cercano a los cuentos y novelas fantásticas, por lo tanto de alguna manera estas pasan a ser historias narradas a través de símbolos y metáforas que aluden a aspectos de la cotidianidad, pero que siguen siendo obras fantásticas y que esto de alguna forma genera un distanciamiento con el espectador y lo invita a la reflexión. ¿Tú estás de acuerdo con eso?**

Sí, porque ahí cabe la mitad del teatro de Chile, el 70% está dentro de esa definición, pero si, aunque no es ninguna novedad, es como decir los perros tienen cuatro patas (ríe)

Sí, pero yo creo que todos, si el teatro no llama la atención sería desechable, si el teatro no tuviera metáforas sería desechable, se habría acabado, no habría llegado ni a las pirámides, ni a la época de las pirámides (piensa) claro lo fantástico...

➤ **Pero tú sientes que La Troppa logre trascender como los cuentos fantásticos, porque ella también habla un poco del formato**

No, si entiendo, está bien, pero ¿y?... (Ríe)

➤ **Sientes tú que La Troppa trabajaba con el distanciamiento del espectador y la cuarta pared? En *Gemelos* tal vez, es una obra que uno ve más cerradita tal vez**

Uno va encerrando, está gemelos, el *Jesús Betz*, están atrás. Hay un tema del narrador que implica distanciamiento, en todas las obras teníamos un narrador, por ejemplo en *Gemelos*, éramos los gemelos los que narrábamos un poco la historia, bla, bla, la abuela aquí, la abuela allá, en *Jesús Betz* hay un cambio del narrador, es una voz en off que hace la vez de Jesús que va narrando, eso provoca distanciamiento, hay alguien que está afuera, hay alguien que rompe esa cuarta pared, esa distancia, pero el objetivo no es distanciar, el objetivo es ahorrarnos momentos a nosotros, si tu

narras te ahorras armar la situación y dices que pasa esto y esto otro, ahorras escenas y te saltas momentos dramáticos y la narración aporta a todos esos antecedentes.

El distanciamiento tiene que ver con una opinión, cuando uno se distancia es para ver, depende como te distancias, te puedes distanciar y mirarlo para arriba o distanciar y mirarlo para abajo o desde adentro y ver otros momentos, o ser medio voyerista, depende del punto que tu tomes es que crea una opinión, cuando el que narra como en la literatura es un narrador- personaje, no hay un distanciamiento, te involucra, hay un involucramiento, cuando hay una narración en tercera persona, claro ahí hay una opinión, ahí lo que se busca es una opinión.

➤ **Pero, sin embargo, sus personajes no son cotidianos, las historias aluden a lo cotidiano, pero ellos son una metáfora de... los gemelos son muñecos...**

Es que no hay naturalismo, el naturalismo es un teatro muy lento, haber no lo estoy diciendo como un problema del naturalismo, sino a que obliga a que las obras sean más detenidas a que ocurran en 5 horas o en dos horas, es como mucho teatro, me entiendes? La habitación, un departamento, la noche, ¡pum! Como la Virginia Wolf por ejemplo, y pasa el tiempo, pasan estaciones y miles de kilómetros... nosotros no podemos hacer eso, y llega una de estos magos del teatro, que dicen esto no puede ser y si tal vez no puede ser, pero es que la historia la queremos canalizar para allá y neutros mensajes no son naturalistas, tienen un tiempo real, no piensan en un tiempo real, son sintéticos, son maquetas, yo creo que nuestros personajes son más parecidos a eso que a un personaje protagónico, si se puede decir, que se suponen son más elaborados, nuestros personajes siempre dependen de las situaciones, no tienen vida propia, dependen del lugar, del contexto.

➤ **¿Qué aspectos eran esenciales para La Troppa en la narración? ¿Cómo era la narración de La Troppa?**

Vertiginosa, mezquina, en el sentido que no es de muchos antecedentes, para que la gente esté atenta, como cuando uno va escuchando una conversación en la micro y trata de escuchar bien, mezquina, mezquina y vertiginosa porque se va el tren y no hay tiempo, esta todo en marcha, siempre en el camino, en la ruta, cariñosa también, tratando en lo posible de no golpear y conmovier, o sea, es como la abuela de gemelos, mejor pensar que en sus últimos momentos de su vida puede ser noble, son 5 minutos que podrían equilibrar la balanza a 70 años de vida ruin, como Barrabas, en la película.

➤ **¿Por qué ocupar el símbolo y a la metáfora como elemento narrativo?**

Porque todo es así, nosotros no hemos inventado nada.

➤ **Pero tal vez lo hacen más patente**

No creo, uno habla así, uno se comporta así, los símbolos no es que uno los quiera poner, los símbolos están, uno de repente se puede quedar pegado pensando por qué hice esto y darle un significado, todo tiene un signo, todo tiene un símbolo, de eso nosotros no hemos inventado nada, en general no inventamos nunca nada, “copiar, pegar” o sea, tomar distintas cosas pero y}todo es así, ninguna creación artística se trata de lo que dice, siempre trata de otra cosa, pero eso no es algo propio de nosotros, eso es propio a Radrigán, a... Radrigán escribe *El pueblo del mal amor* pero no existe un pueblo llamado así, anda buscarlo en el mapa! Entonces puras metáforas, todo es pura metáfora y todo es símbolo. *Las Brutas* eso es una tragedia ya mayor...

Lo que yo creo que hicimos nosotros fue un acierto en la maravilla, porque hicimos cosas maravillosas y cuando se despierta eso uno dice ¡mira tiene una metáfora! Porque se puede ver con un lente que rescata mas esos momentos porque no ha sido cotidiano ha sido maravilloso, en el

sentido que algo maravilloso es algo extraordinario, superior, entonces si nosotros damos siempre el acento en eso, vuelvo al tema de la abuela, si nosotros acentuamos esos cinco minutos, es fácil leer signos porque lo que estamos haciendo es un acento, entonces ahí hay una iluminación, una música que cae en ese momento, entonces se resalta o complementa, pero no es algo propio a nosotros, quizás nosotros resaltamos algo, pero esa es una herramienta que poseen todos los teatros, es la herramienta, o sea se trabaja sobre eso.

➤ **Qué los impulsa a buscar en la imagen y la visualidad un eje narrativo? Ustedes narran mucho desde la imagen ¿Cómo llegan a eso?**

Bueno nosotros al principio estudiamos en la Católica, Stanislavsky, obras de teatro chileno, teatro clásico, teatro norteamericano, luego usamos Brecht y en el teatro no vimos como ibas tu vestido o como iba la escenografía la cosa estaba en lograr y transmitir emociones y la verdad de las cosas es que para lograr eso hay que ser un actor o una actriz muy bueno y de esos existen dos cada dos generaciones, y los actores comunes debemos utilizar otras armas porque los que llenan el escenario solos, son muy pocos, yo no he visto a ninguno, de esos que se narran y se cuentan en la historia del teatro y si los reviviéramos capaz que no eran ni tan buenos, seguramente...(ríe) Y además porque ese teatro es mezquino, obvia un montón de cosas que suceden, no es lo mismo tomar una persona de aquí del paseo ahumada y ponerla en Providencia porque son mundos distintos, al Parque Arauco o debajo de un puente del Mapocho, uno es las circunstancias, todos nosotros que vivimos en el valle de las lágrimas, dependemos de eso, es por eso no por una cosa estética, el escenario es lo que nos marca, nos diferencia, no somos “ Gandhi” en el desierto, Gandhi en Nueva York, tal vez Gandhi se manifestaba de manera similar en cualquier lado, pero yo creo que la vida cambiar de forma teatral, y digo teatral por llamarlo de alguna forma, quizás no hay conflicto, pero es como lo montan en el teatro a veces, pero en este valle de pasiones todos dependemos de la situación, como ser grandes o chicos en el mundo de gigantes, somos las circunstancias, animalitos.

➤ **En sus obras utilizan recursos adquiridos del cómic, del cine, de la televisión ¿Cómo surge esta búsqueda?**

Lo que había a mano, de lo poco que habíamos visto, lo poco que habíamos leído, de lo poco que sabíamos, piensa que nuestra generación es la generación, del apagón cultural, nuestra generación es la más ignorante de las ignorantes, no había cine, no habían teatros, no habían libros, no había nada, los profesores no estaban, nada había, entonces de lo poco que existía nosotros fuimos tomando, así como reciclábamos cosas para nuestras escenografías, también reciclábamos lo poco que había de material cultural, para nutrirnos un poco, o sea nuestro manantial estético es un resultado de cosas sin mucho criterio, yo no tengo material para decir es por esto, es por esto otro, no sé, no tengo esa visión externa, todavía hay una mirada compasiva que ha atravesado todo

➤ **¿Cómo?**

Con pasión, compadecerse, acompañar el dolor, entonces muchas imágenes que muestran eso, nosotros las tomamos de distintos lados, quizás implica una nobleza distinta, hasta lo perros son capaces de sentir compasión, aunque sea un bruto igual o un animal, lo digo en el sentido que agarrábamos todo, pero de eso tomábamos ciertas cosas, ciertas imágenes, por ejemplo la compasión es una de ellas

➤ **¿Y por qué?**

Porque refleja una de las mayores virtudes que tenemos los seres humanos, yo pienso que la mayor, porque eso implica no estar solo, ponerse en el lugar del otro, la compasión tiene mucho que ver

con el teatro un actor o una actriz, debe sentir compasión, acompañar el dolor del personaje, para poderlo entender, tiene que ponerse en la piel, compartir el dolor, eso es. Generalmente las obras de teatro son de personajes que sufren, entonces cuando el espectador ve una obra siente, siente compasión de ellos, se pone en el lugar del otro y por eso es que es positivo y existe el teatro, es higiénico, es como lavarse las manos, porque el teatro te lava de muchas cosas sin tener que vivirlo, igual que cuando ves en la tele que se le muere un hijo a una mujer y ella llora y grita con el hijo en los brazos y uno dice ¡mierda! sin necesidad de que se le muera un hijo destrozado por las bombas ¿me entiendes? Es higiénico porque purifica, sientes ese mismo dolor, aprendes, creces y no hubo daño, fue solo ficción eso es un ejemplo de la tele pero en el teatro es lo mismo no es necesario que después de ver que Yago que logra incubar el mal en *Otelo* ni que mates a una persona después por celos, tú ves la obra y te lavas

➤ **En el fondo ya la mataste**

Claro, pero no cualquiera, a mi no me interesa cualquier catarsis, prefiero una catarsis cariñosa con el público que una catarsis violenta, como público. He estado yendo a ver teatro y estoy aburrido que me reten (ríe), voy al teatro y me retan, al público nos retan y te tratan como estúpido y te dan unas moralinas, “vean el mundo como es y ustedes?” y dan ganas de levantar la mano y decir ¿cómo que ustedes? Si yo vine al teatro, me podría haber quedado explotando seres humanos, asesinando guaguas, no sé vine al teatro ¿me entendis? (ríe) no me tiren la foca a mi tírenselas a los que no vinieron, por eso te digo que no cualquier catarsis ir a una pelea de full contact, también es catarsis, me entendis? Ver llorar a los cantantes del *Rojo Vip*, también es catarsis, por eso no cualquiera, ahí hay un rango moral o ético.

➤ **Al parecer la influencia adquirida de los medio va evolucionando con las tecnologías a través del tiempo y así marcan una era del comic, otra de la televisión, otra del cine... ¿Ustedes sienten que han tenido distintas etapas que marcan su evolución? ¿Cómo ha sido la evolución creativa a través de estos 18 años de trabajo?**

Nada de tecnología, es artesanía, nada de lo que se hace tiene motor, sino que es fuerza humana, todo es simple, el *Jesús Betz* es un teatro tradicional, el *Jesús Betz* es un teatro hecho como lo hacían los antiguos hace 300 años con los mismos sistemas nada nuevo bajo el sol, hay un movimiento.

➤ **Hay una limpieza que van adquiriendo a través del tiempo... Yo me refiero a la factura, por ejemplo cuando uno ve *Lobo*, tiene mucho más de cómic...**

Porque estamos más reposados, ya no tomamos pisco (ríe) claro que corresponde a una época y tiene que ver con la edad, pero si tú ves la estructura, no varía mucho, es como decir una radiografía a través de los años, tienen que ver en el fondo, hay una conexión, hay esqueletos parecidos, cambio el tiempo en que bailábamos, pero seguimos bailando en otro baile, pero en la misma pista, yo veo diferencias del diseño pero no de las estructuras. Claro antes te deslumbraba más cierto mundo, ahora te empezó a deslumbrar mas otro mundo, pero eso es como vistes el asunto, como se maquilla, yo creo que después hay un llamado a la reflexión, al final sobre todo en el *Jesús Betz* que es una obra reflexiva, pero si esa obra la aemos un ejercicio, podríamos transformarlo en algo como lo otro, si le quitamos el acento, me entendís? Le das otro acento, pero estoy diciendo la misma obra, y otras escenas se pueden transformar completamente, podís tocar en flauta no sé, *Mira Niñita* y te podís quedar tocando y te demorái tres días en aprender y quedarte ahí o decir ya aprendí, ahora voy a aprender otra cosa y otra cosa, siempre el trabajo ha sido sumar horas, sospechar de las primeras ideas, como que se basa en eso, el resto es verso. Generalmente el ochenta por ciento de las ideas son malas, el noventa pero hay que probarlas y se te va un día, en la

otra, otro día y así a veces una semana entera en ideas malas. Yo a veces digo se montan obras en tres meses, para montar en tres meses, el teatro está re bueno, las obras salen más o menos, pero para hacerlas en tres meses, está bueno, lo que pasa es que no debieran cansarse demorarse más, yo creo que no existe mayor diferencia entre montar una obra y hacer una casa, sumar horas no más, levantarse y trabajar, no más.

12.11

Jueves 10 de Noviembre del 2005

Entrevista a Jaime Lorca (Segunda Parte)

➤ **La primera pregunta es acerca de un concepto que tienen ustedes llamado “la estética de la materialidad”. Leí un artículo donde hablaban de eso y decían que ese concepto hacía referencia a todos los objetos de utilería que usaban en sus obras. ¿Tú me podrías aclarar por qué “estética de la materialidad”?**

No, pero eso lo puso la María de la Luz o no, el Eduardo Guerrero fue el que inventó lo de la estética de la materialidad, pero esas cosas son de ellos... pero... el teatro es material, no hay nada más que eso, el concepto es de Guerrero

➤ **¿Ustedes crean algún concepto para referirse a los materiales?**

No, huyendo no más del teatro del decorado, la escenografía es un objeto, un objeto habitable, que debe tener una unidad con la utilería... lo que pasa es que no hay tanto apoyo en otras teatralidades, como el texto por ejemplo, no hay tanto apoyo en eso, hay más apoyo en el objeto, en la escenografía que se habita.

Nosotros siempre hablábamos del laberinto, nuestras escenografías tienen algo de laberinto, hablando de materialidad; entonces, uno puede decir laberinto, porque siempre cambia, tiene entradas, salidas, son construcciones humanas, en la naturaleza no existen laberintos, los laberintos no son naturales, siempre son construcciones hechas por humanos, entonces el texto puede ser un laberinto también, ese texto llamado *La biblioteca de Babel* de Borges, es un laberinto también, no es material, es la idea... la escenografía es material, pero siempre sigue siendo el mismo concepto, de distintas formas como el viaje es siempre el contenido, la materialidad es siempre el laberinto, es un viaje con un laberinto. Las escenografías son mentiras, ilusiones no más, para mostrar un laberinto por debajo, pero ese es el juego como *Mario Bross*, eso es

➤ **Por ejemplo, a ver si entendí lo del laberinto: ¿Por eso en *Gemelos* se le saca tanto partido al teatrillo que se abre por acá y luego tiene otro espacio y después se transforma? ¿A eso te refieres tú?**

Gemelos es un teatrillo de muñecos, pero tiene más mundos que un teatro de muñecos, en un teatro de muñecos todos los espacios son iguales, acá hay más espacios distintos, tienes muchos espacios, que a través de esos se llega a otros, a pesar de que el viaje de *Gemelos* es un viaje bastante detenido, más que un viaje es un huida y un encierro, porque aquí no hay un viaje a ninguna parte.

➤ **Yo leí en un artículo que a ustedes les importaba mucho la nobleza de los materiales ¿Eso es tan así? De hecho lo leí en un artículo donde hablaba Eduardo Jiménez y decía que ustedes**

estaban súper asustados en *Gemelos* de usar fierro porque encontraban que no era un material tan noble como la madera ¿Por qué ese interés?

Por visualidad, en *Gemelos* no se ve fierro por ninguna parte, el fierro estaba oculto, porque el teatrillo de muñecos hablaba desde otra época, de una era de madera ¿cachay? No de metal. De muebles de madera, ni de metal, ni de plástico, casi ni siquiera de vidrio, fundamentalmente de madera, bronce también, cobre, pero fierro no, porque el fierro es más industrial y la madera es más artesanal y este teatrillo era una obra única, de artesanía, el fierro se asocia más a la revolución industrial, a cosas hechas más en serie...

Por ejemplo (se refiere en la obra que está trabajando) estamos pretendiendo hacerlo de acero.

➤ **¿Por qué de acero?**

Porque es un laboratorio

➤ **Ah por el concepto de...**

Sí, porque es un laboratorio y hay laboratoristas que experimentan con este personaje y ahí estamos viendo si hacerlo con este fierro dulce, pensábamos con aluminio, pero el aluminio no es tan bonito, el acero pega perfecto con el laboratorio, hay que ver... pero yo creo que va a ser acero

➤ **¿Por qué deciden participar en todas las etapas de un montaje, incluyendo la construcción y la tramoya? ¿De dónde nace eso?**

Nace del trabajo

➤ **Sí, pero no todas las compañías deciden trabajar en todas las etapas como por ejemplo en la construcción, más bien designan y dicen esto es pega de este y esta otra de este otro...**

Sí, pero se pierden parte del juego, es como jugar con menos fichas, ¿me entendís? Es como quitarse cartas, jugar carioca pero sin el 3, sin el 4, sin... ¡fome! Por eso participamos en todo

➤ **¿Siempre fue así? ¿Al principio también?**

Sobre todo al principio, después empezamos a delegar, fue en *Jesús Betz*, pero al principio nació así, claro que al principio era más simple, en la primera obra habían siete cubos negros, una escalera de tijera, una cortina de baño que iba sobre un cable de acero, esa era la escenografía, que no tenía ni pies ni cabeza, pero nos servía para dar niveles, para escondernos, para subir, servía escénicamente para solucionar niveles, eso fue lo que logramos, que no fue mucho tampoco (ríe)

➤ **Ustedes proponen la escenografía como un objeto escultórico ¿No crees que a partir de *Gemelos* ese concepto cambia por objeto contenedor? Porque en *Pinocchio* hay un objeto escultórico, en el *Viaje* también, pero me parece que en *Gemelos* se propone un objeto contenedor...**

Sí, sí, sí

➤ **Pero eso es consciente o surge a raíz de los requerimientos de la obra**

No, no sé, es como esconderse no más, mirado desde ahora, desde afuera, ahora pensando, creo que es como estar escondiéndose en la escenografía siendo contenido por ella, en cambio en las otras

no, tú entras y sales de ella, sí, sí toda la razón... pero tiene un problema eso, y es que no hay una mirada objetiva, uno no ve, no hay una distancia para ello, porque si un personaje está contenido en un lugar, es un personaje mucho más prisionero, incompleto, en cambio si el personaje puede salir del lugar, es mucho más libre, tiene más libertad de acción, de albedrío, ¿cachay? Puede hacer lo que quiere, en cambio el otro está contenido, solo vive dentro de ese lugar... pero eso lo estaba pensando ahora no más, pero sí, tú tenís razón.

➤ **Ustedes trabajaron en una obra que finalmente no llevaron a cabo: *La historia del Reloj Cu-cú*...**

No, no, no

➤ **¿Tampoco a nivel de proyecto?**

Sí, pero no era nada, pero eso después se transformó un poco en *Gemelos*, tú ves que *Gemelos* también tiene un poco de reloj cu-cú, la factura, los movimientos...

➤ **¿Ese proyecto surgió justo antes de *Gemelos*?**

No, no es que cuando empezamos a trabajar en *Gemelos*, no es que queríamos hacer *Gemelos*, sino que queríamos hacer algo, otra obra: dijimos ¿montemos otra obra? ¡ya! Entonces presentamos un proyecto al Fondart y le pusimos la historia del reloj cu-cú, pero no era nada, se llamaba así, y no nos aprobaron el cuento y después apareció la historia de la Agota Kristof y la idea del *Reloj Cu-cú* como que decantó ahí, lo que pasa es que nosotros no abortamos nada, ningún proyecto, cuando logramos hacer algo ahí ocupamos todo

➤ **¿Entonces se transformó?**

Si, fue un matrimonio sin aborto... es que no era nada, se cerraba el Fondart al día siguiente ¿cachay? Es cuando hacís un proyecto a la rápida a ver si aceptan el proyecto...

➤ **Pero no era que tenían un texto sobre el que iban a...**

¡No, nada!

➤ **¡Sólo fue el nombre!**

¡Sí, sí, nada nada! El nombre del proyecto para el Fondart

➤ **¡Ah!**

¿Y por qué tú me preguntas eso? ¿De dónde sacaste lo del *Reloj Cu-cú*?

➤ **Lo leí por ahí... y nunca había escuchado eso dentro de los trabajos que habían hecho ustedes y no sabía la historia (nos reímos)**

➤ **¿Qué crees tú que perseguía la compañía La Troppa? ¿Cuál era el norte? ¿Para donde iban?**

Buscábamos enaltecernos, tener esperanza, tener más alas, a Dios, sobre todo eso...

➤ **Y en cuanto a la búsqueda...**

No importaba, nosotros hicimos muchas cosas, pero siempre era eso, creábamos personajes, que vivían, se imponían, llegaban, amaban, seguían el objetivo, eso, porque ese era el objetivo fundamental, lo otro daba un poco lo mismo, la escenografía daba lo mismo, es la excusa no más. Porque la de nosotros era una compañía de dictadura, cuando nos decían que nosotros éramos lo peor, digo por la generación, entonces eso era enaltecernos, ser capaces de iluminarnos de alguna manera, ese era nuestro objetivo

➤ **¿Cuál era la propuesta de La Troppa?**

Que no teníamos maestros, yo creo que la propuesta era que no teníamos escuela, porque nosotros la pasamos muy mal en nuestra enseñanza, estuvimos mucho tiempo perdidos en la universidad

➤ **¿Por qué?**

Porque no se aprendía mucho, entonces el grupo fue nuestra escuela... yo creo que nosotros nos convertimos en nuestros maestros y nos enseñamos y se acabó cuando egresamos (ríe)

➤ **¿Y dónde crees tú que encontraban la motivación artística para seguir?**

Artística... muchas, la literatura, la poesía, muchas... la delicia de crear, hacer metáforas, hacer analogías, hacer asociaciones, como uno hace todo el tiempo: ¡ah! ¿No sé por qué? Pero esto se me relaciona con esto, ¿cachay? Con una broma, con un amigo, y cuando eso lo llevas a un plano superior, ya no es individual, tuyo, sino que del país, de una generación...

➤ **¿Eso está desde el principio? Porque yo me acuerdo de una imagen de *Salmón Vudú* donde están vestidos con unas poleras roja y azul y Laura con un confort blanco y los va enrollando...**

En el fondo la idea era no ser evidentes, era no ser simple o simplón y buscar la solución fácil, porque las cosas son mucho más complejas, no ser evidente, es decir: las cosas son tan complejas, busquemos los claroscuros de la situación y no sé, pongámosles un poco más de esto, pero menos de esto, es ir matizando las escenas, pero bueno, eso es una generalidad, porque eso corre para todos los grupos de teatro, para todo en la vida, en realidad, pero eso era lo que queríamos, es como si nosotros... yo siento como si con cada obra hubiéramos hecho ejercicios de estilos, a veces en los talleres de literatura, hacen ejercicios de estilos y dicen: vamos a hacer un cuento policial, y da lo mismo de lo que se trate, el cuento, es que se enmarque en un hecho policial, a eso se le llama ejercicio de estilo, entonces es como sí nosotros hubiéramos hecho ejercicios verbales, siempre, como para aprendizaje de nuestra escuela

➤ **¿Por qué? ¿En qué marco pondrías las obras? Considerándolas como ejercicios de estilo**

El *Lobo* por ejemplo es un estilo pop, tiene esa validez, que es el estilo más claro, que tiene sus reglas y que dura lo que uno demora en decir pop (ríe)

El viaje es un trabajo minimalista, que con lo mínimo uno puede hacer... ir al centro de la tierra, el mayor viaje que uno puede hacer, ir al centro de la tierra, más que ir a la luna y eso se hacía con dos actores y una locomotora... y ese es un trabajo minimalista

➤ **Y tú sientes que esos estilos surgen, no es que ustedes los busquen, sino que ahora tú con distancia los ves...**

Sí, yo lo veo así, ahora lo entiendo, yo siempre he tenido la sensación y ahora me acordaba... porque estaba la cagada en mi memoria y era horrible, ahora lo pienso y me da risa, porque pienso que en realidad todo fue una actuación mía y yo estaba actuando para que reaccionáramos ¿cachay? (ríe) es que esas son las esquizofrenias que hay dentro de los grupos, hay cosas que suceden y son inexplicables... no, no yo no estaba actuado... no conscientemente, ¡pucha! se me fue la onda de lo que te iba a decir... ¡ah! Hoy día pensaba, porque fui a mi casa a Lampa y volví a esta reunión, y quiero que te quede claro (ríe)

➤ **¡Oh! Gracias, estoy muy agradecida**

Oye, pensaba que yo nunca he cachado nada, o sea de ver la guea, solo teniendo la sensación, porque yo al ensayar una obra estoy perdido, creo que nunca he tenido otra sensación, o sea estoy claro en algunas cosas, generalmente la escenografía, más claro de lo que se va a ver, nunca he estado muy claro, creo que ninguno estaba muy claro, ¡ahora, no! Estoy seguro que ninguno estaba claro, pero tengo la sensación de estar dentro de la obra, que la haces y se ensaya y hay que dejarse llevar... a ver: es como la mujer, se deja bailar y no sé de repente viene la ola y hay que dejarse llevar, hay que soltarse, siento que si no se hace eso, no sé... uno sabe para donde va, pero nunca más van a haber olas tampoco.

➤ **Sí, pero igual ustedes en algún momento parten con una idea que estructuran muy bien y la analizan y todo...**

Sí, si no te estoy diciendo que no hacemos eso, sí lo hacemos, pero después eso no es nada, sirve para partir, para llegar a la primera celda de la creación, es como lo que tú viste(se refiere a la obra que está preparando) después todo eso se pierde y los que iban a ser 80 movimientos, cambian por otra cosa, entonces esa celda se convierte en un transformer y es el esqueleto el que cambia, pero el alma es la misma, o sea lo que necesitamos está aquí, pero hay que ordenarlo distinto ¡Pero eso lo cacho ahora! Ja, ja.,

➤ **Pero mientras estabas dentro estabas inmerso...**

Sí, pero eso pensaba en la mañana... eso lo caché porque ya hicimos la obra, ya salimos de nuestra escuela, ahora entendí, ahora puede ver: ¡ah! estamos entrampados en esto o puedo ver la onda de la energía, estoy más preocupado de eso que de otra cosa, no sé, de poder ir viendo si hay alguna cosa que nos sirve o de ir por acá, estoy más preocupado de eso... ahora mientras estaba pensando eso encontraba que estaba mejor, porque cachaba que estaba perdido, en cambio antes estaba perdido y sin saber y le daba y le daba con la sensación de que para allá iba y para allá le daba... en ese sentido el 80% de nuestras escenas son pura intuición, no son de pensamiento, son de intuición, después de un trabajo de mesa largo, era solo intuición, el ritmo era solo intuición

➤ **Más que un trabajo súper cabezón a la hora de presentarlo...**

Era intuición, ¿hay cachado de repente en clases de danza o de teatro cuando dicen: la gente que no se relaja no puede llevar el ritmo? Hay que meterse en alguna corriente, si uno no se mete en alguna corriente no crea, el resto es súper bueno porque te dice: ya pero no en cualquier corriente, entonces: ya en esta. O sea es cerrar la casa en un rinconcito y de ahí escoger un camino, yo creo que para eso sirve, para nada mas, un buen trabajo teórico yo creo que garantiza que se va por el camino correcto, pero no garantiza que se va a llegar.

➤ **Pero ustedes, en algún momento pasaban por ese trabajo teórico**

Sí

➤ **Y después se dejaban llevar...**

El trabajo teórico duraba casi la mitad o la mitad y a veces más de la mitad del ensayo y después empezábamos a trabajar y trabajar... pero sentados en la mesa 3, 4, 5 o 6 seis meses, dependiendo de cuanto iba a durar el trabajo

➤ **Pero ahí, empieza a surgir el paralelo entre el trabajo de mesa y el trabajo en sí ¿También empiezan a probar y todo eso? o sea ¿Empiezan a la vez a armar el espacio para ver cómo sería?**

Sí, parándose de la silla, sí y a construir y los ensayos son bastantes posteriores, en sí... más con el objeto, porque si uno ensaya siempre sin las cosas...

➤ **¿Cuándo ya están adaptando el texto que van a usar tienen alguna idea del espacio?**

Depende, esa otra vez yo te decía que en el *Viaje al centro de la tierra*, sabíamos que íbamos a hacer una locomotora incluso antes de hacer la adaptación, en *Jesús Betz* no, fue al final, pero siempre teníamos la idea de los cuchillos del elipsoidal, pero no hay receta, el camino sí

➤ **¿Qué importancia tiene para ustedes la itinerancia? Porque pasan gran parte del tiempo itinerando**

Yo creo que como todos los grupos de teatro

➤ **Pero yo creo que no todos los grupos itineran tanto como ustedes**

Pero fijate, todos los grupos itineran, lo que pasa es que lo hacen en forma intermitente, cuando no están creando están itinerando: primero en una comuna, luego en otra comuna, ahora si la obra tiene más resonancia va a provincia y de ahí al exterior. El teatro es itinerante, el teatro es como el circo, alguna diferencia podría ser la carpa, porque nuestra carpa está montada, pero de ahí... la itinerancia es siempre importante para todos los artistas, a no ser que trabaje en la televisión, y ni siquiera, tal vez el único podría ser el lector de noticias o no sé, el hombre que lee el tiempo tal vez (ríe) piensa casi todos, todos... necesitan... la itinerancia es una forma de vida... yo tenía una amiga que decía que tenía mareo de tierra, mientras ella está de visita estaba muy bien la cosa

➤ **Cuando yo veo las obras de La Troppa, me parece que se transforman en un acto casi ceremonial. Siento que lo que sucede ahí es prácticamente un ritual ¿Qué me puedes decir tú de eso?**

No, eso no... eso es algo natural... es triste, eso a todos les va... de Che Copete se puede decir lo mismo... eso no tiene nada que ver

➤ **A ver, como te explico, es que hay grupos que cultivan más el acto ceremonial y hacen todo un ritual de él y se preocupan que sea así y se genera ahí un ritmo y todo un cuento, pero no pasa eso siempre**

Es que me estoy haciendo una pregunta como que le dijeras a un político: usted señor dice que la política es el arte de gobernar... es que tu estoy definiendo teatro y me estoy diciendo que nosotros lo hacemos así y yo creo que de eso no se habla.

➤ **Porque es inherente al teatro**

Es como que un mago hable de la magia, es que eso no, eso no, es así

➤ **Es que no sé a mí me parece que existe una especial preocupación por eso ... tal vez en sus obras se encuentra más patente**

Pero es que eso corre para cualquiera, no sé, hasta para un profesor, el incluir la ceremonia, porque cuando uno hace algo se acerca a Dios, aunque sea feo, porque cuando uno hace algo lo quiere hacer bien y lo arregla y todo y ¿con quién lo está comparando? Con Dios, con la divinidad y por eso hacemos teatro, pero casi nadie más va a hacer esto y nosotros sí trabajamos... por eso digo que esas cosas son de Perogrullo, son las cosas que hay que hacer, es la obligación, no cabe otra posibilidad, el que no lo hace es como te decía, es jugar naípe con menos cartas y se lo pierde, se lo pierde y estafa.

➤ **Hay una escena de *Lobo* que es la de la cajita de fósforos ¿Por qué se llega a esa solución?**

Por una metáfora súper simple que decía: vivo en una caja de fósforos, por el departamento. En ese tiempo empezaron a aparecer por la ley del subsidio habitacional, esas villas de cuatro pisos con departamentos tan chicos, que la gente dice: tan chicos como una caja de fósforos y así puede ser él y él... no tiene otra lectura, aparte del juego de las dimensiones, de verlos a ellos en una caja gigante, es algo muy teatral, es como la casa de Pin-Pon

➤ **Crees tú que la escena de los paracaídas cayendo en *Gemelos* podría ser una síntesis del teatro de La Troppa “imágenes bellas, poéticas, con una factura impecable pero con un fuerte y crudo contenido”?**

Bien, sí, sí... (piensa) sí, sí, la del pescadito también... los contenidos cachay que van por detrás, porque hay escenas precedentes que arman esa situación, por ejemplo hay una escena en *Gemelos* donde la abuela se traga una carta de amor, eso tiene un antecedente porque si tú separas esa escena y la pones sola es una estupidez, porque todo el mundo puede decir que tiene hambre... también, pero hay antecedentes, tiene un montón de antecedentes que se han dado dramáticamente, es una escena que se puede hacer con carga y sin carga, no es necesario actuarla. Yo leí algo alguna vez que escribió Matriollani acerca de Fellini y decía que él le preguntaba a Fellini: maestro en esta escena ¿actúa o no actúa? y él le decía a veces no, no, no actúa. Y esto quiere decir, por ejemplo que Matriollani se tomaba un vaso de bebida sin ninguna emoción y después en la edición Fellini le ponía un montón de antecedentes y después cuando la gente veía todo eso y Matriollani se tomaba el vaso de bebida la gente lloraba, porque estaba armado todo

➤ **Con ustedes trabajan un par de diseñadores a lo largo de su trayectoria ¿Cómo pasan de uno a otro? ¿Es una decisión que se da a través del tiempo o es por afinidad?**

Nosotros trabajamos con el Chino González y después el se retiró, después trabajando en *El Viaje al Centro de la Tierra* conocimos a Eduardo Jiménez y él siguió hasta el final de la compañía, y ahora sigue trabajando conmigo. Pero, no es que haya pasado mucha gente, sino que es un grupo que se ha ido manteniendo en el tiempo

➤ **Pero en *Jesús Betz* aparte de Jiménez, llegan dos diseñadores más y en *Gemelos* está también Bazaes ¿No es que quisieran probar un poco?**

No, no, no, Rodrigo tampoco quiso trabajar en *Jesús Betz*.

- **Ustedes parten trabajando con una chica que se llama Rosaluz Pizarro ¿Quién es ella?**

No, ella hacía... ayudaba... hacía algunas utilerías. Es la hermana de Laura, pero no es diseñadora... o sea es, pero...

- **Es que yo la vi en algunos créditos...**

¿En cuáles?

- **De las primeras obras**

Ah, sí... pero ahí el gran trabajo fue de Raúl Croquevielle, que hizo la silla mecedora

- **¿Y él quién es?**

Él es arquitecto y también hace diseño y la silla quedó... (Pone cara de aprobación)

- **Y ahí parte todo...**

Sí, pero no parte de ahí, parte con el error, con el error primero, de ahí parte todo

- **Claro, con la carencia**

Sí

Entrevista a Laura Pizarro (2)
Rap del Quijote

➤ **Háblame del Rap**

Éramos nosotros tres, mas cuatro personas más ¿eso está claro?

➤ **Sí**

El montaje constaba de dos actos, uno con el espacio vacío y con las cosas que necesitábamos o los personajes que hacíamos, por ejemplo en un momento estábamos con los molinos en escena.

➤ **Claro, pero ¿eran personajes los molinos? Porque yo leí el texto y ahí me quedó la duda.**

(Ríe) Era una puesta... era una mezcla entre medio cibernética y cosas como antiguas, por ejemplo el Quijote andaba con un casco y su lanza era un taco de pool, su Rocinante era un Go-kart. Entonces desde ahí toda una mezcla, había muchas mezclas... por ejemplo en los molinos estábamos metidos adentro de unos trajes enormes, también con un casco, parecíamos de esos que van a la luna, más o menos como astronautas, pero muy con la cosa, así como de estas películas antiguas que hacían de moderno, ¿cachay esa mezcla que hay? como esas películas que hablan del futuro como acartonadas. Había esos y los personajes que hacían los molinos, en los molinos cada uno de nosotros andaba con un aspa, entonces el Quijote se enfrentaba a estos personajes que avanzaban después.

➤ **En una parte hay una cama elástica**

Eso era en el segundo acto que es como más mágico. En el segundo acto llegan a donde unos condes o princesas que hay y había un refalín por donde llagaban a una cama elástica y ahí el lugar de estos condes era la cama elástica. Tanto la cama elástica como el escenario, tampoco hay una integridad, eran como elementos, había muchos elementos, como entre comillas importante, no como en las otras obras que había una unidad en torno a un elemento como en otras obras, aquí no logramos una unidad; pero también, era la historia de este personaje que se va encontrando con distintos personajes que entraban y salían. Habían elemento que ayudaban a componer esa escena, entonces el Quijote no se establece en un lugar. Aquí no había un elemento totalitario como en el Pinocchio, para nada, si se mantenía en escena la persona que tocaba el teclado, estaba ahí. Entonces en toda la primera parte era sin esa cama elástica, solo en el segundo acto.

➤ **¿Por qué usaban una cama elástica?**

Porque representaba toda esa locura de los personajes, que nada estaba fijo, nada era con los pies en la tierra.

En la primera parte había un Go-kart que andaba por una rampa, que subía y bajaba.

Por ejemplo estaba el Sancho y Quijote en un momento y se enfrentan a dos rebaños... que eran unas cosas que se ponían en la cintura, unas pequeñas ovejitas, pero no eran ovejitas hormiguitas, eran unas cosas medias abstractas y nosotros íbamos dando vuelta y saliendo por los dos lados del escenario, mientras Sancho iba relatando a Quijote: viene un bando de aquí o viene un bando de acá, con una alita delta pequeña, mientras el Quijote se iba en el volón que estaba viendo todo esto

y hacíamos una cosa tal como que él quedaba flotando como si él estuviera arriba del ala delta, hacíamos como ese tipo de juegos, de planos de alguna manera, como representando aquí y el otro estuviera en esa situación allá, eso nos quedó.

➤ **Eso te iba a preguntar, no sé, según yo, ustedes en cada obra fueron aprendiendo cada cosa.**

En el Quijote por ejemplo esa era una de las imágenes que rescatamos: el Sancho, relatando una situación, haciendo alusión a lo que estaba haciendo con sus manos y al mismo tiempo había la imagen del Quijote, en esta otra imagen arriba con sus manos él iba planeando, el espectador hacía la unión de todo el plano, eso fue como lo que rescatamos para las próximas obras que vinieron, en el mismo Pinocchio en el juego de la nariz con el muñequito también como que nace de ahí, de estar con esa miniatura.

➤ **Yo me pierdo en esa parte donde aparece la condesa, Merlín, los buitres, además que ellos llevan al desenlace de todo...**

Lo que pasa es que el Quijote es una narración que tiene mucho más de lo que todos conocemos, entonces nosotros también encontramos cosas de un viaje iniciático y de lo que nosotros como que siempre hablamos con La Troppa y este encuentro con esta gente, incluso ahí viene la canción: “*En el reino de la mentira todo es mentira, viva la ilusión*” es como todo lo descarnado en contraposición a este hombre que comienza a imaginar y vive en este mundo idealizado, entonces su último encuentro es con esta realidad, que además es una realidad que no tiene ni pies ni cabeza y que ni siquiera tiene un orden, un orden así como supone que tienen las cosas, es como también lo que encontramos en el libro de Cervantes, que no son espacios necesariamente rescatados en otras versiones y para nosotros tenía ese sentido.

➤ **Cobraba más fuerza.**

Claro.

➤ **Y lo otro ¿por eso Merlín hablaba en inglés?**

Merlín era una locura, hablaba medio rapeado también, para ese tiempo era como una especie de rapeo el que hacía Merlín, era el “no diálogo” era como la torre de Babel, como mezclando todo ese tipo de signos, no sé cómo llamarlo, o sea no tenía donde elegir, las cosas eran de esa manera y él estaba desvariando. En el reino de la mentira donde nada es, entonces desde aquí él es catalogado como un tipo enfermo.

➤ **¿Los stukan son los aviones?**

Sí

➤ **Y son como importantes... aparecen al final y en otro momento en que se escuchan...**

...Son notas evidentes de cuando se rompió toda la ilusión, que tiene que ver con el golpe, cosas, notas como evidentes, pero también como de memoria colectiva o algo así.

➤ **Tengo una duda, hay un momento en que aparecen unos leones en una jaula ¿cómo lo hacían?**

(Ríe) Era como el rey de no sé donde que venía con unos negros y los negros los representábamos con una polera (ríe) y era absurdo, el león, que jamás se vio, porque venían cargando una caja y se suponía que allí dentro iba el león y a lo más viste un guante que hacía de mano del león y con la otra mano lo agarraba y hacía que el negro lo agarraba.

➤ **Y lo otro, es que dicen que hay un teléfono grande que va de viaje y se arranca ¿cómo era? ¿Era una persona?**

Claro, era una persona que iba abajo del traje de teléfono, era con volumen y que se paseaba, creo que era yo misma de teléfono en un momento. ¡Mira eso sí que no me acordaba!

➤ **Lo otro también, aparecen el texto una escena en la que llueve y llueve, ¿cómo representaban eso? ¿Con sonido?**

(Piensa un rato) No, no me acuerdo

➤ **Y lo otro, hay unos títeres que aparecen en un momento, que son de tamaño real y cuentan una historia y que son manipulados por los actores...**

Ah, parece que era poniéndose unas cosas mientras unos se movían las manos el otro la cabeza... pero de eso tampoco me acuerdo bien.

➤ **¿Cómo lo hacían con los espacios? en el texto sale que hay una carrera en un campo por ejemplo, ¿cómo hacían eso?**

Narrando, esa era la gracia, que eran convenciones que se armaban, sin la necesidad de la escenografía

➤ **También sale que Merlín aparecía flotando.**

(Piensa largo) Ah! Parece que lo entraban, pero no se veían.

➤ **¿En el aire?**

Sí, pero no me acuerdo bien.

➤ **También hay un personaje que sale en el texto que salta en la cama elástica y dicen que se pierde en el techo...**

...Ah! Es que la configuración del espacio, con la cama elástica y el resbalín nos permitía que el actor al darse impulso al saltar pasara a esconderse detrás del resbalín y eso se veía como que quedaba arriba.

➤ **¿Qué eran las máscaras idiotas que deben usar el Quijote y Sancho?**

Justamente se las da Merlín para que no enloquezcan, no sé yo creo que tenía que ver con algo simbólico del Quijote, pero no sé...

➤ **¿Qué es lo que tiras en Salmón Vudú al suelo, cuando narran la matanza de los nativos?**

Eran trozos del Guernica, como un símbolo que también habla de la masacre como la que hubo en la isla con los indios.

Capítulo 13

BIBLIOGRAFIA:

LIBROS

Artaud Antonin, Octava reimpresión 2001Primera Ed. 1978, El teatro y su doble, Barcelona, Editorial Edhasa.

Breyer Gastón, (Sin fecha de publicación), La escena presente: Teoría y metodología del diseño escenográfico, Buenos Aires, Ed. Infinito.

Correa Sofía, Historia del siglo XX chileno, Tercera Ed., 2002 1era Ed. 2001, Santiago, Chile, Ed. Sudamericana.

Craig Gordon, 1905, The art of the Theater, Londres y Edimburgo, Ed. T. N. Foulis.

Chaplin Sarah y Walker John, 2002, Una introducción a la Cultura Visual, Barcelona, Ed. Octaedro S.L.

Gómez Rodrigo, 2001, Fotografías de Rodrigo Gómez. Un viaje con el teatro La Troppa, Santiago, Chile, Ed. Lom.

Grande María Ángeles, 1997, La noche esteticista de Edward Gordon Craig: Poética y práctica teatral, Anales de la Literatura Española Contemporánea, Alcalá, España, Ed. Universidad de Alcalá. Servicio de Publicaciones.

Groupe μ (Mu), 1993, Tratado del signo visual: para una retórica de la imagen, Madrid, Ed. Cátedra.

Guerrero Eduardo, 2001, Acto Único. Directores en Escena, Santiago, Chile, Ed. Ril.

Irvin Polly, 2003, Directores. Artes Escénicas, Barcelona, Ed. Océano.

Joly Martine, 2003, La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción, Barcelona, Ed. Paidós.

La Troppa, 1990, Libreto Obra teatro Pinocchio, Santiago, Chile.

La Troppa, 1992, Libreto Obra teatro Lobo, Santiago, Chile.

La Troppa, 1994, Libreto Obra teatro Viaje al Centro de la Tierra, Santiago, Chile.

La Troppa, 1998, Libreto Obra teatro Gemelos, Santiago, Chile.



La Troppa, 2002, Libreto Obra teatro Jesús Betz, Santiago, Chile.

Los que no estaban Muertos, 1988, Libreto Salmón- Vudú, Santiago, Chile.

Los que no estaban Muertos, 1989, Libreto El Rap del Quijote, Santiago, Chile.

Marin Louis, 1993, Des pouvoirs de L'image, Gloses, París, Ed. París Seuil.

Mnouchkine Ariane, 2007 Primera Ed. 2005, El Arte del presente, Conversaciones con Fabienne Pascaud, Buenos Aires, Ed. Atuel.

Moles Abraham, 1991, La Imagen. Comunicación funcional, México, Ed. Trillas.

Morales Alejandra, 2005, El Collage: Una clave de ingreso en la visualidad del siglo XX, Colección tesis 6, Programa de magíster en TEHA Dpto. de Teoría de las Artes, Facultad de Artes, Univ. De Chile, Santiago, Chile, Ed. Lom.

Muñoz Juan, 1998, Métodos de creación colectiva en Chile, Memoria para obtener el grado académico de Licenciado en Actuación en la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile.

Pavis Patrice, 1980, Diccionario de Teatro. Dramaturgia, estética, semiología, Buenos Aires, Ed. Paidós.

Real Academia Española, 2007, Diccionario práctico del estudiante, Barcelona, Ed. Santillana.

Villegas Juan, 1998, Propuestas escénicas de fin de siglo, Michigan, Ed. Gestos.

Zagal Juan Carlos y Lorca Jaime, 1987, Libreto El Santo Patrono, Santiago, Chile.

Zegers Nachbawer María Teresa, 1999, 25 años de teatro: en Chile, Santiago, Chile, Ministerio de Educación. Dpto. Programas culturales. División de Cultura.

DIARIOS Y REVISTAS

Bzaes Rodrigo y Jiménez Eduardo, Verano - Otoño del 2000, Gemelos. Encontrarse, tomar distancia, reinventarse, Santiago, Chile, Revista Teatrae núm. 1, Rev. Escuela de Teatro Univ. Finis Terrae, Publicación Semestral.

Bustos Sandra, Abril de 2001, La Troppa: La pasión de ser itinerantes, Santiago, Chile en Diario La Tercera.

Cournot Michel, Julio de 1999, Dos hermanos inseparables y los vagones de los campos. Un espectáculo entre el cuento popular y los archivos de Nuremberg, Francia, Diario Le Monde.

Desormeaux Andrea, Mayo de 2003, El último estreno de los chilenos de La Troppa dividió al público parisino, Santiago, Chile, Diario El Mercurio.

Di Girólamo Claudio, Otoño – Invierno 1991, De Collodi a La Troppa, Santiago, Chile, Revista Apuntes núm. 102, Publicación semestral de la escuela de teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Escobar Marcela, Noviembre 2003, Así se arma una Troppa, Santiago, Chile, Diario El Mercurio, Revista El Sábado.

Frenay Frédéric, Julio de 1999, Piedad de infancia, Francia, Diario Le Fígaro.

González Andrea y Marinao Verónica, Febrero de 2003, A tablero vuelto y con dos ministros en el público debutó La Troppa, Santiago, Chile, Diario El Mercurio.

González Francisco, Sept. 1987, Una obra irreverente y burlesca estrenan “Los que no estaban muertos”, Santiago, Chile, Diario La Época.

Guerrero del Río Eduardo, Primavera-verano 1992, Una Troppa creativa, Santiago, Chile, Revista Apuntes núm. 104, Publicación semestral de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Heis Claudia, Mayo de 1994, La Troppa dejó pasmados a los mandamases del Itinerante, Santiago, Chile, Diario La Época.

Heiss Claudia, Marzo de 1995, La Troppa bajo el volcán, Santiago, Chile, Diario La Época.

Hurtado María de la Luz, Otoño- invierno 1995, Recorrido a través de La Troppa, Santiago, Chile, Revista Apuntes núm. 109, Publicación semestral de la Escuela de teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Hurtado María de la Luz, Segundo semestre 1999, Gemelos: un prodigio de La Troppa, Santiago, Chile, Revista Apuntes núm. 116, Publicación semestral de la escuela de teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Hurtado María de la Luz, 2006, La Troppa Básica. Un itinerario, Santiago, Chile, Revista Universitaria núm. 91, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Ibacache Javier, Marzo de 1995, Grupo La Troppa estrena versión existencial de Viaje al centro de la Tierra en el Teatro UC, Santiago, Chile, Diario La Segunda.

Ibacache Javier, Enero de 2002, Philippe L' Herhier en Francia entregará significativo respaldo a La Troppa en nuevos proyectos, Santiago, Chile, Diario La Segunda.

Ibacache Javier, Abril de 2002, Nuevo montaje de La Troppa debutará el 3 de Marzo en Francia, Santiago, Chile, Diario La Segunda.

Ibacache Javier, Febrero de 2003, Exclusivo: las primeras imágenes de Jesús Betz, el nuevo montaje de La Troppa, Santiago, Chile, Diario La Segunda.

Jeftanovic Andrea, Octubre de 2003, Marcha a lo sublime, Santiago, Chile, Diario El Mercurio, Suplemento Wikén.

Jiménez Eduardo, Otoño- Invierno 1995, Manual para la construcción de un tren: (bueno...una locomotora), Santiago, Chile, Revista Apuntes núm. 109, Publicación semestral de la Escuela de teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Jiménez Eduardo, 2004, ¿Qué se mueve?, Santiago, Chile, Revista Apuntes núm. 125, Publicación semestral de la Escuela de teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Jurado María Cristina, Febrero de 2004, Gemelos de La Troppa. El retorno de la poesía, Santiago, Chile, Revista Caras núm.415.

Labra Pedro, (Sin fecha de publicación), Historieta delirante y burlona que es un alarde creativo, Santiago, Chile, Diario La Segunda.

Lagos Sergio, Junio de 1995, Música de cañerías. Remezcla teatral, Santiago, Chile, Suplemento Zona de contacto, Diario El Mercurio.

Letelier Agustín, Oct. 1988, Salmón Vudú, Santiago, Chile, Diario El Mercurio.

Los que No estaban Muertos, otoño – invierno 1989, Reportaje a Salmón vudú: Salmón-Vudú y la búsqueda de un método, Santiago, Chile .Revista Apuntes núm. 98, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Loubatie Marie-Helene, Julio de 1999, Gemelos: Una joya maravillosa de La Troppa, Francia, Diario Le Dauphiné Vaucluse.

Madrid Sergio, (sin fecha de publicación), Humedad y Fragancia, Revista Pluma y Pincel, Santiago, Chile, Ed. Empresa de publicaciones y Ed. Ltda.

Mansilla Luis Alberto, Mayo de 1999, Gemelos Prodigiosos, Santiago, Chile, Periódico Punto Final núm. 445.

Miranda Rodrigo, Enero de 1999, La Troppa de paseo por la muerte, Santiago, Chile, Suplemento Wikén, Diario el Mercurio.

Miranda Rodrigo, Julio 2005, Grupo La Troppa se presentará en Austria, Inglaterra y Grecia hasta 2005, Santiago, Chile, Diario El Mercurio.

Montagna Juan Carlos, otoño- invierno 1996, Teatro Chileno post moderno: definiciones, conquistas y preguntas, Santiago, Chile, Revista Apuntes núm. 111, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Montecinos Yolanda, Julio de 1989, Rap del Quijote una fantasía años 80 del Hidalgo Manchero, Santiago, Chile, Diario La Nación.

Montecinos Yolanda, abril de 1991, Arriba el telón, Santiago, Chile, Diario La Tercera.

Muñoz Carmen Gloria, Marzo de 1995, Los hombres tienen alas y pueden volar, Santiago, Chile, en Diario La Nación.

Muñoz Juan Antonio, Octubre de 2003, Una experiencia sobrecogedora, Santiago, Chile, Diario El Mercurio.

Núñez Ramón, 2006, Las Paradas de La Troppa, Santiago, Chile, Revista Universitaria núm. 91, Ed. Pontificia Universidad Católica de Chile.

Olavarría Patricio, Agosto de 1999, La Troppa. Trabajamos en base a la libertad y a la imaginación absoluta, Santiago, Chile, Revista Vistazos núm. 20, Ed. División de Cultura del Ministerio de Educación.

Olavarría Patricio, Septiembre 2003, Nuestras obras son viajes laberínticos, donde siempre hay una luz, Santiago, Chile, Revista Teatro Itinerante de Chile.

Oyarzún Carola, Mayo de 1994, Santiago, Chile, Crítica de Teatro Lobo, en Diario El Mercurio.

Oyazún Carola, Abril de 1995, Viaje al Centro de la Tierra, Santiago, Chile, Diario el Mercurio.

Pacull Álvaro, Primavera-verano 1992, Paráfrasis para un Lobo, Una Troppa creativa, Santiago, Chile, Revista Apuntes núm. 104, Publicación semestral de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Piña Andrés, Julio de 1992, De la Fantasía a la irreverencia, Santiago, Chile, Diario La Época.

Piña Jaime, Sept. 1995, Chilenización y deschilenización en El Desquite, Santiago, Chile, Artes y letras, Diario El Mercurio.

Piña Juan Andrés, Junio de 1989, Ilustre Caballero del Gokart, Santiago, Chile, Revista Apsi núm. 308.

Piña Juan Andrés, Febrero de 1999, Un viaje a la Guerra Santiago, Chile, en Diario El Mercurio.

Piña Juan Andrés, Sept. 1991, Pinocchio, Santiago, Chile, Revista Mensaje núm. 402. Pontificia Universidad Católica de Chile.

Piña Rommel, Marzo de 1995, Tropelías bajo tierra, Santiago, Chile, Diario La Nación.

Pulgar Leopoldo, Abril de 1995, Viaje al Centro de la Tierra. Al febril ritmo de una locomotora, Santiago, Chile, Diario La Tercera.

Pulgar Leopoldo, Enero de 1999, La Troppa presenta su nueva obra en un teatro de juguete, Santiago, Chile, Diario La Tercera.

Pulgar Leopoldo, Abril de 2000, La Troppa: el triunfo del rigor, Santiago, Chile, Diario La Tercera.

Quiroz Rodrigo, Octubre de 2004, La nuestra es una generación capada, Santiago, Chile, Portal Pluralista Ed. por Corporación Representa Bustamante.

Valentini Ruth, Julio de 1999, Los niños de La Troppa, Francia, Semanario Le Nouvelle Observateur.

(Sin firma), Marzo de 1995, El 31 de Marzo Grupo La Tropa estrenará Viaje al Centro de la Tierra, Diario El Mercurio, Santiago.

(Sin Firma), Agosto 1988, Los Mensajes de Salmón Vudú, Santiago, Chile, Diario La Época.

(Sin firma), Julio de 1999, La Troppa en Europa: Acá nos dicen: Qué pena que sean Chilenos, Santiago, Chile, Diario El Mercurio.

(Sin firma), Abril de 2000, La Troppa: Agenda copada hasta el 2002, Santiago, Chile, Diario El Mercurio.

(Sin firma), Junio de 2001, Agota Kristof nos dijo que Gemelos era la mejor adaptación de su libro, Santiago, Chile, Diario El Mercurio.

INTERNET

www.catedu.es	[consultado: 05 de julio del 2008]
www.rae.es	[consultado: 17 de abril del 2009]
www.rodrigowalker.cl	[consultado: 01 de marzo del 2008]
www.unex.es	[consultado: 04 de julio del 2008]

ENTREVISTAS

Acevedo Rodrigo, Enero 2004, Entrevista a Laura Pizarro de La Troppa, Valparaíso, Chile.

Fariña Daniela, 2003, Entrevista realizada a Eduardo Jiménez, Viaje al interior de La Troppa, Memoria para obtener el grado académico de Licenciada en Actuación en la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile.

Fariña Daniela, 2003, Entrevista realizada a Juan Carlos Zagal, Viaje al interior de La Troppa, Memoria para obtener el grado académico de Licenciada en Actuación en la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile.

Fariña Daniela, 2003, Entrevista realizada a Laura Pizarro, Viaje al interior de La Troppa, Memoria para obtener el grado académico de Licenciada en Actuación en la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile.

García Paulina, Julio del 2005. Entrevista realizada a Laura Pizarro para esta investigación, Santiago, Chile.

García Paulina, Agosto del 2005, Entrevista realizada a Jaime Lorca para esta investigación, Santiago, Chile.

García Paulina, Noviembre del 2005, Entrevista realizada a Jaime Lorca para esta investigación, Santiago, Chile.

García Paulina, Chile, Mayo, 2009, Entrevista realizada para esta Memoria a Carolina Rodríguez Egresada de Lic. en Artes c/ mención en Escultura, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago.

García Paulina, Mayo, 2009, Entrevista realizada para esta Memoria a Jaime León, Profesor de Dibujo, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago, Chile.

García Paulina, Diciembre del 2008, Entrevista realizada a Laura Pizarro para esta investigación, Santiago, Chile.

Hurtado María de la Luz, 1995, Entrevista realizada a Juan Carlos Zagal, Santiago, Chile.

Oyarzún Carola, Julio de 2003, Diálogos con la cultura. Tertulias 2002 – 2003. La Troppa Artesanos, viajeros y poetas. Entrevista, Santiago, Chile, Editorial Tobacco & Friends y Universidad Finis Terrae.

OTROS

Zagal Juan Carlos, 1998, Ponencia en el I Congreso de Directores Teatrales de Chile, Santiago, Chile, Transcripción: Violeta Espinoza.

Pizarro José Pedro, 2001, Documental Jumeaux – La Troppa en Francia, Francia, [DVD], Coproducción Cía. De teatro La Troppa, Le Volcan Scene National de Le Havre.

Microsoft® Encarta® 2009 [DVD]. Microsoft Corporation, 2008.

