

**UNIVERSIDAD DE CHILE**  
FACULTAD DE ARTES  
Departamento de Artes de la Representación

# Teatro y deseo : el beso en la cicatriz.

Por

**Marco Espinoza Quezada.**

Tesis auspiciada por la División de Cultura del Ministerio de Educación.

Tesis presentada a la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile como uno de los requisitos para optar al título de Actor.

Profesor Guía: Señor Alfredo Castro Gómez.

**Enero de 1999, Santiago de Chile.**



THE KISS <sup>1</sup> .	1
I. INTRODUCCIÓN. .	3
II. DESEOROLOGÍA. . .	5
1. APETITO. .	6
2. DESEO. . .	6
A. MUNDO ANTIGUO. .	6
B. AUTORES MODERNOS. .	6
C. CREADORES Y ARTISTAS CONTEMPORÁNEOS. . .	7
3. FANTASMA. . .	10
4. RETORNO AL DESEO. .	10
III. EL ACTOR Y EL DESEO. . .	13
1. EL ACTOR. .	13
A. EL CUERPO COMO FRAGMENTO NATURAL. .	14
B. EL CUERPO DEL ACTOR. .	15
C. EL CUERPO DEL ACTOR COMO DESIDERIO .	16
2. EL ACTOR Y EL VÉRTIGO. . .	16
3. EL ACTOR Y LA MUERTE. .	17
A. MUERTE ORGÁNICA. .	17
B. EL DESEO DE MUERTE. . .	18
C. LA ESCENA IMPOSIBLE. .	18
4. LA RELACIÓN DEL ACTOR CON SU DESEO. . .	19
A. NEURÓTICO . .	19
B. PERVERSO .	19
C. ESQUIZO .	20
IV. EL AUTOR Y EL DESEO. .	21
1. EL AUTOR. . .	22

<sup>1</sup> Smith, Robert; The Cure: *“Kiss me, kiss me, kiss me”* (1987).

2. EL AUTOR Y LA HISTORIA.(LA FÁBULA) .	22
3. EL DESEO DEL AUTOR. .	24
A. LA PALABRA COMO EL GRAFO DEL DESEO. .	25
B. LA LETRA EN EL DESIDERIO. . .	25
V. EL DIRECTOR, LA PUESTA EN ESCENA Y EL DESEO. . .	27
1. EL DIRECTOR. . .	27
2.LA PUESTA EN ESCENA. .	28
A. LA PUESTA EN ESCENA DEL TEXTO DRAMÁTICO .	29
B. LA PUESTA EN ESCENA DEL ACTOR. . .	30
3.EL ESPACIO ESCÉNICO. . .	30
4. EL DIRECTOR Y EL DESEO. .	32
A. LA REALIDAD MATERIAL. . .	32
B. LA REALIDAD PSÍQUICA. .	32
VI. "LOS NIÑOS TERRIBLES" O LA PUESTA EN ESCENA DEL DESEO. .	35
1. EL CUERPO DE LA INFANCIA. .	35
2. "LOS NIÑOS TERRIBLES" DE JEAN COCTEAU. . .	36
A. JEAN COCTEAU. . .	36
B. LOS NIÑOS TERRIBLES. .	38
3. TEXTO DRAMÁTICO. .	39
A.GÉNESIS, PROCESO Y CONCRECIÓN. . .	39
B.EL TEXTO DESEANTE. .	40
4. PUESTA EN ESCENA. . .	42
A. LA LEY DEL DESEO. . .	42
B. EL ESPACIO DESEANTE. . .	42
5. ACTUACIÓN. .	45
A. EL ACONTECIMIENTO ACTORAL. .	45
B. EL CUERPO DESEANTE. .	45
6. ENTREVISTA A MARCOS GUZMÁN: DIRECTOR DE "LOS NIÑOS TERRIBLES" .	47
VII.PUNTOS DE VISTA. . .	53

1.EL DESEO Y LA SUBVERSIÓN. .	53
2.EL DESEO Y LA ACCIÓN DRAMÁTICA .	54
3. EL DESEO Y LA CREACIÓN TEATRAL. . .	54
VIII. ANEXO. .	57
Los Niños Terribles . .	57
IX. BIBLIOGRAFÍA. . .	73



## THE KISS <sup>1</sup>

THE KISS <sup>2</sup>	EL BESO
<i>Kiss me, kiss me, kiss me, your tongue is like a poison So swollen it fills up my mouth. Love me, love me, love me, you nail me to the floor and push my guts all inside out. Get it out, get it out, get it out, get your fucking voice out of my head. I never wanted this, i never wanted any of this. I wish you were dead, I wish you were dead I never wanted any of this. I wish you were dead. Dead. Dead. Dead.</i>	<i>Bésame, bésame, bésame, tu lengua sabe a veneno la siento muy hinchada [dentro de mi boca. Ámame, ámame, ámame, Tú me clavas al suelo y sacas todas mis entrañas [hacia fuera. Sácalas, sácalas,sácalas, saca tu maldita voz de mi cabeza. Nunca quise esto, Nunca quise nada de esto. Quisiera que estés muerto, Quisiera que estés muerto. Nunca quise nada de esto. Quisiera que estés muerto. Muerto. Muerto. Muerto.</i>

<sup>1</sup> Smith, Robert; The Cure: "Kiss me, kiss me, kiss me" (1987).

<sup>2</sup> Smith, Robert; The Cure: "Kiss me, kiss me, kiss me" (1987).



3

***“Yo no estoy aquí para dar placer, sino para colmar el abismo del deseo, despertar el deseo, obligar al deseo a tener un nombre, arrastrarlo hasta la tierra, darle una forma y un peso, con la crueldad obligatoria que hay en darle una forma y un peso al deseo. Y como veo que el suyo aparece en la comisura de sus labios como un hilo de saliva que vuelve a ser tragado, esperaré a que corra por su mentón o a que usted lo escupa antes de ofrecerle un pañuelo, porque si se lo ofreciera demasiado pronto sé que usted lo rechazaría y ese es un sufrimiento que no estoy dispuesto a soportar”***<sup>4</sup>

<sup>3</sup> “Crash”, dir. David Cronenberg, Protagonistas: Rossanna Arquette, James Spader, Holy Hunter, Elias Koteas. Estados Unidos/Canadá. 1996.

<sup>4</sup> Koltés, Bernard-Marie, “En la soledad de los campos de algodón” (1987).

# I. INTRODUCCIÓN.

El presente trabajo de análisis y crítica surgió a partir de la necesidad de reflexionar en torno a los conceptos de teatro y deseo. Este vínculo, forzado en un principio por mi imaginario, fue tomando consistencia y profundidad a medida que lo examinaba, logrando que una simple asociación de ideas constituyera una relación indestructible: mi deseo actuaba por intuición y mi ingenuidad no me permitía advertir lo evidente de esta relación.

El constante cruce poético y estético de ambos conceptos permitió replantearme muchas de las ideas aprendidas en mi formación como actor y, en esta tesis, intento exponerlas para que sean sometidas a su crisis extrema. Desde esta tensión nace mi trabajo. Y no como acto revolucionario, sino mas bien que me agoto en la incesante búsqueda por encontrar mi espacio en la escena: en eso radica mi subversión.

Esta tesis no tiene conclusiones. Mi deseo no tiene por qué ser igual al suyo. No intento concluir, prefiero opinar. Las conclusiones aportan una seguridad ficticia en el ámbito artístico, puesto que en el constante devenir del fenómeno creativo se encuentra la esencia: prefiero expresar mis puntos de vista y dejar que mi fantasma lo provoque.

Este estudio intenta ser un aporte teórico a la escasa producción nacional de textos de investigación escénica. Si bien es cierto entrega conceptos no muy novedosos para otros tipos de áreas, no menos cierto es que dichos conceptos se vuelven completamente revolucionarios en el ámbito teatral: demás está decir que el teatro, en teoría y práctica, no ha evolucionado a la par de las demás artes.

La tesis comienza con una breve reseña de la historia del deseo, desde el mundo

antiguo hasta nuestros días, a partir de una selección personal de artistas y pensadores. Luego se expone una definición nacida de la reflexión y crítica de todas las anteriores, la cual será objeto de vinculación con el fenómeno teatral.

Dicho fenómeno fue analizado desde tres puntos de vista. En primer lugar, se analiza la relación del actor con el deseo, profundizando en términos tales como el cuerpo, el vértigo y la muerte. En segundo lugar, se expone la relación del autor con el deseo, la historia y la palabra. Por último, se estudia al director, su puesta en escena y el deseo.

Posteriormente, se analiza la obra "Los niños terribles", a partir de los conceptos anteriormente expuestos. En este capítulo se realiza un breve resumen del proyecto y se reflexiona en torno a los conceptos del deseo y la puesta en escena, el texto dramático y la actuación. Incluye además una entrevista con el director Marcos Guzmán, responsable de este montaje.

Finalmente, se expresan tres puntos de vista en relación con la investigación de la tesis: el deseo y la subversión, el deseo y la acción dramática y el deseo y la creación teatral.

Cabe señalar que se incorpora a esta tesis la adaptación a texto dramático de la novela "Los niños terribles" en virtud de su revisión y análisis en torno al deseo.

## II. DESEOROLOGÍA.

Desde los griegos hasta nuestros días, se ha intentado definir conceptualmente a nivel semántico e incluso buscar una identificación a nivel de imaginario de la palabra deseo.

La deseorología <sup>5</sup> es la disciplina que estudia, cuestiona y reelabora las definiciones del concepto de deseo, dando cabida a un sinnúmero de interpretaciones prácticas y teóricas. El deseo ha sido objeto de estudio racional y empírico de variadas disciplinas, principalmente, las que dicen relación con el ser humano, social y político, ahondando sobre todo en los aspectos filosóficos, psicoanalíticos y sociológicos.

Sin embargo, el arte y el fenómeno escénico en particular, se han visto marginados de dicha búsqueda intelectual, debido a la escasa conciencia de algunos artistas de la importancia de su oficio evidentemente político, social y cultural.

Se intentará, en este capítulo, reflexionar en torno al concepto de deseo, estableciendo, asimismo, un cruce con otras disciplinas que aporten al concepto estudiado.

A pesar de las grandes diferencias existentes entre los múltiples análisis, la mayoría coincide en que el deseo proviene de otra afección o movimiento muy general denominado apetito.

---

<sup>5</sup> Urban, J. , "La'épithymologie (la désirologie)" 1939.

## 1. APETITO.

El apetito es el principio que impele a un ser vivo a la acción, por la satisfacción de una necesidad o de un deseo. Apetito y deseo se diferencian sistemática e históricamente. El primero es estudiado por griegos y escolásticos, cayendo posteriormente en desuso y siendo reemplazado por volición o tendencia; mientras que el segundo ha sido objeto de análisis por variados autores de diversas épocas.

## 2. DESEO.

### A. MUNDO ANTIGUO.

---

El equivalente de la voz griega de deseo ha sido generalmente traducida al latín por libido, e incluso por concupiscencia, sin embargo, ésta es sólo una acepción bastante restringida.

El concepto deseo fue usado por Aristóteles, quien lo clasificó como una de las clases del apetito, junto a la irascibilidad y la voluntad. El deseo es la apetencia de lo placentero, lo que no es necesariamente es un acto irracional, más bien con frecuencia es un acto deliberado, de hecho, la elección o preferencia es un deseo deliberado.

Platón genera un contraste entre razón y deseo, distinguiendo entre deseos necesarios e innecesarios; planteando, además, la posibilidad de existencia de un deseo perteneciente exclusivamente a la naturaleza del alma.

Sin embargo, para algunos, el deseo era considerado como una pasión o perturbación del alma, siendo un obstáculo de la razón. Es así como Zenón de Citium expone el deseo como una de las cuatro pasiones, junto al temor, al dolor y al placer, entendiendo el deseo como una pasión fundamental que aspira a bienes futuros.

Para Santo Tomás, la concupiscencia o deseo no sólo se encuentra en el apetito sensitivo, sino también en el racional. Es decir, clasifica el deseo en deseos sensibles y deseos racionales, sin embargo, a pesar de su diferencia, ambos aspiran a un bien que no se posee. En términos morales, la bondad o maldad del deseo depende del objeto al que se aspira, dando cabida a la interpretación de concupiscencia no sólo como apetito de placeres, sino en un sentido mas completo, similar al platónico.

### B. AUTORES MODERNOS.

---

Los autores modernos plantean el deseo como una de las pasiones del alma. El deseo los estimula principalmente por sus rasgos psicológicos en un sentido muy amplio de este

término, ya que sus teorías fueron desarrolladas previo al psicoanálisis, lo cual hace que persistan en ellos muchas implicaciones éticas.

En Descartes la pasión del deseo es una agitación del alma causada por los espíritus que la disponen a querer cosas que se representan como convenientes para ella.

Locke, al igual que Descartes, plantea el deseo como la ansiedad que un hombre halla en sí a causa de la ausencia de algo cuyo goce lleva consigo la idea de deleite; siendo el deseo mayor o menor según la ansiedad que conlleva.

Spinoza, por el contrario, no diferencia deseo de apetito, puesto que para él, el deseo es el apetito acompañado de la conciencia de sí mismo.

***“Esta tristeza (por la falta de lo que por amor se tiene deseo), en cuanto mira la ausencia de lo que amamos se llama nostalgia... cuanto mayor es la tristeza... con mayor deseo o apetito (el hombre) se esforzará en alejar la tristeza”<sup>6</sup>***

Dewey define el deseo como la actividad dirigida a romper el dique que la retiene. El objeto de deseo en caso de hallarse presente aseguraría la reunificación de la actividad y restauración de la unidad de ese dique.

Sin duda alguna, Schopenhauer y Hegel plantean el deseo como un concepto metafísico. Para el primero, el deseo está ligado a la voluntad; para el segundo, la conciencia del ser humano de sí mismo es deseo, cobrando vital importancia el sentido existencial.

No obstante, Heidegger es aún más radical, por cuanto el deseo presupone de mucho cuidado, en la medida en que el Ser -para las posibilidades- se muestra regularmente como un puro desear. Estas posibilidades permiten que el Ser se proyecte en el deseo como “Ser ahí” y no sólo para “curarse de”, puesto que el sujeto ni siquiera se imagina o espera la realización del deseo.

Para Sartre, el deseo no es pura subjetividad y tampoco es sólo apetencia. La intencionalidad del deseo no se agota en un hacia algo, puesto que el deseo es algo que yo me hago y, a la vez, que hago al otro deseado como deseado. El deseo tiene para Sartre un imposible, porque aspira a poseer la trascendencia del otro como pura trascendencia, sin embargo, lo hace también como cuerpo. Es decir, el sujeto aspira a reducir al objeto deseado a su simple facticidad y, asimismo, quiere que esta reducción sea una presencia perpetua de lo trascendente.

## C. CREADORES Y ARTISTAS CONTEMPORÁNEOS.

---

El psicoanálisis es la disciplina que se preocupa fundamentalmente del concepto de deseo. Para los creadores y artistas contemporáneos es difícil abstraerse de la revolución que generó el psicoanálisis en la manera de pensar, por lo tanto, es desde esta teoría que actualmente se reflexiona, se critica y se replantea dicho concepto.

### Sigmund Freud.

---

<sup>6</sup> Ferrater Mora, José. “Diccionario de Filosofía” (Buenos Aires, editorial: Sudamericana, 1971), 308.

7

Freud develó el inconsciente y, en su teoría psicoanalítica, lo definió como el lugar de producción de deseos en el sentido más amplio.

Freud no identifica necesidad con deseo, puesto que la necesidad se satisface con una acción específica y con un objeto adecuado. El deseo, en cambio, se encuentra ligado al inconsciente y a su satisfacción incesante e infinita. Como él bien lo dice, es un movimiento psíquico dirigido a restablecer una situación de satisfacción preestablecida; un impulso asociado a la idea de un objetivo que le provocará placer.

### **b. Jacques Lacan.**

8

Jacques Lacan diferencia el deseo de la necesidad o la demanda. La necesidad está dirigida a un objeto específico con el cual se satisface, a diferencia de la demanda, la que está dirigida y formulada a otro, en relación con el amor. El deseo nace de la separación de ambos.

Psicoanalíticamente, el objeto de deseo se caracteriza como falta, lo cual genera una tensión fundamental entre objeto y sujeto, cuya constante vibración, es el deseo. Por lo tanto:

- El deseo no es reducible a necesidad: por cuanto no se relaciona con un objeto independiente del sujeto deseante, sino con su fantasma.
- El deseo no es reducible tampoco a la demanda: por cuanto el deseo intenta imponerse sin tener en cuenta el otro y exige ser reconocido absolutamente por él.

### **c. Gilles Deleuze y Félix Guattari.**

9

Gilles Deleuze y Félix Guattari centran sus estudios del deseo en la relación de éste con lo social, utilizando el análisis psicológico y el social como instrumentales críticos, diferenciándose así de la deseorología psicoanalítica anterior.

Para ellos existen las máquinas sociales y las máquinas deseantes. La máquina deseante es un sistema de producir deseos, mientras que la máquina social es un sistema económico político de producción. Freud develó la máquina deseante: el inconsciente. Estos autores, la rescatan de las "limitaciones" del psicoanálisis y la complementan con la máquina social, la cual no podría existir sin deseante y viceversa.

---

<sup>7</sup> (1856-1039) Psiquiatra austríaco, creador de la teoría psicoanalítica y de la doctrina del inconsciente expuestos en sus escritos de difusión universal.

<sup>8</sup> (1901-1981) Médico y psicoanalista francés que define el inconsciente a partir de las estructuras del lenguaje y su relación con el real, el simbólico y el imaginario.

<sup>9</sup> (1934-1996), (1930-1992) Psicoanalistas franceses cuya teoría nace desde el registro del inconsciente social.

La economía capitalista se encarga de organizar la necesidad, la escasez y la carencia, es así que el objeto de deseo depende de un sistema de producción ajeno y exterior al deseo, por cuanto se puede hablar de una represión de las máquinas deseantes, por la máquina social.

El deseo no es la simple carencia de algo, sino la voluntad de producción, puesto que el deseo tiene el poder para engendrar su objeto. Es lo que ellos llaman la producción deseante o economía deseante. Las necesidades derivan del deseo. Desear es producir y producir realidad. El deseo es la potencia productiva de la vida.

La producción de deseo es un acto de libertad supremo, por tanto revolucionario. El sujeto deseante es lo que ellos llaman el individuo esquizo. Éste es el productor universal, el revolucionario, el político que no reconoce Padre ni Dios, el que desconoce a Edipo, el Antiedipo. Su deseo es activo, agresivo, creativo, productivo, descubridor, proceso de producción sin fin. Sin embargo, en el contexto social, el eslabón más débil es la máquina deseante, por estar inmersa en un sistema económico político de producción.

### **d. Kemy Oyarzún.**

10

Para Kemy Oyarzún, el deseo es un cuerpo presente e intersectado por las fuerzas hegemónicas en pugna en cada período histórico determinado. El deseo constituye un eje en el proceso de la internalización del poder. La tragedia del deseo reprimido es la tragedia de la represión.

El deseo es más seductor a medida que más se niega. La tensión estética en la obra de arte, resulta de la lucha entre los elementos fuertemente negados y los elementos fuertemente negadores.

Las obras de arte en las cuales el deseo no se expresa son aquellas donde opera el principio de rendimiento.

El análisis de cada obra de arte tomará en cuenta de qué modo se enfrenta aquel drama de la prohibición y el deseo del sujeto, es decir, cómo y a qué contenidos reprimidos presta el arte su voz, gestando chispazos de júbilo subversivo.

### **e. Patric Guyomard.**

11

Patric Guyomard, basado en la tragedia de Antígona plantea la existencia de un nuevo bien: el deseo. El deseo es una medida inconmensurable, una medida infinita. Los deseos fundamentales (deseo de muerte e incesto) están intrínsecamente ligados a la subversión del sujeto, puesto que jamás serán satisfechos, salvo en el fantasma.

---

<sup>10</sup> Crítica chilena que actualmente se desempeña como profesora de literatura latinoamericana y de crítica literaria en la Universidad de California, Riverside.

<sup>11</sup> Filósofo y psicoanalista francés, es maestro de conferencias en la Universidad de París VIII.

El deseo puro es un deseo incestuoso y de muerte.<sup>12</sup> Está atravesado por un goce que conduce a la muerte y corta el hilo de las generaciones, por cuanto el repliegue solitario del deseo sobre sí mismo, es el deseo de muerte.

### 3. FANTASMA.

Llamamos fantasma a la formación psicológica en dónde el deseo se presenta imaginariamente como realizado, puesto que el deseo es imposible de realizar, ya sea por prohibición o incapacidad real. Este movimiento inconsciente es de suma importancia en el proceso de creación artística.

Puesto que el mundo interior tiende a la satisfacción en la ilusión, es desde este punto donde surge la actividad creadora, es decir que el concepto de fantasma tiene estrecha relación con la creación artística:

- - El fantasma trata de escenificaciones susceptibles de ser representadas en forma casi siempre visual.
- - El sujeto está siempre presente en tales escenas.
- - Lo representado no es un objeto, sino una secuencia, que puede ser alterada sintácticamente, y en términos de roles.
- - El fantasma da lugar a mecanismos de defensa de variada índole, al ser una representación de sus deseos.

### 4. RETORNO AL DESEO.

Luego de analizar el concepto de deseo a lo largo de la historia, se hace necesario generar una definición propia, nacida de la proposición, razonamiento y crisis de todas las anteriores.

El deseo es un movimiento constante y deliberado, el cual tiene su origen en el inconsciente. Por medio de él, el ser humano toma conciencia de sí mismo, de sus necesidades y sus posibilidades.

El deseo posee el poder subversivo para engendrar su objeto de deseo, ya sea en el fantasma o en la realización del mismo.

La pureza del deseo radica en el desear sólo por desear. Este deseo transgresor (del deseo sobre sí mismo), es el deseo de muerte, sin embargo jamás será satisfecho, salvo en el fantasma.

---

<sup>12</sup> La tragedia de Antígona lo demuestra. En el caso de Antígona, es su muerte, sin embargo existe la otra vertiente de la pureza del deseo: el asesinato repetido del objeto; el deseo de muerte se ejerce aquí en la destrucción del Otro.

La represión fundamental de la actualidad es la del deseo reprimido, sin embargo, el ser humano se expresa generalmente como un mero desear y al ser este un acto de libertad suprema, se convierte en un acto revolucionario, en un bien ligado a la subversión del sujeto.

La obra de arte siempre tendrá por contenido la pugna entre el deseo del sujeto creador y la prohibición de realización del mismo.

La obra de arte opera como el espacio de reflexión y crítica de los contenidos reprimidos del sujeto creador y deseante. Dependerá de qué contenidos y cómo los concrete, si la obra de arte podrá provocar o no el efecto sedicioso, subversivo y transgresor, inherente al concepto de deseo.



## III. EL ACTOR Y EL DESEO.

***"Si en el coito no logra ese cloqueo de la glotis del modo que usted tan a fondo conoce, y al mismo tiempo el gorgoteo de la faringe, el esófago, la uretra y el ano, usted no se considera satisfecho" (ARTAUD. "Van Gogh el suicidado por la sociedad.", 1971)***

### 1.EL ACTOR.

En el intento de elaborar una definición del concepto de actor se presenta una dualidad: la correlación lógica de actor y personaje, al punto que se hace prácticamente imposible determinar con precisión dónde termina el actor y dónde comienza el personaje.

Las corrientes más formalistas definen al actor como un ejecutor que refuerza una visión funcionalista y sintáctica de la fábula y del encadenamiento de los sucesos, es decir, el actor, a partir de una actuación regida y prevista por el director o autor, representa en escena un personaje y su respectiva peripecia.

En la teoría actancial del personaje, el actor es el personaje, caracterizado e individualizado por un conjunto de acciones concretas.

En esta concepción del actor:

***"la interpretación tiende a anularse a sí misma, para dejar traslucir las***

***intenciones del autor o director; el actor no asume su rol de usuario y transformador del mensaje a transmitir"***<sup>13</sup>

Cabe señalar, además, que el origen semántico del concepto de actor lo sitúa bastante más cercano de la acción que de la caracterización; igualmente, en el siglo diecisiete, el francés usaba el vocablo de actor para definir tanto al personaje como a la persona que lo encarnaba.

Es así como en las corrientes más expresivas el actor es un intérprete. Intérprete como el que es capaz de descubrir, descifrar y explicar lo que está oscuro. Intérprete no como mero realizador sino como traductor. Éste logra una identificación personal con la obra, es capaz de emitir una opinión y realizar una recreación total del autor según los materiales a su disposición.

Por lo tanto, en este tipo de actor:

***"... la interpretación se convierte en el lugar donde se fabrica totalmente la significación, donde los signos se producen no como un sistema preexistente sino como estructuración y producción de ese sistema."***<sup>14</sup>

Desde que apareció el concepto de puesta en escena en la historia del teatro, la obra se niega a ser sometida por un texto todopoderoso, tampoco se resigna a poseer una sola significación, razón por la cual la interpretación deja de ser un lenguaje secundario.

Asimismo para Artaud, voz, gesto, sentido corporal y sentido abstracto, tienen su origen en la misma materia significante: el acontecimiento, el cual viene a ser la representación teatral no considerada en su aspecto de ficción, sino en su realidad de fenómeno social que implica un intercambio entre actor y espectador, por ende íntimamente ligado al modo de interpretación actoral.

Junto con el revisionismo propio de fin de siglo, el concepto de actor contemporáneo debe soportar la coexistencia de una multiplicidad de significantes en un sólo cuerpo. Las diferentes técnicas, escuelas y corrientes han podido intervenirlo, disecarlo, e incluso reconstituirlo, sin embargo jamás han negado su existencia; es decir que el actor sigue siendo, al igual que en sus inicios, el único vestigio corporal de la puesta en escena.

## **A. EL CUERPO COMO FRAGMENTO NATURAL.**

---

El primer acercamiento al cuerpo debe ser absolutamente formal, puesto que mediante el conocimiento de su estructura, es posible distinguir cada una de las partes del todo, permitiendo de esta manera optimizar sus funciones.

Todo lo que ocupa un espacio puede ser llamado cuerpo, incluso las sustancias inorgánicas. En cuanto a las orgánicas, el cuerpo puede ser considerado como un fragmento de la naturaleza, un trozo de humanidad.

Cuerpo como un soporte estructural de los órganos.

<sup>13</sup> Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro*, (Barcelona, editorial: Paidós, 1990).Página 275.

<sup>14</sup> Pavis, Patrice, *ibíd.* 275.

Cuerpo como espacio interior: sonidos, ecos, emanaciones. Flujo y detención.

Cuerpo ofrecido a la muerte súbita.

Lucha visceral, combate de las entrañas, pugna orgánica por volver al estado inorgánico. Cuerpo como proyección de cadáver.

Objeto que prueba la existencia del delito, cuerpo entregado a la descomposición, a la autopsia.

De cuerpo presente: dícese del cadáver expuesto al público.

Cuerpo como espacio exterior: lugar de exhibición de las cicatrices. La cicatriz es la señal que queda de una herida. La huella de la carne abierta.

La mancha de sangre indeleble.

El vestigio de la profanación.

El recuerdo de la cura.

El regocijo melancólico de la purga.

El estigma de la fragilidad.

El indicio de la muerte.

El vicio de la belleza.

## B. EL CUERPO DEL ACTOR.

---

El cuerpo del actor es el lenguaje físico y concreto de la puesta en escena, es, por así decirlo, la dimensión figurativa del suceso teatral.

Para los psicoanalistas, la imagen del cuerpo de cualquier sujeto adquiere forma en el estadio del espejo, que es la representación mental que el individuo hace de su cuerpo, biológico, libidinal y fantasmal (lugar donde se concreta el deseo). En el caso del actor, esta imagen influye en el estilo de actuación a ejecutar, situando al cuerpo entre el control absoluto y la espontaneidad del mismo, permitiendo de esta manera diferenciar dos tipos de cuerpos en términos actorales.

Por un lado está el cuerpo naturalista, el cual es emulado por el actor desde la realidad como relevo de su propio cuerpo, cuyo propósito es ser un apoyo a la situación teatral. Este actor sitúa su cuerpo en el texto y en la ficción. Este cuerpo se encuentra sometido a un sentido psicológico, moral e intelectual, y sólo asume un papel de mediador en la escena. Sus gestualidad es típicamente demostrativa e ilustra la palabra.

En el otro extremo se encuentra el cuerpo simbólico, el cual rechaza la función imitativa de otro. El cuerpo de este actor sobre el escenario es un material que sólo se remite a sí mismo y que no intenta expresar una idea o una psicología.

***"El actor no debe utilizar su organismo para ilustrar un movimiento. Debe cumplir este movimiento con su organismo."***<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Pavis, Patrice, *ibíd.* 111.

Ahora bien, el lenguaje corporal es una búsqueda de signos que no están copiados literalmente del lenguaje, pero que sin duda deben encontrar una dimensión figurativa.

***El actor como "... signo icónico... ...es el arquetipo de este lenguaje corporal: jereoglífico en Artaud o Meyerhold, ideograma en Grotowsky, etcétera."***<sup>16</sup>

El cuerpo del actor es habitado por Otro, que dicta su deseo, le da voz, corporeidad, y a nivel imaginario dicta sus fantasías.

***"Los actores son aludidos en el nombre de su cuerpo por Otro que desea ser en él... Porque desear ser es desear tener cuerpo, muchos cuerpos son posibles en un actor"***<sup>17</sup>

Es decir, que el actor, por su oficio, le gana por varios cuerpos de ventaja a cualquier otro ser humano.

## C. EL CUERPO DEL ACTOR COMO DESIDERIO

---

El cuerpo del actor es también el soporte estructural del inconsciente, el receptáculo de todos los deseos: el desiderio.

La creación física del personaje y su máscara es lo contrario de cualquier análisis de las profundidades. La máscara no enmascara el deseo: es él mismo. La máscara pareciera decirnos que el deseo está detrás y en eso es engañosa.

El deseo, entonces, se vuelve intérprete de sí mismo en esos cuerpos.

Los actores en el escenario son subyugados por los espasmos y estertores de su deseo. Sus cuerpos se extravían en el éxtasis supremo del fluido orgásmico e inconsciente de su flujo deseante.

Es en este placer agónico, en este bienestar desconsolado, que el cuerpo del actor experimenta la peste del deseo.

***"...sólo carne parlante, ominosa, derrotada, (...) y que sin embargo sigue llena, llena de deseo."***<sup>18</sup>

Sin embargo, el deseo debe concretarse, ya sea en su fantasma o en su realización, lo cual acarrea un vértigo ineludible.

## 2. EL ACTOR Y EL VÉRTIGO.

El vértigo es la atracción cuyo primer efecto sorprende y abrumba al instinto de conservación.

<sup>16</sup> Pavis, Patrice, *ibíd.* 111.

<sup>17</sup> Castro, Alfredo, *Trilogía testimonial de Chile, tesis, Universidad de Chile, (Santiago de Chile, 1995).*

<sup>18</sup> Castro, Alfredo, *op. cit.*

La imaginación hace surgir objetos de vértigo en lugares donde la realidad no los suministra, provocando la posibilidad del vacío para el hombre.

El peligro no proviene de éste vacío de donde basta apartarse.

Lo que ocurre es que el hombre se inclina de manera deliberada hacia el vacío, sin duda no existe en él la libertad para evitar su pérdida. El vértigo arrebatada al sujeto el poder de decir no, lo que sucede es que esta atracción destruye la autonomía del ser, en la medida que el hombre corre hacia su objeto de aprensión, de su temor, de su deseo, de su espanto.

La divinidad y grandeza del deseo al que se consagra está construida por la cantidad de sacrificios que el sujeto ha hecho y que se miden por la profundidad del abismo donde rueda.

El ser se halla arrastrado a su pérdida, abraza el partido de lo que desea y sin resistir ni combatir, halla una ambigua felicidad, un goce al entregarse a su merced.

Es por este goce <sup>19</sup> que al hombre no le queda más que entregarse al vértigo de manera inevitable, en la medida que el sujeto busca su unidad, necesita enterarse por medio de la concreción de su deseo. Aunque sea en el fantasma.

En el vértigo se cede al peso. Todos los cuerpos son pesantes. El cuerpo del actor debe ceder a su peso, ceder a su deseo. La caída es inevitable, el descalabro, ineludible.

### 3. EL ACTOR Y LA MUERTE.

***"Jamás serán satisfechos los deseos fundamentales, deseos de muerte e incesto, salvo en el fantasma" (GUYOMARD, "El goce de lo trágico", 1998.)***

El actor nos remite a la muerte a partir de dos posibilidades que se encuentran habitando su cuerpo.

#### A. MUERTE ORGÁNICA.

---

Por un lado, existe el cuerpo del actor como su espacio interior. Esto es toda la materia orgánica que el actor posee y que permanece trabajando mientras el actor interpreta. Sin embargo, en algún momento debe dejar de funcionar.

Su cuerpo es el indicio orgánico de la muerte.

Es la lucha visceral, el combate de las entrañas, la pugna orgánica por volver al estado inorgánico.

El actor es perecible.

Su cuerpo, en una acto de rebeldía o de rendición, puede entregarse a una muerte repentina.

<sup>19</sup> El goce es el exceso de placer por la realización de deseo.

El cuerpo escénico es una presentación de un cuerpo en vías de cadáver, en vías de descomposición. Es un cuerpo entregado al funcionamiento orgánico interior y a la posibilidad de cese de dicho funcionamiento.

Su cadáver está de cuerpo presente en la escena: es un cadáver expuesto al público. El público es el testigo o cirujano que realiza la autopsia.

El cuerpo es el objeto presente en la escena que prueba la existencia de la transgresión, del delito.

## B. EL DESEO DE MUERTE.

---

Por otro lado existe el cuerpo como desiderio.

Al ser el actor un sujeto deseante activo, podrá desear objetos, situaciones y textos, sin embargo llegará el momento en que desee sólo por desear. Este repliegue solitario, sin objeto (ni siquiera perdido), del deseo sobre sí mismo, es el deseo de muerte; es decir que el deseo puro de un actor está atravesado por un goce que conduce a la muerte.

Las vertientes de la pureza del deseo se materializan en la muerte voluntaria, que da cuenta de la indestructibilidad del deseo y en la perversión que envuelve todo deseo. En este caso Sade hace que la perversión se regocije en lo absoluto: el asesinato repetido del objeto de deseo. El deseo de muerte se ejerce aquí en la destrucción del Otro.

Entonces, la función del deseo debe permanecer en una relación fundamental con la muerte.

***"...Hay hombres que por disposición natural del alma, o por tener la suerte en contra, se precipitan. Apelan a poderes infernales, ya que el cielo no los ha escuchado, estos no esperan equidad sino lo arbitrario... los anima el deseo de la muerte; sin embargo aseguran que de otro modo no se podría ganar nada que valiese la pena."***<sup>20</sup>

## C. LA ESCENA IMPOSIBLE.

---

El suceso teatral no debe ser considerado en su aspecto de ficción, sino en su realidad y el actor junto con su cuerpo, en su eventualidad natural o simbólica, debe apelar a esa realidad, la cual se concreta como una posibilidad de acciones, sucesos y desenlaces de manera más real que la realidad misma; es decir que el suceso teatral no es una realidad paralela, sino una realidad más auténtica, en la medida que el teatro recompone la verdadera realidad del hombre y muestra las fuerzas naturales y puras.

La muerte escénica, ya sea física o como realización de deseo, se vuelve irrealizable en términos de suceso. Es una escena que nunca sucede.

El actor y su cuerpo sobre el escenario intentarán actuar esta escena al público presente, se entregarán a la agonía de la interpretación de esa quimera, sin embargo no lo lograrán, porque esta escena está ligada a lo imposible.

---

<sup>20</sup> Caillois, Roger, *Instinto y sociedad (Ciudad de México, editorial: Fondo de Cultura Económica, 1945), 53.*

Para las corrientes más formalistas de la actuación, el actor exhibe la imposibilidad de realización del deseo transgresor de su oficio: ser otro. Asimismo el actor de corrientes más expresivas intentará interpretar con su cuerpo y la resonancia de su alma, la escena sediciosa de su deseo de muerte.

Ambos deseos son imposibles de ser interpretados. En escena sólo podrán ser simulados, permitiendo su realización en el fantasma del actor. Este deseo está confinado a la clandestinidad. Jamás podrá ser revelado como suceso teatral.

Sin embargo, el sólo hecho de desear la muerte y la posibilidad de ser otro, convierten al actor en un sujeto subversivo, en la medida que trastorna, revuelve y destruye. Al ver realizados estos deseos fantasmáticamente es un transgresor, puesto que quebranta y viola la ley de la vida. Su acto de simular ante un público estos deseos como realizados, lo convierte en sedicioso, siendo capaz de ser el germen de un alzamiento colectivo y violento contra los mecanismos de la autoridad y de poder.

## 4.LA RELACIÓN DEL ACTOR CON SU DESEO.

Las diferentes áreas que estudian la deseorología, han podido determinar más o menos con exactitud las reacciones de los sujetos frente a sus propios deseos.

El actor profundiza en su desear y por ende cambia su relación con el deseo y su estructura.

A continuación se exponen tres tipologías de sujeto y su relación con el deseo, de las cuales se podría deducir una supuesta tipología de artistas en general y actores en particular, fundamentada en la relación que estos sujetos guardan con sus deseos.

### A. NEURÓTICO

---

El neurótico se protege ante el surgimiento súbito de su desear.

Se desvela por mantenerse a distancia del deseo. Es decir que en él está instaurada la ley como precepto fundamental. Queda instalado en los viejos territorios, permaneciendo dentro de los códigos establecidos.

El neurótico se defiende de su objeto de deseo generando el objeto fóbico, el cual es una metáfora de dicho objeto. Es decir, es capaz de trasladar y reemplazar un objeto por otro de un campo semántico completamente diferente.

Sin embargo, las relaciones imaginarias del neurótico están ligadas a la muerte, siendo necesario que la muerte no sea realizada. La muerte imaginada, representada.

### B. PERVERSO

---

El perverso se consagra en su deseo y se dedica completamente a él, por lo tanto es

capaz de explotar la palabra hasta su pérdida completa de significado y es un experto en crear territorios artificiales.

El perverso ubica el deseo en el corazón de sus demandas, y se ofrece a sustentar el goce del Otro.

El perverso es capaz de llegar a generar el fetiche, el cual es un soporte ofrecido al deseo, una extensión de él. El fetiche es la metonimia del objeto de deseo, es decir que el perverso traslada y reemplaza un objeto por otro de un campo semántico contiguo.

Cabe señalar que el sueño y el ataque histérico pueden operar en el perverso como realización de deseo.

## **C. ESQUIZO**

---

Para el esquizo el deseo es primero y fundamental.

El esquizo emprende la línea de fuga de todo territorio codificado, lo desterritorializa todo. El esquizo mezcla los códigos. Se mantiene en el límite.

El esquizo es sedicioso, puesto que busca la producción de la máquina deseante y es capaz de producir objetos de deseo, decodificando las estructuras sociales de diferente manera del capital.

Nada más revolucionario para la máquina social.

## IV. EL AUTOR Y EL DESEO.

En primera instancia, el término dramaturgo deriva del griego dramaturgeo, que significa yo compongo un drama, por ende el dramaturgo es la persona que escribe el texto dramático.

Sin embargo, el idioma español es bastante restringido para referirse a este concepto, en la medida en que otros idiomas poseen más de una acepción para nombrar al dramaturgo, dependiendo de la actividad específica realizada por éste.

La diferencia más sustancial se presenta en el idioma alemán, donde existen los términos Dramatiker y Dramaturg. El primero es el autor dramático entendido como tal. El segundo es quien prepara la realización e interpretación escénica de la obra, investiga y busca documentación en torno a la puesta, adapta el texto literario según los objetivos del proyecto en términos sociales, políticos, etc., además es el crítico interno del espectáculo, en la medida que observa el proceso creativo desde su inicio hasta su término; es decir que su presencia se concreta en la realización escénica.

Ahora bien, la carencia sustancial del dramaturgista (Dramaturg) en el ámbito escénico nacional contemporáneo o su acoplamiento al rol de director, únicamente permiten la evaluación del dramaturgo como autor dramático (Dramatiker).

Asimismo, la creación colectiva como método autoral no se analizará en este capítulo, por cuanto ésta depende fundamentalmente de los actores y de la relación que éstos guardan con el deseo, materia expuesta en el capítulo anterior.

Sólo se intentará precisar la relación del autor dramático con el concepto de deseo,

evitando utilizar el vocablo dramaturgo.

## 1. EL AUTOR.

El autor es el primer eslabón en la cadena de la creación artística teatral. Su verbo es el sistema más preciso y estable de esta cadena. No es un simple generador de textos, sino un sujeto integral y central que se ubica en el interior del discurso escénico; es decir que el autor se sitúa en la estructura interna de su obra dramática.

El autor viene a ser una especie de narrador en el texto de la novela, llega a ser un personaje esencial, por cuanto su ideología y el discurso de ella se perciben primero a través de su palabra, luego a través de la puesta en escena y la actuación del intérprete y finalmente por el espectáculo en sí.

El autor dramático en su búsqueda puede establecer dos principios de construcción de su obra: a partir de ejemplos concretos o por su propia deducción.

Del mismo modo es posible distinguir dos maneras que posee el autor para relacionarse con el carácter de la producción de su obra. Por un lado puede elaborar una dramaturgia de lo particular, la cual entrega imágenes en bruto, representaciones que no pertenecen a la realidad reproducida sino a la ambigüedad y su riqueza. Y por otro lado puede generar una dramaturgia de lo general, que apela a una transcripción de la realidad.

Ahora bien, en la estructura interna de la obra, el texto se desarrolla como fábula en un sentido estricto, y también como todas las consideraciones previas al montaje de la obra elaboradas por el autor. En la nueva dramaturgia chilena predomina la primera por sobre la segunda, donde la fábula cobra más bien un sentido ambiguo, puesto que las acciones que conducen a la acción narrativa no siempre nos remiten a una historia. A lo menos no en la significación literal de esta palabra.

## 2. EL AUTOR Y LA HISTORIA.(LA FÁBULA)

***"A nadie le ocurren historias: que no se las cuenten en la sala. La poética de Aristóteles cumplió 21 siglos" (RODRIGO GARCÍA. "Manifiesto", 1995)***

Para Aristóteles la fábula es la imitación de la acción de un conjunto de acciones realizadas. Para comprender esto es importante señalar que los griegos tomaban prestada la fábula de un mito conocido por los espectadores, privilegiando así la narración.

Esta definición y la gran importancia de la narración se ha extendido casi hasta nuestros días, en donde la fábula ha sido entendida como una secuencia de acciones que conforman el elemento narrativo de una obra.

---

Mas aún la fábula es definida como:

**"...la ubicación cronológica y lógica de los acontecimientos que constituyen la armadura de la historia representada"<sup>21</sup>**

Para que la fábula trabaje en función de la narración debe poseer tres características fundamentales.

En primer lugar debe ser resumible, es decir que la fábula pueda ser reducida a unas pocas frases que describan de manera breve los acontecimientos. El relato debiera ser traducible sin una alteración profunda del mensaje.

En segundo lugar la fábula debe ser trasladable, lo cual significa que debe acomodarse a los cambios de utilización que el director debe realizar con sus posibilidades escénicas. Esto incluye además la posibilidad del traslado de género a poesía, pintura o cine, sin que se pierda la anécdota.

Finalmente, la fábula debe poseer la capacidad de ser descomponible, en la medida que debe permitir la separación de sus diferentes piezas del total de la obra en escenas y actos.

Esta rigidez estructural fue negada por completo por los movimientos artísticos de principio de siglo. Para ellos la narración no es lineal y debe sumergir al espectador en un relato de tipo onírico, permitiendo el verdadero encuentro del hombre con esencia; el inconsciente para el surrealismo, el alma y su visión de la realidad para el expresionismo, etc.

Sin embargo, fue con el advenimiento de la estética brechtiana, que la fábula se situó en un punto intermedio, donde se definió como un conjunto de episodios narrados, independientes de su forma de presentación. Éste tipo de fábula descansa en el principio de la estructura fragmentada, es decir en la discontinuidad, que significa no narrar una historia continua, sino que alinear episodios autónomos donde el espectador es invitado a confrontarlos con procesos de realidad a los cuales corresponden.

A pesar que la fábula debe seguir su curso y lograr constituir una lógica narrativa, según Brecht, debe ser interrumpida constantemente por distanciamientos adecuados, lo cual permitirá explicar y reflexionar mejor en torno a ella.

Ahora bien, al autor debe parecerle lógico que el acto de narrar acarrea inevitablemente la historia, así como una letra forma parte de una palabra y una palabra desea ser parte de una oración y la oración de un texto. La palabra, en este sentido, pertenece a una expresión y esta expresión a una historia.

Sin embargo, hace bastantes décadas que la plástica y la literatura nacional dejaron ser subyugados por el concepto de fábula. La renovación dramática nacional no se ha desarrollado de manera paralela a estas otras artes, sino más bien de manera tardía. Incluso en el cine, arte quizás más cercana al fenómeno teatral, hace ya bastante tiempo que el texto perdió el poder de la narración. Directores y guionistas como David Lynch, David Cronenberg, Peter Greenaway y Wim Wenders vienen realizando desde hace varias décadas atrás una estética y poética cinematográfica que privilegia la narración en

---

<sup>21</sup> Pavis, Patrice, *op. cit.* 211.

términos de imagen y no de fábula.

Para la nueva dramaturgia chilena, la historia se convierte en un pretexto, un soporte donde exponer la atracción por la carencia de honestidad del ser humano y su terrible desesperación al no poder realizar sus deseos. Estos autores prefieren hablar de imágenes en vez de historias. La relación entre ambas es de una tensión absoluta. Por un lado la historia le roba la esencia simbólica a la imagen, y a la imagen no le gusta cargar ni transportar mensajes, ni sentidos, ni propósitos ni moral, y precisamente es eso lo que quiere la historia.

***"Creo más bien en el caos, en la inextricable complejidad de todos los sucesos que me rodean. En el fondo pienso que las situaciones aisladas no se ligan unas con otras, y las experiencias en mi vida sólo existen como situaciones. Nunca me ha sucedido una historia, lo lamento y es tal vez un carencia, pero a lo largo de mi vida no he experimentado una sola historia. Éstas con sus armazones artificiales, ayudan a los hombres a vencer sus grandes angustias; la angustia de que no hay Dios y que ellos son diminutas partículas flotantes, hacen la vida soportable y son un auxilio para el terror. Por eso los niños quieren escuchar historias antes de dormir (...) El público desea este orden más que cualquier cosa y yo diría incluso que para ellos la representación de un orden de una historia es prácticamente algo como un sustituto de Dios" <sup>22</sup>***

Las fábulas le proporcionan al público algo que desean con gran urgencia, porque más allá del simple entretenimiento y curiosidad, le entregan el sentimiento de que hay algún sentido último, de que en el fondo de los complicados fenómenos del ser humano se esconde un orden definitivo y un enlace lógico.

Finalmente la máquina social se apoderará de la narración a partir de la imagen y de la estructura fragmentaria de la nueva narrativa chilena, dejando convertido el arte escénico en un simple objeto de producción, instancia en la cual esta manera de fabular tan subversiva y crítica pase a ser una mera técnica institucionalizada y aprendida en las escuelas de teatro.

Sin embargo, existe la posibilidad que el autor dramático no se deje absorber por la máquina social, puesto que él posee de manera inherente el estigma subversivo de su profesión: el verbo como reflejo de su deseo.

### 3. EL DESEO DEL AUTOR.

---

El autor dramático se expone en su creación a través de dos maneras de expresar su deseo.

En primer lugar, el autor es el causante del nacimiento del verbo que se encuentra expuesto en el texto como verbo escrito y posteriormente en escena como verbo hecho carne que habita entre nosotros. Este verbo debe situarse en una forma y un orden creado también por el autor.

Es decir que el autor expresa su deseo a través de la creación de una estructura.

---

<sup>22</sup> Wenders, Wim, "El estado de las cosas", Medios revueltos, Primavera 1988, 16.

Así también, el autor es quien se sirve del abecedario para profanar la boca del intérprete y el oído del espectador. Él es el causante del ultraje y la causa de la transgresión: imágenes que el intérprete desea descifrar y que el espectador desea reconocer. Por lo tanto, el autor es también la persona que comete el delito o por lo menos es cómplice de él.

Es decir que el autor expresa su deseo también a través de un contenido.

A pesar de que la estructura y el contenido de una obra dramática están íntimamente ligadas, a continuación se intentará exponer cómo ambas se relacionan con el deseo del autor y su creación, de manera independiente una de la otra.

## **A. LA PALABRA COMO EL GRAFO DEL DESEO.**

---

La palabra escrita por el autor constituye la estructura ideológica y formal de la obra, es decir que esa grafía, ese dibujo que la palabra deja sobre el papel y su posterior interpretación componen el mecanismo que conducen al autor a ordenar su propio mundo interior y simultáneamente a criticarlo. Esta estructura debe ser creada para ser puesta en forma escénica sin dejar de lado su característica fundamental: ser un mundo posible del autor.

Existen tantos mundos posibles como deseos existen en un autor, por ende una infinidad de maneras y estructuras que pueden albergar la poética del deseo.

Al unir palabra y deseo, la palabra adquiere autonomía y se satisface en forma masturbatoria a nivel oral.

El nacimiento de la palabra ligada al deseo extrema su significado a un verbo capaz de vaciar, absorber, postrar, evacuar, destruir. Este es un tipo de palabra que es capaz de estremecer y revolucionar. Expulsa totalmente cualquier vestigio de concepción literaria, aunque sea la más libre, para extraer del lenguaje toda su violencia, a través de un despojo absoluto. La palabra deja de ser un vehículo de información para ser provocación, transgresión, arma que amenaza a quemarropa, grito de alerta.

Debido a que la esencia del deseo es subversiva, esta palabra nacida del deseo es ilegal e irreverente, proporcionándole a la escena una fuerza dinámica, un sonido arcaico que remite a lo más íntimo del ser humano, a su origen.

Finalmente, la palabra es el soporte estructural deseante del contenido que desarrolla el autor. Es decir, esta palabra debe sostener su significado, su crítica y su revolución.

## **B. LA LETRA EN EL DESIDERIO.**

---

La letra se encuentra en el interior del cuerpo del autor, en el inconsciente, en el desiderio. Dejándose seducir por la fantasía y los sueños del autor, la palabra viola las leyes de la represión, y a pesar de quedar enmarcada por ellas, toma cuerpo. Entonces la palabra existe.

La palabra es un gesto que traiciona, puesto que es capaz de penetrar en lo secreto, reconocerlo y volcar el desiderio; la palabra da lugar a un discurso teatral cuyo predominio o insistencia de la letra recurre a principios evocadores de la esencia del desear humano.

El autor frente al papel en blanco sangra.

**"Sálvese de los temas generales y vuélquese a los que le ofrece su propia vida cotidiana: describa sus melancolías y deseos y use para expresarlos, las cosas de su ambiente, las imágenes de sus sueños y los objetos de su recuerdo" <sup>23</sup>**

En el texto dramático los deseos más recónditos, los anhelos secretos, las obsesiones sexuales cobran vida, se los saca a la luz y se presentan en un formato humano de grandes dimensiones, hasta que se convierten en objetos de exposición pública, sin perder su intimidad.

El texto dramático es la máquina de máquinas, cuya característica ha sido representar el escenario del deseo dentro del triángulo que lo liga a la prohibición, al placer domesticado y al castigo.

En términos de autoría textual, el análisis de la obra debe considerar cuál es la manera de enfrentar el drama de la prohibición y el deseo del autor, además debe reflexionar acerca del modo en que se enfrenta la obra misma en su globalidad a los límites impuestos por el deseo del sujeto y al deseo del imaginario, y así con estertores de gozo, dar a luz una transgresión incesante.

El autor debe ser acusado de corromper a la juventud. El texto dramático debe ser un delirio continuo, un proceso de producción sin fin, una explosión de deseo.

---

<sup>23</sup> Rilke, Rainer María, *Cartas a un joven poeta* (Buenos Aires, editorial: Mares, 1982), 25.

## V. EL DIRECTOR, LA PUESTA EN ESCENA Y EL DESEO.

*"La puesta en escena subvierte las leyes teatrales de ajuste a la ley, para que la escena sea invadida por el deseo" (ALFREDO CASTRO. "Trilogía testimonial de Chile", 1995)*

### 1. EL DIRECTOR.

En el teatro griego el didascálico o instructor era el oficio equivalente al de director y generalmente lo desempeñaba el autor del texto dramático. Posteriormente, en la Edad Media el director era el jefe de los actores. Luego en el Renacimiento y Barroco este rol lo asumió el escenógrafo o el arquitecto y a partir del siglo XVIII era adjudicado a los grandes actores.

Hubo que esperar hasta el Naturalismo para que esta función fuera considerado como un disciplina independiente de las otras labores teatrales. El primer director propiamente tal fue el duque George II de Meiningen. Muy poco tiempo después lo serían Antoine y Stanislavsky.

Sin embargo, el orden poético que el director establece en escena, sea el que sea, no está capacitado para entregar satisfacción a todos y cada uno a la vez, puesto que el

gusto y la ideología personal brindan una apreciación particular a los fenómenos escénicos, lo cual no permite que dicho orden sea sometido a un debate estético objetivo.

El director realiza su oficio a partir de la certeza de que la concepción global de lo que intenta exponer, es decir que su opinión debe ser escuchada por un otro: el público. La relación que pueda mantener el director con éste es de vital importancia para encontrar el motor de desarrollo de la puesta en escena.

Por un lado se ubica el director que define al público como el agente de acción de su labor, no ahondando en el carácter reflexivo de ésta, sino en el beneplácito de los espectadores.

Por otro lado se encuentra el director que individualiza al público como el lugar donde la escena se constituye, es decir que el público es el lugar donde se instaura el significado a través de la opinión y la crisis.

En rigor, el director es el responsable de encaminar al actor y al texto dramático hacia su realización espacial y temporal a partir de un concepto global. Esta realización es lo que se denomina puesta en escena.

## **2.LA PUESTA EN ESCENA.**

La puesta en escena es considerada hoy en día un arte autónomo y viene a ser, en una obra de teatro, la parte verdadera y específicamente teatral del espectáculo.

En algunos casos la puesta en escena ha llegado a ser el elemento fundamental de la representación teatral, en la medida que el director maneja los diferentes elementos escénicos en virtud de una poética y estética hegemónica.

El director al realizar el proceso creativo de visualizar el texto dramático en escena, opera como médium, puesto que su pensamiento visual es inconsciente e invoca las fuerzas ocultas del ser humano. En este proceso, el director expone su pensamiento creativo sin la mediación preponderante o prejuiciada de la razón, la estética, la moral o La Ley.

Es así como en la puesta en escena y en la conjunción de los elementos exhibidos el director emite su opinión.

Sin embargo podemos descubrir una segunda opinión, el metalenguaje del director, a partir de la presencia inconsciente de los elementos ausentes; es decir la capacidad que tiene el director de seleccionar los elementos que no se encuentran en escena, pero que sin embargo evocan tanto o más como los que se ven, sustituyendo de esta manera la poesía del lenguaje por una poesía en el espacio.

Entonces, la puesta en escena es el lugar donde aparece el sentido de la obra teatral, en la medida que el director tiene por misión elegir el vínculo entre los diversos elementos escénicos, formando un sistema orgánico completo, una estructura en que cada elemento se integre al conjunto, emitiendo así, una opinión evidentemente política acerca del ser humano y su relación con el mundo.

En este sentido, el director posee dos formas estructurales para enfrentar la puesta en escena.

En primer lugar se encuentran las formas expresivas, en donde el autor le da vital importancia al significante y su capacidad específica de evocar lo que nos sugiere, a nivel racional o de imaginario, como imagen mental o su restricción.

En segundo lugar, el director puede optar por las formas de contenido, por medio de las cuales se privilegia el significado y este a su vez permite evocar los conceptos específicos a los cuales quiere referirse.

Finalmente el director no debe olvidar el concepto espectáculo como acontecimiento, en la medida que la ilusión teatral de la puesta en escena no se debe centrar en la mayor o menor credibilidad de la acción, sino en la capacidad arrolladora de comunicación que provoca la realidad de esta acción.

Para escenificar esta realidad, el director cuenta con dos elementos fundamentales, los cuales son su lugar de partida y regreso constante: el texto y el actor.

### A. LA PUESTA EN ESCENA DEL TEXTO DRAMÁTICO

---

***"Respetar un texto teatral es igual a no ilustrarlo nunca" (RODRIGO GARCÍA. "Primer manifiesto de los cretinos de Velázquez", 1995.)***

En rigor, la puesta en escena consiste en el traspaso de la escritura dramática a la escritura escénica. Es decir que la puesta en escena es la explicación del texto dramático en acción gracias a la labor del director, el cual debe encontrar los nexos necesarios entre el texto y la escena para que la concreción de ésta última sea lo más adecuada posible para dicho texto.

La puesta en escena consiste en hacer materialmente evidente el sentido profundo de la palabra, sin embargo la literatura, y en particular el texto dramático, es un proceso de producción sin fin, es un lugar nuevo cada vez que se visita.

En este sentido, el director debe entender el texto como una invitación para indagar en sus numerosas significaciones y contradicciones, una proposición a reconstituir los espacios en blanco entre las palabras. Sólo de esta manera el texto será capaz de proporcionarle al director todo o gran parte de lo que él desea.

Este proceso de visualización del texto dramático por parte del director es más inconsciente aún que el proceso de verbalización, lo cual explica que la puesta en escena sea una interpretación particular del texto dramático, permitiendo que el proceso creativo del director sobre dicho texto, convierta a la puesta en escena en el lugar donde se constituye el sentido de la obra teatral, a partir del comentario que el director haga de la fábula.

Este procedimiento, al permitir estados de inconsciencia creativa en el director, y por ende un acceso insospechado al deseo del subconsciente, le ofrece al director una serie infinita de posibilidades deseantes dispuestas a ser utilizadas en la puesta en escena.

El espacio escénico exige ser habitado y el texto dramático exige ser representado. Dependerá del uso que haga el director de esta tensión, si la puesta en escena soporta las palabras que humanizan el deseo o las que lo relegan a la clandestinidad.

## B. LA PUESTA EN ESCENA DEL ACTOR.

---

***"El teatro es de los pocos sitios donde verá artistas de carne y hueso: exija que no representen" (RODRIGO GARCÍA. "Primer manifiesto de los cretinos de Velázquez", 1995.)***

La puesta en escena de los actores es el trabajo práctico que el director mantiene con ellos en los ensayos hasta el día de estreno y designa el conjunto de los medios de interpretación escénica. Es una tarea conjunta, en donde el director a través de un método, debe guiar al actor hacia un resultado.

Como antes se ha mencionado, el actor es el cuerpo deseante en escena. Su relación con el director debe ser de estrecha complicidad para que el sentido de la puesta en escena se constituya en ese cuerpo deseante.

Para lograr este objetivo, el director posee dos métodos diferentes que le entregan al actor los puntos de partida para el proceso creativo de su personaje.

Por un lado los actores no actúan en relación a su carácter, sino tienen un carácter en función de las acciones de sus personajes, es decir la acción prevalece por sobre el carácter. La acción es el motor de la fábula, y define a los actores en función de los personajes y su relación con la acción principal.

Por otro lado el actor es juzgado por la esencia de su personaje y no por sus acciones ni por la situación dramática, los caracteres poseen una viscosidad y consistencia escénica que permiten la interpretación de un deseo absoluto, uniendo la universalidad del ser humano a la individualidad del actor.

En esta última concepción, el deseo del actor desborda la escena y permite la ejecución de acciones, siempre y cuando tengan como resultado la concreción o no de sus deseos. La diferencia radica en que si esta acción es realizada de manera inconsciente por el intérprete o exigida por el director.

Idealmente el director debiera reconocer en el deseo del actor y en las acciones ejecutadas para realizarlo, el sentido final de la puesta en escena. El director debe otorgarle a los cuerpos en el escenario el ambiente propicio para el goce extremo, entendiendo por goce el exceso de placer, el exceso de concreción del deseo.

## 3.EL ESPACIO ESCÉNICO.

En primera instancia, el espacio escénico es el espacio concretamente perceptible por el público, es un lugar lleno de ausencias, en donde no existe nada, ni siquiera silencio: el espacio escénico como significante.

En segundo lugar, el espacio escénico es el soporte estructural de la puesta en escena, es el lugar que exige ser colmado de presencias, en donde todo puede existir, incluso el silencio: el espacio escénico como significado.

Entonces, el espacio escénico es un signo que da cabida al lenguaje, a la interpretación del texto dramático, a la ejecución actoral a través de su carácter y su acción, y por ende al fenómeno teatral.

Este espacio opera como el lugar en que conviven los diferentes materiales escénicos en virtud de la aparición de su esencia y su estructura, permitiendo de esta manera que la escena multiplique sus posibilidades hasta lo infinito.

Sin embargo y a pesar de todo lo anterior, existe la otra escena <sup>24</sup>, la del imaginario: el espacio interior.

La opción y el sentido que el director le brinda a la obra, deben estar constituidos por su espacio interior; es decir, que el yo director se exhibe con todas sus posibilidades: sus sueños, sus deseos, sus fantasías. Todo su imaginario puesto en escena.

Se ha mencionado con anterioridad que gran parte de la visualización escénica es el resultado del inconsciente del creador, por ende el deseo se vuelca en escena y sólo la ética fundada en el derecho del deseo es válida. La expresión "debes hacerlo porque lo deseas" <sup>25</sup>, nacida del análisis lacaniano de la tragedia de Antígona, cobra en esta escena su verdadero significado.

En la visualización de nuestro espacio interior proyectado sobre la escena, encontramos una parte de nuestro yo reprimido y el hecho de que el creador nos permite asistir como público a la realización de nuestros propios deseos reprimidos sin reproches ni vergüenza, nos otorga el verdadero goce del fenómeno teatral, puesto que este exceso de placer proviene de la liberación de tensiones con respecto a nuestra esencia.

Los espacios interiores se generan en el director precisamente en los momentos en que el lenguaje verbal se hace insuficiente para representar el trabajo de las imágenes que evocan sus deseos.

Ante la imposibilidad del inconsciente de ser representado <sup>26</sup>, el espacio interior aporta una aproximación y una idea escénica del trabajo del inconsciente, intentando poblar la escena de imágenes, susurros y silencios que habitan dentro de él y que buscan un lugar para transfigurarse desde el interior hacia el exterior.

Desde el momento en que el director de teatro se libera de la necesidad obsesiva de la imitación e ilustración del texto dramático, y crea el espacio escénico a partir de su constante desear, genera un espacio interior: el lugar de la escena siempre deseada.

Según algunos teóricos de la disciplina teatral, es en las representaciones

---

<sup>24</sup> La otra escena es como Freud denomina al inconsciente.

<sup>25</sup> Guyomard, Patrick, "Capítulo III. La Ley del Deseo.", *El goce de lo trágico: Antígona, Lacan y el deseo del psicoanalista*, Traductor: Graciela Klein (1992; Buenos Aires, editorial: Ediciones de la Flor, 1997), edición: primera, 48.

<sup>26</sup> El movimiento de las mareas: entrevista a Francesca Lombardo, Realizada por Alfredo Castro, 1995.

naturalistas y realistas en que más evidente resulta la aparición involuntaria de la fantasía creadora del director de teatro, puesto que en el momento que éste se cuida de no traicionarse y de no presentar nada de su propia visión, es cuando corre más peligro de dejar transparentar y fantasear su propio inconsciente, en la medida que al mantener el fluido deseante de su propio cuerpo en acción, obtiene un acceso inconsciente a sus propios fantasmas.<sup>27</sup>

## 4. EL DIRECTOR Y EL DESEO.

En la puesta en escena del imaginario, es decir la otra escena, lo fundamental es el acto creativo del director, acto en el se expone el funcionamiento del pensamiento del creador sin la intervención de la razón, sino mas bien el creador queda sometido a su inconsciente y La Ley que opera en su razonamiento no es La Ley del estado sino La Ley del Deseo.

La máquina deseante llamada director, tiene el poder de engendrar su objeto de deseo y sus necesidades escénicas derivarán de él, puesto que el desear es la potencia productiva del arte, en la medida que es capaz de producir realidad.

No obstante, esta producción desemboca en dos tipos de realidades suficientemente diferentes como para que el deseo se realice de dos maneras también distintas: la realidad material y la realidad síquica.

### A. LA REALIDAD MATERIAL.

---

La producción del sujeto deseante denominada realidad material pertenece al espectro de lo tangible, lo palpable, lo corpóreo; es decir que la realidad material en la escena es lo que se ve como físicamente representado.

Sin embargo no existe la posibilidad de escenificación del inconsciente, dejando al deseo reducido a ser representación sólo por las huellas que éste puede dejar en el espacio y a través de las cuales es posible acercarse a él.

No obstante el cuerpo de los actores, la palabra usada por el autor dramático y el espacio escénico son la realidad material concreta, de la cual el director se sirve para lograr capturar la huella del deseo. Estos son los tres elementos que se exhiben esencialmente como tangibles, a partir de una ficción teatral que nos hace imaginar de manera momentánea que nuestro deseo es escenificable.

### B. LA REALIDAD PSÍQUICA.

---

El impedimento de la escenificación material del inconsciente, genera el deseo irreducible

<sup>27</sup> Chejov, Ibsen y Strindberg manifiestan escénicamente de manera magistral los espacios interiores reprimidos, por cuanto sus textos dramáticos mezclan el realismo y la fantasía-fantasma

de la posibilidad de su representación, y a su vez el intento de su realización en el inconsciente mismo.

El fantasma es la escenificación imaginaria en la que se halla presente el sujeto y que representa la realización de su deseo. Éste puede ser una forma errante no buscada por el individuo, entendido éste como pasivo en relación a su desear, y por otro lado puede ser una forma buscada con un objetivo, en donde el sujeto deseante es activo. Este último es el caso de la creación artística.

El fantasma guarda la más estrecha relación con el deseo, ya que el primer desear deviene de una carga alucinatoria del recuerdo de una satisfacción. Este recuerdo puede devenir de acontecimientos reales o fortuitos y generalmente son repeticiones y modificaciones de sueños infantiles inextinguibles.

Como anteriormente se expuso, el fantasma es una producción puramente ilusoria, en la medida que el mundo interior tiende a la satisfacción por ilusión. Desde este sitio se genera la actividad creadora y su producción, en la medida en que la fantasía del sujeto creador es una acción imaginada por él en un sueño despierto donde interpreta y realiza sus deseos inconscientes.

El fantasma circula a través de tres momentos temporales en su capacidad representativa en el sujeto deseante.

En primer lugar, el sujeto debe poseer una impresión actual que sea capaz de generar grandes deseos en él.

Luego, el sujeto debe recordar un momento de su acción deseante en que este deseo se vio realizado.

Finalmente, el sujeto deseante debe construir una realización de este deseo para un futuro próximo.

De esta manera, el fantasma invade al ser humano y a la creación artística, en sus aspectos temporales y espaciales, abarcando su pasado, su presente y su futuro.

Ahora bien, el director teatral y su puesta en escena se encuentran ligados de manera indestructible al fantasma, puesto que este es el único procedimiento que el director posee para volcar su desiderio en el espectáculo escénico y acercarnos de manera relativa a su inconsciente.

En este sentido, el deseo y el fantasma tratan de escenificaciones que permiten su representación en forma visual, lo cual es un elemento fundamental de la puesta en escena, en la medida que el espectáculo es ineludiblemente óptico.

Al igual que en la puesta en escena, el sujeto, en este caso actor, se encuentra presente en el fantasma, es decir, que la realización de deseo como imagen fantasmática exige la presencia del ser humano como sujeto deseante, situación equivalente a la presencia del actor en escena.

También existe la similitud entre fantasma y puesta en escena en términos de acción, puesto que en el fantasma lo representado no es un objeto, sino una secuencia, que puede ser alterada sintácticamente, dependiendo, en el caso del teatro, de la escuela o del estilo en el cual esté circunscrito el equipo creativo. Además, el director como sujeto

creativo deseante, al escenificar su fantasma está accediendo a la representación de sus deseos, haciendo partícipe al público de ellos. Este acto es de un carácter esencialmente subversivo, en la medida en que esta escenificación posee intrínsecamente el elemento de lo prohibido, puesto que éste se encuentra siempre presente en la proposición del deseo.

***Por último, "de lo que se trata es de expresarse, de liberarse, de satisfacerse" <sup>28</sup>***

Esta satisfacción proviene del acto de libertad supremo que es el desear, permitiendo que el deseo se apodere de la escena como significación dionisiaca del alma humana, y que el espacio escénico se convierta en el lugar de quebrantamiento y violación de todos los preceptos y las leyes; que se transforme en el lugar donde todo se trastorna, se revuelve, se destruye; que se vuelva el territorio que genera los alzamientos colectivos y violentos contra la autoridad y el orden apolíneo de las cosas.

---

<sup>28</sup> Castro, Alfredo, *op. cit.*

## VI. "LOS NIÑOS TERRIBLES" O LA PUESTA EN ESCENA DEL DESEO.

### 1. EL CUERPO DE LA INFANCIA.

El proyecto de creación "El cuerpo de la infancia" nace en noviembre de 1996, como idea original de los ejecutores principales Marcos Guzmán y Marco Espinoza, ambos egresados de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. La ejecución fue financiada con el aporte de FONDART 1996 y contó con el auspicio del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile y el Museo de Arte Contemporáneo.

El punto de partida del proceso creativo fue la imposibilidad de concreción del amor ideal, como respuesta generacional, a los factores que determinan la infancia.

Los objetivos del proyecto respondían a las necesidades de la creación escénica: en primer lugar desarrollar una reflexión en torno a la etapa de la infancia, como una de las más significativas de la existencia del ser humano; luego, la creación de un texto dramático a partir de los diferentes cruces que provocaron los materiales investigados y discutidos en la etapa anterior; y finalmente la creación de una puesta en escena y ejecución evocadora de los elementos que condicionan la infancia.

Durante el proceso de investigación teórica y análisis del proyecto, la novela de Jean

Cocteau "Los niños terribles" surgió como un material fundamental para la comprensión de la infancia. Este texto expuso de manera concreta la unión inseparable que surge entre la niñez y el amor, permitiendo también develar el mundo que existe a partir del fracaso de este vínculo.

A medida que se avanzaba en la reflexión y en la investigación, la novela se perfilaba como un material fundamental para las etapas posteriores de ejecución del proyecto, por lo cual finalmente se resolvió que se crearía un texto dramático que fuera una versión libre de dicha novela.

## 2. "LOS NIÑOS TERRIBLES" DE JEAN COCTEAU.

Para Jean Cocteau, vida y obra forman parte de un mismo cuerpo. El autor es capaz de sintetizar en su obra, de manera singular, lo que sucede en su vida, y viceversa. En el caso de este creador en particular, conocer su vida implica ahondar en territorios insospechados y desconocidos del alma humana, asimismo significa reconocer esos territorios en su obra.

A continuación se expondrá una breve biografía que tiene como objetivo descubrir las temáticas y estructuras de su vida y obra, permitiendo elaborar un posterior análisis y crítica de la versión dramática de "Los niños terribles"

### A. JEAN COCTEAU.

---

Jean Cocteau nació el 5 de julio de 1889 en Maisons- Laffitte, cerca de París y murió en Milly-la-Forêt, Francia, el 11 de octubre de 1963.

Huérfano de padre, estudió en el Liceo Condorcet, lugar donde participó de una singular relación con su compañero Pierre Dargelos, en quien veía una belleza desvergonzada y nada refinada. Este compañero era una criatura en que lo instintivo puede ser confundido con la maldad y que sin embargo, provocaba en el alma contemplativa de Cocteau, una especie de fascinación siniestra. Posteriormente, Dargelos se vería reencarnado en muchas de sus obras. Al parecer desde su niñez, Cocteau había decidido hacer de su vida el centro de su arte, dedicándole lo mejor de su energía creativa.

Después de la primera guerra mundial conoció al joven escritor Raymond Radiguet que apenas tenía 15 años de edad y una lucidez narrativa sólo comparable con el talento de Rimbaud, lo que bastó para que Cocteau lo apadrinara en los circuitos intelectuales franceses de principio de siglo. Cuando su protegido Radiguet muere de tifus a la edad de 20 años, en 1923, Cocteau incrementa su adicción al opio lo que requiere largos periodos de recuperación.

***"Todo lo que uno hace en la vida, incluso el amor, lo hace en un tren que viaja directo hacia la muerte, fumar opio es bajarse de ese tren en marcha, para ocuparse de otras cosas que no sean la vida y la muerte"*** <sup>29</sup>

Pertenece a la corriente artística de los surrealistas, luego los abandona, puesto que según su manera de pensar, si la anarquía había triunfado quería decir que se había convertido en un orden, por lo tanto se había hecho conservadora; entonces había llegado el momento de hacer del antiguo orden una nueva anarquía.

Trabajó incansablemente bajo la presión de permanentes enfermedades: sus nervios, el corazón, la piel; sin embargo para él había que dejar una huella de este viaje que la memoria olvida, cuando fuera posible había que escribir, dibujar sin responder a las invitaciones novelescas del dolor, no había que aprovecharse del sufrimiento como una música. Había que "...hacerse atar la lapicera al pie..."<sup>30</sup> si fuera necesario.

Su arte es un arte joven que ensancha el confín de lo poético, para poder expresarse. En su obra, las imágenes no son decorativas, sino verbales y activas, hasta el punto en que ellas son la sustancia de lo que se dice.

Su estilo narrativo se aprecia a partir de unos cuantos toques descriptivos que dan cuerpo e incluso espíritu a seres y situaciones, intentando limitar exactamente el perfil de sus deseos: circunda sus fantasmas y halla los contornos del vacío.

**"Me disculpo por escribir en una lengua, y no sólo trazar simples signos capaces de provocar el deseo"<sup>31</sup>**

El tema de la muerte era su obsesión poética.

Asqueado por la literatura, quiso superarla y vivir en su obra, "...ello hace que mi obra me coma, que empiece ella a vivir y que yo muera"<sup>32</sup>

Cocteau siempre se situó en el centro de la contienda y es probable que sea el artista más versátil que Francia ha dado durante el presente siglo. Su deseo de trabajar diferentes ramas del arte generó dudas sobre su talento. A continuación se enuncian las diversas disciplinas de las cuales fue creador y una selección de sus obras en cada una de ellas.

POESÍA

"La lámpara de Aladino"(1908)

"El príncipe frívolo"(1910)

"El cabo de buena esperanza"(1919)

"Canto llano"(1923)

"Claroscuro"(1955)

BALLET

"Parade"(1917)

<sup>29</sup> Cocteau, Jean, *Opio: diario de una desintoxicación* (Buenos Aires, editorial: Símbolo, 1987), 48.

<sup>30</sup> Cocteau, Jean, *ibíd.* 39.

<sup>31</sup> Cocteau, Jean, *ibíd.* 79.

<sup>32</sup> Cocteau, Jean, *ibíd.* 39.

"El buey sobre el tejado"(1920)

"El matrimonio de la torre Eiffel"(1924)

#### NARRATIVA

"El Potomak"(1919)

"Thomas el impostor"(1923)

"La gran separación"(1923)

"el libro blanco"(1923)

"Los niños terribles"(1929)

"Opio"(1929)

#### ILUSTRACIONES

"Los niños terribles"(1929)

"El libro blanco"(1930)

"Diseños"(1935)

#### ENSAYO

"El secreto profesional"(1922)

"Ensayo de crítica indirecta"(1932)

"Retratos para un recuerdo"(1935)

#### TEATRO

"La voz humana"(1930)

"La máquina infernal"(1934)

"Romeo y Julieta"(1936)

"Los padres terribles"(1936)

"Los caballeros de la mesa redonda"(1937)

#### CINE

"La sangre de un Poeta"(1930)

"El eterno retorno"(1943)

"La Bella y la Bestia"(1946)

"Los padres terribles"(1949)

"Orfeo"(1950)

"El testamento de Orfeo"(1960)

---

## B. LOS NIÑOS TERRIBLES.

Jean Cocteau escribe "Los niños terribles" en tan sólo 23 días, mientras se encuentra interno en un sanatorio, tratando de curarse de su adicción al opio.

---

La historia cuenta la vida de dos hermanos huérfanos de padre, Paul y Elisabeth, quienes junto a su amigo Gerard toman conciencia de la irreparable violencia que es vivir, a partir de los sucesos que les suceden en su infancia.

Pierre Dargelos aparece en esta novela como un personaje esencial. Paul ama a un compañero de colegio, Dargelos, quien lo hace padecer durante toda su niñez, de una enfermedad irrecuperable, al haberle arrojado en el pecho una bola de nieve que contenía una piedra. Dargelos aparecerá nuevamente al final de la narración para proporcionarle a Paul el veneno con el que se suicida.

La novela se sustenta en el cruce de personajes extravagantes y situaciones límites. Tal es el caso de Michael, un judío millonario y corredor de carreras de automóviles, el cual en el día de su matrimonio con Elisabeth decide realizar un viaje. Toma su auto y corre a toda velocidad, hasta que la bufanda se le enreda en la rueda y lo decapita. También está Ágata, una modelo, hija de padres cocainómanos que se habían suicidado con gas, y que es la versión femenina de Dargelos. Ella desata la tragedia y provoca el suicidio de los dos hermanos.

La temática que subyace en esta obra es trascendente. El incesto, el amor, el deseo y la muerte, hacen que el contenido se sustente por sí solo y que las palabras participen de esta novela como una estructura estilística de precisión absoluta.

### 3. TEXTO DRAMÁTICO.

#### A.GÉNESIS, PROCESO Y CONCRECIÓN.

---

El texto dramático "Los niños terribles" surgió del cruce de diversos materiales psicoanalíticos, plásticos y literarios. Sus objetivos eran crear una articulación dramática no lineal a partir de un pre-texto dramático, y por otro lado, materializar dicho texto para trabajar con él en dos planos: lo que se narra y oculta, y lo que se contradice. Es decir, que el texto se volvió funcional a la puesta en escena, en la medida que la escenificación era su objetivo.

Sin embargo en una gran cantidad de ocasiones nos dimos cuenta que tratábamos de explicar con palabras lo que no se podía decir, razón por la cual decidimos partir elaborando imágenes en bruto que no pertenecían a la realidad ni a la narración de la novela, sino más bien a una multiplicidad de realidades y narraciones.

La relación entre las imágenes creadas y la historia de la novela, era de una tensión constante, en la medida que nuestra dramaturgia de lo particular y sus imágenes no soportaban un sentido, sino varios, no poseían una intención sino múltiples, es decir que la interpretación de dichas imágenes no eran unívocas, sino más bien eran un viaje sin retorno; mientras que la fábula de la novela, sus palabras, sus frases conducían a una rigidez estructural que no permitía la existencia simbólica de la imagen. A pesar de ello, no podíamos prescindir de ni de las imágenes, ni de la palabra, por lo que decidimos

crear una estructura que soportara a ambas coexistiendo en su mismo cuerpo. Finalmente logramos constituir una estructura en la disección de la historia, en su fragmento, lo que determinó que la narración permitiera ordenar una historia sugerente y evocadora.

A medida que se fue creando el texto dramático, los deseos, los anhelos y las obsesiones que en él se presentaban, nos develaban una realidad que vivía por sí sola, y que a pesar de su intimidad, eran posibles de ser representados.

El texto dramático funcionaba como el territorio en donde el deseo era expuesto como acto de libertad absoluta, como pulsión prohibida o como el límite entre ambas, sin embargo el escenario del deseo se exponía a partir de la palabra y la estructura que esta creaba alrededor de él.

## B.EL TEXTO DESEANTE.

---

La posibilidad de representar un texto en escena, remite a la posibilidad que el otro, en este caso público y actor, sea el lugar donde la palabra del autor se constituye, dejando de ser éste un mero autor, sino su deseo. Este es el proceso que designa al autor como responsable de la subversión, o por lo menos cómplice de ella.

En este texto dramático, los responsables de la transgresión y del ultraje, abordamos el tema del deseo como un imposible, a partir de tres personajes.

### a. Paul o el deseo de amor prohibido.

***"De pronto una luz sobrenatural sobre un rostro. Su pelo desordenado, las rodillas heridas, la boca retorcida. Lo vi y me quedé inmóvil... Se acercó ... y un golpe, un golpe oscuro...."***

Paul encarna el deseo agónico e inalcanzable del amor prohibido. Su amor hacia un compañero de curso arrebató violentamente en él la posibilidad de negarse a desear. Esa es la enfermedad que padece Paul durante toda la obra: el constante desear.

Su amor es infantil en tanto que perverso, en la medida que su única posibilidad de concretar ese deseo está en el acto fetichista de posesión y goce de la foto de Dargelos que Gerard ha robado para él. Este registro del deseo se descompone ante la súbita aparición de Ágata, quien sustituye a Dargelos por un tiempo, hasta que Paul entiende que el remplazo del objeto de deseo por otro, no agota el deseo, sino que lo acrecienta.

***"...cuando el remedio se encuentra, mata..."***

Es este Dargelos el remedio que se intensifica dentro de Paul, que crece en medio de él, hasta hacerlo morir de deseo.

La subversión de este deseo radica en que este amor, en un sentido capitalista de pensamiento, no produce, no genera, no procrea, sino que genera creaciones a partir del imaginario del individuo, de su inconsciente.

### b. Elisabeth o el deseo de incesto.

***"...necesito que me prometas que pase lo que pase te vas a quedar aquí,"***

***encerrado para siempre conmigo (...) lo hago por tu bien tu única posibilidad de ser feliz es a mi lado..."***

Elisabeth interpreta el deseo mítico e imposible de incesto. El lugar de deseo de Elisabeth es Paul. Su amor hacia él es superior al lazo fraternal que los une, y ella no lo niega. Su constante desear la mantiene alerta ante cualquier situación que la pueda alejar de su hermano, puesto que en esa pérdida ella encontraría el camino hacia su muerte.

La imposibilidad de realización de este deseo, la conduce a vivir y habitar en sus fantasmas, a través de su constante fumar opio y sus reiterados delirios.

Elisabeth provoca y estimula. Su ética está fundada en el derecho del deseo. Es capaz de vestirse como una Carmen Miranda de las costas chilenas, para bailar al ritmo de un mambo y ofrecerle a Paul los productos del mar adheridos a su cuerpo:

***"...toma hermanito, no seas estúpido... tus ojos te delatan, pero si te estás muriendo de deseo..."***

Al deseo puro del incesto le es inherente un goce, público o privado, que conduce hacia la muerte. La muerte voluntaria de Elisabeth da cuenta de la indestructibilidad de su deseo.

Ella sabe que jamás será satisfecho este deseo de incesto, sin embargo, éste en sí mismo y el posible poder de su realización, se vuelven transgresores, en la medida que son considerados un estigma trágico y hereditario.

### **c. Ágata o el deseo de ser otro.**

***"...durante mucho tiempo he vagado en una interminable penumbra y de pronto me encuentro aquí, iluminada por los reflectores. Gozo, gozo siendo la víctima de la escena: el dolor me carcome, la impotencia me consume y la realidad me aniquila. Lo que pasa es que a mí la tragedia me mata..."***

Ágata se vacía en el deseo imposible de ser otra. Ella es el espectáculo. Es una actriz. Finge, simula y ejecuta. Intenta ocultar su pasado. Cuida los gestos y las inflexiones de la voz para que no delaten su verdadera naturaleza ante el público. Pero el público ya sabe: ella es sólo ella.

El tesoro se abre y se encuentra con la foto de Dargelos, el real. Es entonces cuando se reconoce como pura ficción, como el doble. Ágata intenta buscar, entre todos los cuerpos que ha interpretado, el suyo. Lo encuentra y no lo reconoce.

Ante el dolor de su pérdida asume la vida de Dargelos como propia e intenta representarla. Pero el amor no espera y tampoco se puede representar. Es incapaz de vivirlo. Huye.

Espera tras bambalinas el final de la obra y aparece antes que se vaya la luz: con micrófono en mano dobla una canción, camina hacia el centro del escenario y da su aprobación para que la obra pueda finalizar. La ficción se acabó. Todo lo que vieron es teatro. La transgresión es total.

## 4. PUESTA EN ESCENA.

### A. LA LEY DEL DESEO.

---

La puesta en escena operó como el lugar delirante de gestación de deseos y sus fantasmas. Visualmente todas las imágenes eran posibles, todas las secuencias podían ser alteradas sintácticamente. La imagen fantasmática del director se constituía en escena, a partir de su relación con el deseo.

La leyes teatrales fueron subvertidas por La Ley del Deseo.

Para el director, el público asiste a la exhibición del interior del ser humano, a la gestación de los deseos y a su realización fantasmática.

La escena es capaz de realizar todos los deseos posibles de nuestro yo reprimido, de nuestro inconsciente. La escena expone su desear sin pudor, liberando, a través del placer, las tensiones propias de la represión del ser humano. Aunque todo esto no sea más que una ilusión.

El trabajo de la puesta en escena , tuvo la intención de que la obra fuera un organismo completo, que todos los elementos y sus vínculos, permitieran exponer una concepción estética y poética de la vida y el ser humano.

El ideal fue posesionarse de las características esenciales del texto y poder descubrir una segunda versión, que permitiera al público darse cuenta de lo que subyace al texto. Provocar la sensación que de una u otra manera se estaba expresando una opinión, por presencia o ausencia, por visualización o evocación, por vida o muerte; complementando de esta manera, la poética del lenguaje con la poesía del espacio.

### B. EL ESPACIO DESEANTE.

---

El espacio escénico tuvo por objetivo romper con la mera funcionalidad que el teatro tradicional le ha atribuido a la puesta en escena: un texto ilustrado a través de un espacio escénico que sólo funciona como una gran utilería.

Para ello, el espacio escénico, más que soporte estructural fue creado como un espacio de contenido de la puesta en escena, a partir de la instalación plástica.

Los espacios interiores del director se volcaron en escena cuando el lenguaje verbal no le era suficiente o adecuado para exhibir el real sentido de las imágenes que evocaba desde su desiderio. Así, la puesta en escena se extremó al punto en que todas sus opciones y sentidos estaban constituidos por los espacios interiores, exponiendo en cada uno de ellos el deseo y todas sus posibilidades.

El responsable de esta sedición creó cuatro espacios deseantes.

**a. Carnicería chilena o el silencio del deseo.**

Durante el trabajo de puesta en escena se desarrolló una investigación en torno a las carnicerías chilenas como espacio teatral.

La instalación escénica correspondió a la selección y abstracción de dicho espacio.

Azulejos blancos, refrigerador, cortina, pesa, mesón y tres delantales de carniceros, transportaban al espectador hacia la evocación de una carnicería, como lugar reconocible.

El espacio escénico se constituye como una instalación del deseo, en la medida que la carnicería es el lugar de los cuerpos en exhibición, el lugar en que los cuerpos son expuestos en toda su real dimensión.

Los cuerpos son enseñados al público con el fin de ser adquiridos. Pero estos cuerpos no son cualquier cuerpo, sino mas bien son cuerpos extremados, cuerpos agotados en sus posibilidades, cuerpos vaciados de deseo.

En este sentido la carnicería opera como contraste, como silencio de deseo, y no como literalidad de la representación de un espacio escénico.

La carnicería es el lugar más acogedor al cual los personajes de la obra pueden acceder. Ágata, al ser invitada por Elisabeth a quedarse a vivir con ellos en la carnicería, responde: "...sería como estar en el cielo de mi infierno..." , es decir que para todos ellos, este espacio está lleno de deseos muertos a la espera de ser reformulados.

**b. Un barco o el deseo de silencio.**

Un barco que navega a la deriva. El horizonte es infinito, el vértigo incesante. Un barco que viaja a un lugar desconocido.

Sobre el refrigerador tres ojos de buey. A través de ellos, miradas obscenas y perturbadoras que observan desde la distancia los sucesos que acontecen en la escena.

Se abre el refrigerador y se oye "The love boat", el barco del amor.

Luego se oye la sirena de otro barco que pasa cerca. La escena se detiene. Silencio. Se vuelve a oír la sirena. Silencio. Ninguno de los pasajeros desea pedir rescate. Prefieren continuar sin rumbo fijo, esperando que el barco se vaya y los deje aferrados a esta vida de clandestinidad y extravagancia.

**c. El tesoro de los deseos.**

Los objetos de nuestro tesoro: un revólver, la bufanda que decapitó a Michael, la peluca de Ágata y la foto de Dargelos.

Ellos no tienen una equivalencia en dinero. No son raros, sino extraños, no son bellos sino brillantes. Se prestan para ser signos de muerte violenta: todo lo que sea susceptible de matar pertenece al terreno de los tesoros.

La realidad frente a estos objetos se vuelve débil y pálida. Lo extraño en ellos parece milagroso: permiten desaparecer a voluntad, paralizar a distancia, triunfar sin lucha, leer

los pensamientos y ser transportado sin demora al lugar deseado.

Generalmente hubo algún riesgo en conseguirlos, es más, el peligro aumenta el atractivo del objeto. Gerard robó la foto de Dargelos de un expediente del colegio y Elisabeth desenrolló la bufanda de entre los restos de Michael.

Como los tesoros son secretos, se buscó un escondite en el espacio para que los objetos estuvieran ocultos del común de los mortales y de los otros objetos corrientes: debe ser ignorada su existencia, pero puede ser revelada con solemnidad.

**"...cierra tus ojos...(abre el tesoro)... ¿Cual es el objeto de mayor valor que posees?... (Ágata toca su pelo)... Dámelo.... Dámelo... (Ágata se saca la peluca y se la entrega)... Cuando este objeto cruce el umbral de esta puerta, se transformará en parte fundamental de nuestro tesoro...(Elisabeth guarda la peluca). En este preciso momento dejas de ser "Ágata, la cosa agradable". Querida, ya no tienes pasado. No podrás detenerte ni mirar hacia atrás, porque te has convertido irremediabilmente en un niño terrible. (Ágata se acerca al tesoro, temerosa y emocionada y comienza a conocer los objetos)..."**

Esta es la ceremonia de la consagración de la amistad. El otro, en este caso Ágata, debe ser juzgado digno. Además debe respetuoso y mostrarse admirado. También debe callar en todo cuanto ha visto. Esta ceremonia es la iniciación para ser un niño terrible.

Lo terrible radica en que estos niños son perversos y son capaces de generar el horror, puesto que poseen la facultad de crear parcelas de perversión en los objetos, generando de ellos un fetiche. El tesoro es el lugar donde se guardan los objetos, que por contigüidad, operan como soporte ofrecido al deseo, como una extensión del mismo.

Lo terrible se fundamenta además en el acto sedicioso que resulta para estos niños consagrarse al deseo. Mas aún si este perverso es un experto en crear territorios y espacios artificiales.

#### **d. El juego o el espacio del deseo.**

Los hermanos juegan a un juego extraño. Se van. Juegan a irse.

**"...en el dialecto fraternal, irse significaba el estado producido por el juego: decían: voy a irme, me voy, me he ido..."**

Pero, dónde se van realmente? Hubo entonces que delimitar el espacio donde estaban.

El juego provocaba una sensación de alivio para Paul y un goce para Elisabeth. El peligro de este juego no radicaba sólo en el hecho que se iban, sino también en la posibilidad de no poder irse.

Se busca irse para poder entregar el cuerpo a otra realidad, a un espacio que permita la concreción del deseo. Este estado inconsciente es ficticio y opera con los principios del fantasma y su realización.

Entonces este espacio no tiene límites. Es infinito, puesto que permite que el imaginario del individuo se desarrolle en toda su potencia y capacidad, sin ninguna restricción más que las que él se imponga.

## 5. ACTUACIÓN.

### A. EL ACONTECIMIENTO ACTORAL.

---

Desde el inicio de los ensayos intentamos determinar cuál sería el estilo de actuación que nos permitiera interpretar el cruce poético de los textos y la puesta en escena.

A medida que avanzaban los ensayos nos dimos cuenta que la actuación estaba dejando de ser un lenguaje secundario y era capaz de descubrir territorios a los cuales, el director o el texto dramático, no tenían acceso. En este sentido el actor se constituye en escena como un intérprete en el sentido de traductor, es decir que a través de sus descubrimientos personales, en la interpretación del texto o del espacio, era capaz de descifrar los signos escénicos, intentar comunicarlos e incluso emitir una opinión acerca de ellos.

Ésto permitió que cada uno de los actores lograra una identificación personal con la obra, convirtiendo sus cuerpos en el lugar desde donde se significa.

La voz, el cuerpo, y todos los demás sentidos abstractos, se gestaron desde la necesidad de que el suceso teatral tuviera las características de el acontecimiento en el sentido artaudiano de la expresión: la representación teatral es vivida en su sentido real y no se considera la posibilidad de volcarse hacia la ficción. Esta escena debía vivirse en toda su real dimensión de crueldad y perversión.

### B. EL CUERPO DESEANTE.

---

La dimensión figurativa del lenguaje corporal, debía pertenecer a una búsqueda de signos que no fueran imitados desde otro lugar, sino mas bien que surgieran desde los más interno del sujeto. Esta originalidad debía nacer desde el deseo y debía ser interpretada de manera particular, no sólo en los ensayos, sino también en todas las funciones.

La palabra se constituyó en un gesto corporal más, el cual debía ser una constante traición; es decir que la palabra se expresaba como un volcamiento verbal en el cual quedaba expuesto el deseo.

Los actores debimos someternos a la súbita aparición de nuestro deseo. Por medio del retorcimiento de nuestros cuerpos, de sus sonidos y sus silencios, dimos a luz un flujo deseante.

Nuestros cuerpos se volcaban hacia la dicha abominable de la realización de todos nuestros deseos. Esta peste cesó en el momento en que nos dimos cuenta de la imposibilidad de la concreción de todos ellos. Entonces exigimos, con la fuerza del que agoniza, que nuestros deseos fueran realizados. Nadie nos escuchó. El silencio de la

humanidad completa se oyó en el medio de cada uno de nosotros. Fue entonces cuando el fantasma creado por cada actor, nos ofreció la posibilidad ilusoria al menos, de satisfacer nuestros infatigables cuerpos deseantes.

A continuación, se exhiben nuestros fantasmas.

#### **a. La velocidad del deseo.**

##### ***"Perdóneme. Sólo intento cambiarle la velocidad a la vida"***

El actor en escena interpretaba un tiempo, un ritmo, una velocidad que es más rápida que la real. No sólo porque en un lapso corto de tiempo debían suceder muchas cosas, sino mas bien, porque los acontecimientos eran cualitativamente mayores: el actor en escena no hablaba de un hombre sino del hombre.

El acto transgresor del cambio de velocidad a la vida, generaba un acto vertiginoso, en donde cada ser humano cedía a su peso. El actor en escena era arrastrado a su pérdida, en la medida que el vértigo de la escena arrebatava el poder decir que no.

En la velocidad del vértigo, cada actor corría hacia su objeto de aprensión, de su espanto, de su deseo. Nos consagrábamos a él y sin resistir ni combatir, encontrábamos una extraña complacencia en entregarnos a su voluntad, aún sabiendo que corríamos hacia la ruina, hacia el desastre.

Para Paul, la divinidad de Dargelos está construida por la cantidad de sacrificios que Paul ha hecho y que mide su grandeza por la profundidad del abismo donde rueda. De esta manera, intenta cambiarle la velocidad a la muerte.

Para Michael, la velocidad de la vida es demasiado lenta. Toma un auto de carreras y viaja a toda velocidad, buscando la instantaneidad que no consiguió con su matrimonio. Él intenta cambiarle la velocidad a la vida. Su orgullo es extremo, su destino inevitable.

#### **b. el deseo de ser otro.**

Los actores trabajan desde la paradoja de querer ser un otro en escena. La crueldad de este imposible crea un vacío. Precisamente es ahí donde queríamos situarnos.

Como se ha planteado anteriormente, el cuerpo del actor en escena es habitado por Otro, que dicta su deseo, le da voz, corporeidad, y a nivel imaginario dicta sus fantasías. En este caso, el Otro es el agente de acción. Este Otro es el lugar donde la palabra del actor se constituye. El lugar del significante.

El deseo particular del Otro, es lo que determinaría el deseo del actor, dejando el deseo de éste último confinado a la clandestinidad. Sin embargo, Lacan explica que dentro de la experiencia psicoanalítica, el sujeto, en nuestro caso actor, puede llegar a tener acceso relativo al significante y a su verdad psicológica, pasando del Otro a la persona, al actor y su propia historia, entrando así en el terreno de la praxis subversiva.

Es por medio de esta práctica transgresora, que el actor en escena permite creer al espectador que el que ve en escena es Otro y no el sujeto mismo.

Ágata da muestras de un dominio escénico delirante, sin embargo cuando la ficción se acaba, queda reducida a su verdad la cual desconoce. Su actuación y su realidad la

dejan en evidencia. Ágata no puede ser Otra y ella misma a la vez. Finalmente decide por el espectáculo y habita la ficción de su fantasma como su realidad.

**c. el deseo de muerte.**

El cuerpo del actor fue expuesto en escena, como un soporte estructural de los órganos, los cuales son sólo una proyección de un cadáver de esa carnicería. Antes de ser vaciados de los deseos, debíamos exhibir nuestras cicatrices y reconocer en este indicio de muerte, nuestra única posibilidad de pertenencia.

El constante desear de nuestros cuerpos nos remitían al deseo por el deseo. Este puro desear nos conducía a la muerte y ésta era inevitable: nuestra voluntad de muerte daba cuenta de la fuerza de nuestro puro desear.

Siempre tuvimos la claridad que nuestra muerte jamás podría dejarnos satisfechos. Esta escena era irrealizable. Por más que intentáramos interpretar con nuestro cuerpo la escena sediciosa del deseo de nuestra muerte, nos veíamos enfrentados a la agonía de esa interpretación.

El público de antemano sabía que esa muerte no era real. Entonces, ¿con qué arma, con cuál estertor, con cuánta sangre? Daba lo mismo, porque el deseo de muerte estaba confinado a ser una ilegalidad que se satisfacía sólo en el fantasma y éste es una pura ilusión.

El suceso de la muerte era imposible.

Para Paul, la ejecución de la muerte incluía la posibilidad de ser realizada en su fantasma, en la medida que mi ejecución incluía las imágenes de mi propia muerte y de la muerte del único cadáver que había visto. Ambas se superponían y su representación generaban una reacción corporal y anímica en mí.

Para Elisabeth, la muerte era posible a través de la simulación y su teatralidad. La actriz era superada por el personaje y su muerte se convertía en una gran teatralización de sí misma.

## 6. ENTREVISTA A MARCOS GUZMÁN: DIRECTOR DE "LOS NIÑOS TERRIBLES"

MARCO ESPINOZA: Esta obra nació como un examen de la escuela de teatro, ¿Cuál fue el deseo que te motivó a replantear la obra en términos profesionales?

MARCOS GUZMÁN: Creo que cuando hicimos "Los niños terribles" se creó un espacio super interesante de interacción, nosotros que éramos compañeros, el Alfredo, a mí me quedó la sensación de que ese era un material super profundo y que estaba ahí para replanteármelo a nivel profesional. Se vislumbraban ciertas imágenes, ciertas ideas, que parecieran flotar en ese material que a lo mejor no estaba en ese material, porque nacían en la interacción de ese material con uno, que eran reinteresantes de trabajar, y

que uno quedó con la idea dando vuelta. Yo creo que en el sentido de todas las cosas que hicimos en la escuela, era el material mas indicado, él más profundo, con más temas que a uno le tocaban. Tengo la sensación de que ese texto tiene muchas posibilidades y las tiene aún. Es un texto que tiene para darle muchas vueltas.

ME: ¿Cuál fue la génesis de la creación del texto dramático?

MG: Fue un trabajo super complejo, evidentemente el origen estuvo dado por “Les enfants terribles” del Jean Cocteau, pero tengo la sensación que a ninguno le satisfacía trabajar como único camino la referencia a ese material. Nos abrimos con mucha libertad a trabajar con nuestro cuento. Empezamos a reflexionar, a desarrollar temas e imágenes que habían en ese material y que a nosotros nos interesaban. Creo que es una génesis super compartida. En parte “Los niños terribles” del Cocteau, y es en parte nuestras pulsiones y obsesiones.

ME: En términos estructurales del texto, ¿la intención era contar la historia de “Los niños terribles” o la pugna entre la imagen y la historia?

MG: El teatro no es el teatro de imagen o el teatro de texto como únicos dos caminos y mi anhelo como artista es lograr una cosa super compleja, profunda y acabada en que el texto sea super importante, en que de alguna manera se construya una historia que no sea de la manera convencional y que en la interpretación de los actores de esas imágenes sea llevada al máximo. Evidentemente hay una seducción inicial. A mí me atrae mucho el trabajo con las imágenes, yo tengo un tema en la cabeza eso me sugiere imágenes mas que palabras en el momento, pero es mi obligación como director y como artista jugar al máximo todos sus lenguajes. En este sentido, la puesta en escena de “Los niños terribles”, quedó a medio camino.

ME: Tu hablaste de una forma no convencional de contar un texto dramático. ¿Esto pasa por la historia o por no contar esa historia?

MG: Por una cosa estructural. La otra vez escuchaba algo de David Lynch, que para mí es un maestro, decía que el hombre necesita escuchar una historia, en ese sentido cualquier enfrentamiento de un espectador con una obra va a tratar de crear un nexo con la historia, como esté contada: a la manera convencional o desestructurada o en una forma más narrativa o en una forma mas poética. Existen distintas posibilidades.

ME: El texto dramático, ¿Cuánto varía desde que se escribe hasta que se representa?

MG: A mí pasa, no sé si es un defecto o una cualidad, pero me pasó en la "Ortopedia del alma", me pasó con "Los niños terribles" y en las "Palomitas de maíz", en el sentido que el texto que uno le entrega a los actores como guión a desarrollar en la puesta evidentemente no termina siendo el mismo que fue escrito...

ME: En ese sentido hay una incorfomidad con la palabra.

MG: Sí, para mí la palabra en sí es una problemática super compleja. La imagen es mucho más innata que la palabra, evidentemente la palabra encierra imágenes, hay fisuras dentro de las palabras, dentro de las sílabas, que uno tiene que trabajar, pero para mí es muy difícil.

ME: Si alguien lee el texto dramático "Los niños terribles", ¿lo podría resumir?

MG: Si alguien toma el material de "Los niños terribles" podrá provocarle una cierta reflexión, podría sugerirle ciertas cosas, pero evidentemente esta ligado en profundidad a la puesta en escena, en particular el texto dramático no es autónomo.

ME: ¿Qué buscas y qué pretendes de los actores?

MG: ¿Qué busco en el actor? Primero busco una entrega total, mi trabajo con el actor tiene que ver conmigo, mi trabajo como director no se extrapola de mi ubicación como ser humano en la vida, no diferencio mi trabajo de mi vida.

Yo no pido que mi trabajo con el actor sea de una explicación absoluta, yo necesito no tener que explicarle todo al actor, como así yo tampoco le pido explicaciones de todo, cuando esta arriba del escenario, me gusta ese trabajo con el secreto. O sea me agrada trabajar con esos actores con los que no hay que darles todo y ellos solo se dedican a "interpretar". En ese sentido entre menos cosas expliquen y más queden en secreto, en lo no-dicho, en la ambigüedad me parece profundamente interesante, enriquecedor.

ME: El actor se expone de manera evidente términos físicos, ¿tú crees que el actor pueda exponerse de otra manera?

MG: Yo creo, que sí, evidentemente. Todo esto tiene que ver con que el actor es un ser humano parado arriba del escenario, y todo el discurso que se puede armar de un personaje es sólo un discurso, puede servir en una época más que en otra, puede que sea más entretenido, quizás en esta no tanto. Evidentemente es un ser humano arriba del escenario y por ahí pasa la belleza de ese acto.

ME: En el texto de imagen, el actor esta supeditado a la puesta en escena del director, y en el teatro de texto a tratar de explicar las ideas y los conceptos que están vertidos en esa puesta, donde radica la creación de lo que tu llamas el actor como artista.

MG: Yo creo que el actor tiene que tener un cuento ideológico, un punto de vista frente al texto, a lo que esta haciendo, frente a esa puesta en escena, a los temas que se están tratando en esa puesta, lo que pasa en general es que los actores son material que se amolda, que un día puede decir una cosa y al montaje siguiente refutar esa cosa. He discutido mucho que el teatro necesita ideologías, necesita visiones, visiones de mundo y visiones de la vida. Yo creo que el actor, como un artista debe ponerla en el escenario y yo creo que no se contraponen con el punto de vista del director.

ME: Según tu punto de vista ¿cómo se interpreta el acontecimiento de la muerte?

MG: La muerte estaba presente "Los niños terribles" y en la "Ortopedia del alma". A mi se me produce una relación super fuerte, como una obsesión. La muerte es evidentemente irrepresentable y esta super ligada con la ficción, es para mi una obsesión un fantasma super fuerte.

ME: ¿Cuál crees tú que es la temática que abordan "Los niños terribles".

MG: Bueno, es el deseo. Son los más oscuros deseos, el deseo de ser otro que es imposible, el deseo de morir en escena.

ME: Ahora respecto a la puesta en escena, el espacio representado ¿tiene que ver con un espacio interior?

MG: Evidentemente con el inconsciente, evidentemente. A mi se me produjo una conexión el cuento de "los niños terribles" me sugirió eso. Lo que pasa que a mí además como director teatral el área plástica me atrae mucho.

ME: Estas hablando del inconsciente, ¿todos tus referentes pasan por tu mundo interior?

MG:

Mi trabajo con las imágenes en si, como yo creo que debe ser todo mi trabajo, tiene que ser super interior, de verdad profundo, obsesivo en lo cual trato de meter todos mis fantasmas, ese es mi goce, por eso decidí ser director teatral, por eso decidí meterme al cuento teatral porque creo que es ahí donde encuentro mi lugar de goce. Yo trato que los espacios escénicos creados para mis obras sean lo mas consecuentes conmigo mismo.

ME: En el fondo, se podría decir que el espacio escénico es un lugar donde se representan los deseos que no puedes vivir.

MG: Tengo la sensación que yo estoy cruzado profundamente con la castración, entonces en ese sentido, el trabajar como director tiene que ver con eso, no poder ser yo el que esta parado arriba de la escena, cruzado por mis fantasmas, mi trabajo entonces es dar un paso hacia atrás, un acosa como la trastienda, y trabajar todo eso en la puesta en escena como un discurso que tenga que ver conmigo. Son todos deseos imposibles de satisfacer, a uno se le aparece como algo imposible de realizar, son todas pulsiones que uno sabe que no va ha poder concretar.

ME: Todos los espacios que tu generas en los montajes que has dirigido no tienen que ver con la escenografía.

MG: Lo que pasa es que ahí, hay un concepto que a mí me parece super mediocre que es de las utilidades, de lo utilitario, como si la escenografía fuera también utilería como si pudiera ilustrar lo que se quiere decir. Yo creo que pasa por otro lado, nuestra escenografía, no evidenciaba lo obvio de "Los niños terribles", sino que se producía un cruce con los actores, la escenografía, el texto. Yo creo en el teatro autoral, yo no concibo mucho el teatro como un trabajo colectivo, así como uno va a ver las películas de autores, de directores una película de Greenaway, de Almodóvar, de lo quien sea, yo creo que a mí me agradaría que la gente leyera la cartelera y pudiera optar. Yo concibo al director como un creador global.

ME: ¿Intentas que las instalaciones sean lo más reales posibles?

MG: A mí me interesa trabajar con materiales reales, o sea porque estoy inserto en toda una época. La escenografía hablaba de una carnicería, y todo podía ser simulado. Es casi una regla general que la simulación de los material en teatro es algo super permitido, pero yo tengo la sensación que ideológicamente no podría trabajar de esa manera porque seria traicionar uno de los temas de la obra, además porque estamos insertos en una época en que todo funciona de esa manera, como de la ropa usada, del cartón, la cartulina. Para mi es mucho mas interesante hundirme en la precariedad para reflexionar de qué manera poder salir de ella. Me parece que hay una incompetencia, una negligencia de todo el aparato de producción del teatro, que hace que uno finalmente se quede en ese espacio medio, mediocre. En el Teatro Nacional cuando hicimos la obra,

nadie podía explicarse porque estábamos pegando un azulejo tras otro. Yo creo que ahí había un discurso que nadie entendió, que era super atractivo.

ME: ¿Cuál es tu relación con él público?

MG: Cuando salí de la escuela mi propuesta era super hermética, no me interesaba mucho lo que le sucediera al público. Era yo con mi obra. Evidentemente uno pretende que ese discurso que uno ha trabajado con los actores y el resto del equipo digamos trascienda y se comunique, y se produzca esa comunicación con él público. Sin embargo, mi vida no es un éxito de público. La masividad no es algo que me atraiga. Evidentemente también hay un goce en el sentido que uno vea que hay mas gente interesada en ver lo que uno hace que hay mas resonancia, pero la masividad no es mi objetivo para nada.



## VII.PUNTOS DE VISTA.

***"Mi deseo, si es que existe alguno, si se lo expresara, quemaría su rostro, le haría retirar las manos con un grito y escabullirse en la oscuridad..." (BERNARD MARIE KOLTES. "En la soledad de los campos de algodón", 1987)***

### 1.EL DESEO Y LA SUBVERSIÓN.

El acto de desear es inevitable para la naturaleza humana. Su deseo no responde solamente a la ausencia de algo, sino que también le entrega al sujeto deseante la posibilidad de acción en la búsqueda inevitable de la satisfacción de su deseo. En este aspecto, el deseo es la energía creadora que permite satisfacer al sujeto.

El ser humano está inserto en un contexto social que produce y no crea, en la medida que el deseo funciona como una cadena infinita, como un desear incesante en donde la creación se vuelve un fruto en sí misma. La producción social es ajena y exterior al deseo, en la medida que su función dice relación con la economía en términos monetarios. La economía deseante por el contrario, funda su derecho en la gratuidad del deseo, es decir que decodifica las estructuras sociales de diferente manera del capital, por lo tanto, los procesos de producción se encargan de reprimir los procesos deseantes, en la medida en que no producen, sino que crean hasta agotarse en el infinito. De esta manera, el desear se vuelve un acto de libertad continua, en donde el sujeto es capaz de

expresar sus deseos y elaborar un discurso a partir de una ideología, lo cual lo convierte de manera inmediata en un sujeto político, por cuanto desconoce los márgenes legales del proceso económico.

Este sujeto capaz de desear, es el verdadero revolucionario, puesto que cuestiona La Ley. Su subversión es creativa y apela a los principios de expresión. En su deseo se cultiva el germen de la peste subversiva y de una realidad transgresora.

## **2.EL DESEO Y LA ACCIÓN DRAMÁTICA**

Entre el sujeto deseante y el objeto del deseo surge una tensión. Si el sujeto o el objeto cambian, esta vibrante tensión también lo hará.

En términos de texto dramático, la acción generalmente es entendida como un encadenamiento de acontecimientos que constituyen el argumento de una obra, razón por la cual, el deseo debe ser entendido como el generador de la acción, en la medida en que en dicho texto se representa la posibilidad de concreción de un deseo, a partir de un verbo.

En lo que se refiere al acto, la acción tiene su génesis en cada uno de los "personajes" y es definida como todo lo que ellos hacen. En este aspecto, la acción puede pasar de un personaje a otro, sin embargo, ¿es posible el traspaso del deseo de un sujeto a otro sujeto? La acción se genera desde el sujeto de deseo hacia el objeto deseado, no sólo como un vínculo con la aparición y resolución de conflictos entre los sujetos y sus objetos, sino que además, el movimiento de la obra transcurre en el interior del sujeto escénico, en el fondo de su desear, en lo que es llamado línea interna de acción.

Finalmente, la puesta en escena genera una dinámica incesante que reconoce en la acción deseante un elemento transformador y activo, dando lugar a que el espacio teatral no sea una ilustración del texto, sino mas bien el resultado del conflicto interior del sujeto con el espacio escénico, el cual, a su vez, está en constante tensión con el texto dramático. Esta tensión es acentuada o reprimida, insistiendo en la transgresión o cediendo a La Ley.

## **3. EL DESEO Y LA CREACIÓN TEATRAL.**

---

El presente análisis reconoce en el deseo una de las temáticas fundamentales dentro de los procesos de discusión y creación en torno al fenómeno teatral, en la medida en que el texto desea ser encarnado, el sujeto desea constituirse y el espacio escénico, ser llenado. El deseo no es sólo un mero soporte estructural de la escena, sino también uno de los contenidos más importantes recurrentes dentro de las puestas en escena de teatristas contemporáneos.

En primer lugar, el soporte estructural deseante de la escena, nace de palabras y su orden dentro de un texto: el grafo del deseo genera su propio orden y se instala en el

espacio de la palabra, donde la fragmentación le ha permitido ser capaz de contener el relato escénico y sus imágenes, ampliando la historia. A este soporte, se incorpora una estructura llamada cuerpo, que se sustenta en la pugna entre la pulsión de vida y la pulsión de muerte, siendo esta última las que corresponden a la esencia del ser humano como su fragmento y su posibilidad de muerte orgánica. Finalmente, es la ley del deseo la que sustenta todos estos conceptos y los transforma en una estructura capaz de sostener la creación teatral, en la medida que esta ley genera de manera infinita, estructuras de creación en el inconsciente insaciable.

En segundo lugar, los contenidos deseantes nacen de la letra que se alberga en el inconsciente del autor dramático. En su desiderio se acumulan las letras que se conocen y las que aún no han sido escritas porque en sí mismas son el abecedario completo: la vida y la muerte, el principio y el fin del deseo. Los contenidos deseantes que habita en el cuerpo, genera una producción interminable de deseo, ampliando las posibilidades de este cuerpo hasta el infinito. El cuerpo, a partir de su pulsión interior genera el deseo de muerte, y es en este repliegue solitario del deseo sobre sí mismo que la escena se vuelve imposible, tan irreductible como irrealizable. El espacio interior contiene todos estos elementos y les da un orden, un nexos y una pugna. Este espacio se constituye en el inconsciente, en la otra escena, la que alberga en sí tantos contenidos deseantes como deseos, dándoles la posibilidad del intento de realización y su concreción. Es en este infinito desear y su imposible realización que la puesta en escena cumple su objetivo.

Paradójicamente, el espacio escénico no tolera la ficción. Todos los elementos que lo constituyen responden a un deseo nacido del inconsciente, razón por la cual son más reales que la realidad misma. El suceso teatral acontece porque el deseo es realidad, situándonos de esta manera en la ausencia, puesto que algunos de ellos, como el deseo de la muerte, se vuelven irrepresentables, y nos sitúan en medio del fantasma y el cuerpo es exhibido a través de un eterno beso en la cicatriz.



## VIII. ANEXO.

### Los Niños Terribles

Basado en la novela “Les Enfants Terribles” de Jean Cocteau

#### **Dramaturgia**

Marco Espinoza

Marcos Guzmán

#### **Escena 1**

EL PADRE: Un golpe... un golpe oscuro... te destrozará el corazón.

#### **Escena 2**

LA PRINCESA DEL OPIO

#### **Escena 3**

GERARD: ¡Elisabeth, Elisabeth....

¡Elisabeth ayúdeme!, ¡Paul sufrió un terrible accidente!... no te preocupes, ya estamos en casa... (Elisabeth sigue en el delirio del opio) Elisabeth por favor reaccione, hábleme... ¡Paul necesita de su ayuda! (Hace reaccionar a Elisa)

ELISABETH: ¿Qué?..

GERARD: Paul se esta muriendo.

ELISABETH: ¿De qué está hablando? (Se incorpora y va al camarote) Paul... hermanito

PAUL: Déjenme... por favor déjenme...

ELISABETH: ¿Que fue lo que pasó?

GERARD: Yo... yo.....

ELISABETH: No habrán intentado jugar al juego, ¿verdad?

GERARD: No, Elisabeth se lo juro...

ELISABETH: Entonces dígame que fue lo que le pasó a mi hermano?.

GERARD: Yo... no lo sé. Cuando llegué al patio del colegio, Paul ya estaba tirado en el suelo... tenía... (Paul murmura)

GERARD: Está delirando. ¡Hay que llamar a un médico!

ELISABETH: ¿Un médico?

GERARD: Elisabeth, esto es de vida o muerte.

ELISABETH: Entienda, yo soy la única que sabe cuidar a mi hermano.

GERARD: ¡ Paul necesita un médico!

ELISABETH: Como se atreve a insinuar que no soy capaz de cuidarlo...

GERARD: No, yo no he querido decir...

ELISABETH: Yo siempre dije que usted era una pésima influencia y todo esto no ha hecho más que confirmarlo...

GERARD: Por favor Elisabeth, entienda.

ELISABETH: Usted no me engaña. Estoy segura que tuvo algo que ver con el accidente.

GERARD: No... Yo no...

ELISABETH: Yo sé que me esta ocultando algo.

GERARD: No, se lo juro... yo no sé nada.

ELISABETH: Lo siento mucho Gerard, pero usted no me deja otra alternativa, tendré que rogarle que por favor abandone mi hogar.

GERARD: Pero usted no puede...

ELISABETH: Si no desaparece en este mismo instante, yo me encargaré que jamás vuelva a verlo.

GERARD: ...

ELISABETH: Adiós... (Gerard se va).

#### **Escena 4**

---

(Acomoda a Paul, le saca la chaqueta...)

PAUL: Por favor váyanse, váyanse todos.

ELISABETH: Hermanito tranquilízate, soy yo, no debes preocuparte por nada.

PAUL: Elisabeth, por favor déjame, quiero estar solo.

ELISABETH: Pero mira como estas, necesitas que te cuide.

PAUL: Déjame tranquilo.

ELISABETH: ¿Paul que te pasa, por qué estas así?

PAUL: Entiende, necesito estar solo...

ELISABETH: No... yo no voy dejarte sólo y menos en este estado.

Hermanito... ¿Por qué no me dices que fue lo que pasó en el colegio?

PAUL: Nada... no paso nada

ELISABETH: Paul tienes que contármelo, yo soy tu hermana.

PAUL: Ya te dije que no pasó nada...

ELISABETH: Paul, soy la única que puede ayudarte.

PAUL: Si realmente quieres ayudarme, deja de hacerme preguntas y por favor ayúdame a jugar al juego.

ELISABETH: ¿Qué? no, tu no estas en condiciones de jugar al juego. Yo sabía que Gerard me ocultaba algo. Ese cerdo intento jugar al juego contigo.

PAUL: No, Gerard no tiene nada que ver en esto. Elisabeth ayúdame...

ELISABETH: Pero Paul...

PAUL: Por favor, tu sabes que el juego es lo único que puede calmarme. Ayúdame.

ELISABETH: Esta bien, esta bien, te lo prometo, vamos a jugar al juego, pero primero tienes que desahogarte, dime, ¿Si no fue Gerard, entonces quién te hizo todo esto?

PAUL: No lo sé.

ELISABETH: Paul, no me mientas, si no me cuentas exactamente lo que paso no podremos jugar al juego, necesito saberlo para poder ayudarte.

PAUL: No lo sé, te juro que no lo sé, no me acuerdo de nada. No quiero volver a hablar del colegio.

ELISABETH: Entonces, no habrá juego.

PAUL: ¡No, Elisabeth, por favor!... quédate junto a mí.

ELISABETH: Hermanito, sabes que no soporto verte así...Ya... ya... no te das cuenta que lo único que quiero es protegerte. Paul, escúchame; por tu bien no debes volver más al colegio.

PAUL: Pero Elisabeth, tu no puedes...

ELISABETH: Entiende, no puedo arriesgarme a dejarte salir de nuevo; si hoy has

vuelto en este estado, quizás en una próxima ocasión ni siquiera regreses. Por mi tranquilidad necesito que me hagas un juramento; Necesito que me prometas que pase lo que pase, vas a quedarte aquí, encerrado para siempre, conmigo.

PAUL: Pero Elisa...

ELISABETH: Tu sabes que yo soy la única que puede protegerte.

PAUL: Pero lo que me estas pidiendo es demasiado...

ELISABETH: Juego, juego, juego, juego, juego...

PAUL: ...Está bien... esta bien... Te lo prometo.

ELISABETH: Paul... te das cuenta... ya no podrás dejarme jamás. Ni siquiera la muerte se atreverá a separarnos. Ahora sí, ahora si hermanito, después de consumado este pacto de sangre... podemos jugar al juego. ( Paul y Elisabeth juegan )

PAUL Y ELISABETH: Me voy a ir... me estoy hundiendo... he... he...

### Escena 5

(Entra Gerard con flores)

GERARD: Elisabeth, las corté especialmente para usted. ¿Cómo sigue el enfermo?... ¿Elisabeth? ¿me escucha? ¿Elisabeth? ¿Paul? (Mira a Paul y lo cree muerto). ¡Paul! ¡No! ¡Perdóname!(Llora)... Todo fue mí culpa, soy un cobarde, no hice nada por defenderte... Me quedé inmóvil... (Se escucha desde la pesa un extraño ruido, como de radio aficionado).

ELISABETH: Ge-----r---r---ddd--- arg---d--- Ge---ard---

GERARD: (aterrado) ¿Quién es?

ELISABETH: ---- soy-- yo-

GERARD: ¿Quién?

ELISABETH: --Yo

GERARD: ...La muerte

ELISABETH: --Idiota... soy yo

GERARD: ¿Elisabeth? ...Pero como... no... no es posible, usted esta ahí (Aterrado señala el camarote).

ELISABETH: Gerard, es que por fin lo logré, después de todos mis intentos por fin logré cruzar el umbral

GERARD: ¿Qué?... (se acerca a la pesa y escucha asombrado)

ELISABETH: Cuando deje de respirar me elevé y pude contemplar el espectáculo de mi cuerpo retorcido por el juego.

GERARD: Es increíble...

ELISABETH: ...Ahora estoy en el más perverso de todo los viajes--- el viaje del-----

GERARD: Elisabeth, ¡lo lograron! Paul siempre soñó con alcanzar ese maravilloso instante... que alivio, por un momento creí que Paul había muerto después del

accidente...Elisabeth, necesito hablar con Paul... Paul ¿me escuchas?...Elisabeth, necesito decirle algo muy importante a Paul

ELISABETH: (Ataque de risa) Mi pobre hermanito no pud---(La comunicación se corta).

GERARD: Elisabeth no se vaya, tengo que decirle algo muy importante a Paul, Elisabeth por favor no se vaya...

### Escena 6

PAUL: (respira dificultosamente en la oscuridad)

GERARD: Paul... pensé que te habías ido en el juego.....

PAUL: No pude... no pude terminarlo. Elisabeth me engaño, ella sabía que no tendría las fuerzas para hacerlo.

GERARD: Paul tenemos que hablar de todo lo que ocurrió en el Colegi... (Paul lo hace callar. Caminan hacia el mesón).

GERARD: Cuando te vi salir tan repentinamente de clases, me preocupé. Yo sé que no debía seguirte, pero tu estabas actuando demasiado extraño, fue por eso que salí de la sala y me escondí detrás de un árbol, entonces vi como te dirigías hacia el último patio, donde se escondía el campo de batalla. Tuve mucho miedo, había un extraño silencio, sólo se distinguían sombras; la guerra había empezado. Yo corrí por el campo de batalla para tratar de alcanzarte, pero un soldado se abalanzó sobre mí para tomarme como prisionero, yo alcancé a huir y cuando por fin pude volver, te encontré tirado en el suelo, con la mirada inmóvil. Por un momento creí que estabas muerto. No sabía que hacer, de pronto comenzaste a delirar, decías algo sobre una araña, llorabas, me dio mucho miedo, fue por eso que te traje a casa. Yo al principio pensé que había sido un accidente de guerra... pero después me di cuenta que no podía ser una simple casualidad.

PAUL: ¿Cuándo me encontraste, había alguien más?

GERARD: ...

PAUL: ¿Lo reconociste?

GERARD: ...

PAUL: ¿Era él, verdad?

GERARD: ...

PAUL: ¡Vamos, dímelo!

GERARD: No... no lo sé...

GERARD: ¡Vamos Gerard, por favor dímelo!

GERARD: ...Sí... era Dargelos

PAUL: ¿Te vio, te dijo algo... ?

GERARD: No...

PAUL: ¿Has sabido algo de él?

GERARD: Lo declararon culpable de la guerra y lo expulsaron del colegio.

PAUL: ...Jamás lo volveré a ver...

GERARD: Después de la batalla, todavía rondaba un extraño silencio, a él ya lo habían expulsado, el colegio había vuelto a la normalidad, pero yo aún sentía una extraña sensación... estaba intranquilo, no pude entrar a clases, camine por los patios, algo daba vueltas en mi cabeza... algo como un presentimiento, no sé por qué, pero crucé el pasillo prohibido y entre a la sala de profesores... Yo sentía su presencia y no me equivoqué. Esto era lo último que quedaba de él y yo lo robé para ti.

PAUL: Gracias, gracias... esta será la pieza más valiosa del tesoro.

ELISABETH: ¿Tesoro? ¿Qué es lo que vamos a poner en nuestro tesoro?

PAUL: ... El mar...

ELISABETH: ¡Muéstramelo! (Elisabeth le quita la foto). ¿De quién es esta foto?

GERARD: ...esa foto es... mía.

ELISABETH: ¿ Y quién es este tipo tan feo, jirafa?

GERARD: ...Un ex compañero

ELISABETH: ¿Lo conoces Paul?

PAUL: No... no mucho.

GERARD: La verdad Elisabeth es que yo traje esa foto por que pensé que a usted podría gustarle la idea de que fuera parte del tesoro.

ELISABETH: ....No, imposible, hay algo demasiado repugnante en este rostro. (Tira la foto)

PAUL: Desde hoy empezaré a coleccionar mi propio tesoro.

ELISABETH: Qué estas diciendo...?

PAUL: Lo que escuchaste, voy a coleccionar mi propio tesoro y tú tendrás prohibido acercarte a el. (Elisabeth se pone en posición)

GERARD: No, Elisabeth, por favor no lo haga.

ELISABETH: ...esto es... la "crème de la crème"

PAUL: Mis ojos... mis ojos... Idiota, entiende aunque lo repitas mil veces jamás podrás parecerte a las actrices americanas.

ELISABETH: Gerard, ¿Usted sabe porque mi hermanito guarda debajo de su almohada un abrigo de piel negro...

PAUL: Cállate, eso no es asunto tuyo.

ELISABETH: Será para ponérselo durante las noches y poder caminar en cuatro patas creyendo ser una araña?

PAUL: Idiota, me estabas espiando...

ELISABETH: Si, todas las noches fingía que dormía para poder ver tu patético espectáculo de la viuda negra.

PAUL: Tonta, tonta, jamás podrás entenderlo.(A Gerard) Es mi destino, yo sé que algún día me convertiré en una araña, treparé por todas las murallas, y por fin entonces mi mirada como la de él será mortal.

ELISABETH: Me voy. Me niego a permanecer aquí un minuto más. Tengo mis maletas listas. (Toma a Gerard del brazo) Jirafa, me acompaña por favor ¡Qué se cuide solo! No nos volverás a ver jamás... Adiós.

### **Escena 7**

EL SUICIDIO ES UN PECADO MORTAL.

### **Escena 8**

(Entra Gerard vestido con camisa de mambo y Elisabeth de Carmen Miranda de las costas chilenas).

ELISABETH: Mira, para que veas que no soy tan mala, aquí tienes tus arañas. Vamos, ven, acércate y tómalas... no seas tímido, yo te conozco, yo sé que eres goloso hermanito. Vamos tócalas, tócalas ¿O es que eres incapaz de hacer un pequeño esfuerzo? (Entra Gerard). Gerard, usted si quiere una araña ¿verdad?... Míralo, míralo como goza. ¡Hermanito! No seas estúpido, tus ojos te delatan; pero si te estas muriendo de deseo.( Paul estira patéticamente la mano, hacia el pequeño fruto prohibido). Eso... eso... así... sigue... sigue...( Paul cae) ¡No! ¡No te voy a dar una araña! ¡Porque me avergüenzo de ti! Pobre idiota, bastó una pequeña arañita para destrozarlo.

PAUL: Esta bien... Esta bien... Todos saben que no fue un simple golpe lo que me hizo esto... Desde la sala de clases comencé a ver como trasladaban a los primeros heridos, Suponía que se ejecutaba a los culpables en la oscuridad... Aquella tarde sentía algo... algo así como... un mal impreciso, un mal intenso contra el cual no existía ningún remedio. Salí de clases y por primera vez crucé la reja que marcaba el inicio del campo de batalla... Apoyado contra un muro torturaban a un prisionero de guerra; Los estudiantes le tiraban las orejas y lo obligaban a observar muecas atroces. Él lloraba, trataba de cerrar los ojos o bajar la cabeza, pero cada vez que lo hacía, le llenaban la boca con tierra. Comencé a correr, Tenía la seguridad de encontrarlo... en todos los rincones de oscuridad los estudiantes cuidaban a sus muertos. ¡La violencia me daba ánimo! Lucharía por él, lo defendería, le demostraría que yo también era capaz de ser fuerte. De pronto... Una luz sobrenatural sobre un rostro... el pelo desordenado, las rodillas heridas, la boca retorcida... Era él... yo lo vi y me quedé inmóvil... él me miró y fue un golpe, un golpe oscuro...Esa noche mi cabeza se vació como una herida lenta. Mi cuerpo tendido sobre la sangre, por primera vez pensó en la muerte. Es esta edad la que me impide encontrar el menor remedio... cuando el remedio se encuentra... mata. (Se levanta, camina hacia el camarote como tatita) Gerard, a los diecinueve años usaré bastón.

ELISABETH: Yo lo sabía... sabía que ustedes me ocultaban algo.

Si usted me lo hubiera dicho antes Gerard, podríamos haber evitado que mi hermano terminara convertido en un retardado.

GERARD: Yo nunca pensé que esto iba llegar tan lejos.

ELISABETH: Ese tipo logró consumirlo por completo.

Es el destino, sobre esta familia pesa irremediablemente una terrible maldición. Mi padre era un marinero alcohólico que nos maltrataba severamente, mi madre un alma extraviada que buscaba consuelo en la calle y ahora esto... un hermano inválido con el que tendré que cargar por el resto de mi vida. Jirafa, debemos ser muy fuertes; Imagínese, tendremos que acostumbrarnos a verlo por las noches, retorcido por los espasmos, aullando de dolor, balbuceando palabras que solamente yo podré entender.

Se da cuenta, esa pobre criatura, necesita que dos almas caritativas sacrifiquen su vida por completo para ayudarlo... Gerard escúcheme bien; y usted tiene que ayudarme. Si... porque habrá noches enteras en que yo tendré que ausentarme y usted tendrá que tomar mi lugar, ... esos días Gerard, yo saldré a la calle...

GERARD: ¿a la calle?

ELISABETH: Sí a la calle. Porque imagínese... ¿qué sería de todos nosotros si yo no trabajara?, ¿Cómo podríamos sobrevivir? Tendré que romper mi promesa, tendré que salir...Sí, trabajaré, me convertiré en una gran actriz.

### Escena 9

(Ágata aparece en la puerta de entrada con una copa en la mano)

ÁGATA: Give me a Whisky...

ELISABETH: Ella es Ágata...

ÁGATA: Gracias baby.

ELISABETH: Ágata también perdió a sus padres.

ÁGATA: Son pocos los recuerdos que mi memoria puede aún retener acerca de ellos.( Pausa teatral, mientras se concentra y piensa)

Mi madre era una joven de familia acomodada que se entregó por completo al descalabro del amor. Mi padre la sedujo con su excesiva masculinidad... su limitado vocabulario y su traje oscuro combinado a la perfección con la buena calceta blanca. Me es tan difícil recordar si en esa época él ya era adicto. Vivíamos en un vértigo constante. Primero fueron los desayunos fríos, luego las pesadillas, las enfermedades, la desaparición de los muebles y finalmente largas tardes de angustia. Con el tiempo comprendí que se trataba de un agradable par de cocainómanos, que decidían maltratarme habitualmente para que mi contacto con el mundo exterior no fuera tan difícil. Al parecer ellos se encontraban en una zona... de... de confusión... fue entonces cuando una noche, llevados por la electricidad de eso que llaman amor a la adicción decidieron suicidarse con gas.

GERARD: Debe haber sido terrible.

ÁGATA: Pero no lo suficiente. Como comprenderán conozco las persecuciones que rompen los huesos, el insomnio, las penumbras, las tormentas...

ELISABETH: ¡Ágata es magnífico...

ÁGATA: Durante muchos años he vagado en una interminable penumbra y de pronto me encuentro aquí, iluminada por los reflectores. Gozo, gozo siendo la víctima de la

escena: el dolor me carcome, la impotencia me consume y la realidad me aniquila. Lo que pasa es que a mí la tragedia me mata. (En el éxtasis teatral) Perdón, creo que he dicho algo indebido... Quizá deba irme...

ELISABETH: ¡No! Por favor, Ágata quédate a vivir aquí con nosotros...

ÁGATA:... eso es imposible.

ELISABETH Y GERARD: ¡ Pero Ágata!

ÁGATA: (Va hacia la puerta, se detiene) Sin embargo el perfume de este lugar me recuerda algo... es como... olor a... gas...

ELISABETH: Ágata no crees que este sería el escenario perfecto para rodar nuestra propia película, imagínate: " Tres simpáticos y agradables huerfanitos"

ÁGATA: ... Sería como estar en el cielo de mi infierno.( Lo piensa) Perfecto, me quedo.

ELISABETH: Jirafa, traiga las maletas de Ágata, por favor.

PAUL: ¡Momento!

(Paul gesticula una mueca terrible, Gerard y Elisabeth se aterran, Ágata sonrío, ella realiza una mueca atroz. Ágata gana)

ÁGATA: (Ataque de risa) Yo inventé los golpes, los insultos, las bromas siniestras...

ELISABETH: Ágata, es increíble, Paul hizo una de sus mejores muecas y tú lo venciste... él ya perdió la oportunidad de echarnos a perder la fiesta, ¿verdad hermanito?

PAUL: (Aterrado) Está bien. Pero sólo autorizo que sea catalogada como "la cosa agradable"

ELISABETH: Ágata... el mundo es nuestro, por favor, por favor dejémonos caer juntas sobre las pieles. ¡Salida de artistas!

### **Escena 10**

(Michael aparece en uno de los refrigeradores, baila y canta en playback "Love Boat"  
)

### **Escena 11**

(Michael entra en forma repentina, sonrío seductoramente, prende un puro)

ELISABETH: ¿Por qué me hace todo esto?

MICHAEL: Perdóneme. Sólo intento cambiarle la velocidad a la vida.

ELISABETH: ¡Pero eso es imposible!

MICHAEL: Para un héroe cinematográfico nada es imposible. Por favor, dígame ¿Cuál es su nombre?

ELISABETH: Yo no tengo nombre, eso, para usted, será imposible.

MICHAEL: Entonces... la llamaré... la llamaré... mi virgen sagrada, mi virgen sagrada de la guillotina, y yo seré para usted como un héroe de película, que la rapta, la desconcierta y que pide sólo una recompensa: su amor. Porque yo desconozco las

prohibiciones de los lugares sagrados; le ofrezco mi mansión, mis autos y toda, toda mi fortuna...

ELISABETH: Michael... Es todo tan rápido...

MICHAEL: El amor es un asunto de velocidad.

(Se besan como en las películas)

PAUL: ¡Perras! ¡Perras! ¡Todas las mujeres son unas perras en celo! ¿Gerard?... ¿Gerard?... ¡Gerard! Tú también serás culpable de todo lo que aquí suceda... me niego a conocer a ese judío infame.

ELISABETH: Michael ha venido por mí. Quiere casarse conmigo y él a mí me gusta mucho.

PAUL: ¿Casarse? Casarse contigo. Estás loca, nadie en su sano juicio se casaría contigo. ¿No te das cuenta? Es un maldito drogadicto. Deliras igual que él.

MICHAEL: Yo no deliro. Tuve cinco meses de larga desintoxicación. Soy el primer enfermo que caminó al octavo día... y cuando no pude caminar, bailé. Yo exigí que me ataran el tocadiscos al pie, para no olvidar el vértigo de la música. Porque antes, antes, todo lo que yo hacía en la vida, incluso el amor, lo hacía en un auto que viajaba directo hacia la muerte. Pero ahora, después de esta larga curación, he podido bajarme de ese auto en marcha, para ocuparme de otras cosas que no sean la vida y la muerte.

PAUL: Maldito lunático.

MICHAEL: Yo no deliro. ¡Ya te dije que yo no deliro! Yo me entregué por completo al vértigo del deseo. Por eso sé que amo a Elisabeth y debo casarme con ella.

PAUL: Perfecto... Por mí puede llevársela a su maldita sinagoga... Pero ustedes nunca sabrán lo peligroso que es cuando Dios se alza sobre uno, para imponer su ley de soledad.

## Escena 12

(Cambia completamente la atmósfera, Michael avanza, se sienta, prende un cigarro, todo en forma demasiado realista, casi como un testimonio).

MICHAEL: Yo sólo quería... desintoxicarme... vencer eso que algunos llaman el designio fatal de Dios, fue por eso que después de la ceremonia tomé mi auto, quería realizar la última carrera solitaria a gran velocidad, porque para dejar una huella de este viaje, tenía que alcanzar la verdadera curación, esa era la única manera de romper el... el... la memoria siempre olvida... (Pausa). Elisabeth, Elisabeth, ella que sólo conoció del amor los aspectos legales esperaba mi regreso, pero yo me maté. La larga bufanda que rodeaba mi cuello se enredó en el tubo de la rueda y mientras el auto patinaba la bufanda se tensó golpeando una y otra vez mi cabeza contra el respaldo del asiento, Me estrangulo me, me decapitó violent... ( no puede continuar) Finalmente me estrellé contra un árbol... sólo quedó una ruina de silencio... y una rueda que gira, que gira... y que todavía sigue girando... (Michael se levanta, camina hacia la cortina, se detiene, le dice en secreto a Paul) La verdadera curación sólo se alcanza con la muerte.

(Se va )

**Escena 13**

(Se prenden candilejas y seguidor, micrófono carga la escena de una sonoridad extraña)

ELISABETH: Estoy perdida. A mis oídos ha llegado un extraño canto y yo apenas puedo creer en tan terrible desgracia. ¿Cómo él ha sido capaz de hacerme esto? Después de haberme arrancado del lado de mi padre, de haberme sacado de mi patria, de mi reino. Él despreció mis méritos, él, que me vio triunfar por mi maldad... Incierta, enloquecida, me dejo llevar por mi delirio a todas partes ¿dónde podré encontrar mi venganza?

Él prefirió a otra, La muerte. A esa la convirtió en su nueva esposa. Que todos mis crímenes me aconsejen, que todos ellos vuelvan a mi memoria. (Pausa) Venganza... venganza... Contra ella he de esgrimir mis peores armas.

GERARD: Pobre Elisabeth. Su vida se ha convertido en una gran tragedia.

PAUL: Debería estar contenta. Siempre soñó con ser una gran actriz.

GERARD: Es terrible, pero fue la velocidad de Michael la que finalmente la trastornó.

PAUL: Yo siempre dije que todos los judíos eran perversos. Se lo advertí, pero ella no quiso hacerme caso.

GERARD: Pero el judío me confesó que la quería mucho.

PAUL: Ese fue solo mejor cliente que pudo recoger en la calle.

GERARD: Pero si quería casarse con ella.

PAUL: Eso no podía acabar bien, no te das cuenta que eran la cópula perfecta del mal: él judío y ella actriz....

( Elisabeth continúa con su escena trágica)

MEDEA: Finalmente la culpa entera recae sobre Dios, ese que abusando de su trono ha privado a mis hijos de su padre. Él es el único a quien hay que atacar. Que expie sus culpas como merece. Haré de su paraíso un gran montón de cenizas y el negro remolino de humo se verá desde el infierno.

ÁGATA: Calla, calla te lo suplico. (Se ponen en posiciones) Los odios que abiertamente se declaran, pierden la oportunidad de vengarse

MEDEA: He decidido lanzarme al ataque.

ÁGATA: Detén, criatura, ese insensato espíritu; apenas con la calma y el silencio podrás defenderte.

MEDEA: La fortuna teme a los valientes y asesina a los cobardes.

ÁGATA: A tu infortunio ya no le queda ninguna esperanza, ya no le queda ningún medio de salvación. (Pausa) A ti ya no te queda nada.

(Elisa lo mira)

PAUL: ¿Que te pasa?

GERARD: Hizo algo...

PAUL: ¿Que?

GERARD: Ella hizo algo con sus ojos.

PAUL: ¿Estás loco?

GERARD: No. Elisabeth me confunde.

PAUL: No seas Idiota. Reacciona, Gerard, no te das cuenta que lo tienen todo preparado.

GERARD: Eso es imposible, yo lo vi con mis propios ojos.

PAUL: Todas las mujeres son un truco escénico, ellas sólo pueden alcanzar el verdadero goce arriba de la escena.

GERARD: Pero a mí me gustaría ser parte de una tragedia... "Quizás algún día pueda llegar ha descubrir el amor en cada uno de sus golpes y la belleza en cada una de sus piruetas"

PAUL: ¿Que? Eres un sólo un niño, Gerard. No entiendes nada de la ficción. Tú al igual que yo, eres incapaz de amar.

#### Escena 14

ELISABETH: Ágata, Paul y yo siempre hemos tomado todas las decisiones en conjunto, pero como él se ha convertido en un retardado, ahora yo debo decidir por los dos. (Comienza el rito de iniciación) Cierra tus ojos (Elisabeth abre el tesoro) ¿Cual es el objeto de mayor valor que posees? (Ágata intenta resistirse al trance)

ÁGATA: Mi.. mi...

ELISABETH: ¡Dámelo! ¡Dámelo! (Ágata le la da su peluca). Cuando este objeto cruce el umbral de esta puerta se transformará en parte fundamental de nuestro tesoro. (Elisabeth guarda la peluca en el tesoro) En este preciso momento dejas de ser "Ágata, la cosa agradable". Querida, ya no tienes pasado. No podrás detenerte ni mirar hacia atrás, porque te has convertido, irremediabilmente, en un verdadero niño terrible. (Ágata se acerca al tesoro, temerosa y emocionada y comienza a sacar los objetos, al encontrarse con la foto de Dargelos sufre un vahído) Ágata, ¿que te pasa? (Gerard toma la foto)

ÁGATA: Deme esa foto.

GERARD: ...

ÁGATA: Por favor démela.

GERARD: (Se la da).

ELISABETH: ¿Que te sucede, querida? (Extrañada) ¿Lo conoces?

ÁGATA: Sí. Lo conocí en extrañas circunstancias.

¿Ustedes...Ustedes saben quién es?

GERARD: No.

ELISABETH: Sí.

ELISABETH: Gerard, no mienta. ¿A quién intenta encubrir? Todos aquí sabemos

perfectamente quien es... ¿o no hermanito?

PAUL: Yo ya me olvide de todo, desde hace mucho tiempo que Dios es mi único copiloto.

ELISABETH: Ese es el infame que intentó matarlo.

ÁGATA: ¡Matarlo! Que cosa tan terrible... (Acercándose a Paul, compasiva) Pobrecito debe haberlo hecho sufrir mucho.

PAUL: ¡Ya basta, no quiero que se vuelva a hablar de eso!.

ELISABETH: Querida no le hagas caso, lo que pasa es que todavía no logra superarlo... por favor, no permitamos que este idiota nos arruine la fiesta, ¿Qué te parece si vamos a rodar los exteriores de nuestra película?

ÁGATA : Perfecto. (va hacia Elisabeth) ¿Nos acompaña, Gerard?

GERARD: Por supuesto. (Salen tomados del brazo)

### **Escena 15**

PAUL: Elisabeth jamás debió convertirla en un niño terrible.

ÁGATA: ¿Por qué tiene está foto?

PAUL: “Eso...eso es sólo un insignificante regalo que jirafa la generosa nos hizo a Elisabeth y a mí”.

ÁGATA: Esta foto es para usted tan insignificante, que decidió guardarla n el tesoro...

PAUL: ...

ÁGATA: Pablito siempre existe la posibilidad de que entre dos personas se encuentre algo más que gérmenes de semejanza. Una vez una gitana me dijo que todos tenemos un doble, pero que lamentablemente, estamos destinados a no encontrarlo jamás.

PAUL: ¿Por qué me hace todo esto? No se da cuenta que sólo intento cambiarle la velocidad a la muerte.

ÁGATA: Estúpido, eso es imposible.

PAUL: Para un héroe trágico todo es imposible. (Risa de Ágata) ¡Por favor dígame quién es usted realmente!

ÁGATA: Yo sabía que un simple gesto, que una insignificante inflexión de la voz iban a traicionarme tarde o temprano. Lo siento Pablito, pero yo ya sepulté mi pasado. (Paul le pega, Ágata se aleja llorando. Paul comienza su carta y ella escucha desde la cortina)

### **ESCENA 16**

(Paul escribe carta y la lee)

PAUL: “Ágata, durante toda mi vida he contemplado como el dolor y la soledad se hacen cada día más coincidentes con mi destino de fatalidad diabólica. Siempre soñé con ser la virgen, la virgen sagrada de la putrefacción, para encontrarme con un héroe trágico que me desconcertara y que se muriera por mí. Un héroe que me ofreciera su cadáver y toda su mutilación y que a cambio me pidiera una sola recompensa... mi dolor. Usted me

golpeó en el campo de batalla, la crueldad y belleza de su mirada me destrozó, ahora intenta herirme nuevamente en el corazón. Esta bien, lo acepto, acepto ser la víctima de está atroz coincidencia. De rodillas le ruego que me responda. Sufro. Sufro mucho.”

**Escena 17**

Elisabeth y la carta.

**Escena 18**

ELISABETH: Acabo de estar con Ágata, me dijo que había recibido una carta tuya... Lo siento Paul, pero ella no te ama. Estaba tan confundida, me dijo que jamás hubiera querido perturbarte de está manera. Ella cree que sólo eres la víctima de una lamentable coincidencia de la cual, inevitablemente ella es la protagonista. Todo se volvió aún más terrible, cuando me confesó que amaba a Gerard, y que juntos, en una noche de pasión se habían correspondido. Paul, supongo que eres capaz de darte cuenta que en estas circunstancias sería un crimen volver a hablar de la carta

PAUL: Pero yo debo preguntarle...

ELISABETH: No, no debes decirle nada a Ágata, sólo la harías sufrir más, ella es sencilla y Gerard tan honesto...piénsalo, si están hechos el uno para el otro. Lo mejor será que te olvides de ella, va a ser doloroso por algún tiempo, pero yo te ayudaré a soportarlo, hermanito. Ya, tranquilito, ya va a pasar. Escucha, con el tiempo comprenderás que éste amor fue sólo un capricho, y serás capaz de descubrir el verdadero amor...hermanito. Quédese tranquilito, que yo voy a estar aquí con usted...

**Escena 19**

GERARD: ¡Elisabeth!

(Elisabeth cruza la escena y se encuentra con Gerard)

ELISABETH: ¡Shhht! Cállese, nunca va a perder la costumbre de gritar.

GERARD: Perdón , cómo esta Paul...

ELISABETH: Paul...está muy mal. A pesar de todos mis esfuerzos su enfermedad sigue avanzando irremediamente.

GERARD: Tengo que ir a verlo.

ELISABETH: ¡No! ¡No vaya!

GERARD: ¿Pero por qué no?

ELISABETH: Bueno porque...porque...él no quiere que nadie lo vea. Además, tú y yo tenemos algo pendiente y no podemos dejar pasar más tiempo para resolverlo.

GERARD: ¿Qué cosa?

ELISABETH: ¿Qué piensas hacer con Ágata?

GERARD: ¿Ágata?

ELISABETH: Ágata...te ama.

GERARD: ...¿Qué?...

ELISABETH: Tú eres como su eterno amor a la adicción del olor a gas, como su tragedia, y tú, pobrecito, sin abrir los ojos. Ciego. Doblemente ciego, porque tú también la amas... ¿verdad?... (Risitas) Esta noticia será para Paul mejor que cualquier medicina. ¿Qué te pasa? ...¡Ya sé! nunca pensaste aspirar tan....

GERARD: Elisabeth (Paul se pasea sonámbulo) ¿Qué le pasa?

ELISABETH: Parece que está sonámbulo...(Se acerca a Paul) ¿Paul, dónde estas?

PAUL: Yo...yo...

ELISABETH: Paul, estás en el infierno.

PAUL: Sí... Estoy en el infierno (Ataque de risa de Elisabeth)... pero tu acabas de llegar y por eso puedes verme. Escucha... escucha el sonido de los Adioses. (Se acuesta y Elisabeth escucha)

### Escena 20

ELISABETH: Paul, Paul... deja de hacerte el dormido para llamar la atención, no es divertido...Ya idiota, esta bien, esta vez ganaste, lo reconozco, lograste asustarme, estas contento... Paul... esto no es divertido

GERARD: Elisabeth, tiene la mirada inmóvil...

ELISABETH: ¿Qué? Paul ¿qué te pasa?

Háblame, no seas tonto hermanito, mírame... reacciona, por favor reacciona (Paul está muerto) No, tu no tienes derecho, no puedes abandonarme, recuerda, me lo prometiste, prometiste que nos íbamos a quedar aquí, encerrados para siempre... Paul, no lo entiendes... sólo conmigo podrás traspasar los espejos... Tu sangre sólo puede satisfacerse con mi sangre. Voy a seguirte hermanito, voy a seguirte hasta encontrarte... es nuestro destino y no podemos renunciar a él.

(Va hacia el tesoro y saca la pistola)...

GERARD: ¡Elisabeth... estás loca...!

ELISABETH: Hermanito, escúchame bien... Descenderemos juntos al infierno, nunca más volveremos a separarnos,...

(Se dispara, cae y al ver su sangre comienza a reír. Ágata entra cantando con micrófono; ella es la gran protagonista del espectáculo).

### Escena 21

LA CIUDAD DE LOS NIÑOS PERDIDOS.

ÁGATA: ¿Qué hora es?

GERARD: Las once.

ÁGATA: Con el opio no existe nada antes de las once.

**FIN**



---

## IX. BIBLIOGRAFÍA.

- ABAGNANO, M. Diccionario de Filosofía. México: Fondo de Cultura Económica, 1963. 1206 p.
- ALBORNOZ, E. Gide: las puertas estrechas del deseo.  
<http://www.psiconet.com/acheronta>
- ARTAUD, A. El teatro y su doble. Argentina: Editorial Sudamericana, 1977. 187 p.
- ARTAUD, A. Van Gogh, el suicidado por la sociedad. Argentina: Agronauta, 1971. 125 p.
- ASCHIERI, L. La estructura y el deseo del otro. <http://www.psiconet.com/acheronta>
- BATAILLE, G. El año solar. España: Pre-textos, 1997. 105 p.
- BAUDRILLARD, J. De la seducción. España: Cátedra, 1994. 170 p.
- CAILLOIS, R. El hombre y lo sagrado. México: Fondo de Cultura Económica, 1942. 189 p.
- CAILLOIS, R. Instinto y sociedad. México: Fondo de Cultura Económica, 1945. 192 p.
- CASTRO, A. Trilogía testimonial de Chile. 1995.
- CIORAN, E. M. De lágrimas y de santos. España: Tusquets editores, 1994. 113 p.
- COCTEAU, J. Opio. diario de una desintoxicación. Argentina: Símbolo, 1987. 183 p.
- COCTEAU, J. Infancia terrible. España: Ulises, 1931. 233 p.
- DELEUZE, G y GUATTARI, F. El antiedipo: Capitalismo y esquizofrenia. España:

- Paidós, 1995. 428 p.
- DORSCH, F. Diccionario de Psicología. Barcelona: Herder, 1976. 1142 p.
- FERRATER MORA, J. Diccionario de Filosofía. Argentina: Editorial Sudamericana, 1971. 2 v.
- GUATTARI, F. Cartografías del deseo. Argentina: La Marca, 1995. 208 p.
- GUYOMARD, P. El goce de lo trágico: Antígona, Lacan y el deseo del psicoanalista. Argentina: Ediciones de la Flor, 1997. 154 p.
- KOLTÉS, B. De noche justo antes de los bosques. España: Pre-textos, 1989. 47 p.
- LAPLANCHE, J. Diccionario de Psicoanálisis. Barcelona: Labor, 1971. 317 p.
- NIETZSCHE, F. El nacimiento de la tragedia. España: Alianza Editorial, 1994. 278 p.
- OJEDA, C. La presencia de lo ausente: ensayo sobre el deseo. Chile: Cuatro vientos, 1998. 200 p.
- OYARZÚN, K. Poética del desengaño: Deseo, poder y escritura. Chile: Lar, 1989
- PAVIS, P. Diccionario del teatro. España: Paidós, 1990. 605 p.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Diccionario de la lengua española. Madrid: Espasa Calpe, 1970. 1424 p.
- ROJAS, C. Gilles Deleuze: la máquina social. <http://www.psyconet.com/acheronta>
- SÓFOCLES. Antígona. Ajax. Edipo Rey. España: Salvat Editores, 1970. 179 p.
- STANISLAVSKY, C. Mi vida en el arte. Argentina: Editorial Futuro, 1945. 330 p.