

Tabla de contenido

Introducción	I
Capítulo 1	
Actor, director, músico... Víctor Jara	1
1.1 <i>Algo de historia</i>	2
1.2 <i>Actor, director...</i>	7
1.3 <i>Músico</i>	14
Capítulo 2	
Hacia una poética directorial de Víctor Jara	18
2.1 <i>Parecido a la felicidad</i>	24
2.1.1 <i>Síntesis argumental</i>	25
2.1.2 <i>Ficha técnica</i>	25
2.1.3 <i>Metatextos</i>	26
2.1.4 <i>Recepción</i>	27
2.1.5 <i>Archipoética (género)</i>	28
2.2 <i>Ánimas de día claro</i>	30
2.3 <i>Dúo</i>	37
2.4 <i>Los invasores</i>	42
2.5 <i>La maña</i>	49
2.6 <i>La remolienda</i>	52
2.7 <i>La casa vieja</i>	58
2.8 <i>Entretengamos al Sr. Sloane</i>	63
2.9 <i>Viet Rock</i>	69
2.10 <i>Antígona</i>	78
2.11 <i>Comparación y Agrupación</i> <i>De los entes poéticos</i> <i>(Macropoéticas)</i>	84
2.12 <i>Propuesta de poética directorial de</i> <i>Víctor Jara</i>	97

Capítulo 3	
Hacia la aplicación de la poética directorial de Víctor Jara	99
3.1 Puesta en escena:	
<i>Las peripecias de un costal</i>	108
3.1.1 Síntesis argumental	109
3.1.2 Ficha técnica	109
3.1.3 Metatextos	110
3.1.4 Recepción	112
3.1.5 Archipoética (género)	113
3.2 Análisis de la aplicación de la poética directorial de Víctor Jara	115
Conclusiones	123
Anexos	127
Bibliografía	203

Introducción

Esta investigación centra su atención en una figura nacional chilena relevante tanto en el ámbito artístico como el social y político, más específicamente, se enfocará en la metodología desarrollada por Víctor Lidio Jara Martínez como director de teatro; ya que no se ha encontrado un estudio sobre dicha metodología, o bien, que investigue acerca de las puestas en escena que él realizó.

De esta forma el interés primordial del presente estudio surge porque a propósito de la vida y obra de Víctor Jara se han generado diversas publicaciones que tienden a recuperar el valioso aporte que hizo Jara a la cultura nacional chilena y latinoamericana, pero, a pesar de que existen estas investigaciones que nos hablan de su extenso trabajo musical¹, su faceta teatral y específicamente directorial es aún desconocida para muchos, no existiendo en la actualidad material que trate con profundidad su carrera como director y, menos aún, que exponga un tratado acerca de los elementos que conformaban su metodología de trabajo. Esta metodología se pretende abordar desde la perspectiva de la concepción espacial, el ámbito musical y la relación con los textos dramaturgicos; es decir, se trata de investigar qué montaba Víctor Jara y más específicamente cómo lo montaba.

Por lo mencionado anteriormente, podemos concluir que se indagará acerca de la posible existencia de una poética directorial de Víctor Jara, o bien, una multiplicidad de poéticas debido a la época en que le tocó vivir; esto es que, como se tratará de exponer en el primer capítulo de nuestra investigación, el momento más activo de la carrera teatral de Jara se da dentro de un marco histórico en el cual diferentes influencias de otros países como los europeos confluyen en el arte chileno, provocando un reflejo de diferentes tendencias y perspectivas en los resultados artísticos de los creativos de aquel momento como el mismo Jara.

Así, tenemos que para el desarrollo de este trabajo, primero se planteará el marco histórico y conceptual con el que se trabajará, por lo que, en el primero capítulo se expondrá una breve biografía de Jara, seguidamente, en el segundo capítulo se

¹ Un ejemplo del reconocimiento internacional que tiene la figura de Víctor Jara como músico, lo podemos encontrar en Castillo-Feliú, Guillermo: *Culture and customs of Chile*, 1ª Ed., USA, Greenwood press, 2000, p. 131.

introducirán y desarrollarán los conceptos con los cuales, en este mismo segundo apartado, intentaremos ir develando la poética directorial de Víctor Jara. Por último, se tratará de vincular los resultados de nuestra investigación en una puesta en escena, la cual podrá reflejar, desde el ejercicio práctico, las conclusiones más importantes del trabajo escrito.

Con respecto a la biografía y carrera artística en general de Víctor Jara, se han encontrado dos fuentes bibliográficas bastantes completas y actualizadas. En primer lugar debo mencionar el libro conformado por las memorias de Joan Jara², quien a lo largo de doce capítulos, un prólogo y un epílogo desarrolla una descripción bastante comprensible del período más activo, artísticamente hablando, de Víctor Jara. Este libro, más que una recopilación histórica, es una narración vivencial que involucra percepciones muy personales de la autora, sin embargo, ha sido una herramienta muy útil para obtener los datos básicos, elementales, para concebir con más precisión y claridad la línea a seguir en el esquema de la investigación.

La segunda fuente bibliográfica que tendrá un lugar muy importante para la conformación los antecedentes, es la realizada por Gabriel Sepúlveda Corradini y se titula *Víctor Jara, hombre de teatro*³; este libro es un estudio mucho más específico, como su nombre lo indica, del trabajo de Jara como teatrista de su época. Se trata de una recopilación de datos exactos de los montajes en los que estuvo involucrado la persona que estudiamos. Se proporcionan nombres de creativos que colaboraron con él, fechas y lugares de estreno e incluso anécdotas de las personas que convivieron, fuera y dentro del escenario con Víctor Jara; pero, este texto no logra brindar información más específica acerca de las influencias, en cuanto a técnica, estética, filosofía y/o poética, que se puedan identificar en su trabajo directorial.

Por otra parte, como fuentes secundarias que aportarán algunos datos útiles puedo mencionar *El Chile de Víctor Jara*⁴ que es una serie de entrevistas, realizadas por Omar Jurado y Juan Miguel Morales, a todas aquellas personas que hasta el año 2003 vivían y querían hablar acerca de la vida y obra de Víctor Jara tomada desde diferentes perspectivas (social, cotidiana, sentimental, etc.).

² Jara, Joan: *Víctor, un canto inconcluso*, 1ª edición, Santiago, LOM Ediciones, 2007, p. 290.

³ Sepúlveda Corradini, Gabriel: *Víctor Jara, hombre de Teatro*, 1ª Ed., Santiago, Sudamericana ediciones, 2001, p. 160.

⁴ Jurado, Omar; Morales, Juan Miguel: *El Chile de Víctor Jara*, 1ª Ed., Santiago, LOM ediciones, 2003, p. 160.

Con respecto a la relevancia, tanto personal como para el arte teatral, de este estudio, debo escribir que seguramente servirá para recuperar la memoria colectiva; permitiendo a las nuevas generaciones de este y otros países acceder al legado y al ejemplo de Víctor Jara, un artista, un director teatral comprometido con su pueblo, su arte y su tiempo; ya que su trabajo en el teatro representa un patrimonio de gran valor artístico, social y cultural. Por lo anterior se considera relevante indagar acerca de su metodología directorial, y así evidenciar y reconocer su forma de trabajo, su poética o multiplicidad de poéticas, para poder realizar un aporte al estudio del área de la dirección teatral en Chile, generando de esta forma un sólido material teórico-práctico que investigue sobre un modelo específico de dirección teatral, tomando en cuenta que el proceso de la puesta en escena es una de las áreas más evanescentes del arte teatral.

Por otra parte, y desde lo personal, debo escribir que es importante poder enriquecerme de la cultura de este país y me parece que esta es una buena oportunidad para aprovechar, lo más posible, la experiencia de intercambio artístico/cultural que estoy viviendo.

Los conceptos principales que se manejarán son básicamente los ligados al momento histórico del país cuando Víctor Jara estuvo activo en el área de la dirección teatral (1959-1970)⁵, tales conceptos tienen que ver con un sistema de trabajo muy vinculado al realismo de Stanislavski, ya que como menciona Julio Durán Cerda⁶ las características del teatro en Chile de esos días estaban arraigadas al tema nacional y los textos presentaban un profundo análisis psicológico de los personajes, además de que las historias tenían un proceso de “gozosa progresión” y un mundo regular y lógico. Sobre esta misma idea, es conveniente escribir que se menciona en *Víctor Jara, hombre de teatro* la manera en que Víctor daba un tratamiento diferente al realismo que se acostumbraba en el teatro chileno de su época; y esta diferencia estaba basada, según Luis Poirot⁷, en la utilización de las acciones y situaciones cotidianas para revelar inmensos mundos sin tanto análisis intelectual.

⁵ Sepúlveda Corradini, Gabriel: *Víctor Jara, hombre de Teatro*, 1ª Ed., Santiago, Sudamericana ediciones, 2001, pp. 59-155.

⁶ Teatro contemporáneo. *Teatro chileno*. Selección y prólogo de Julio Durán Cerda, 1ª edición, México, Editorial Aguilar, 1970, pp. 32-51.

⁷ Sepúlveda Corradini, Gabriel: *Víctor Jara, hombre de Teatro*, 1ª Ed., Santiago, Sudamericana ediciones, 2001, p. 61-62.

Basándonos en lo anterior se deduce que será necesario el tratamiento de términos propuestos por Stanislavski en *El proceso de dirección escénica*⁸, estos términos, o bien, principios básicos, tratan acerca de buscar un camino para los intérpretes, que lleve a un determinado estado de ánimo y conducta acertada por medio de acciones físicas orgánicas y precisas.

Evidentemente no será sólo el realismo de Stanislavski la base conceptual de este trabajo, ya que como se ha mencionado Víctor Jara hace un tratamiento diferente de este método; por lo que centrándonos en las particularidades del quehacer directorial de Jara, se irán planteando diferentes términos, según los cambios que se vayan presentando en la visualidad de los montajes que, como observaremos, irán mutando según los cambios del contexto socio-político que se vivía.

Entonces, el objetivo general de este proyecto es producir un documento en el que se evidencien y registren de una manera clara y ordenada los elementos metodológicos, técnicos, estéticos, ideológicos, poéticos etc., que, de una u otra forma, se pueden encontrar en las creaciones, como director teatral, de Víctor Jara. Seguidamente se realizará, en el ámbito de la práctica escénica, el tratamiento de algunos elementos particulares que se identifiquen como conformadores de la metodología de Jara con el fin de llevar a cabo una puesta en escena en la que se evidencie la metodología del director al que estamos estudiando.

Entre los objetivos específicos se encuentran el poder establecer períodos o etapas, con respecto a la maduración de su trabajo escénico. Otro objetivo específico de este trabajo es ver si es posible identificar alguna temática que se repita en sus montajes, o bien descubrir algún tema que le interesó llevar a escena en diferentes ocasiones para que de esta manera se pueda realizar una relación directa con el proyecto creativo que se debe montar como parte final de esta tesis.

Así, la vinculación con el proyecto de puesta en escena se dará por medio del tratamiento de elementos particulares que se identifiquen como conformadores de la metodología y poética (s) de Jara. Partiendo de estos elementos específicos (como por ejemplo el trabajo con el actor, con el texto, el espacio, etc.) se realizará la puesta de una obra que, además, sea de una temática en la que se encuentren rasgos semejantes a los textos que él montó; dichos rasgos desde una visión muy general, se tornan hacia lo

⁸ Stanislavski, Constantin: *El proceso de dirección escénica (apuntes de ensayos por Nikolai M. Gorchakov y Vladimir O. Toporkov)*, 1ª Ed., México, Escenología, 1998, p. 74-76.

popular de su país y lo relacionado a la cultura del pueblo, lo anterior sólo para mencionar motivos recurrentes que a simple vista se pueden identificar en sus montajes.

Por lo anterior se concluye que se efectuará la selección, planificación y aplicación de los elementos más significativos del trabajo directorial de Víctor Jara para nuestra propuesta de puesta en escena.

La pieza que se escenificará estará teñida de los factores ya mencionados y por otra parte, es un interés personal que el texto de este montaje sea de mi país de origen, México, debido a que de esta forma puedo hacerme cargo de todos los elementos populares que se manifiesten en el espectáculo; tomando en cuenta además que el eje central de esta investigación es la metodología directorial de Jara y no las temáticas o los textos dramaturgicos con las que se manifestaba artísticamente.

Para poder realizar todo este proyecto se utilizarán, evidentemente, la recopilación bibliográfica, hemerográfica (revistas, textos electrónicos, recortes de periódicos, críticas, etc.), sitios de la World Wide Web, entre otros, que centren su estudio en la figura de Víctor Jara como teatrista y también en los temas de dirección escénica y poética teatral; ejemplo de esto último son los libros de Jorge Dubatti: *Cartografía teatral*⁹ y *Teatro Jeroglífico*¹⁰, los cuales han sido piezas claves para la realización del segundo capítulo de esta investigación en el cual, como ya se ha mencionado antes, se tratará de clarificar la poética o poéticas de Jara, teniendo como guía el modelo propuesto por Dubatti para el análisis de las diferentes obras que montó nuestro director en cuestión ; entonces, teniendo de base este análisis, se podrán utilizar los datos obtenidos para proceder al desarrollo de de nuestro intento por esclarecer la (s) poética (s) directorial (es) de Jara.

Es importante escribir que como una parte vertebral del cuerpo de esta investigación se realizarán entrevistas en profundidad con fuentes vivas que trabajaron con Víctor Jara como director o bien que presenciaron sus espectáculos y nos hablarán acerca de la visualidad de los mismos, como ejemplo: Bélgica Castro, Sonia Mena, Delfina Guzmán, Sergio Zapata, Raúl Osorio, Alejandra Gutiérrez, Gustavo Meza, entre otros.

⁹ Dubatti, Jorge: *Cartografía teatral: Introducción al teatro comparado*, 1ª edición, Buenos Aires, Atuel, 2008, p. 224.

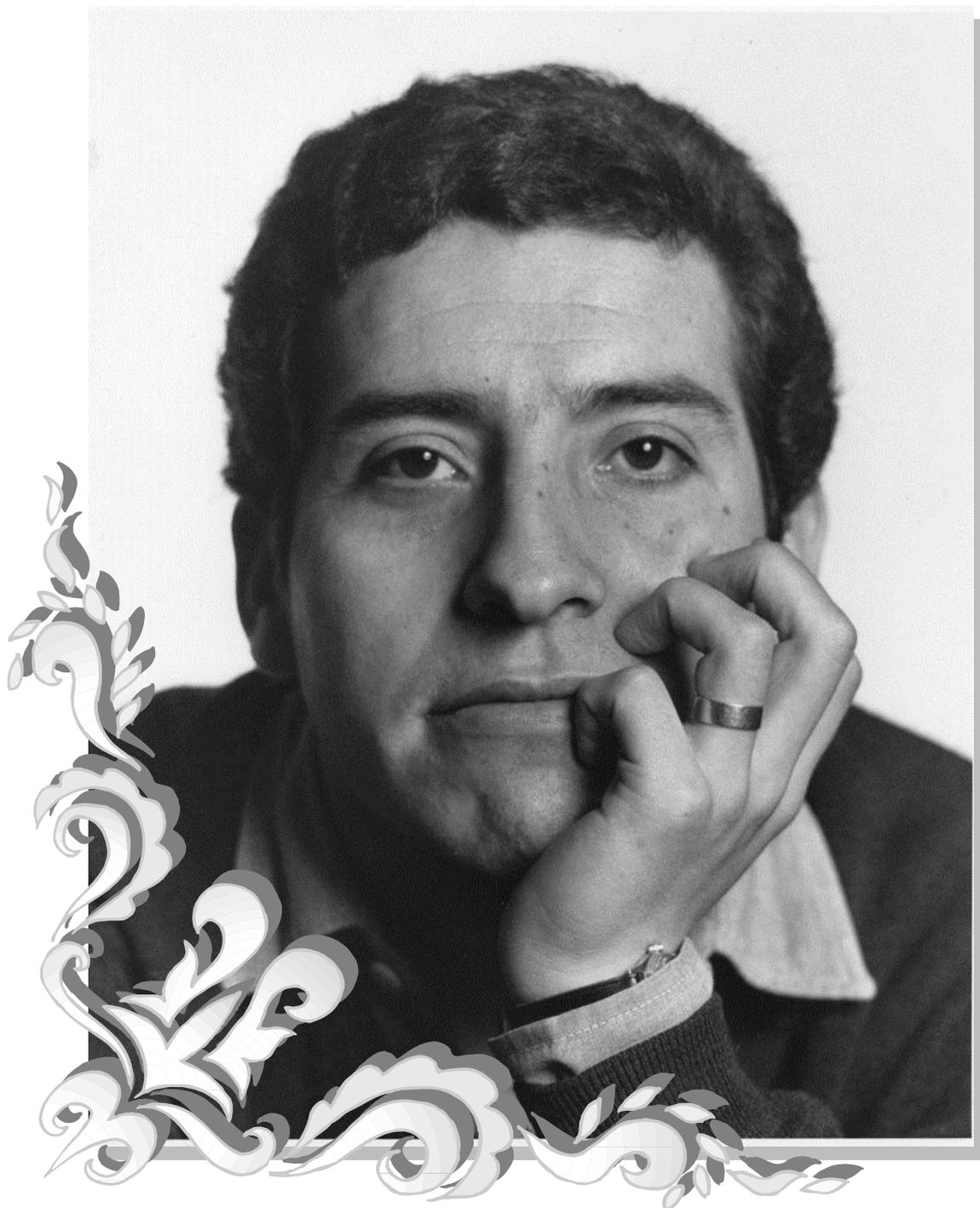
¹⁰ Dubatti, Jorge: *El teatro jeroglífico, herramientas de poética teatral*, Argentina, Atuel, 2002, p. 191.

Por último, resulta pertinente aclarar que este trabajo no será una biografía de Víctor Jara y no abordará la carrera musical ni la labor social del mismo. Tampoco tratará su desempeño como asistente de dirección, ya que estos casos son los menos, no existe suficiente material al respecto y no se considera pertinente en la perspectiva de la investigación.

Capítulo 1

Actor, Director, Músico...

Víctor Jara



1.1 Algo de historia

Entre 1930 y 1940 sucedieron en el mundo occidental hechos violentos que ocasionaron profundos cambios tanto políticos, como sociales y culturales. Debido a las guerras que se experimentan en Europa la sobrevivencia en ese continente fue dura y exigió esfuerzos económicos, científicos, técnicos y sociales¹. En cuanto a Chile, se puede escribir que se vivía el advenimiento del Frente Popular que buscaba reivindicar social y económicamente a los sectores medios y populares; existía una dinámica acelerada en cuanto a la generación de industrias y la diversificación de la productividad nacional².

La Guerra Civil Española y más adelante la Segunda Guerra Mundial, influyeron en la formación de los teatros universitarios a través de consagrados artistas que, perseguidos políticamente en sus patrias o inhabilitados para desarrollar su labor, buscaron nuevos horizontes; es así como llegaron a Latinoamérica grandes compañías europeas de teatro y danza como las del Ballet Ruso del Coronel de Basil y Louis Jouvet; otros artistas incluso radicaron en Chile, como Margarita Xirgu y algunos integrantes del Ballet de Jooss, convirtiéndose en maestros y modelos de una nueva forma de concebir y realizar el arte del espectáculo³.

Por otra parte, también esta es la época en que se inicia el cine sonoro, por lo que las compañías cinematográficas comienzan a realizar contratos con las salas de espectáculos hasta entonces incondicionales para la escena nacional, que se veía desplazada por la nueva tecnología⁴; por razones como esta, el movimiento universitario se confrontó con el teatro profesional de ese momento, el cual correspondía a la herencia del teatro español del siglo XIX; en esta confrontación los jóvenes universitarios aficionados al teatro que intentaban experiencias innovadoras, recibieron un fuerte impulso que ocasionó la fundación de los Teatros primero de la Universidad de Chile y luego de la Universidad Católica⁵.

¹ Hurtado, María de la Luz. Chile, 1941-2002, *Los Teatros Universitarios en Escena, historia crítica y memoria* (audio) visual. [CD-ROM].

² Torres- Rivera, Rebeca: *El Teatro Chileno desde 1941 hasta 1981*, (Spanish text), Doctor of Philosophy in Spanish, California, University of California, Riverside, 1983, pp. 5,6.

³ Hurtado, María de la Luz. Chile, 1948-1988, *Los Teatros Independientes en Escena, historia crítica y memoria* (audio) visual. [CD-ROM].

⁴ Canepa Guzmán, Mario: *Historia del Teatro Chileno*, Chile, Editorial Universidad Técnica del Estado, 1974, p. 182.

⁵ Hurtado, María de la Luz. Chile, 1941-2002, *Los teatros universitarios en escena, historia crítica y memoria* (audio) visual [CD-ROM].

Así, el 22 de junio de 1941 se considera la fecha de la presentación oficial del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, debido a que ese domingo a las diez y media de la mañana es cuando realiza su debut en el Teatro Imperio con las funciones de *La guardia cuidadosa*, entremés de Cervantes y *Ligazón* de Ramón Valle Inclán⁶. Pedro de la Barra fue el líder de todos estos jóvenes que constituyeron la generación del 41, por nombrar algunos de los que se reconocen como fundadores del Teatro Experimental, se puede mencionar a: Inés Navarrete, Bélgica Castro, Eloisa Alarcón, Aminta Torres, María Cánepa, Jorge Lillo, Agustín Siré, Domingo Tessier, Pedro Orthus, Roberto Parada, Edmundo de la Parra, Domingo Piga, Alfonso Miró, Oreste Plath y Abelardo Clariana⁷.

Otro importante grupo teatral surgió en estos años. El 17 de octubre de 1943 el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica estrenó su primera obra, que fue un autosacramental de Josef Valdivielso: *El peregrino*. Esta compañía fue formada por estudiantes aficionados encabezados por Pedro Mortheiru y Fernando Debesa, algunos de los primeros integrantes fueron: Ana Gonzáles, Silvia Piñeiro, Hernán Letelier, Justo Ugarte, Mario, Gabriela Montes y Mario Hugo Sepúlveda⁸.

De esta forma, los dos grupos teatrales más importantes de esa época en Chile, pertenecen al ámbito de los teatros universitarios, estos grupos contribuyeron de manera muy importante con la generación, el impulso y la transformación del quehacer teatral chileno⁹.

Ahora bien, mientras todos estos cambios artísticos y culturales se van dando en Santiago, a 400 Km., Al sur, en Quinquén, Chillán Viejo, localidad de la Región VIII de BíoBío, capital de la provincia de Ñuble; nace y pasa sus años de infancia Víctor Jara. Exactamente su fecha de nacimiento fue el 28 de septiembre de 1932, y su nombre completo: Víctor Lidio Jara Martínez¹⁰.

Sus padres fueron Manuel Jara y Amanda Martínez. Ella era cantora popular, cocinera y ama de casa, él, campesino-agricultor inquilino de la familia Ruíz-Tagle y

⁶ Morgado, Benjamín: *Histórica relación del Teatro Chileno*, Chile, Unión de escritores americanos, Universidad de la Serena, 1985, p. 224.

⁷ Aguirre G., Sergio y Ortiz B., Norma-Norma: *Génesis y desarrollo del Teatro de la Universidad de Chile (1941-1991)*, Tesis (actor), Santiago, Universidad de Chile, 1991, pp. 8-11.

⁸ Cánepa Guzmán, Mario: *Historia del Teatro Chileno*, Chile, Editorial Universidad Técnica del Estado, 1974, pp. 192,193.

⁹ Torres- Rivera, Rebeca: *El Teatro Chileno desde 1941 hasta 1981*. (Spanish text), Doctor of Philosophy in Spanish. California, University of California, Riverside, 1983, p. 5.

¹⁰ Jurado, Omar; Morales, Juan Miguel: *El Chile de Víctor Jara*, 1ª Ed., Santiago, LOM ediciones, 2003, pp. 12,13.

desempeñaba su trabajo en el Fundo de Santa Elena. Sus hermanos mayores eran María, Georgina y Eduardo. Cuando Víctor Jara tenía alrededor de seis o siete años, toda la familia se trasladó a Lonquén cerca de Talagante, a menos de 80 Km. De Santiago¹¹.

Desde temprana edad Víctor Jara ayudó en el trabajo del campo a sus padres con el arado, el cultivo de verduras, la recolección de leña y la fabricación de queso. La tradición ancestral del campo se mantuvo presente a lo largo de su vida, tanto en el aspecto folklórico musical, ya que su madre se desempeñaba como cantora en diferentes eventos sociales y religiosos, como con respecto a ciertos rituales de carácter místico-religiosos, ya que, “aún cuando su familia no asistía regularmente a misa, algunos ritos formaban parte esencial de su vida, más por superstición que por un sentimiento auténticamente religioso”¹².

La madre de Víctor Jara se ocupó de proporcionarles educación escolar a sus hijos; Jara estudió en la escuela pública No. 268 de Lonquén. Ahí asistió hasta que en 1945 por un accidente de quemaduras que sufrió su hermana María y debido a que en aquella población no existían los servicios médicos pertinentes, Amanda Martínez decide mudarse, junto con sus hijos, a Santiago¹³.

Una vez en la capital del país, consiguieron vivienda en la población de Los Nogales, el antiguo San José de Chuchunco¹⁴(esta zona formó parte de la comuna de Maipú y era la continuación de Estación Central); Víctor Jara asistió a una escuela católica: El Liceo Ruiz-Tagle, donde concluyó su educación primaria. Con el paso del tiempo la situación económica de la familia de Jara mejoró y se cambiaron de domicilio, mudándose a una casa en la calle Jotabeche al sur de la alameda. Fue en este sitio donde se manifestó un importante encuentro para la carrera musical de Jara, ya que uno de sus vecinos fue un guitarrista llamado Omar Pulgar, quien le enseñó sus primeros acordes en la guitarra y le alentó a experimentar sus propios sonidos y versos. Después de un tiempo la familia se vuelve a mudar, en esta ocasión se van a un barrio detrás de la Estación Central conocido popularmente como Chicago Chico, debido a la gran cantidad de delincuentes que habitaban por esa zona¹⁵.

¹¹ Parot, Carmen Luz. Víctor Jara: *El derecho de vivir en paz* [videograbación]. Chile, Warner Music Chile, S.A. Fundación Víctor Jara, 1999..

¹² Jara, Joan: *Víctor, un canto inconcluso*, 1ª Ed., Santiago, LOM Ediciones, 2007, p. 36.

¹³ Sepúlveda Corradini, Gabriel: *Víctor Jara, hombre de Teatro*, 1ª Ed., Santiago, Sudamericana ediciones, 2001, p. 34.

¹⁴ Parot, Carmen Luz. Víctor Jara: *El derecho de vivir en paz* [videograbación]. Chile, Warner Music Chile, S.A. Fundación Víctor Jara, 1999.

¹⁵ IBIDEM.

Para este momento Jara es un adolescente e ingresa a un grupo llamado Acción Católica. En él se empezó a interesar por las actividades del canto y el fútbol; conjuntamente Jara realizaba estudios de contabilidad en un Instituto Comercial, sin embargo no logró terminar esta preparación ya que en marzo de 1950 su madre Amanda Martínez murió de un ataque cardíaco. Jara tenía quince años¹⁶; a esa edad consiguió empleo en una mueblería y también ayudaba a realizar mudanzas y fletes hasta que en el invierno de ese mismo año, decide ingresar al Seminario de la Orden de los Redentoristas de San Bernardo. La decisión la tomó debido... *“a la soledad y el desencuentro con un mundo que de repente le pareció vacío... Yo me refugié ahí buscando otros valores, otros afectos, tal vez algo que llenara ese vacío”*¹⁷ según sus propias palabras. Permaneció enclaustrado dos años, debido al tipo de formación de esta orden; sin embargo, en marzo de 1952 abandonó el seminario, bastante consternado por la actitud que ahí le hacían asumir respecto a su cuerpo: *“Todo lo que era saludable- recordaría más tarde-, lo que significa un estado de bienestar físico, tenía que dejarse de lado. El cuerpo se convertía en un especie de carga que estabas obligado a soportar”*¹⁸. A los diez días de su salida es llamado para realizar el Servicio Militar, que era obligatorio para todos los jóvenes de dieciocho años, así que estuvo en condición de Cadete hasta el 12 de marzo de 1953, cuando dejó la escuela de infantería y volvió a la población de Los Nogales, donde vivía intermitentemente en casa de la familia Morgado, amigos de cuando vivía en aquel poblado¹⁹. Durante este periodo Víctor Jara se prepara para presentar su examen final de contabilidad y para poder ser independiente económicamente, consigue un empleo como portero en un el Hospital local; en este trabajo, es donde por casualidad, lee en las páginas de un diario una convocatoria para realizar pruebas para ingresar al coro de la Universidad de Chile. Jara decide presentarse a aquellas pruebas, lo seleccionan como tenor y participa en la producción de Uthoff²⁰ en un montaje de Carmina Burana en el Teatro Municipal²¹. Su acceso a este Teatro le permite presenciar un espectáculo de pantomima que le

¹⁶ Jara, Joan: *Víctor, un canto inconcluso*, 1ª edición. Santiago, LOM Ediciones, 2007, pp. 42,43.

¹⁷ Vallejo, César: La última entrevista, *La bicicleta*, Serie Víctor Jara, Vol. 2 (No. 57): 37. 9-10-84.

¹⁸ Brodsky, Roberto: Víctor Jara, aparecido. *La bicicleta*, Serie Víctor Jara, Vol. 1 (No. 55): 33. 11-09-84.

¹⁹ Sepúlveda Corradini: Gabriel. *Víctor Jara, hombre de Teatro*, 1ª Ed., Santiago, Sudamericana ediciones, 2001, p. 44.

²⁰ Bailarín, coreógrafo y director artístico chileno-alemán, fue exiliado de Alemania en la segunda guerra mundial. Uthoff fue fundador del grupo inicial del que sería el Ballet Nacional. Aguirre G., Sergio y Ortiz B., Norma-Norma: *Génesis y desarrollo del Teatro de la Universidad de Chile (1941-1991)*, Tesis (actor), Santiago, Universidad de Chile, 1991, p. 10.

²¹ Jara, Joan: *Víctor, un canto inconcluso*. 1ª Ed., Santiago, LOM Ediciones, 2007, pp. 45,46.

impresión, presentado por una compañía recién formada por Enrique Noisvander; Víctor Jara se interesó en esta manifestación escénica y por ello se presentó a realizar una prueba para ingresar al grupo y poder estudiar pantomima. Después de la prueba, fue aceptado y participó en una temporada en el Teatro Talía. En ésta desempeñó dos papeles en dos espectáculos distintos: *Los vales nobles y sentimentales* de Ravel y *Los vecinos* con música de Leni Alexander²².

Una vez inmerso en el medio teatral, Jara decide realizar el examen para ingresar en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, esto fue en marzo de 1956. Fue aceptado en el curso para la formación de actores y, debido a su condición de estudiante con dificultades económicas, le concedieron un exiguo estipendio y también le adjudicaron una ayuda de Caritas (Sociedad de Auxilio Católico para el Tercer Mundo)²³. En estas condiciones comienza su camino en el ambiente teatral.

²² Sepúlveda Corradini, Gabriel: *Víctor Jara, hombre de Teatro*, 1ª Ed, Santiago, Sudamericana ediciones, 2001, p 46.

²³ Brodsky, Roberto: Víctor Jara, aparecido, *La bicicleta*. Serie Víctor Jara, Vol. 1 (No. 55): 34. 11-09-84.

1.2 Actor, director



Bélgica Castro y Víctor Jara

Como estudiante de actuación, Jara se destacaba por su manejo corporal, sin embargo, él mismo no se reconoció como un elemento brillante de su curso, según las palabras del profesor José Pineda²⁴: “...Él se consideraba mal actor y es terrible cuando alguien se considera mal actor y no ve otro camino, pero él siguió por el camino de la dirección, nunca se frustró por no ser buen actor...”²⁵ Es importante mencionar que las enseñanzas sobre la actuación estaban basadas completamente en el sistema de Stanislavski. Este hecho sin duda influyó en la carrera teatral de Víctor Jara, por lo menos en los inicios de su trabajo directorial, ya que si bien él no se especializó en ningún estilo, ciertamente en diversas ocasiones dirigió textos de corte realista y los actores con los que trabajó estaban más acostumbrado a este tipo de teatro²⁶.

En 1956, año en que fue aceptado en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, también se comienza a realizar el Festival Interno de estudiantes²⁷ en el Teatro Talía. Para esta ocasión el primer año montó *La balada de Atatrol* de Alejandro Casona, dirigida por Franklin Caicedo y en la cual Jara interpretaba a un Oso²⁸.

Al final de este año Pedro Orthus dirigió *El sombrero de paja de Italia*, protagonizada por Héctor Duvauchelle y Agustín Siré²⁹; el curso de Víctor Jara fue llamado para realizar pequeñas intervenciones en este montaje y de esta forma Jara actuó, por primera vez, en un montaje oficial del Teatro Antonio Varas. Su personaje era uno de los gemelos invitados al matrimonio³⁰.

El curso de Jara fue promovido a segundo año después de presentar el montaje de la obra *Una velada agradable* de autor desconocido, en el que él interpretó al Señor Hochepped.

En 1957 Pedro de la Barra dirige *Las de Caín* de los hermanos Joaquín y Serafín Álvarez Quintero. Este montaje también se realizó en el Teatro Talía; Alejandro Sieveking y Víctor Jara fueron llamados para participar y Jara ejecutó el personaje de

²⁴ Actor, dramaturgo y actual director del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile.

²⁵ Cu Salazar, Adrián M. *Entrevista a José Pineda*. Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, Santiago, 23 de octubre, 2008.

²⁶ IBIDEM.

²⁷ Este Festival dejaría de ser exclusivo para los alumnos de la Universidad de Chile en la especialidad y se extendería a todos los estudiantes de teatro del país. Sepúlveda Corradini, Gabriel: *Víctor Jara, hombre de Teatro*, 1ª Ed., Santiago, Sudamericana ediciones, 2001, p. 49.

²⁸ IBIDEM.

²⁹ Cu Salazar, Adrián M. *Entrevista a Humberto Duvauchelle*, Santiago, 18 de octubre, 2008.

³⁰ Sepúlveda Corradini, Gabriel: *Víctor Jara, hombre de Teatro*, 1ª Ed, Santiago, Sudamericana ediciones, 2001, p. 50.

Marín³¹. Este mismo año tanto Sieveking como Jara estuvieron, por segunda vez, trabajando en el Thalía. Los dos representaban a unos guardaespaldas en el montaje de *El gesticulador* de Rodolfo Usigli, dirigido por Teresa Orrego³².

En el Festival Interno de alumnos de 1957, Jara actuó con el tercer año en el montaje de *Lorongo, el árbol que anda*, obra venezolana. Para el examen final del segundo año Jorge Lillo dirigió *La visita del inspector* de J. B. Priestley, Jara interpretaba al inspector Goole en el segundo acto.

1957 contiene dos sucesos importantes para la vida de Víctor Jara, el primero es que la clase de movimiento fue impartida a su curso por una bailarina inglesa llamada Joan Alison Turner Roberts, quien años más tarde sería su pareja y que en ese entonces se encontraba casada con el profesor y coreógrafo Patricio Bunster³³. El segundo suceso es que realiza el primero de dos viajes al sur con Nelson Villagra, amigo de la escuela, motivados por el interés de investigar y rescatar el canto campesino³⁴.

1958 fue el tercer año de estudios de actuación. De los veintisiete alumnos que eran al inicio de este curso, ahora únicamente quedaban once. Como examen final presentaron el montaje de *El amor de los cuatro coroneles* de Peter Ustinov. Este texto fue traducido por Isidora Aguirre y la dirección estuvo a cargo de Eugenio Guzmán. El personaje de Víctor Jara fue el Coronel Ruso.

En 1959 el Teatro Experimental de la Universidad de Chile se convierte en el Instituto de Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH) fusionando el Teatro Experimental y el Departamento de Teatro Nacional³⁵. La generación de Jara conforma la compañía de la Escuela y el primer espectáculo que presentan es una adaptación de *La importancia de llamarse Ernesto* de Oscar Wilde. La adaptación fue de Luis Alberto Heiremanns³⁶ y la tituló *La importancia de ser constante*. Entre el 31 de octubre y el 29

³¹ Parot, Carmen Luz. Víctor Jara: *El derecho de vivir en paz* [videograbación]. Chile, Warner Music Chile, S.A. Fundación Víctor Jara, 1999.

³² Sepúlveda Corradini, Gabriel: *Víctor Jara, hombre de Teatro*, 1ª Ed., Santiago, Sudamericana ediciones, 2001, p. 51.

³³ Joan Turner había llegado a Chile en 1954, acompañando a su marido chileno Patricio Bunster, bailarín y coreógrafo que había viajado a Inglaterra para trabajar junto al Ballet's Jooss, donde se habían conocido y luego casado. Brodsky, Roberto: Víctor Jara, aparecido, *La bicicleta*. Serie Víctor Jara, Vol. 1 (No. 55): 34. 11-09-84.

³⁴ Sepúlveda Corradini, Gabriel: *Víctor Jara, hombre de Teatro*, 1ª Ed., Santiago, Sudamericana ediciones, 2001, pp, 51,52.

³⁵ Rodríguez, Orlando: Síntesis de la evolución del Teatro Chileno, *Apuntes*. Vol. 1 (No. 10). Noviembre, 1960.

³⁶ Heiremanns fue uno de los autores nacionales más representados en esta época, también fue colaborador activo del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica. Entre sus obras más importantes están: *El Toni chico*, *La ronda de la buena nueva*, *La jaula en el árbol*, *Versos de Ciego*, entre otras. Más

de noviembre de 1959 Víctor Jara, como parte de las actividades de la compañía de la Escuela, estuvo en “El vagón cultural”, recorriendo así varias ciudades, desde el sur hasta Concepción. Jara interpretaba a Benjamín en *La importancia de ser constante* dirigido por Eugenio Guzmán³⁷.

En septiembre de ese mismo año, se llevó a cabo el Cuarto Festival de estudiantes organizado por el Instituto de Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH)³⁸, el cual convocaba la participación de todas las Escuelas de Teatro y Danza del país. Fue en este festival donde Víctor Jara tuvo su primera experiencia como director teatral. La obra que dirigió llevaba por título *Parecido a la felicidad* escrita por Alejandro Sieveking; fue presentada en el Teatro Lex los días 12 y 13 de septiembre.³⁹

Parecido a la felicidad tuvo además una semana de funciones en el Teatro Antonio Varas, esto fue un hecho especial ya que este Teatro estaba reservado exclusivamente para los montajes profesionales del ITUCH, y tanto el director como los actores, a excepción de Bélgica Castro, aún eran estudiantes del cuarto año de actuación del Instituto⁴⁰.

Después, entre el 31 de octubre y el 20 de noviembre del mismo año la obra recorrió varias ciudades del sur hasta Concepción formando parte del “El Vagón Cultural” del ITUCH. Se compartió esta gira con el montaje *La importancia de ser constante* dirigida por Eugenio Guzmán y en el que Víctor Jara participaba como actor.

En Marzo de 1960 *Parecido a la felicidad* salió de gira a Uruguay y Argentina. Más adelante, en junio de ese mismo año y con el patrocinio del Ministerio de Relaciones Exteriores cumplieron una gira de seis meses recorriendo otros países de Latinoamérica (Venezuela, Colombia, Costa Rica, Guatemala, México y Cuba)⁴¹.

El elenco original había tenido modificaciones: Clara Mesías reemplazó a Bélgica Castro, y Lucho Barahona fue sustituido por Tomás Vidiella, para estos momentos el nombre de la compañía era: Nuevo Teatro de Chile.

información en Hurtado, María de la Luz, Munziaga, Giselle: *Testimonios del Teatro, 35 años de teatro en la Universidad Católica*, 1ª Ed., Chile, Ediciones Nueva Universidad, 1980, p. 88.

³⁷ Sepúlveda Corradini, Gabriel: *Víctor Jara, hombre de Teatro*, 1ª Ed., Santiago, Sudamericana ediciones, 2001, pp. 53-59.

³⁸ Aguirre G., Sergio y Ortiz B., Norma-Norma: *Génesis y desarrollo del Teatro de la Universidad de Chile (1941-1991)*, Tesis (actor), Santiago, Universidad de Chile, 1991, pp. 102-105.

³⁹ Acevedo Figueroa, Cristián: *Víctor Jara en el Teatro Chileno*, Santiago, Fundación Víctor Jara, 1995.

⁴⁰ Parot, Carmen Luz. Víctor Jara: *El derecho de vivir en paz* [videograbación]. Chile, Warner Music Chile, S.A. Fundación Víctor Jara, 1999.

⁴¹ Brodsky, Roberto: Víctor Jara, aparecido, *La bicicleta*, Serie Víctor Jara, Vol. 1 (No. 55): 33-40. 11-09-84, p. 34.

Ya de regreso en Chile *Parecido a la felicidad* fue remontada en diferentes ocasiones; incluso en 1964 fue transmitida por el canal 9 de televisión. Es importante mencionar que antes de esta gira de seis meses, a finales de 1959, Víctor dirigió una comedia infantil titulada *Honorato, el caballo de circo*, también de Alejandro Sieveking⁴². Esta obra se unió al repertorio de la Compañía presentándose en el Antonio Varas y en varias poblaciones. Sin embargo se desconocen más datos del montaje.

Ahora bien, es en Marzo de 1960 cuando Jara inicia sus estudios de Dirección Teatral. Su primer examen fue con *La Mandrágora* de Machiavello. En 1961 presenta *Milagro en el mercado viejo* de Osvaldo Dragún. Otro de sus exámenes fue con *La excepción y la regla* de Bertolt Brecht, y para su Examen de egreso montó *Ánimas de día claro* de Sieveking⁴³. Esta pieza había sido montada anteriormente por Domingo Tessier sin buenos resultados, según la actriz Marés Gonzáles, quien participó en ambas puestas en escena⁴⁴; este último examen se realizó en la Sala Camilo Henríquez del Teatro de la Universidad Católica. El elenco lo formó con alumnos de la escuela. Al año siguiente, en 1962, *Ánimas de día claro* es incluida en la temporada oficial del Teatro Antonio Varas. Esta vez el elenco lo conforman actores profesionales. La pieza se estrenó el 25 de mayo y se caracterizó por la música, empleada por Jara, ya que era original del folclor popular.

En este mismo año, Jara fue integrado a la planta del Instituto de Teatro como Director. *Ánimas de día claro* se volvió un clásico del repertorio del ITUCH y se estuvo dando a lo largo de seis años consecutivos⁴⁵. Es importante mencionar que no existía una estructuración clara de la planta de docentes del ITUCH. Sin embargo, se tiene información de que la conformaban los profesores que años atrás fueron los fundadores del Teatro Experimental. Ellos eran quienes elegían a los que, bajo su criterio, eran los mejores directores y actores para que formaran parte de la compañía del Teatro Nacional⁴⁶.

A finales de 1962, Víctor Jara tiene su primera experiencia teatral fuera del círculo de la Universidad de Chile. En Octubre de ese año se estrena *Dúo* de Raúl

⁴² Jurado, Omar; Morales, Juan Miguel: *El Chile de Víctor Jara*, 1ª Ed., Santiago, LOM ediciones, 2003, pp. 31-33.

⁴³ En estos momentos, Sieveking se definía por la línea de la dramaturgia ya que había experimentado más éxitos con sus textos que como actor. Más información en Rodríguez, Orlando: Síntesis de la evolución del Teatro Chileno, *Apuntes*. Vol. 1 (No. 10). Noviembre, 1960.

⁴⁴ Vallejo, Cesar: Víctor Jara, los años 60 y La UP., *La bicicleta*, Serie Víctor Jara, Vol. 2 (No. 57): 6. 9-10-84.

⁴⁵ IBIDEM

⁴⁶ Cu Salazar, Adrián M. *Entrevista a José Pineda*, Santiago, 23 de octubre. 2008.

Ruiz⁴⁷. Este montaje fue realizado con la Compañía de *Los Cuatro*; el elenco estaba constituido por Héctor y Humberto Duvauchelle y Gonzalo Palta. El espectáculo fue titulado *Dúo* debido a que se constituía de dos obras de un acto cada una: *La maleta* y *Cambio de guardia*. Las funciones se realizaron en el Teatro Petit Rex.

El siguiente trabajo de Dirección de Jara fue *Los invasores* de Egon Wolf, obra que le designó el consejo directivo del ITUCH, ya que formaba parte de los directores de planta del mismo Instituto.

En 1965 dirige otra obra deslindada de la esfera de la Universidad de Chile, en esta ocasión es con el grupo ICTUS. La obra es traducida como *La maña* (*The Knack*) de la dramaturga inglesa Ann Jellicoe⁴⁸. Este espectáculo es también su primer acercamiento a un texto de autoría extranjera. Con este montaje Víctor fue premiado con el *Laurel de Oro* y como el *Mejor Director del año* por la *Crítica del Círculo de periodistas*⁴⁹.

En el mismo año, es elegido otro texto de Alejandro Sieveking por el comité de lectura del ITUCH para que sea uno de los estrenos del Teatro Antonio Varas. Este texto lleva el título de *La remolienda* y la dirección fue realizada por Víctor Jara⁵⁰. Con este espectáculo Jara fue premiado de nuevo con el *Laurel de Oro*.

El siguiente montaje que dirigió se llamó *La casa Vieja* y fue el primer espectáculo de la temporada de 1966 del Teatro Antonio Varas. Este texto es de la autoría del dramaturgo cubano Abelardo Estorino. El estreno de dicha obra fue el 29 de abril.

Ahora bien, en 1968 y después de pasar una temporada de cuatro meses en Inglaterra presenciando ensayos y espectáculos de ese país, invitado por el British Council⁵¹; Víctor Jara regresa a Chile y trabaja de nuevo con la Compañía Independiente *Los Cuatro*. El título de la obra se tradujo como *Entretengamos al Sr. Sloane* (*Entertaining Mr. Sloane*) del autor británico Joe Orton⁵². Jara recibe, de nuevo, el *Premio de la Crítica del Círculo de Periodistas* como mejor director del año por esta pieza.

⁴⁷ Cu Salazar, Adrián M. *Entrevista a Humberto Duvauchelle*, Santiago, 18 de octubre, 2008.

⁴⁸ Brodsky, Roberto: Víctor Jara, aparecido, *La bicicleta*, Serie Víctor Jara, Vol. 1 (No. 55): 37. 11-09-84.

⁴⁹ Acevedo Figueroa, Cristián: *Víctor Jara en el Teatro Chileno*, Santiago, Fundación Víctor Jara, 1995.

⁵⁰ Vallejo, Cesar. Víctor Jara, los años 60 y La UP., *La bicileta*, Serie Víctor Jara, Vol. 2 (No. 57): 8. 9-10-84.

⁵¹ Sepúlveda Corradini, Gabriel: *Víctor Jara, hombre de Teatro*, 1ª Ed., Santiago, Sudamericana ediciones, 2001, pp. 132-134.

⁵² Cu Salazar, Adrián M. *Entrevista a Humberto Duvauchelle*. Santiago, 18 de octubre, 2008.

Por otra parte, en 1968 fue re-fundado el ITUCH y se le dio el nombre de Departamento de Teatro de la Universidad de Chile (DETUCH),⁵³ pero formalmente legalizó su departamentalización un año después. La primera obra presentada por el DETUCH, fue en 1969 y se llamó *Viet Rock* de la dramaturga norteamericana Megan Terry. El estreno se realizó el 2 de mayo y la dirección fue, también, de Víctor Jara.

Tras este montaje Víctor Jara decide dejar de ser director de planta del Teatro de la Universidad de Chile, debido a que opta por darle más importancia a su carrera musical ya que la masificación y la difusión del canto popular estaban en su apogeo⁵⁴.

En ese mismo año, Jara recibe la invitación de dar clases en la Escuela de Teatro de la Universidad Católica y también dirige el tercer montaje del TET (Taller de Experimentación Teatral)⁵⁵ de esta misma universidad. El texto fue *Antígona* de Sófocles en versión de Bertolt Brecht.

Antígona es la última obra de teatro dirigida por Víctor Jara. Existen registros de tres espectáculos masivos que fueron coordinados por él a lado de Patricio Bunster⁵⁶, pero estos espectáculos no pertenecen a la naturaleza del objeto de estudio de esta investigación. Dichos espectáculos fueron presentados en el Estadio Nacional y trataban temáticas distintas: Historia del movimiento obrero de Chile, La historia de la “J” (Juventud Comunista En Chile) y un homenaje a Pablo Neruda. Los tres eventos fueron en 1972, en los meses de enero, septiembre y diciembre respectivamente.

⁵³ Aguirre G., Sergio y Ortiz B., Norma-Norma: *Génesis y desarrollo del Teatro de la Universidad de Chile (1941-1991)*, Tesis (actor), Santiago, Universidad de Chile, 1991, p. 183.

⁵⁴ Brodsky, Roberto: Víctor Jara, aparecido, *La bicicleta*, Serie Víctor Jara, Vol. 1 (No. 55): 38. 11-09-84.

⁵⁵ Hurtado, María de la Luz, Munziaga, Giselle: *Testimonios del Teatro, 35 años de teatro en la Universidad Católica*, 1ª Ed., Chile, Ediciones Nueva Universidad, 1980, p. 126.

⁵⁶ Sepúlveda Corradini, Gabriel: *Víctor Jara, hombre de Teatro*, 1ª Ed., Santiago, Sudamericana ediciones, 2001, pp. 165-171.

1.3 Músico



En 1957, mientras Jara cursaba el segundo año de la escuela de teatro, empezó a frecuentar el café Sao Paulo de la calle Huérfanos en el centro de Santiago. En este sitio conoció a Violeta Parra y a un grupo de personas que conformaban un conjunto de música folclórica llamado Cuncumén que en Mapudungun significa canto o murmullo de agua. Cuncumén presentó su primer disco este año y aunque Jara no era parte del grupo oficialmente, grabó un solo de una canción llamada *Se me ha escapado un suspiro*. De esta forma quedó registrada su voz por primera vez⁵⁷. Más adelante, en 1958, Violeta Parra compuso dos canciones al estilo de los villancicos chilenos (*Doña María te ruego* y *Décimas por el nacimiento*) para que Víctor Jara las cantara, él las grabó junto con otras canciones navideñas y publicadas en el disco de Cuncumén titulado *Villancicos chilenos*. En este mismo año Jara se volvió integrante regular de Cuncumén, por lo que empezó a aprender gran cantidad de danzas folklóricas de las diferentes regiones chilenas. En 1959 Cuncumén dio un recital en el Teatro Antonio Varas y Víctor Jara interpretó y dirigió la puesta en escena. Cuenta el actor Tennyson Ferrada: “... Cuando Víctor se integró al grupo Cuncumén yo venía de Concepción y me pidieron que animara un espectáculo que hacía el grupo, Víctor había hecho la selección de temas y bailes que representaban a casi todas las regiones del país...”⁵⁸.

En el verano de 1960 Jara inicia una relación de pareja con Joan Turner, quien fue su profesora en la escuela de teatro⁵⁹. El 30 de mayo de 1961 emprende un viaje con el grupo Cuncumén, debido a la realización de una gira europea que duró hasta finales de octubre de ese mismo año⁶⁰. También en 1961 compone *Paloma, quiero contarte* lo cual marca el inicio de su carrera como compositor.

En 1962 graba *Paloma, quiero contarte* y *La canción del minero* que se incluyen en el disco *Folklore chileno* de Cuncumén. Después de esto se separa del grupo. Esta decisión la toma debido a que si bien compartía la línea de investigación folclórica “...Él quería cantar, sacar la voz en forma urgente, desplegar las alas.”⁶¹

Entre 1963 y 1968 ejerce como director de la Academia de Folclor de la Casa de la Cultura, en Nuñoa. En 1965 nace la hija de Joan Turner y Víctor Jara. La llaman

⁵⁷ Brodsky, Roberto: Víctor Jara, aparecido, *La bicicleta*, Serie Víctor Jara, Vol. 1 (No. 55): 34. 11-09-84.

⁶⁰ Vallejo, Cesar: Víctor Jara, los años 60 y La UP., *La bicicleta*, Serie Víctor Jara, Vol. 2 (No. 57): 4. 9-10-84

⁵⁹ De la Fuente, Antonio. Entrevista a Joan Jara, *La bicicleta*, Serie Víctor Jara Vol. 3 (No. 59): 40. 6-11-84.

⁶⁰ Vallejo, Cesar: Víctor Jara, los años 60 y La UP., *La bicicleta*, Serie Víctor Jara, Vol. 2 (No. 57): 5. 9-10-84.

⁶¹ Brodsky, Roberto: Víctor Jara, aparecido, *La bicicleta*, Serie Víctor Jara, Vol. 1 (No. 55): 35. 11-09-84.

Amanda y tiene como hermana a Manuela, hija del primer matrimonio de Turner con Patricio Bunster. En ese año se publica el primer sencillo de Jara que incluye dos temas: *La cocinerita* y *El cigarrito*; seguidamente el segundo sencillo lo componen: *Paloma, quiero contarte* y *La beata*⁶². Como compositor se encarga de la música del espectáculo de *La remolienda* dirigido por él mismo y el texto escrito por Alejandro Sieveking⁶³.

En 1966 aparece su primer disco como solista: *Víctor Jara*; desde este mismo año y hasta 1969 fue el director artístico de Qulipayún, otro conjunto musical folclórico formado en Santiago en Julio de 1965 por los hermanos Eduardo y Julio Carrasco, junto a Julio Numhauser. En 1967 recibe su primer disco de plata en reconocimiento a las altas ventas de su disco⁶⁴.

En 1969 recibe el primer premio en el primer Festival de la Nueva Canción Chilena con el tema *Plegaria a un labrador* y por primera vez canta en el Estadio Chile; también viaja a Helsinki, Finlandia, invitado para cantar en el mitin mundial de jóvenes por Vietnam; también, se editó el tema *Pongo en tus manos abiertas* y escribe la canción *Preguntas por Puerto Montt*.

En 1970, como ya dijimos, renunció al Instituto de Teatro de la Universidad de Chile para poder dar recitales por todo el país durante la campaña electoral de la Unidad Popular que preside Salvador Allende, quien ganó las elecciones de ese año. Por otra parte se editó *Canto libre*. En el segundo Festival de la Nueva Canción Chilena canta *Con el alma llena de banderas* en homenaje al joven Miguel Ángel Aguilera, asesinado unos días antes⁶⁵.

En 1971 junto con Isabel Parra e Inti-Illimani se incorpora al departamento de comunicaciones de la Universidad Técnica del Estado. Como embajador cultural del gobierno de la UP realiza una gira como cantante por México, Costa Rica, Colombia, Venezuela, Perú y Argentina. En este año recibe el *Laurel de Oro* como mejor compositor y también edita *El derecho de vivir en paz*⁶⁶.

1972 fue el año en que realizó su gira por la Unión Soviética y Cuba, asistió al congreso de música latinoamericana organizado por la casa de las Américas en la

⁶² Vallejo, Cesar: Víctor Jara, los años 60 y La UP., *La bicicleta*, Serie Víctor Jara, Vol. 2 (No. 57): 9. 9-10-84

⁶³ Jurado, Omar; Morales, Juan Miguel: *El Chile de Víctor Jara*, 1ª Ed., Santiago, LOM ediciones, 2003, p. 148.

⁶⁴ Parot, Carmen Luz. Víctor Jara: *El derecho de vivir en paz* [videograbación]. Chile, Warner Music Chile, S.A. Fundación Víctor Jara, 1999.

⁶⁵ Brodsky, Roberto: Víctor Jara, aparecido, *La bicicleta*, Serie Víctor Jara, Vol. 1 (No. 55): 38. 11-09-84.

⁶⁶ Jurado, Omar; Morales, Juan Miguel: *El Chile de Víctor Jara*, 1ª Ed., Santiago, LOM ediciones, 2003, pp.149, 150.

Habana, dirigió el homenaje a Pablo Neruda en el Estadio Nacional, después de que este recibiera el Premio Nobel de Literatura, editó su nuevo tema *La población* y fue director musical del grupo femenino Cantamaranto. Entre 1972 y 1973 compone música de continuidad para la televisión chilena y también las canciones de una serie de dibujos animados del canal 7⁶⁷.

En 1973 trabajó en la creación de dos temas musicales y grabó el disco *Canto por travesura*. También compuso *Cuando voy al trabajo* y *Manifiesto*⁶⁸. Grabó *Aquí me quedo* poema de Pablo Neruda y *Vientos del pueblo*. Realizó una gira por Perú, patrocinado por el Instituto de Cultura de Lima. El diez de septiembre presentó en la radio su última grabación *La marcha de los trabajadores*, compuesta a petición del sindicato de la construcción⁶⁹.

En la mañana del once de septiembre, día del golpe de estado, Jara se dirigió a La Universidad Técnica del Estado, su lugar de trabajo, donde se disponía a cantar en la inauguración de una exposición, desde la cual estaba previsto que el presidente Salvador Allende se dirigiría al país. Los militares rodearon el edificio y al día siguiente todos los reunidos en ese lugar fueron detenidos. Víctor Jara fue internado en el Estadio Chile y torturado en los días siguientes; ahí escribió el que se le atribuye como su último poema *Estadio Chile*. En este mismo estadio fue asesinado el dieciséis de septiembre, poco antes de cumplir cuarenta y un años⁷⁰.

⁶⁷ Parot, Carmen Luz. Víctor Jara: *El derecho de vivir en paz* [videograbación]. Chile, Warner Music Chile, S.A. Fundación Víctor Jara, 1999.

⁶⁸ Brodsky, Roberto: Víctor Jara, aparecido, *La bicicleta*, Serie Víctor Jara, Vol. 1 (No. 55): 40. 11-09-84

⁶⁹ IBIDEM.

⁷⁰ Alonso, Claudia: Levántate y mírate las manos: Testimonio de una exiliada chilena en Holanda, sobre la muerte de Víctor Jara, *La bicicleta*, Serie Víctor Jara, Vol. 3 (No. 59): 38-41. 6-11-84.

Capítulo 2

Hacia una poética directorial de Víctor Jara

El objetivo de este apartado es resolver si, con toda la información obtenida sobre el trabajo directorial de Jara, es posible descubrir una poética teatral que atraviese el desarrollo de toda su obra. Este objetivo se considera relevante ya que el trabajo de Jara en el teatro representa un patrimonio de valor artístico y cultural, por lo que se piensa que indagar acerca de su metodología de dirección teatral y conocer su forma de trabajo, su poética o quizá su multiplicidad de poéticas, puede generar un documento que constituiría un aporte a la historia de la dirección teatral en Chile.

Ahora bien, es necesario tomar en cuenta que para lograr nuestro objetivo existen limitaciones que exceden nuestras posibilidades debido a la distancia temporal que se tiene con el objeto de estudio. Al tratarse de sucesos que se manifestaron hace más de cuarenta años, nos topamos con la falta de acceso a fuentes de información directa, por ejemplo artistas que hoy están muertos y que trabajaron con Víctor Jara, o con material escrito que ha sido destruido por los conflictos políticos que se dieron en ese momento histórico del país, y también, con la escasez de registro audiovisual. Por lo anterior, nos hemos dedicado a una suerte de reconstrucción a través de entrevistas en profundidad a los artistas involucrados en las obras dirigidas por Jara y a otras personas que fueron espectadores de las mismas. En este mismo sentido, es importante mencionar que algunos de los entes poéticos que estudiamos en el presente capítulo cuentan con más fuentes de información que otros y por esto mismo, algunos puntos del análisis tendrán más profundización en unas obras que en otras.

Por otra parte, consideramos que es el momento de esclarecer lo que, en nuestra investigación, se entiende con el término de Poética; por lo que se brinda a continuación un breve recorrido histórico acerca de los cambios que ha experimentado dicho concepto, y así poder tomar el rumbo hacia una poética directorial de Víctor Jara.

Hasta el siglo XVIII la expresión de Poética se utilizaba para designar la perceptiva relacionada con los criterios de la producción artística y del juicio estético; este es el sentido que le da Aristóteles en su *Poética* y al que, también, se refieren textos

como *Arte poética* de Horacio⁷¹ o el *Art Poétique* de Nicolás Boileau⁷². Posteriormente, en el siglo XVIII y por acción de Alexander Gottlieb Baumgarten⁷³, el juicio sobre el gusto de la producción artística llegó a ser objeto de la Estética, por lo que la Poética pasó a indicar simplemente la preceptiva en relación a los modos concretos del hacer artístico⁷⁴.

En 1962 Humberto Eco en su *Obra abierta*⁷⁵ reevalúa la Poética y la separa del ámbito sólo operativo, a la que la había confinado la estética. En este aspecto Eco se inspira en Luigi Pareyson⁷⁶ quien elaboró una teoría de las formas, para la cual *formar* significa hacer y de esta manera la Poética es un término en el cual la creación y todo lo relacionado con ella se vincula con la composición de obras cuyo lenguaje es sustancia y medio y no en un sentido restringido como colección de reglas o preceptos estéticos concernientes sólo a la poesía. Entonces, en el siglo XX, la acepción de Poética se entiende como la impostación programática de un artista particular, o de una corriente o un movimiento; así, en 1973 Tzvetta Todorov define la poética como “*la que mira el conocimiento de las leyes generales que presiden el nacimiento de toda obra, buscando estas leyes al interior de la misma literatura, por lo que cada obra se considera como la manifestación de una estructura abstracta y general, de la cual la obra es una de sus realizaciones posibles*”⁷⁷.

En este sentido y en un contexto más cercano, en Santiago de Chile, el profesor Abel Carrizo-Muñoz menciona que “*La Poética constituye un segmento de la Estética en tanto discurso explicitado en textos escritos, y/o implícito en obras generadas por un creador o un colectivo, consistente en un conjunto de características o principios formales recurrentes que configuran un sistema expresivo específico e identificable con*

⁷¹ Horacio Flaco, Quinto: *Arte poética de Horacio o epístola a los pisones*, España, Ed., Facsímil, 2008, p. 65.

⁷² Alegre, Francisco Javier: *Arte poética de Mr. Boileau*: opúsculos inéditos latinos y castellanos, México, Ed., Joaquín García Icazbalceta, 1889, p. 132.

⁷³ Filósofo alemán que en su trabajo *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, fechado en 1735 introdujo, probablemente por primera vez, el término estética. Más información en Baumgarten, A. G.: *Prolegómenos*, introducción y traducción de Ricardo Ibarlucía, UBA, Filosofía y Letras, Secretaría de Publicaciones, 1999.

⁷⁴ Para poder obtener una visión rápida de la evolución del término Poética, se puede consultar *Enciclopedia Garzanti de Filosofía*, Trad. Juan Barattini Carvelli, Italia, Ed., E. Garzanti, 1997.

⁷⁵ Eco, Humberto: *Obra abierta*, Trad. Roser Berdagué, 3ª Ed., Barcelona, Ed., Ariel, 1990, p. 355.

⁷⁶ Pareyson, Luigi: *Conversaciones de estética*, Madrid, Ed., Visor, 1987, p. 232.

⁷⁷ Todorov, Tzvetta: *¿Qué es el estructuralismo?: poética*, Trad. Ricardo Pochter, Buenos Aires, Ed., Losada, 1975, p. 128.

sus correspondientes enunciados ideológicos, metodológicos o procedimentales, generado en cualquier disciplina artística”⁷⁸.

Ahora bien, los estudios más recientes acerca de Poética y que están directamente aplicados a el área teatral han sido desarrollados por Jorge Dubatti, quien en *El teatro jeroglífico*⁷⁹ propone su primera definición del término y la enfoca hacia *el conjunto de constructos morfotemáticos que, por procedimientos de selección y combinación, constituyen una estructura teatral, generan determinado efecto, producen sentido y portan una ideología estética en su practica*⁸⁰. Sin embargo este concepto lo reformula el mismo autor en su libro *Cartografía teatral*. Este nuevo planteamiento, con ligeros cambios, conlleva una distinción y clasificación de diversos tipos de poéticas. Antes que todo, el término replanteado es el siguiente:

La Poética es el estudio del acontecimiento teatral a partir del examen de la complejidad ontológica de la poesis teatral y de la zona de experiencia que ésta funda en su relación pragmática con el convivio y la expectación⁸¹

La primera diferenciación que establece Dubatti es la que existe entre Poética (con mayúscula) y poética (con minúscula). La primera, es la disciplina de la teatrología que propone una articulación disciplinaria coherente, sistemática e integral, de la complejidad de aspectos y ángulos de estudio que exige el ente poético y la formulación de las poéticas. La segunda es la referente al:

Conjunto de componentes constitutivos de la poesis o ente poético, en su doble dimensión de producción y producto, integrados en el acontecimiento en una unidad material-formal ontológicamente específica, organizados jerárquicamente, por selección y combinación, a través de procedimientos⁸²

Subraya Dubatti que la poética no es el ente poético en sí, sino el conjunto sistemático, riguroso y sustentable de observaciones que pueden predicarse, desde diferentes ángulos, sobre la entidad, organización y características del ente poético⁸³.

Una vez establecida esta diferencia básica, la siguiente clasificación que hace Dubatti, con respecto a los tipos de poéticas, se basa en el grado de abstracción y de

⁷⁸ Carrizo-Muñoz, Abel: Tesis. *Poética próxima, poética personal*, Licenciado en Estética, Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2004, p. 9.

⁷⁹ Dubatti, Jorge: *El teatro jeroglífico*, herramientas de poética teatral, Argentina, Atuel, 2002.

⁸⁰ IDEM, p. 57.

⁸¹ Dubatti, Jorge: *Cartografía teatral: Introducción al teatro comparado*, 1ª edición, Argentina, Atuel, 2008, p. 76.

⁸² Dubatti, Jorge: *Cartografía teatral...* Pp. 77.

⁸³ IDEM, p. 78.

participación de sus rasgos en un individuo o grupo de entes poéticos. Distingue así cuatro tipos de poéticas⁸⁴:

La micropoética. Es aquella que corresponde a un ente poético particular, es un espacio de heterogeneidad, tensión, debate, cruce, hibridez de diferentes materiales y procedimientos, es un espacio de diferencia y variación. Todo es posible en las micropoéticas, en ellas se propicia la multiplicidad interna compuesta de infinitos detalles.

La macropoética, o poética de conjunto, está integrada por dos o más individuos poéticos; ésta resulta de los rasgos comunes y las diferencias de un conjunto de entes poéticos seleccionados (de un autor, una época, una formación, etc.). Implica trabajar sobre realizaciones teatrales concretas, sobre individuos teatrales.

La archipoética, es un modelo abstracto, lógico-poético, histórico o ahistórico que excede las realizaciones textuales concretas y se desentiende de éstas; éste tipo de poéticas están disponibles universalmente.

La poética incluida, o de segundo grado, implica la inserción de una poética dentro de la micropoética. Esta poética incluida puede ser como *estructura en abismo*, es decir, reproduce en escala las reglas de organización de la poética en la que está incluida; también se puede distinguir como *contra-poética*, la cual expresa, por diferencia, su relación con la micropoética en la que se encuentre insertada. Finalmente está la *Metapoética*, éste es un tipo de poética explícita que da cuenta metalingüísticamente de la micropoética a la que pertenece.

Ahora bien, Dubatti escribe que para elaborar una poética es necesario utilizar una metodología inferencial ya sea por medio de la vía inductiva o deductiva. Para esta investigación nos parece más óptima la vía deductiva ya que como el propio Dubatti dice:

⁸⁴ IDEM, pp. 80,81.

La vía deductiva consiste en comprender una micropoética o una macropoética desde la consideración de las archipoéticas conocidas a priori. Es el camino más frecuente en los estudios académicos y, por supuesto, el de aportaciones necesarias...⁸⁵

Basado en lo anterior y debido a las circunstancias de distancia temporal entre el investigador y su objeto de estudio se decidió que, para realizar este trabajo que pretende llevarnos hacia la configuración de una poética directorial de Víctor Jara, se usará básicamente el análisis por medio de enlaces externos⁸⁶, dicho análisis permite multiplicar los ángulos del conocimiento del ente poético por medio de instancias externas consideradas como términos de relación. **Los términos que se considerarán son:**

- **Los metatextos** de los mismos artistas o técnicos. Se refiere a los metatextos externos **producidos por los mismos artistas que hablan sobre el ente poético**; ejemplo de dichos metatextos puede ser: programas de mano, artículos, declaraciones en entrevistas y encuestas, manifiestos, etc.
- **Los textos surgidos de la actividad de recepción.** Corresponde a poner en relación la poética con las observaciones sobre ella provenientes de la recepción; esto es, **espectadores, críticos, evaluadores, investigadores, teóricos u otros artistas.**
- **Las poéticas abstractas o archipoéticas (género dramático).** Estudia el diálogo entre la micropoética y las poéticas abstractas que constituyen patrimonios universales (**realismo, simbolismo, vanguardia histórica, post-vanguardia, tragedia, comedia, etc.**).

Para la realización de este último paso, es importante mencionar que existen hasta seis versiones de las archipoéticas⁸⁷:

- La versión canónica: Autosuficiente y autónoma (realismo, drama moderno⁸⁸, simbolismo, etc.)
- La ampliación de dicha versión: Intertextos de otras archipoéticas subordinadas pero relevantes (intertextos de la poética realista en lo posmoderno)

⁸⁵ Dubatti, Jorge: *Cartografía teatral...* P. 82.

⁸⁶ IDEM, p. 100.

⁸⁷ Dubatti, Jorge: *Cartografía teatral...* Pp. 110, 111.

⁸⁸ Para más profundización acerca del estudio y análisis del drama moderno consultar IDEM, pp. 173-194

- La versión fusionada: Ambas archipoéticas se imponen como formalizadoras de organización (puesta de escena simbolista del drama moderno)
- La versión crítica: Versión avanzada por su capacidad de síntesis de la poética canónica (poética del realismo crítico)
- La versión paródica: Es la que trabaja sobre la transgresión de componentes de la versión canónica (archipoética cómica aplicada a la estructura del drama moderno)
- La versión disolutoria o negativa: Se trata de un ejercicio de violencia sistemática contra los principios de la versión canónica (disolución de la estructura del drama moderno en la archipoética vanguardista)

El siguiente paso en nuestro trabajo de investigación consistirá en enhebrar los entes poéticos conforme a estos ejes externos de relación; **se establecerán las semejanzas o diferencias que permitan subagrupar tales entes poéticos**, es decir, se compararán las obras teatrales dirigidas por Jara y de este modo poder establecer posibles conexiones. Será importante caracterizar tanto los elementos recurrentes como sus variantes y diferencias. A partir de los rasgos identificados y de la probable realización de conjuntos se intentará identificar la poética o poéticas directoriales de Víctor Jara.

Una vez que aclaramos los alcances, limitaciones y conceptos elementales de esta investigación, procedemos al planteamiento descriptivo, lo más detallado posible, de las obras que dirigió Víctor Jara entre los años 1959 y 1969. Comenzaremos cronológicamente con el análisis de cada micropoética generada en los espectáculos dirigidos por Jara. El total de los montajes bajo su dirección es de diez obras: *Parecido a la felicidad*, *Ánimas de día claro*, *Dúo*, *Los invasores*, *La maña*, *La remolienda*, *La casa vieja*, *Entretengamos al Sr. Sloane*, *VietRock* y *Antígona*.

2.1 Parecido a la felicidad



Parecido a la felicidad, 1959



2.1.1 Síntesis argumental

Esta es una pieza que se desarrolla en dos actos. La acción se ubica en Santiago de Chile en 1959. La obra, en breve, se trata de Olga, una joven vendedora que, sin casarse, se ha ido a vivir al departamento de su enamorado “el gringo”, un conductor de autobús; esto ocasiona la desaprobación de la madre de Olga. La joven anhela un príncipe azul, entendido como el hombre ideal, figura muy explotada por los medios de comunicación, y si bien su enamorado es un joven trabajador y honesto no posee todas las características que según su imaginario debería tener; entonces, Olga se enamora de Víctor, un amigo de “el gringo” y cuando este último se da cuenta de la situación decide proponerle matrimonio a la chica quien no acepta y abandona el departamento donde vivían.

2.1.2 Ficha técnica

Personajes

Olga
Hjalmar Reinke, “El Gringo”
Regina, madre de Olga
Víctor, amigo del Gringo

Actores

Miriam Benovich
Alejandro Sieveking
Bélgica Castro
Lucho Barahona

Escenografía e iluminación

Alejandro Krahn

Diseño de vestuario

Bruna Contreras

2.1.3 Metatextos

a) Testimonio del dramaturgo

Alejandro Sieveking, autor y actor de esta obra comenta:

“Víctor me contó una situación que él había vivido como testigo: esta niña que se había ido de la casa una noche que la mamá estaba en Argentina, parece, y se fue a dormir con su amante. La mamá llegó antes de tiempo... yo desarrollé la situación y escribí la obra...”⁸⁹ Sieveking también dice: “Víctor se dio cuenta que el realismo ya no podía ser como antes porque había dejado de tener sentido. Ahora, lo que transformó aún más todo, es que tomando el realismo en serio se pone anticuado pero si le agregas humor, un tono de humor... tenue como en *Parecido a la felicidad*... es un tipo de realismo en que las cosas son posibles dentro de ese mundo, y bueno, la influencia del cine es una cosa que no es de despreciar en cuanto a estilo... en suma, esto es lo que generaba el interés del espectador”⁹⁰. Desde la perspectiva actoral, Sieveking dijo: “Su relación con nosotros los actores era fantástica, se comprometía con todos. El también había sido actor y sabía lo que necesitaban, confianza”.⁹¹

b) Testimonio de actores

Bélgica Castro, una de las actrices, menciona:

“... Ese fue uno de los personajes más “chejovianos”⁹² que hice en mi carrera... Lo que hacia Víctor era profundizar el texto, saber las razones de los acontecimientos. El texto se leía, como a mi parecer es más sano, y él no nos obligaba a aprender el texto porque no sabíamos los movimientos. Se conversó mucho, se hizo trabajo de mesa, de ver cuándo cambia el espíritu de la escena, los cambios de estado de escena y cambios de dirección de la escena y paulatinamente, después de ver las situaciones, iban fluyendo los movimientos, y sólo se hacían los movimientos necesarios...lo que hizo él, fue dar un cambio de enfoque al realismo que se hacia en esa época, en el modo de actuar de ese tiempo. Lo novedoso del enfoque era con respecto al acercamiento del

⁸⁹ Sepúlveda Corradini, Gabriel. *Entrevista a Alejandro Sieveking*. Santiago, 9 de mayo. 2000.

⁹⁰ Cu Salazar, Adrián M. *Entrevista a Bélgica Castro y Alejandro Sieveking*. Santiago, 23 de noviembre. 2008.

⁹¹ Castillo, Débora. *Entrevista a Alejandro Sieveking*. Santiago, 20 de octubre. 2008.

⁹² Antón Chejov fue uno de los dramaturgos que iniciaron el movimiento del realismo psicológico, por ello los personajes que tienen características de este tipo de realismo se les denomina, dentro de la jerga teatral, como chejovianos. Más información en Serrano, Raúl. *Nuevas tesis sobre Stanislavski, fundamentos para una teoría pedagógica*, 1ª edición, Buenos Aires, Atuel, 2004, pp. 267, 268.

movimiento de los actores a la vida cotidiana, se dedicó a enfatizar lo verosímil, lo realista de la actuación, de lo que decías y cómo lo decías”⁹³.

2.1.4 Recepción

a) Opinión de espectadores

Joan Turner. Bailarina, coreógrafa, profesora procedente de Londres y también esposa de Víctor Jara, como espectadora de esta obra comentó: “*Parecido a la felicidad* fue la primera obra que vi en Chile que no me hizo sentir nostalgia de Londres. Todo – la actuación, la escenografía, los movimientos, el ritmo- estaba muy logrado, a la par que las relaciones humanas se trataban con la máxima comprensión y sensibilidad... cuando llegue aquí, encontré el teatro tan acartonado, tan antiguo. Ese fue un montaje fresco de verdad. Era natural, sin esa retórica. Me pareció bastante vanguardista con respecto a lo que había visto en Chile...”⁹⁴

Luís Poirot. Actor y fotógrafo de profesión y espectador de esta obra, opina: “Se lograba algo verdaderamente “chejoviano”...ahí se veía como el texto es el pretexto para que aparezca el subtexto, que es el verdadero texto”⁹⁵.

Nelson Villagra. Actor de profesión y espectador de la pieza, afirma: “Ya en ese montaje, Víctor propuso unos toques de, digamos... magia, gracias a la multiplicidad de espacios en el escenario... Había soliloquios en la misma habitación, que ahora dejaba de serlo. Eso era muy atractivo para la época”⁹⁶.

⁹³ Cu Salazar, Adrián M. *Entrevista a Bélgica Castro y...* 2008.

⁹⁴ Jara, Joan: *Víctor, un canto inconcluso*, 1ª edición, Santiago, LOM Ediciones, 2007, p. 57.

⁹⁵ Sepúlveda Corradini, Gabriel. *Entrevista a Luís Poirot*. 18 de mayo.2000.

⁹⁶ Sepúlveda Corradini, Gabriel: *Víctor Jara, hombre de Teatro*, 1ª edición, Santiago, Sudamericana ediciones, 2001, p. 62.

b) Material crítico

El país, diario de Montevideo, presenta un comentario sobre la dirección de *Parecido a la felicidad* en la gira que este montaje tuvo por Latinoamérica:

“... (*La dirección*) Es tan valiosa como el texto. Lo entrega comprendido y claro. Lo enriquece a cada paso con una suerte de naturalidad cotidiana, vitalidad y tensión. En el movimiento, en las pausas cargadas, en los silencios significativos, en el juego de las miradas y de indecisiones, apunta la presencia de un director finísimo, con sensibilidad a flor de piel para este tipo de teatro intimista, psicológico, aparentemente sencillo...”⁹⁷

c) Opinión de investigadores

Gabriel Sepúlveda Corradini. Actor e investigador de la carrera teatral de Jara, escribe:

“Víctor Jara asumió desde este montaje, ciertas características direccionales que se transformarían en una especie de sello particular, por ejemplo, la fuerte utilización de lo visual para comprender el texto y la aplicación del método de Stanislavsky fielmente en su contenido, pero de una forma mucho más simple, sin tanto análisis intelectual”.⁹⁸

2.1.5 Las poéticas abstractas o archipoéticas (género dramático)

Por las observaciones anteriores se concluye que *Parecido a la felicidad*, como micropoética, puede pertenecer a la archipoética del drama moderno⁹⁹, a continuación se plantean los principios que conforman la base epistemológica del drama moderno y con los cuales se identifican semejanzas con la micropoética analizada:

a) El ser objetivo del mundo. Existe un mundo real, objetivo, compartido por todos los hombres. Este mundo objetivo es el punto de referencia de la vida social y todo conocimiento o posibilidad del hombre parte de su relación con él. En este apartado es claro identificar que *Parecido a la felicidad* cumple con lo mencionado, ya que sus hechos y sucesos están basados en el mundo objetivo, real, compartido por los espectadores, tanto en tiempo como en espacio.

⁹⁷ *El País*. Montevideo.14-03-60.

⁹⁸ Sepúlveda Corradini, Gabriel: *Víctor Jara, hombre de Teatro...* P., 62.

⁹⁹ Dubatti, Jorge: *Cartografía teatral...* Pp., 174-194.

b) El ser es complementario con el ser del mundo real. El arte posee la capacidad de someter sus mundos poéticos ficcionales a las reglas del funcionamiento del régimen de experiencia empírica. En este sentido, la obra que estamos analizando puede generar la ilusión de una reproducción mimética de la empiria, pero a la vez construye su propia tesis, su propia historia.

c) El tipo de escena canónica en materia de arte teatral es la realista, sustentada en el procedimiento de ilusión de contigüidad metonímica entre el mundo real y el poético. En el caso de esta pieza teatral, los espectadores aceptan la convención en la que el mundo poético es parte de lo real en el momento de la presentación ya que las situaciones y sucesos representados, son factibles de ubicar en el mundo real.

d) El artista es un observador del mundo real y un creador de ese mundo en el arte. Jara en la dirección de *Parecido a la felicidad* no crea un mundo autónomo a partir de su voluntad o la de su equipo creativo, sino que se limita a re-crear en la esfera poética las condiciones del funcionamiento de lo cotidianeidad.

2.2 *Ánimas de día claro*



Ánimas de día claro, 1962



2.2.1 Síntesis argumental

Cinco hermanas que vivieron en el pueblo de Talagante, al morir no pudieron abandonar su casa, pues cuando vivían no lograron cumplir un deseo importante. Eulogio, un joven interesado en comprar esta casa donde habitan las ánimas, es el responsable de que cada una de ellas realice su deseo. Bertina, la hermana menor, tenía el anhelo más complicado ya que no había logrado que algún enamorado le diera un beso debido a un lunar que tenía justo en la punta de la nariz. Al fin, Eulogio le da aquel beso tan esperado, por lo tanto ella se enamora y desea quedarse en el mundo de los vivos; sin embargo esto no es posible así que los enamorados prometen reunirse en el cielo y de esta forma la historia llega a su fin.

2.2.2 Ficha técnica

Personajes

Indalicio

Nano

Bertina

Luzmira

Floridema

Zelmira

Orfília

Eulogio

Oña Vicente

Actores

Tennyson Ferrada

Gonzalo Palta

Bélgica Castro

Carmen Bunster

Marés González

Kerry Keller

María Cánepa

Lucho Barahona

María Valle

Iluminación

Víctor Segura

Escenografía

Guillermo Núñez

Vestuario

Sergio Zapata

Música

Clemente Izurieta y Víctor Jara

Asistente de dirección

Luís Poirot¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Amigo cercano de Jara, Poirot se desarrolla hoy en día como fotógrafo profesional. Imparte talleres en Santiago y de 2001 a 2005 fue Consejero Cultural de la Embajada de Chile en Bélgica. Más información en Larrain, Augusto. *Luis Poirot: Photographer*. [En línea] <www.Luispoirot.cl>[20-10-08].

2.2.3 Metatextos

a) Testimonio del dramaturgo

Alejandro Sieveking, también autor de esta obra, declaró:

“Víctor la eligió este texto para dar su examen de egreso como director y no le cambió ni una coma, sólo le puso las canciones, algunas de las cuáles había recopilado personalmente y que son notablemente adecuadas para los personajes. El examen fue exitoso y el ITUCH puso la obra en el repertorio del teatro de 1962. De nuevo se repetían la Bélgica y Lucho Barahona... ahora bien, es importante señalar que jamás pretendí hacer una obra folclórica, de hecho nunca he estado en Talagante, lo que quería era hacer un retrato de la Bélgica en el personaje de la Bertina, ella es así, no me costó nada. Lo que la gente cree que es folclor es lo que yo me imagino del folclor (con Víctor odiábamos a los Huasos Quincheros y toda esa basura), es por lo tanto, mi impresión del folclor”.¹⁰¹ En otra entrevista Sieveking nos contó: “*Ánimas...* era una cosa más poética, espiritual que deformaba la realidad; lo que hacía Víctor era siempre verosímil, cualquier cosa que estuviéramos haciendo, aunque sean cinco ánimas penando de día, aún eso, refleja humanidad y ése fue el logro de Víctor; porque en el fondo era el sistema de Stanislavski pero simplificado y con talento...”¹⁰².

b) Testimonio del asistente de dirección

Luis Poirot. Asistente de Jara en este montaje, dice:

“Ese conocimiento que tenía Víctor del mundo popular fue lo que aportó fundamentalmente al teatro. Eso, mezclado con unos textos de Sieveking que no eran realistas, sino poéticos, produjo un ensamble maravilloso... además, como director, Víctor marcaba poco... No era dictatorial, creía en el trabajo del actor, creaba condiciones ideales para la creación. El director trabaja con una materia sensible que es el actor, al que hay que crearle una atmósfera propicia. Yo pienso que esa era la forma de trabajar de Víctor”¹⁰³.

¹⁰¹ Castillo, Débora. *Entrevista a Alejandro Sieveking*. Santiago, 20 de Octubre. 2008.

¹⁰² Cu Salazar, Adrián M. *Entrevista a Bélgica Castro y Alejandro Sieveking*. Santiago, 23 de noviembre. 2008.

¹⁰³ Sepúlveda Corradini, Gabriel. *Entrevista a Luís Poirot*. 18 de mayo.2000.

c) Testimonio de actores

Bélgica Castro, una de las ánimas, señala:

“Víctor utilizó su lado musical para meternos al mundo de la obra, nos enseñó a bailar cueca para acercarnos al espíritu del folclor, del campo, así fue en *La remolienda* y *Ánimas de día claro*, eso lo usó como una forma de acercamiento al ambiente del campo... también había en Víctor un espíritu poético para tratar los acontecimientos, tenía delicadeza para tratar internamente, humanamente los acontecimientos, para mí eso es lo más importante de Víctor, él transformó la manera de interpretar, más allá del realismo que puede tener un Ibsen, yo aprendí así a interpretar a Ibsen, porque a uno antes se le exigía, en general, sólo tener sentido en lo que decías, pero no había el compromiso corporal, interno con el texto, y que Víctor trabajaba: el realismo interno, lo emocional verdadero... Víctor tenía una cosa de magia teatral, lo que se podría llamar el *realismo mágico* pero desgraciadamente el término ya está usado y en otro sentido, con García Márquez y sus imitadores, pero, había algo muy lógico, muy verdadero en el trabajo de Víctor, se enfocaba en el humano, en su comportamiento, en la razón de por qué pasan las cosas, de por qué se comportaban de una u otra manera los personajes, entonces era muy importante el análisis de la motivación del texto, de por qué se escribió ese texto así. Yo no había hablado de ese tema, nadie me había preguntado...”¹⁰⁴

d) Testimonio del diseñador y realizador de vestuario

Sergio Zapata. Diseñador teatral y encargado del vestuario de esta obra, comentó:

“Se buscó todo tipo de imagenería popular, en los diarios, revistas, etc. la obra no tiene época, la gente se vestía igual desde principios de 1900 hasta finales de siglo, en el campo la moda no existía, todo fue con dibujos muy primitivos... todo eso se aprovechó para que pareciera sin época, además estaba todo bañado de una cosa como... no neblina, pero como con ceniza, los trajes tenían color pero desteñidos para dar la sensación de fantasmagórico más que de viejo”¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Cu Salazar, Adrián M. *Entrevista a Bélgica Castro y Alejandro Sieveking*. Santiago, 23 de noviembre. 2008.

¹⁰⁵ Cu Salazar, Adrián M. *Entrevista Sergio Zapata*. Santiago, 13 de septiembre. 2008.

e) Testimonio del director

Víctor Jara, en el programa de mano de esta puesta en escena, escribió:

“*Ánimas de día claro* es un historia sencilla. Una historia de amor. Del verdadero amor. De aquel que surge desde el fondo de la vida y lo embellece todo. Una historia sencilla. Como la guitarra campesina. Como una figurita pintada de Talagante... Una historia de nuestro pueblo. De este pueblo que en todas sus manifestaciones, aún las más trágicas, induce elementos graciosos y hasta divertidos...”¹⁰⁶

2.2.4 Recepción

a) Opinión de espectadores

Alejandra Gutiérrez. Profesora y directora teatral chilena, presencié éste montaje, nos contó:

“...Lo que recuerdo más es el sentido rítmico... era un montaje fino, con un atmósfera delicada, fantasmagórica. Recuerdo una luz suave, envolvente que daba una sensación onírica, esa es la impresión que se me quedó más en la retina, la sensación de un sueño. En la actuación recuerdo mucho una orquestación en las voces, un ritmo también envolvente con la cadencia que se complementaba con los tonos pastel del vestuario y de las luces, en este sentido era bastante chejoviana, no en el sentido de ser una obra realista social, sino realista onírica, con encanto, con amor. Era una obra poética, completa, con un clima muy bien integrado por todos los elementos que participaron de la puesta en escena (música, luces, vestuario, actuación)”¹⁰⁷.

Gustavo Meza. Director, dramaturgo chileno y espectador de la obra, comentó para la revista *La bicicleta*: “Como director teatral, en Víctor se combina un gran conocimiento y un gran respeto por el personaje, al mismo tiempo que una gran habilidad sensible para entregarlo. La puesta en escena era de una gran simplicidad, pero plásticamente muy perfecta...”¹⁰⁸

¹⁰⁶ Programa de mano. *Ánimas de día claro*. Teatro Antonio Varas. 1962.

¹⁰⁷ Cu Salazar, Adrián M. *Entrevista a Alejandra Gutiérrez*. Santiago, 31 de octubre. 2008.

¹⁰⁸ Vallejo, Cesar: *Víctor Jara, los años 60 y La UP. La bicicleta*, Serie Víctor Jara, Vol. 2 (No. 57): 6. 9-10-84.

Jaime Silva. Dramaturgo, profesor chileno y espectador de la pieza nos contó: “*Ánimas de día claro* era un montaje muy bonito con un muy buen elenco, él creaba una atmósfera donde reproducía vivencias de su infancia, de su adolescencia en el campo: la casa abandonada, el huerto abandonado, eso es de las cosas más lindas que montó. *Ánimas...* y *La remolienda* tocan algo del folclor y tocan como un realismo mágico, sobre todo en *Ánimas...* Jara se movía muy bien en los temas chilenos, porque su familia era del campo, eso él lo conocía muy bien... en general Víctor era un director, era un hombre de mucha sensibilidad en lo chileno, ahí se acomodaba muy bien, no se sentía criticado en ese ámbito y a los actores les solicitaba lo orgánico, no era muy teórico pero tenía mucha intuición”¹⁰⁹.

b) Material crítico

La revista *Mensaje*, publicó su crítica en el estreno de *Ánimas de día claro*:

“Con esta obra se logró algo que rara vez consiguen nuestros dramaturgos y actores: emocionar de verdad... Es tal la atmósfera de esperanzadora ternura que se desprende de la pieza, que en ningún momento aburre. Falta acción y algunas “ánimas” no es tan bien delineadas, pero el diálogo es sabroso; hay números de canto y de baile y una dirección seria y profunda. La obra fluye. Los actores son espontáneos. Nada aparece como marcado o estudiado de antemano. Víctor Jara cumplió un buen trabajo de dirección al lograr que sus actores se movieran y reaccionaran con naturalidad...”¹¹⁰

2.2.5 Las poéticas abstractas o archipoéticas (género dramático)

Debido a las características semejantes que se encontraron en los textos de *Ánimas...* y *Parecido a la felicidad*, se ha concluido que también *Ánimas...* cabe dentro de la archipoética del drama moderno, esto debido a:

a) El ser objetivo del mundo. En *Ánimas...* está implícito el tema de lo sobre natural o mágico con respecto a la presencia de los espíritus de las cinco hermanas, ahora bien, este tema, que se da fuera de la realidad del mundo objetivo, es un tema común y aceptado en el contexto de los artistas involucrados en el montaje y de los

¹⁰⁹ Cu Salazar, Adrián M. *Entrevista a Jaime Silva*. Santiago, Centro. 10 de noviembre. 2008.

¹¹⁰ Cruz, Mario: *Ánimas de día claro*, *Mensaje*, Chile, Vol. 11 (No. 110): 310 p. 07-62.

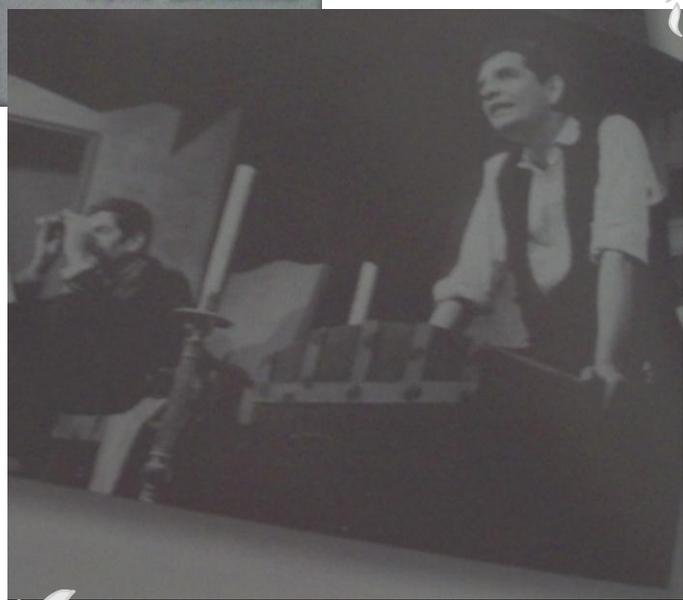
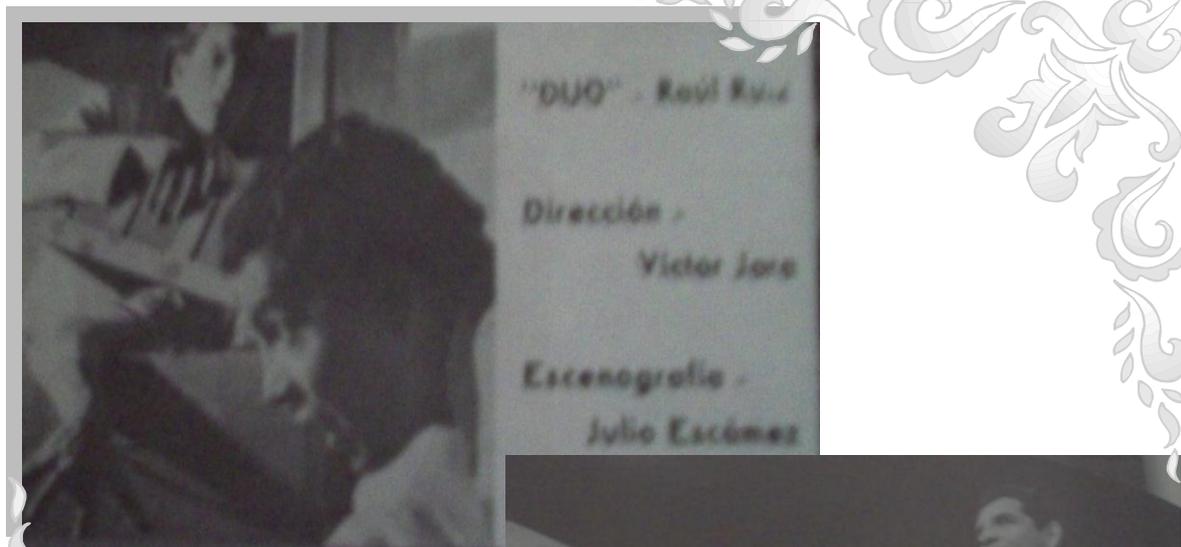
receptores del mismo; por lo que aún con esta temática, esta obra cabe dentro de la percepción del ser objetivo del mundo.

b) El ser es complementario con el ser del mundo real. En este punto, es evidente cómo la obra que estamos analizando genera la ilusión de una reproducción mimética del mundo real, pero a la vez construye su propia tesis, su propia historia, en la que se añade el factor mágico ya antes mencionado.

c) El tipo de escena canónica en materia de arte teatral es la realista. Si bien es cierto que se conserva la ilusión de la presencia de ánimas en el escenario, también es cierto que este acuerdo se encuentra enmarcado dentro de la convención de la representación del mundo real; por lo que la escena canónica no deja de ser realista.

d) El artista es un observador del mundo real y un creador de ese mundo en el arte. Nuevamente, Víctor Jara, como director, no se encarga de crear un mundo autónomo a partir de su voluntad o la de su equipo, sino que se limita a re-crear el texto en las condiciones del funcionamiento de lo cotidianeidad.

2.3 Dúo



Dúo, 1962

2.3.1 Síntesis argumental

Antes de intentar hacer una descripción de la temática de este montaje, es importante escribir que debido a que se trata de un espectáculo clasificado, por los mismos artistas involucrados en él, dentro de la vanguardia teatral¹¹¹, nos enfocaremos en los rasgos generales que se pudieron identificar en la información obtenida por medio de las entrevistas. Pues bien, *Dúo* trataba el problema de la identidad, del “yo”, éste tema es abordado de una manera universal, por medio de la presencia de personajes sin características específicas sino que se mostraba al ser humano en general; reforzando esta idea de la identidad, en el montaje se utilizaron máscaras blancas, neutras. El conflicto se centraba en el temor del hombre a enfrentar al mundo que lo rodea, este temor se origina por la incomprensión del mismo mundo. *Dúo* fue una obra de un lenguaje hermético y de un juego sin sentido.

Este montaje fue realizado con la Compañía de *Los Cuatro*; el elenco estaba constituido por Héctor y Humberto Duvauchelle y Gonzalo Palta¹¹². El espectáculo se constituía de dos obras de un acto cada una: *La maleta* y *Cambio de guardia*, ambas son de la autoría de Raúl Ruiz¹¹³.

2.3.2 Metatextos

a) Testimonio de actores

Humberto Duvauchelle, actor en ambas piezas nos dice:

“...Le propusimos a Víctor Jara trabajar con nosotros en un nuevo montaje, él nos dijo que creía que debíamos hacer algo opuesto a lo que estábamos haciendo, algo de Vanguardia; específicamente de la Vanguardia Chilena. Por eso seleccionamos el

¹¹¹ Teatro de vanguardia se puede entender como una serie de analogías que se dieron entre varios creadores tanto en el ámbito del contenido como en lo técnico, surgió aproximadamente a inicios del siglo veinte, estos creadores buscaban un lenguaje escénico distinto y para esto, básicamente, abandonaron la psicología y el realismo que convencionalmente se usaban en esa época. Se consideran precursores de esta vanguardia Alfred Jarry y Antonin Aratud. Entre los autores más conocidos podemos mencionar: Samuel Becket, Eugène Ionesco, Jean Genet, Arthur Adamov, Jean Tardieu, entre otros. Para brindar esta información se consultó Wellwarth, George: *Teatro de protesta y paradoja: la evolución del teatro de vanguardia*, Barcelona, Ed., Lumen, 1974, p. 309.

¹¹² Es importante escribir que no se cuenta con los datos suficientes para poder reconstruir la ficha técnica de este montaje.

¹¹³ Raúl Ruiz es reconocido por su carrera como cineasta, sin embargo, también se desempeñó como dramaturgo, novelista y académico. Después del Golpe Militar, Ruiz se exilió en Francia, país donde actualmente vive. . Más información en Birke diseño. *Arte en Chile*. [En línea] <http://www.portaldearte.cl/autores/ruiz.htm>. [30-11-08].

trabajo de un Joven llamado Raúl Ruiz. Ya se oía su nombre por escribir obras de mucho experimento. Su teatro era un teatro muy hermético, muy distinto. Después de leer varios textos nos quedamos con dos obras de él: *La Maleta* y *El cambio de guardia*. Al programa le pusimos *Dúo*. Fue un éxito importante pero de público minoritario. El proceso fue complicado por lo “incomprensible” de las dos piezas... desentrañamos las dos obras, encontrado relación entre ellas sobre todo en la temática del hombre temeroso frente al mundo que lo rodea; tratamos, con análisis, de darle coherencia al espectáculo, el esfuerzo mayor lo hizo Víctor... la dominante de este montaje era en colores blanco y negro y era todo con la iluminación lateral, o sea que los personajes se veían en claroscuro, no había luz de frente que los mostrara en toda sus dimensiones, su corporalidad; también incorporó máscaras blancas y usaba mucho, también, el cenital; y muy poca música, música grabada. Era poco texto pero mucha acción física. El texto era cerrado y Víctor se apoyó mucho en la acción; los textos no tenían respuesta, no eran nada realistas. Los personajes siempre se sentaban con las piernas muy recogidas y la cabeza metida entre las piernas, hicimos mucho trabajo en el piso. Toda la actividad física trataba de hablar lo que no decía el texto... no sé si logramos la unidad, pero todo se centró en la incertidumbre del hombre con respecto a su realidad, a su mundo... el público y nosotros tratábamos de entender el texto, a lo largo de los casi cuatro meses de función, fueron de 15 a 18 funciones...”¹¹⁴.

Gonzalo Palta, también actor de las dos obras de *Dúo*, comentó:

“...Todo el proceso era una constante búsqueda... no fue una obra que haya llegado al “gran público”. Era de un lenguaje bastante hermético, era como una película de Hitchcock, en la cual va a haber un asesinato y nunca pasa nada, y finalmente fue el rollo del “yo”, del ser... uno de mis personajes era un latifundista, él se sentaba a ver su latifundio como si fuera el universo. Entonces tú no sabes si es Dios o el demonio, era de mucho rollo existencial...”¹¹⁵

¹¹⁴ Cu Salazar, Adrián M. *Entrevista a Humberto Duvauchelle*. Santiago, 18 de octubre. 2008.

¹¹⁵ Sepúlveda Corradini, Gabriel. *Entrevista a Gonzalo Palta*. Buenos Aires, 22 de abril. 2001.

2.3.3 Recepción

a) Opinión de investigadores

Gabriel Sepúlveda Corradini, actor e investigador de la carrera teatral de Jara, escribe:

“*Dúo* constituye el primer intento de Víctor Jara de plantearse una nueva forma de hacer teatro, ya que hasta ese momento su labor había seguido, en mayor o menor medida, los preceptos de una escuela eminentemente stanislavskiana y un conocimiento de primera mano de cultura popular chilena... a diferencia de sus anteriores trabajos, se acentúa el lado oscuro del ser humano, lo decadente...”¹¹⁶

2.3.4 Las poéticas abstractas o archipoéticas (género dramático)

Debido a que *Dúo* se ha ubicado dentro de la archipoética de la vanguardia teatral, es preciso exponer aquellos rasgos que se identifican como parte de la mencionada versión negativa o disolutoria de las estructuras del drama moderno¹¹⁷ y que se manifiestan en la pieza que analizamos. Dichos rasgos son los siguientes¹¹⁸:

a) Escritura de textos de una manera inductiva. Esto es que, en lugar de tratar un sujeto, tema o relato; debe tratar un objeto, tema o situación. De esta forma, se escribe tomando como base una situación concreta, dejando las ramificaciones que se van manifestando hasta que alguna de sus derivaciones toca un tema más amplio o abstracto. Claramente podemos notar que en *Dúo*, el tema u objeto es el ser humano con miedo a vivir en el mundo, así de abstracto y general, esto con la intención de poder referirse a los receptores universalmente.

b) Premisa filosófica de protesta contra el orden social y la condición humana. En este aspecto, se pone en relieve la exageración de lo absurdo de las relaciones humanas y la presencia de una burla sarcástica a la naturaleza del hombre; respecto a

¹¹⁶ IDEM, p. 87

¹¹⁷ Para más información acerca de la archipoética vanguardista como versión negativa del drama moderno, se puede consultar Dubatti, Jorge: *Cartografía teatral: Introducción al teatro comparado*, 1ª edición, Argentina, Atuel, 2008, p. 111.

¹¹⁸ Para establecer las características más importantes del Teatro de Vanguardia se consultó Wellwarth, George: *Teatro de protesta y paradoja: la evolución del teatro de vanguardia*, Barcelona, Ed., Lumen, 1974, pp. 16-115.

este punto, *Dúo* nos presenta a un ser humano con miedo de enfrentarse a su entorno, es decir, con temor a su semejantes y a las relaciones externas que con ellos puede generar.

c) La existencia del sujeto es incomprensible. El hombre vive en el mundo, pero ni lo entiende, ni entiende su propia función en él. Ligado al punto anterior, y sumándole el factor de la problemática de identidad que se exponía en *Dúo*, nos encontramos a un sujeto que experimenta confusión e incertidumbre con respecto a su realidad.

d) Hacer el producto más difícil de entender, con la intención de eludir al raciocinio y poder acceder más directamente a la emoción instintiva. Por lo anterior, recordamos cómo los entrevistados mencionaron, en más de una ocasión, que el texto era hermético y más bien con ausencia de coherencia por lo que tuvieron que recurrir a la expresión corporal, a los sentidos más que a la razón.

e) Concentración de la producción en los aspectos puramente teatrales, enfocándose en aquellos elementos que son tangibles en el escenario (música, danza, pantomima, iluminación, plástica). Jara se valió de la visualidad para generar unidad y atmósfera; ciertamente lo musical, en esta ocasión, no fue de relevancia, sin embargo, con respecto a la plástica, se observa el uso de máscaras blancas, de luz en claroscuro, y de cuerpos más comprometidos con los sentidos que con la razón generando, de esta manera, una calidad de movimiento más llamativa a los ojos del espectador.

2.4 Los invasores



Los invasores, 1963



2.4.1 Síntesis argumental

La obra comienza una noche en que el matrimonio Meyer llega a su casa. Ellos son una familia rica e importante. Esa noche, un ambiente de rebelión se percibe en las calles. Lucas y Pietá apagan las luces y se acuestan. Sorpresivamente entra un andrajoso llamado China. Lucas se le enfrenta y China presenta resistencia, momentos después entra otra mujer harapienta, ella es Toletole. En esta situación se desarrolla un diálogo con el que se explica lo que sucede en el exterior: los “pobres” han tomado la ciudad y controlan los puntos más importantes de la misma. A lo largo de la conversación también nos enteramos de los dudosos negocios de la industria de Lucas y de la manera en que pudo acumular su fortuna, en este punto se descubre la culpabilidad de Meyer por la muerte de un socio. El temor de este personaje va aumentando y la atmósfera se torna agresiva con la presencia de sombras y gritos. La familia Meyer se ha congregado en el lugar de la acción y quieren sacar a los intrusos con ofrecimientos de dinero y amenazas, pero nada funciona. Pocos días después, los harapientos se han organizado en cuadrillas de trabajo, a estos grupos se ha unido Bobby el hijo de los Meyer. Los muebles y todas las pertenencias de la familia son sacados de la casa. Una nueva sociedad existe afuera y tanto la esposa de Lucas como su hija se rinden ante ésta. Lucas termina culpándose del pasado y en ese momento se despierta de la pesadilla...la familia se reúne para tranquilizarlo, pero, sorpresivamente una mano rompe el cristal y abre el picaporte de la puerta.

2.4.2 Ficha técnica

Personajes

Pietá

Lucas

China

Toletole

Marcela

Bobby

Alí Babá

El Cojo

Actores

María Cánepa

Héctor Magglio

Tennyson Ferrada

Bélgica Castro

Ximena Gallardo

Lucho Barahona

Gonzalo Palta

Alfredo Mariño

Diseño de vestuario y escenografía

Amaya Clunes

Música

Gustavo Becerra

Iluminación

Remberto Latorre

2.4.3 Metatextos

a) Testimonio del dramaturgo

Egon Wolff, el autor de la obra, escribe en el programa de mano:

“... Pienso que en este momento histórico de definiciones, la burguesía... me refiero a la burguesía violenta... se bate en retirada. Hemos oído sus argumentos hasta la saciedad... el derecho moral de la propiedad, la pobreza, un estado de impotencia, la inalterabilidad del estado de las cosas, la incurabilidad del egoísmo, la tortura... los seguiremos oyendo. Son conclusiones cansadas que, sin embargo, ante la alternativa de un cambio, sólo saben ver la faz de la Medusa en el rostro del hambriento. Para nosotros, en cambio, algo es evidente... duro como el hueso: la Miseria. Dos tercios del hombre de hoy viven sumergidos y esos dos tercios no pueden esperar más. No se trata ya de condenar el problema a la ignorancia... es ese un cómodo artificio para postergar la hora en que a la violencia de un lado del río, responderá violencia del otro, si no actuamos inteligentemente, y hacemos un mundo mejor para todos, a la manera humana... con el espíritu, la razón y la ternura...” En otra ocasión, Wolf declaró: “La

obra denuncia la posición de la burguesía en un mundo proletario, representado en un ambiente onírico.”¹¹⁹.

b) Testimonio de actores

Bélgica Castro, que interpretó a Toletole, nos contó:

“¡Ah! La había olvidado, es que yo soy de izquierda y *Los invasores* es una obra muy torcida, en la que aterrizan a la burguesía con el cambio comunista, con Allende, esto al espectador burgués le pareció fantástico y yo estaba en contra de que se hiciera esa obra porque era contraria a nuestras ideas políticas. La obra se dio y la gente ya no quería votar por Allende, así que a mi no me gustó. Víctor estaba fascinado con la obra, yo hice un papel fantástico, muy servido, pero la obra era muy contraria a mi postura... El texto era realista y también analizamos los personajes, y él siguió la misma línea para montar”¹²⁰.

Tennyson Ferrada, quien interpretó a China, declaró: “En ese momento, Víctor había tomado una posición bien clara, que no era precisamente la del autor, ya que éste estaba haciéndoles una advertencia a los suyos y Víctor cargó la mata a otros aspectos del asunto. Conmigo hizo un protagonista, fue el proletario. Los dos con Víctor estábamos muy de acuerdo, entonces hicimos un proleta muy humano, cariñoso, simpático...”¹²¹

María Cánepa, otra de las actrices de este montaje, comentó: “... Fue una obra un poquito frustrada. La gente como que se asustó, porque Egon en la obra quería hacer ver la invasión de gente que no estaba preparada para hacer un cambio. Era interesante pero no pasó nada... teníamos un poco de miedo, porque era un poco negativo hacerla en ese momento... parece que Egon quería decir algo que no se vio”¹²².

¹¹⁹ Vallejo, Cesar: *Víctor Jara, los años 60 y La UP. La bicicleta*, Serie Víctor Jara, Vol. 2 (No. 57): 6. 9-10-84.

¹²⁰ Cu Salazar, Adrián M. *Entrevista a Bélgica Castro y Alejandro Sieveking*. Santiago, 23 de noviembre. 2008.

¹²¹ Vallejo, Cesar: *Víctor Jara, los años 60 y La UP. La bicicleta*, Serie Víctor Jara, Vol. 2 (No. 57): 6. 9-10-84.

¹²² Sepúlveda Corradini, Gabriel. *Entrevista a María Cánepa*. Santiago, 10 de mayo. 2000.

c) Testimonio de la diseñadora de vestuario y escenografía

Amaya Clunes, diseñadora teatral, dijo en una entrevista para la revista *Conjunto*: "...Este proyecto fue de los más significativos hechos por mí desde el punto de vista de la creación espacial en el Teatro Antonio Varas. Víctor me dio bastante libertad y pude desarrollar un trabajo que hasta el día de hoy encuentro válido... En *Los invasores* pasamos de una ilustración iconográfica a una serie de signos indicativos y simbólicos de la clase burguesa. Propuse una escenografía que permitiera la realidad y la irrealidad al mismo tiempo apoyadas por la iluminación. Para eso creé un dispositivo de bastidores gigantes que se perdían en la altura del escenario... Los grandes bastidores "texturados" por la pintura y dispuestos en profundidad, constituían los muros de la casa... El elemento central era una gran escalera curva con dos salidas superiores hacia los dormitorios... El panorama de fondo era una inmensa ventana gracias a una gran cortina transparente, donde el cristal se hacía evidente sólo en el momento de sentir que era quebrado por una piedra (efecto de proyección). A esto se le agrega la prolongación fuera del escenario de una especie de terraza interior semitransparente construida en madera, que permitía una iluminación inferior"¹²³.

2.4.4 Recepción

a) Material crítico

Roberto Brodsky, uno de los redactores de la revista *La bicicleta*, escribe:

"Los invasores de Egon Wolf suscitó una fuerte polémica entre autor y director: mientras el uno ponía el énfasis en el terror de las clases medias a verse invadidas por un grupo de pordioseros, el otro insistía en realzar la actitud de estos últimos, a fin de provocar las simpatías del público hacia ellos. Al parecer, Víctor Jara no estaba dispuesto a contribuir a la campaña de terror anti-izquierdista que comenzaba a agitarse en la víspera de las elecciones"¹²⁴.

¹²³ *Conjunto*. (No. 108). Casa de las Américas, ciudad de la Habana, Cuba. Enero-marzo, 1998.

¹²⁴ Brodsky, Roberto: *Víctor Jara, aparecido, La bicicleta*, Serie Víctor Jara, Vol. 1 (No. 55): 34. 11-09-84.

“Sulfito”, seudónimo bajo el cual un crítico teatral del diario *La última hora* escribió lo siguiente:

“En vez de *Los invasores*, esta obra de Egon Wolf podría llamarse “El dedo en la llaga”... es un documento social y político que capta el sentir de un fuerte sector de la burguesía frente a las eclosiones sociales de nuestros días. Más aún, refleja el temor subconsciente de mucha gente frente al comunismo, las transformaciones sociales y aún la posibilidad de que Salvador Allende emerja victorioso en las próximas elecciones presidenciales”¹²⁵

2.4.5 Las poéticas abstractas o archipoéticas (género dramático)

A continuación y basándonos en los rasgos semejantes con las dos primeras piezas analizadas, se intentará identificar a *Los invasores* con los principios elementales del drama moderno.

a) El ser objetivo del mundo. Tomando en cuenta que, como se mencionó anteriormente, este mundo objetivo es el punto de referencia de la vida social, y toda posibilidad del hombre parte de su relación con él, podemos escribir que Jara, en *Los invasores*, toma como base la realidad social y política que se vive en su entorno para la creación del espectáculo y emitir así su punto de vista acerca de la problemática del país.

b) El ser es complementario con el ser del mundo real. En este punto, podemos mencionar que tanto el dramaturgo como el director toman su realidad y generan, ficcionalmente, sus propias tesis acerca de lo que sucederá con la problemática que tratan en el ente poético analizado. Es importante recordar que, en esta ocasión, las tesis de ambos artistas son contrarias y por lo tanto se proyectaron confusiones en las lecturas de estos planteamientos.

c) El tipo de escena canónica en materia de arte teatral es la realista; es decir, este montaje sigue bajo la convención de que lo que sucede en escena es parte de la realidad, del momento que se vive cuando se lleva a cabo la representación.

¹²⁵ Sulfito. El temor de Allende. *La última hora*. Santiago. 21- 10-63. p. 2

d) El artista es un observador del mundo real y un creador de ese mundo en el arte. En este sentido y ligado con el punto anterior, lo que se trabajó en el montaje de *Los invasores*, dependía de la re-creación del momento actual, de la realidad en esa época; de este modo, Jara no propone crear un mundo aparte, sino que desde el ser objetivo del mundo parte su labor creativa.

2.5 La maña

2.5.1 Síntesis argumental

Esta es una obra dividida en tres actos. Toda la acción se desarrolla en una de las habitaciones de la casa que comparten tres amigos ingleses; estos tres jóvenes con personalidades distintas y contrastantes se disputan la atención de una señorita alemana que por accidente llega a su domicilio. A lo largo de la obra se van develando los defectos y virtudes de los tres pretendientes. La chica termina eligiendo al menos dominante de los tres, los otros dos se burlan de sí mismos y aceptan la decisión con buen humor.

El título original es *The Knack* y pertenece a la dramaturga inglesa Ann Jellicoe. El elenco lo formaban: Jaime Vadell, Nelson Villagra, Delfina Guzmán y Fernando Bordau¹²⁶.

2.5.2 Metatextos

a) Testimonio de actores

Delfina Guzmán, la única actriz del elenco, nos contó:

“... El trabajo de esta obra fue muy curioso. Nosotros hacíamos todos los días un training físico con la música de los *Beatles*, entonces, fue un poco abordar la obra de una forma muy especial, con el cuerpo, no tan intelectualmente como lo hacíamos antes. Víctor nos aportó la visión de un cuerpo que funcionaba al son de una época, eso estaba muy expresado en los *Beatles*. Hacíamos ejercicios guiados por la Joan Turner. Iniciábamos con, por lo menos, una hora y media de este trabajo físico, de danza, de movimientos de gimnasia; así, Víctor usó la música como medio para entender la época y el comportamiento, la conducta de los personajes. El texto es una comedia realista muy buena, por lo que esa formula musical funcionó bastante bien...” Ahondando más en la técnica actoral, Delfina Guzmán apuntó: “...Usamos Stanislavski no más. Se hizo estudio de personaje: antecedentes, biografía, etc. Y en la medida en que las situaciones se iban cerrando, o digamos perfilando, los personajes iban apareciendo en la situación, previo claro al análisis del personaje... todo el método de Stanislavski aplicado pero

¹²⁶ Es importante escribir que a pesar de que se encontraron algunos datos de la ficha técnica de este montaje no fueron suficientes para poder realizar el apartado de dicha ficha.

con la nueva aparición de la integración física. Víctor decía que esta era una obra física y percusiva, yo entiendo que lo percusivo era ese contrapunto de ritmo. Yo di por hecho que era así, un poco como la nomenclatura de la Joan. Todo era muy musical y se manifestaba en el cuerpo. Yo creo que el aporte de Víctor fue el de incluir al proceso intelectual el movimiento, el cuerpo en el espacio; que ahora no es ninguna novedad pero en esa época era algo muy avanzado...»¹²⁷.

Nelson Villagra, actor de la pieza, expresó:

“... El sentido corporal rítmico que se le dio a la puesta fue muy importante... en ese momento, como director, tenía menos dominio sobre la psicología de los personajes que en la relación física de ellos. Era muy importante para él si un personaje se tocaba o no con el otro; si estaba más lejos o más cerca; las entradas y salidas... si la seducción que hacia mi personaje era brutal o no...”¹²⁸

b) Testimonio del fotógrafo

Luís Poirot, quien hizo las fotografías del montaje, comentó:

“... Fue una pieza dada antes de tiempo, ya que las situaciones eran muy de jóvenes ingleses y en esos años Chile era un país mucho más provinciano que hoy... el primer problema al que se enfrentaron con ese texto, fue sus alcances y significaciones”¹²⁹.

2.5.3 Recepción

Es preciso decir que, actualmente, se carece de información al respecto de comentarios generados por los receptores de este espectáculo, sin embargo; es pertinente escribir que dicho montaje recibió el premio *Laurel de oro* que otorgaba el diario *El clarín* de Santiago de Chile. Este premio se concedía por votación popular y además, Víctor Jara fue nombrado como el mejor director del año por la crítica del círculo de periodistas de Santiago¹³⁰.

¹²⁷ Cu Salazar, Adrián M. *Entrevista a Delfina Guzmán*. Santiago, 6 de noviembre. 2008.

¹²⁸ Sepúlveda Corradini, Gabriel. *Entrevista a Nelson Villagra*. 7 y 19 de abril. 2000.

¹²⁹ Sepúlveda Corradini, Gabriel. *Entrevista a Luís Poirot*. 18 de mayo. 2000.

¹³⁰ Sepúlveda Corradini, Gabriel: *Víctor Jara, hombre de Teatro*, 1ª edición, Santiago, Sudamericana ediciones, 2001, p. 104.

2.5.4 Las poéticas abstractas o archipoéticas (género dramático)

La maña es una comedia realista con personajes que pertenecen a este mundo, sin embargo, aparecen diferencias en comparación con el contexto social y político en el que se presentó este espectáculo. Ahora veremos dónde radican estas diferencias aplicando el modelo del drama moderno.

a) El ser objetivo del mundo. El mundo objetivo es el punto de referencia de la vida social del hombre, así sucede también en esta obra, pero Jara en *La maña* no toma como base su realidad social, debido a que el texto no pertenece a esta realidad; así que, se ve limitado en cuanto a sus conocimientos de aquella otra realidad (la de la dramaturga inglesa), por lo que se vale de distintos medios como la música o la experiencia empírica de su esposa Joan Jara, quien es inglesa de nacionalidad, para poder tener alguna aproximación al ser objetivo de ese otro modo de vida.

b) El ser es complementario con el ser del mundo real. Son distintas tanto la realidad de la autora como la del director, sin embargo, comparten el mismo mundo, la naturaleza humana de los personajes y algunas de las situaciones cotidianas; de nuevo mencionamos la música como uno de los enlaces entre ambas formas de vida, ya que *los Beatles* fue una agrupación musical reconocida internacionalmente, por lo que sus canciones representaron un signo factible de identificar por los receptores y por los actores de esta micropoética.

c) El tipo de escena canónica en materia de arte teatral es la realista. En este planteamiento, a pesar de las diferencias mencionadas, encontramos que el realismo es la manera en que se expresa la obra. Siempre tomando en cuenta la variación de la comicidad, pero, de manera realista.

d) El artista es un observador del mundo real y un creador de ese mundo en el arte. De nuevo, Jara se limita a re-crear la realidad del texto, que si bien es diferente a la suya, no es totalmente desapegada a las convenciones de la vida cotidiana a las que el mismo está acostumbrado dentro de su contexto.

2.6 La remolienda



La remolienda, 1965



2.6.1 Síntesis argumental

La obra consta de dos actos cada uno de los cuales está constituido por dos cuadros. En el primer cuadro del primer acto, se nos presenta a doña Nicolasa y sus tres hijos: Nicolás, Gilberto y Graciano. Ellos habitan en una loma del sur de Chile, en Villa Rica, y se encuentran realizando un viaje hacia el pueblo. Para ellos este viaje es un verdadero acontecimiento debido a que nunca antes habían salido de su rancho y además han escuchado las maravillas que existen en ese lugar, por ejemplo, la luz eléctrica. En el segundo cuadro el autor nos sitúa en el otro espacio: en la sala de baile de la más afamada casa de remolienda del pueblo de Curanilape. La dueña de la casa es doña Rebeca, hermana de doña Nicolasa. En la casa trabajan tres prostitutas jóvenes: Yola, Isaura y Chepa; justamente a esta casa de remolienda llegan los tres huasos y su madre. Todo esto genera una serie de enredos cómicos, debido a que doña Rebeca intenta ocultar a su hermana, recién llegada, su verdadero trabajo y el tipo de vida que ha llevado desde que abandonó la casa de sus padres. Por otra parte, también aparece un antiguo amor de doña Rebeca, Renato Sepúlveda, la presencia de este nuevo personaje aumenta las confusiones debido a que se da una equivocación de identidad entre las hermanas y don Renato le propone matrimonio a doña Nicolasa en lugar de Rebeca. Todos los enredos se solucionan en el segundo acto. Se consolidan las relaciones de pareja entre los muchachos y las jóvenes y doña Rebeca y don Renato. Antes del final aparece un grupo de borrachos que van en busca de la diversión que ofrece la casa de remolienda, este hecho acentúa el tono jocoso de la pieza y ayuda a un final alegre.

2.6.2 Ficha técnica

Personajes	Actores
Oña Nicolasa	Bélgica castro
Nicolás	Mario Lorca
Graciano	Juan Katevas
Gilberto	Lucho Barahona
Yola	Kerry Keller
Isaura	Claudia Paz
Chepa	Sonia Mena
Doña Rebeca	Carmen Bunster

Renato Sepúlveda	Tennyson Ferrada
Mirta	María Castiglione
Mauro	Tomás Vidiella
Telmo	Eduardo Barril
Baudilio	Jorge Boudon
Escenografía y Vestuario	Bruna Contreras
Iluminación	Sergio Zapata
Música	Víctor Jara.

2.6.3 Metatextos

a) Testimonio del dramaturgo

Alejandro Sieveking, el autor de la obra, afirmó:

“... Es ignorancia pensar que *La remolienda* es solamente divertida. Aunque partí con ideas muy vagas y confusas, todo lo contrario de las *Ánimas...*, y como no quería repetirme, busqué, en forma inconsciente claro, una historia cercana a lo que no había podido hacer antes. Una comedia musical. Tenía como doce canciones. Víctor, que me entendía más que yo a mí mismo, cortó nueve canciones, dijo: - esta no es una comedia musical. La gracia de esto es la mezcla de una ingenuidad increíble en estos tiempos con una mente sucia igualmente increíble. Este es un autorretrato-. Tenía la razón, como siempre, esa mezcla es lo que yo soy”¹³¹.

b) Testimonio de actores

Sonia Mena, quien interpretó a Chepa en este montaje, señaló:

“Víctor en los ensayos nos hacía, en *La remolienda*, que bailáramos, él tocaba la guitarra y nos metía en onda del campo para que nosotros tuviéramos esa cosa que no teníamos, porque éramos de la ciudad; él, de su madre, sabía muchas canciones, entonces nos enseñó canciones y cantábamos todos, bailábamos todos, nos enseñó a bailar cueca cosa que no sabíamos ninguno de nosotros, entonces empezábamos con un espíritu alegre. Pasábamos, por lo menos, media hora del ensayo jugando, cantando,

¹³¹ Castillo, Débora. *Entrevista a Alejandro Sieveking*. Santiago, 20 de Octubre. 2008.

bailando, olvidándonos de los problemas de la casa y ese era el espíritu para *La remolienda*... la música estuvo presente desde el inicio del proceso... él nos pedía: - Mañana vamos a hablar de los personajes, cada uno traiga lo que piensa de su personaje y yo le digo lo que pienso de cada personaje-, teníamos cerca a Alejandro Sieveking, que es el autor, entonces era bastante fácil para nosotros ponernos de acuerdo en los antecedentes: ¿Quién es?, ¿Porqué está aquí?, ¿De dónde viene?, Su vida pasada, en fin todo eso; pero siempre con un rico ambiente, él producía un ambiente grato en los actores”¹³².

Tennyson Ferrada, quien ejecutó el papel de Renato Sepúlveda en la obra, declaró: “Cuando Víctor hizo *La remolienda*, puso todos sus conocimientos en juego para hacer una gran sainete¹³³, como lo calificué yo entonces... un gran sainete chileno con los trazos gruesos y todas las cosas que parecían exageraciones y que sin embargo Víctor las hizo perfectamente creíbles...”¹³⁴

2.6.4 Recepción

a) Opinión de espectadores

Delfina Guzmán, actriz de profesión y espectadora del montaje, nos contó:

“...El texto era muy bueno y Víctor apostó a todo ese conocimiento del campo chileno que tenía obteniendo un excelente resultado... recuerdo esa atmósfera del campo, claro, porque el campo chileno, en ese tiempo era descrito por el movimiento llamado *pintoresquismo*, y eso era algo muy vago, muy localista; en cambio con Víctor aparece otra mirada, porque tenía un conocimiento interior del campo, una mirada más profunda, menos localista y mas abierta.”¹³⁵

¹³² Cu Salazar, Adrián M. *Entrevista a Sonia Mena*. Santiago, 1 de noviembre. 2008.

¹³³ El sainete existió antes de la segunda mitad del siglo XVII, abundó durante la colonia. Se trataba de piezas cortas y cómicas que funcionaban como entremés después de la función de alguna otra obra de más duración. Para más información del sainete se recomienda Gallo, Blas Raúl: *Historia del sainete nacional*, Buenos Aires, Ed., Quetzal, 1959, p. 236.

¹³⁴ Vallejo, Cesar: *Víctor Jara, los años 60 y La UP. La bicicleta*, Serie Víctor Jara, Vol. 2 (No. 57): 4-35. 9-10-84.

¹³⁵ Cu Salazar, Adrián M. *Entrevista a Delfina Guzmán*. Santiago, 6 de noviembre. 2008.

b) Material crítico

Richard F. Shepard, crítico teatral de Estados Unidos, escribió acerca de *La remolienda* cuando ésta estuvo de gira en Nueva York: "... The stage groupings are elemental and natural. When people sit around the table, the director is not afraid for some to have their backs to the audience, as long as they may be heard. He avoids last supper style of feeding that so often makes for false theater. The actors are obviously used to working together and show that repertory theater is not something that is the monopoly of the northern hemisphere..."¹³⁶

Corine Crawford, crítica de *Los angeles times*, escribió: "... *La remolienda* (which in Chilean slang means "wild party") was directed at a good pace by Víctor Jara, who also composed the folk music used in the piece. Principal figures in the play are rustic types, reminiscent of hill billys in their clownish naivete- but with a Chilean flavor..."¹³⁷

Es importante mencionar que con el montaje de *La remolienda*, Víctor Jara volvió a obtener el premio como mejor director del año, otorgado por el círculo de críticos de Santiago.

2.6.5 Las poéticas abstractas o archipoéticas (género dramático)

Al aplicar el modelo del drama moderno, encontramos que *La remolienda* cumple con el perfil, en cuanto a:

a) El ser objetivo del mundo. Víctor Jara toma como base su realidad social, sus antecedentes y a partir de estos conocimientos subraya lo que el texto de *La remolienda* expone acerca del folclor del campo chileno.

¹³⁶ "Los agrupamientos escénicos son básicos y naturales. Cuando los actores se sientan alrededor de la mesa, el director no tuvo temor de que mostrarán la espalda al público, mientras se puedan escuchar óptimamente. Él (director) evitó los estilos anteriores de declamación que hacen tan falso el teatro. Los actores, obviamente, están acostumbrados a trabajar juntos y así demostraron que el teatro de repertorio no es monopolio del hemisferio norte". Shepard, Richard F: *Theater: Chileans make an impressive debut here*, 1968, Trad. Del A.

¹³⁷ "La remolienda fue dirigida con un buen tacto por Víctor Jara, quien también compuso la música folclórica (tradicional) usada en la pieza. Las principales figuras de la obra son personajes-tipo de naturaleza rústica, estos personajes tenían reminiscencias del comportamiento del estilo clown pero con un sabor chileno". Crawford, Corine: *Los angeles times*, 16-01-68, Trad. Del. A.

b) El ser es complementario con el ser del mundo real. En este caso, la realidad presentada por la puesta en escena es sumamente factible de reconocer tanto por los productores del ente poético como por los receptores del mismo, por ello se puede aceptar como un complemento del mundo real compartido.

c) El tipo de escena canónica en materia de arte teatral es la realista. Todas las situaciones y sucesos plasmados en el montaje están dotados de una convención realista, solamente que se destacan los factores cómicos e incluso éstos forman parte del mundo real y objetivo en el cual se manifestó la poíesis.

d) El artista es un observador del mundo real y un creador de ese mundo en el arte. Víctor Jara re-crea, a partir de sus referentes biográficos, elementos del mundo real y que se distinguen en la dramaturgia de la obra.

2.7 La Casa Vieja



La casa vieja, 1966.

2.7.1 Síntesis argumental

Esta obra fue escrita por Abelardo Estorino y se desarrolla en tres actos. La acción sucede en la sala-comedor de una casa vieja ubicada en un pueblo de las provincias de Cuba, después de 1959.

En el primer acto sucede la agonía de don Esteban, él es padre de Laura, Esteban el hermano cojo y Diego. Se reúne toda la familia para despedirse del moribundo, en esta acto también se plantean los conflictos entre los hermanos debido al contraste entre las diferentes opiniones acerca de la revolución cubana y sus consecuencias. El segundo acto transcurre en la madrugada y es el velorio de don Esteban. Los conflictos se tornan hacia lo familiar y la desigualdad que sintieron los hijos con respecto al trato que recibieron de sus padres. Finalmente en el tercer acto y después del funeral, se desarrolla una problemática entre los dos hermanos varones. Esteban, el hermano cojo, confiesa que el trato diferente que recibió de su familia debido a su condición de “incapaz”, le hizo sentir exclusión y rechazo, por otra parte, este mismo trato especial generaba celos en Diego. La discusión concluye con peticiones de perdón y los personajes tratan de comprender sus mundos tan diferentes. De este modo, la obra llega a su fin.

2.7.2 Ficha técnica

Personajes	Actores
Esteban	Tennyson ferrada
Laura	Claudia Paz
Dalia	Sonia Mena
Diego	Mario Lorca
Flora	Carmen Bunster
Higinio	Rubén Sotoconil
Onelia	Bélgica Castro
Vestuario	Bruna Contreras
Iluminación	Víctor Segura
Escenografía	Guillermo Núñez

2.7.3 Metatextos

a) Testimonios de actores

Bélgica Castro, quien interpretó a Onelia, nos dijo:

“Después de *Los invasores* se hizo *La casa vieja*, un texto cubano, también era realista, era un obra con fallas en el reparto; la dirigió de la misma manera que en las ocasiones anteriores... Víctor no movía mucho a la gente, era solamente la lógica. A los actores nos pedía el comportamiento del personaje según lo conversado en el trabajo de mesa, respetando la personalidad de cada uno y todo eso emanaba del texto, entonces, cuando ya estaban fijados los movimiento empezábamos a memorizar el texto, era hasta ese punto porque ya sabias porqué lo decías, cómo lo decías, a qué distancia estabas del otro. Él sabia, en cada obra, que era lo quería producir, pero, también el hecho de estar con el actor vivo ahí, te produce las características del personaje...”¹³⁸

Sonia Mena, quien tuvo a su cargo el personaje de Dalia, nos contó:

“Víctor disfrutó mucho de ese autor cubano, la historia sucede en Cuba, eran los problemas típicos cubanos, eso de vivir en un país que tiene en contra a Estados Unidos. Era la historia de una familia, que unos estaban a favor de irse y otros querían quedarse y apoyar a Fidel. Víctor tuvo un problema con una actriz, con la protagonista, esta actriz no dio lo que Víctor quería y la cambió por Carmen Bunster, una gran, gran actriz; quizá Carmen era mayor que el personaje pero Víctor prefirió cambiarla para que tuviera la fuerza que se necesitaba. Víctor salía de esos ensayos un poco descorazonado porque le costó hacerla, le costó meternos al mundo de Cuba que no conocíamos...el nos contaba historias, noticias, él se interiorizó mucho de lo que pasaba en Cuba y nos lo transmitía para que entendiéramos las reacciones de los personajes...era realismo total... También usó música, música cubana, más incidental que en *La remolienda*... Él nunca soltó la música o la música nunca lo soltó y ya ves como terminó... así fue... estudioso, como director: serio, exacto, llevado de su idea, sensible, fuerte”¹³⁹.

¹³⁸ Cu Salazar, Adrián M. *Entrevista a Bélgica Castro y Alejandro Sieveking*. Santiago, 23 de noviembre. 2008.

¹³⁹ Cu Salazar, Adrián M. *Entrevista a Sonia Mena*. Santiago, 1 de noviembre. 2008.

b) Testimonio del escenógrafo

Guillermo Núñez declaró:

“A veces a Víctor se le ponían cosas entre ceja y ceja y no lo sacaba nadie de eso. No discutíamos mucho. Víctor era un poquito... quería imponer cosas. Se amarraba de pequeños detallitos. A veces absurdos. Por ejemplo, en *La casa vieja*, lo único que le importaba era que hubiera un árbol especial de flores rojas que hay en Cuba. Eso lo motivaba mucho... lo hacía como símbolo de la obra”¹⁴⁰.

2.7.4 Recepción

a) Opinión de investigadores

Gabriel Sepúlveda Corradini, investigador acerca de la carrera teatral de Víctor Jara, escribe:

“Creo que el texto mismo no ofrece un gran atractivo. Es de un realismo naturalita demasiado probado en las tablas chilenas... para Víctor Jara, de cualquier modo, llegó a ser interesante la posibilidad de recrear el campo cubano... ninguno de los entrevistados que recordaron haber visto esta obra, así como a la crítica especializada de la época, le pareció un trabajo especialmente importante dentro de su carrera”¹⁴¹.

2.7.5 Las poéticas abstractas o archipoéticas (género dramático)

La casa vieja es un texto realista, con un montaje, igualmente realista, por lo que encaja también en los principios del drama moderno.

a) El ser objetivo del mundo. Si bien la historia se desarrolla en Cuba, indiscutiblemente el mundo es el punto de referencia de la vida social que se representa en el escenario, y, a pesar de las evidentes diferencias debido a las distintas nacionalidades del autor y el director, siguen compartiendo la misma realidad.

b) El ser es complementario con el ser del mundo real. Es cierto que existen diferencias entre la realidad del autor cubano con la del director chileno, sin embargo,

¹⁴⁰ Sepúlveda Corradini, Gabriel. *Entrevista a Guillermo Núñez*. 22 de abril. 2000.

¹⁴¹ Sepúlveda Corradini, Gabriel: *Víctor Jara, hombre de Teatro*. 1ª edición, Santiago, Sudamericana ediciones, 2001, pp. 121,122.

comparten la naturaleza humana de los personajes y algunas de las situaciones cotidianas, así como intereses políticos que se denotan en la historia de la obra; por lo que podemos decir que todo el ente poético es complementario al mundo real.

c) El tipo de escena canónica en materia de arte teatral es la realista; a pesar de las diferencias existentes sigue siendo el realismo la manera en que se manifiesta la puesta en escena.

d) El artista es un observador del mundo real y un creador de ese mundo en el arte. Jara, valiéndose de su conocimiento previo acerca de la vida en Cuba, debido a que había estado ahí con la gira que realizó con *Parecido a la felicidad*, se dedica a recrear la realidad del texto.

2.8 Entretengamos al Sr. Sloane



Entretengamos al Sr. Sloane, 1968

2.8.1 Síntesis argumental

Ésta es una comedia dividida en tres actos, escrita por Joe Ortón, el título original es *Entertaining Mr. Sloane*. Toda la acción se desarrolla en el living de una casa y transcurre un mes entre el primer y segundo acto.

El Sr. Sloane es un psicópata joven hermoso y amoral, éste joven llega, accidentalmente, a la casa de Kath, una chica que se siente atraída por él, por lo que le convence de que sea su huésped y así poder “entretenerlo” por un tiempo.

Kemp, el padre de Kath, reconoce a Sloane como el sujeto que asesinó a su jefe años atrás y que aún es buscado por la policía; a partir de este suceso se desarrolla un juego de enredo acerca de la verdadera identidad de Sloane. La situación se va complicando más cuando aparece Eddie el hermano de Kath. Eddie esconde en su aparente rechazo hacia Sloane la atracción que siente por él. Ahora bien, Eddie le da trabajo a Sloane como su chofer y al enterarse de esto, Kath decide declararle su amor a Sloane. Todo esto sucede en el primer acto.

En el segundo acto, Sloane mata a Kemp cuando éste intenta entregarlo a la policía, Eddie queda consternado cuando Sloane le pide que lo encubra del asesinato; sin embargo acepta la petición con la condición de que viva con él como su pareja. Eddie pone al tanto a su hermana Kath de todo lo acontecido y también la intenta persuadir para que no entregue a Sloane a la justicia; Kath no quiere perder a Sloane por lo que se desarrolla un pleito entre los dos hermanos por el mismo amante.

En el tercer acto Kath y Eddie llegan al acuerdo de compartir la tarea de “entretener” a Sloane; es decir, de compartir su compañía durante seis meses cada uno; así Sloane no termina en la cárcel y los hermanos consiguen su objeto de deseo.

2.8.2 Ficha técnica

Personajes	Actores
Kath	Orieta Escámez
Mr. Sloane	Raúl Espinoza
Kemp (El padre)	Héctor Duvauchelle
Eddie	Humberto Duvauchelle

Escenografía	María Julia Pérez
Iluminación	Víctor Jara

2.8.3 Metatextos

a) Testimonio de actores

Humberto Duvauchelle, quien actuó el papel de Eddie, nos dijo:

“...Le propusimos montar una obra inglesa llamada *Entretengamos al Sr. Sloane* de Joe Orton. Esta es una obra amoral, absolutamente amoral. El público estaba muy sorprendido con la temática, reaccionaba violentamente... hubo mucha investigación, hablamos mucho porque la obra era muy delicada, intuíamos la reacción del público, el trabajo fue mucho con la tipología de los personajes que planteaba la obra... el texto es realista y Víctor optó por mostrar la violencia fuerte y dura del texto con un planteamiento de comedia dramática, él hizo un raro juego manipulador impuso el género de comedia y no melodrama y eso aligero todo. El público se reía mucho a pesar de la violencia que yo te digo, el texto era muy interesante, insólito; mira, pasaban de la risa al espanto. El público iba por el comentado horror que generaba la obra; eso significó que estuviéramos en cartelera con doble función diaria hasta fin de año...lo que más recuerdo es el equilibrio entre el trabajo intelectual, de análisis y la conexión emotiva con todo ese trabajo intelectual. Con Víctor no se tenía ese problema de desequilibrio porque el teatro oficial era muy intelectual pero poco emotivo, el nivel de información en la mesa de trabajo era enorme, pero tenías tanta información que al empezar a actuar se producía un desajuste muy grande por la desconexión emotiva. Con Víctor era más conversación, él contaba más con el aporte espontáneo de los actores y

de él mismo; él trataba de ir a la médula de la obra, trataba de motivarte por medio de las tareas de observación, a mí por ejemplo, me pidió que me rodeara de mucha gente homosexual, porque mi personaje lo era, me pidió que los observara hasta la exageración, - pero no lo enfríes-, me dijo, con el conocimiento, sino mézclate en la vida cotidiana y anda a conocerlo por dentro, a la psicología. Esa estimulación de Víctor era formidable, para él lo más importante era el conocimiento directo, todo lo trabajaba con los sentidos. Esa es la diferencia grande entre los directores de la época y él...él insistía en que la respuesta frente a tu estado emocional dependía del otro, él no nos dejaba dar replica al otro si no pasaba por nosotros mismos, por nuestra interioridad, te pedía que te demoraras todo lo necesario para que des un respuesta orgánica al otro, de esa manera la respuesta era producto de un proceso interno; él nunca aceptó respuestas inmediatas.... nos daba mucha libertad, y dentro de esa libertad él cortaba el queso en el momento dado, él decía: -propón, propón-, y después seleccionaba del material que tú le proponías. Le gustaba mucho trabajar con la contención... -No adelantes nada, que el público no imagine lo que vas a hacer un minuto después-, decía, -la obra es un caja de sorpresas-... Víctor creía mucho en la sorpresa, hablaba de que el teatro tenía que sorprender permanentemente al espectador... -de sorpresa en sorpresa-... eso decía, para mantener la atención del espectador. Nos hablaba del teatro como permanente provocación, me quedé con esa palabra, yo lo interpreto como una motivación que está siempre en mí...provocación, alterar, alterar al espectador”¹⁴².

b) Testimonio del director

Víctor Jara, en el programa de mando de esta obra, escribe:

“No nos extraña que Joe Ortón sea un autor que cause violentas condenas por sus temas audaces y provocativos. La verdad es agresiva como un desfloramiento, más aún cuando nos sorprende entretenidos en medio de la corrupción. Al querer sacarnos de nuestra letargia, de nuestras respuestas no críticas a la vida rutinaria, trabajando insidiosamente con nuestros prejuicios y preconceptos, Orton constituye una obra directa, perversa, cruel y agradablemente divertida con materiales que normalmente creeríamos desagradables y no apropiados para un tratamiento cómico. Así, influidos por su talento aceptamos sin ninguna tensión, congelando toda reacción moral, aquello que se supone deberíamos rechazar. Entretengamos al *Mr. Sloane* no es un legado de

¹⁴² Cu Salazar, Adrián M. *Entrevista a Humberto Duvauchelle*. Santiago, 18 de octubre. 2008.

menajes ni símbolos. Es un trozo descarado de la realidad finamente escrito en el mejor estilo de “comedia negra” por un alto valor de la nueva literatura dramática inglesa”¹⁴³.

2.8.4 Recepción

En esta sección es importante escribir que Jara recibió el premio de la crítica del círculo de periodistas como el mejor director de 1968.

a) Material Crítico

El diario *La última hora*, publicó la crítica al montaje:

“...La compañía de Los cuatro ha trabajado junto a una serie de directores y ha experimentado con piezas teatrales nuevas, hermosas, violentas o discordantes. Sus interpretaciones han tenido por lo general un buen nivel. Ahora, con “Entretengamos al Sr. Sloane” han logrado una realización excelente, ajena por completo a sus “marcas” habituales, y el primer mérito de reconocimiento es, sin duda, a la labor del director. Víctor Jara sostuvo permanentemente la tensión de la acción, guió de manera segura y original a los actores –disimulando al mismo tiempo su acción sobre la escena-, consiguiendo de esta manera la realización de una verdadera creación original...”¹⁴⁴

2.8.5 Las poéticas abstractas o archipoéticas (género dramático)

Debido a que el texto de *Entretengamos al Sr. Sloane* es realista y su montaje de igual forma fue bajo los cánones del realismo, también con este micropoética aplicaremos el modelo de drama moderno.

a) El ser objetivo del mundo. Este es el segundo texto británico que monta Jara, y por encima de las distintas formas de vida, respectivas de cada país de autor y director, tenemos la objetividad del mundo real como punto de referencia para la creación del montaje.

b) El ser es complementario con el ser del mundo real. El ente poético es complementario al mundo real porque tanto las situaciones, como los personajes y los

¹⁴³ Programa de mano. *Entretengamos al Sr. Sloane*. Teatro Petit Rex. 1968.

¹⁴⁴ *Entretengamos a Mr. Sloane. La última hora*, Santiago de Chile, 13-08-68. 14 p.

sucesos que provocan los conflictos dramáticos son identificables en la realidad en la que se presenta la manifestación artística.

c) El tipo de escena canónica en materia de arte teatral es la realista. Considerando la decisión que tomó Jara de teñir de humor negro el espectáculo, el tipo de texto y montaje fueron realistas.

d) El artista es un observador del mundo real y un creador de ese mundo en el arte. Una vez más, Víctor Jara toma el mundo del texto y lo manifiesta de manera realista, haciendo de esta forma un tipo de montaje representacional del mundo objetivo.

2.9 Viet Rock



Viet Rock, 1969

2.9.1 Síntesis argumental

El texto consta de dos actos y trata la problemática social que genera la guerra, en específico, la guerra en Vietnam. En el primer acto se nos muestra el caso de una misión que un grupo de soldados norteamericanos, muy jóvenes, debe realizar en la zona de conflicto en Vietnam. Los jóvenes se enrolan en el ejército, se entrenan y realizan el viaje hasta Vietnam. En el segundo acto sucede la guerra. Los soldados escriben cartas a sus seres queridos, éstos últimos van siguiendo el desarrollo del conflicto bélico a través de los diferentes medios de comunicación; algunos de los soldados mueren y otros logran regresar.

Durante los dos actos, los actores van ejecutando diferentes roles según las situaciones que propone la autora, en un momento pueden ser amas de casa o soldados ya sea vietnamitas o norteamericanos. Mientras se va desarrollando la obra, se pueden observar acotaciones o indicaciones muy largas, en éstas se describen coreografías o figuras que los actores deben componer involucrando todo su cuerpo. También existen indicaciones de canciones, sonidos, murmullos y risas que acompañan estas coreografías. El escenario se propone vacío y se irá resignificando según los momentos que se van representando, de esta forma el espacio es un café, el campo de guerra, el set de un noticiero, etc.

2.9.2 Ficha técnica

Actores

Mónica Carrasco

Peggy Cordero

Rodrigo Durán

Jorge Durán

M. Teresa Fricke

Fernando Gallardo

Bábara Martinoya

Hugo Medina

Sonia Mena

María Angélica Núñez

Hernán Ormeño

Alicia Quiroga

Gregorio Rosenblum

Alberto Sendra

Tomás Vidiella

Nelson Villagra

Música

Marieanne de Pury

Coreografía

Joan Turner

Vestuario

Bruna Contreras

Arreglos musicales

Luís Advis

Iluminación

Víctor Segura

2.9.3 Metatextos

a) Testimonio de actores

Mónica Carrasco participó en el ensamble del ejército vietnamita, ella nos contó: “Fue una obra muy contestataria, yo estaba en el último curso de la escuela de teatro y para este montaje necesitaban alumnos jóvenes para que hicieran algo muy extraño, que en esa época no se hacía, era el uso del cuerpo. Víctor quería hacer algo muy revolucionario, no quería ningún elemento escenográfico en el escenario, quería que todos los ambientes fueran recreados por los actores y por la iluminación; entonces, contrataron a gran parte de mi curso, a gente joven, para que hiciéramos a los Vietnamitas y a los soldados gringos y así dimos vida a esta obra. Nos hacían training físico con Joan Turner y de ahí nos tomaba Víctor para trabajar en el montaje como tal. El training nos preparaba para la acrobacia, los movimientos extracotidianos que exigía el montaje, las formas que construíamos con los cuerpos como una flor que constituíamos entre varios, etc... la obra fue muy movida, con mucha acción, nosotros salíamos a la platea, entre medio de las butacas como si estuviéramos en el campo de batalla y la gente se sorprendía mucho con el rompimiento de la cuarta pared. Invadíamos todo el espacio. Fue una obra muy contestataria y política, además, con crítica hacia la guerra. Cuando pasábamos con Víctor armábamos las escenas conforme el texto; para esto nosotros hicimos trabajo de investigación sobre Vietnam, así nos sensibilizamos, leímos acerca del tema, vimos algunas grabaciones, ciertas cosas en el cine, lo que se podía, porque piensa tu que en esa época era muy escasa la tecnología, mucha investigación de radio, revistas: noticias; esto fue empaparnos de Vietnam, de su geografía, de su composición política... nos hicimos de mucha información previa.

En general, en el montaje predominó el cuerpo y el texto, bueno, había música... unas canciones que cantaban los soldados gringos, para eso de no tener miedo en la guerra cuando se dirigían al campo de batalla. No era un musical, era más bien voces a capella; yo cantaba algo, no recuerdo que... todos cantábamos en algún momento, eran ciertas partes con intervenciones musicales. Yo era vietnamita, recuerdo una estrofa: “Caminemos juntos sin temer morir, caminemos juntos, libres como en América...”

El escenario era totalmente libre, eso era lo revolucionario. La iluminación era muy importante, muy brillante, clara, a veces nula en los momentos de guerra. Todo eso era para el teatro de aquella época muy extraño, nuestro vestuario era oscuro, buzos

oscuros, estábamos descalzos y los hombres sólo se cambiaban elementos para cambiar de rol, la escenografía era corpórea...los roles iban cambiando, a veces, unos compañeros eran vietnamitas y después eran gringos... por esto el personaje lo tomamos como, más bien, como el concepto de Brecht, el personaje como ente social, no era con antecedentes, ni trabajo psicólogo, era el símbolo de los guerrilleros, en mi caso. El personaje se trabajó desde el rol social.

Nosotros como actores nunca habíamos trabajado con... solamente con el cuerpo, nunca habíamos trabajado personajes que fueran un poco lejanos a la cosa tradicional del análisis tridimensional, todo eso fue totalmente nuevo; además la temática que eligió era, para ese momento, para esa juventud, muy interesante. Todos estábamos muy comprometidos políticamente y hacer una obra que mostraba a la gente ese conflicto de guerra, a mí, me sedujo mucho... el público fue un público muy joven, la juventud como era muy política, muy comprometida con su posición, se interesó en la obra, en ese conflicto político”¹⁴⁵.

Sonia Mena también formó parte del ensamble del ejército Vietnamita, ella nos dijo:

“Fue una obra en que Víctor estaba muy interesado en la guerra, él se metió mucho, estudió mucho lo que estaba pasando en Estados Unidos y en Vietnam. Le pidió a Joan Turner que hiciera la parte coreográfica, la obra era muy coreográfica... éramos todos vietnamitas, estábamos vestidos iguales: con buzos, no había otro elemento. Había mucha expresión corporal, todo esto a cargo de la Joan.

Este montaje fue distinto sobre todo por el tema, tan difícil, tan complejo. Víctor se hizo asesorar por gente que sabía del conflicto, por gente de la embajada de Estados Unidos, esto lo tomó muy seriamente... nosotros hacíamos training, no como en *La remolienda* que cantábamos y bailábamos, sino que corríamos, hacíamos ejercicios de relajación, fuerza, elongación, mucho más físico el trabajo.

Lo que recuerdo en general era todo en oscuro, a mí me parece que los buzos eran negros, y sino gris oscuro...

En Viet Rock fue distinta su manera de dirigir, fue mucho más dominante en cuanto a la parte del carácter, de la psicología de los personajes... cada uno de nosotros sabíamos que por ser guerrilleros podíamos morir en cualquier momento, nos podían

¹⁴⁵ Cu Salazar, Adrián M. *Entrevista a Mónica Carrasco*. Santiago, 26 de noviembre.2008.

matar, había mucho temor, mucha furia, dolor, eso nos inculco; esta cosa de que tu no sabes si va a explotar una bomba y todo se acaba, entonces, era mucho eso, el sentido del dolor por la muerte... fue muy duro...

También había música, no me acuerdo que música pero recuerdo que había una parte de un noticiero, yo leía las noticias y todo eso llegaba a Estados Unidos... todo el proceso fue duro, muy linda la obra pero muy fuerte”¹⁴⁶.

b) Testimonio del director

Víctor Jara declaró, para la revista *La bicicleta*, acerca de Viet Rock:

“Viet-rock no puede ser trasladada a la manera USA, decididamente aquí no hay copias posibles. La autora no sobrepasa un primitivo pacifismo norteamericano. No ve al imperialismo de su país con los ojos con que lo vemos los chilenos y latinoamericanos. La obra tiene un planteamiento muy libre... Es mucho más. Es el drama de gran parte del pueblo norteamericano: de la madre, del soldado que es enviado a un guerra que a él le parece extraña”¹⁴⁷.

c) El programa de mano

Richard Schechner, escribió en el programa de mano del espectáculo:

“Megan Terry no escribe obras, las construye como un artesano. Este sutil homónimo indica un retorno del dramaturgo a su profesión original... Las obras de Megan Terry están hechas con sus actores. Comienzan con “nociones”, pasan a través de un estado embrionario, llegan a solidificarse en un texto y son puestas en escena. Pero esta solidificación no es definitiva; las obras mismas, al igual que las representaciones, evolucionan... Megan Terry no pierde el tiempo relacionando sus escenas con una estructura orgánica realista. Va directamente al centro de una acción y cambia repentinamente de una acción a otra...”¹⁴⁸

¹⁴⁶ Cu Salazar, Adrián M. *Entrevista a Sonia Mena*. Santiago, 1 de noviembre. 2008.

¹⁴⁷ Brodsky, Roberto: Víctor Jara, aparecido. *La bicicleta*, Serie Víctor Jara, Vol. 1 (No. 55): 38. 11-09-84.

¹⁴⁸ Programa de mano. *Viet Rock*. Teatro Antonio Varas. Mayo. 1968.

2.9.4 Recepción

a) Opinión de espectadores

Alejandra Gutiérrez. Profesora y directora chilena, quien presenció la obra, nos comentó:

“En el caso de *Viet Rock*, el recuerdo que tengo más presente está relacionado con lo rítmico del movimiento de los cuerpos en escena. Para mí, era una puesta de mucha fuerza, energía, de impacto, que sin embargo, carecía de argumento, o bien, no me quedó muy presente; no la logré relacionar con los sucesos de Vietnam. Recuerdo esa obra como un afiche, un panfleto, sé que tenía una iluminación muy blanca y brillante. Era como un grito pegado en el muro, los actores tenían mucho trabajo físico. Este espectáculo reflejó la época de los ´60, este era un teatro de protesta, de llamamiento, de agitación... una obra de mucho movimiento, de mucha luz y ritmo”¹⁴⁹.

Héctor Noguera. Actor chileno, también fue espectador de *Viet Rock*, él señaló: “Contenía muchas referencias al tipo de teatro abierto, juvenil, progresista, agresivo de los norteamericanos. No fue lo mejor que hizo en teatro, y pienso que sus trabajos realmente interesantes estuvieron en las obras de Sieveking, donde aplicaba una comprensión original con una puesta en escena sencilla y clara”¹⁵⁰.

b) Material crítico

El diario *El mercurio*, publicó su crítica a *Viet Rock*:

“En "Viet-Rock" abunda lo panfletario, lo gesticulante, el dinamismo, y una buena causa: la protesta contra una guerra injusta -se desvirtúa y pierde fuerza entre quienes tiene que convencer por el abuso de frases de gustos dudosos y por el empleo de un vocabulario obsceno... los actores del ITUCH interpretan muy bien la obra. No podría señalarse ningún punto destacado en el espectáculo que se ofrece al espectador, con mucho gris, mucho exceso de alarde gimnástico, mucho grito y bastantes procacidades y palabrotas de género tabernario”¹⁵¹.

¹⁴⁹ Cu Salazar, Adrián M. *Entrevista a Alejandra Gutiérrez*. Santiago, 31 de octubre. 2008.

¹⁵⁰ Vallejo, Cesar: *Víctor Jara, los años 60 y La UP. La bicileta*, Serie Víctor Jara, Vol. 2 (No. 57): 4-35. 9-10-84.

¹⁵¹ Autor desconocido: *Viet Rock*. *El mercurio*, Santiago de Chile, 13-05-69.

2.9.5 Las poéticas abstractas o archipoéticas (género dramático)

Conforme al análisis de la información obtenida, encontramos que este ente poético llamado *Viet Rock*, posiblemente sea una manifestación de versión fusionada entre la archipoética del drama moderno y algunos principios de su versión negativa. Lo anterior parte del entendimiento que este montaje si bien escapa de varios indicios de lo realista, también es cierto que no podemos hablar de una versión disolutoria total porque quedan algunos intertextos, tanto en el tipo de historia como en el estilo de actuación, del realismo; por lo que a continuación presentamos algunos puntos que no pertenecen a la archipoética del drama moderno y que sí se encuentran en esta micropoética¹⁵²:

a) Simplificación y fragmentación. Este principio trata acerca de la necesidad de deshacerse de aquellos elementos superfluos que no cumplen una función dentro de la obra (escenografía, vestuario, etc.). La fragmentación se refiere al planteamiento de cuadros en la estructura del ente poético que no precisamente llevan correlación uno con otro. Este punto es claramente identificable en *Viet Rock*, primero por la presencia de un escenario vacío, en el cual los actores y la iluminación están encargados de generar tanto el ambiente como la atmósfera y después, con respecto a la fragmentación, se destaca la estructura del texto, el cual está dividido en cuadros que cambia repentinamente de acción.

b) Nueva imagen del hombre. Se refiere al rechazo del héroe individual. En esta archipoética, versión crítica del realismo, se busca a un héroe social, colectivo. Desde este punto de vista, *Viet Rock* plantea la presencia de masas de soldados, ejércitos que luchan por sus causas y defendiendo su territorio; por ello esta se puede considerar una manifestación de héroe colectivo.

c) Modelo, medio ambiente y totalidad. Se trata de que el artista proporcione imágenes de los modelos de convivencia, las cuales descubran las estructuras que hacen que esta misma convivencia, entre los hombres, sea lo que es en la actualidad; es decir, mostrar lo que hay detrás de los acontecimientos para que de esta forma se genere una actividad crítica y reflexiva en el espectador. En este punto se subraya la temática del conflicto bélico, conflicto que envuelve a todo el género humano desde mucho tiempo

¹⁵² Estos índices fueron encontrados en Posada, Francisco: *Lukcacs, Brecht y la situación actual del realismo socialista*, 1ª edición, Argentina, Editorial Galerna, 1969, pp. 79-307.

atrás, conflicto que se origina justamente por la convivencia que se da entre los hombres y sus diferentes intereses políticos, sociales, económicos, territoriales, etc. Así, en este montaje se buscó exponer esta problemática política y social para que el espectador reflexione al respecto.

d) Reflejo contra verosimilitud. En este punto, se entiende que la obra no es válida por ser semejante a la realidad, sino por contener dentro de sí una lógica propia, con su respectiva legalidad, establecida por el conjunto al que pertenece; generando un resultado coherente que no es un reflejo de la realidad sino una revelación de la misma. Con respecto a esta idea, tenemos que *Viet Rock* establece una convención en la que los actores cambian de roles de una manera continua, además se manifiesta la historia en un espacio vacío y con vestuario neutro; por lo que dentro de este ente poético podemos identificar sus propias reglas establecidas y que no imitan a la realidad sino que exponen, revelan cierta parte de la misma.

2.10 Antígona

2.10.1 Síntesis argumental

Esta versión de Bertolt Brecht de la tragedia escrita por Sófocles titulada de la misma manera, se desarrolla en Berlín en abril de 1945, durante la Segunda Guerra Mundial. Las fuerzas hitlerianas exterminan no sólo a los semitas, sino a todo aquel que se oponga a su régimen dictatorial.

En el prólogo, dos hermanas salen del refugio antiaéreo, entran a la casa y en ese preciso instante escuchan un gemido. Uno de sus hermanos fue ahorcado frente a la puerta, junto a su victimario, un soldado de la Gestapo. La hermana primera con cuchillo en mano, se enfrenta al régimen fascista, pues intenta cortar el nudo asesino aún a costa de su propia vida. Los restantes actos se desarrollan frente al palacio de Creonte, donde se repite el mismo conflicto que plantea Sófocles. Antígona desea enterrar a su hermano Polinices, pero deberá recibir el castigo por su delito al contravenir las leyes reales, las cuales no permiten enterrarlo. Al respecto, las variantes más significativas son, entre otras, que los hermanos varones no se matan entre sí, sino que ambos intervienen en la guerra de Creonte contra Argos. Eteocles, uno de los hermanos, muere primero en el campo de batalla; Polinices, al observar el cadáver de su hermano huye de la contienda. El soldado Megareo, otro hijo de Creonte, lo asesina por desertor. Se repite el final trágico con el cambio de que Antígona se suicida en una cárcel de piedra. En este desenlace de Brecht, se relata la caída del tirano en el poder a manos del ejército contrario, suceso que presagia Antígona y que confirma Tiresias.

Es importante escribir que Jara dirigió esta obra con el Taller de Experimentación Teatral de la Universidad Católica.

2.10.2 Ficha técnica

Personajes

Antígona

Ismenia

Creonte

Guardia

Hemón

Médium

Mensajero

Actores

Ana Reeves

Silvia Santelices

Jaime Vadell

Francisco Morales

Raúl Osorio

Violeta Vidaurre

Elsa Rudolphy

Coro de Mujeres:

Gloria Lazo

Mirna Hiche

M. Eliana Nett

Coro de Hombres:

Francisco Morales

Raúl Osorio

Jaime Azócar

Abraham Aburman

Mario Rojas

Nelson Velásquez

Omar López

Escenografía e Iluminación

Bernardo Trumper

Música

Celso Garrido Lecca

Vestuario

Raúl Osorio y Armando Vásquez

Movimiento

Enrique Noisvander

2.10.3 Metatextos

a) Testimonio de actores

Raúl Osorio interpretó a Hemón, formó parte del coro de hombres y participó en el diseño de vestuario de Antígona, él nos platicó:

“... Para este montaje Víctor se encuentra con un grupo que viene trabajando mucho el tema de la expresión corporal y del canto, es un grupo que está muy preparado y Víctor se suma a este movimiento, a estas características de este movimiento teatral y aplica fuertemente la presencia del cuerpo, de su uso y de todo lo que podría ayudar, aportar en términos de lenguaje escénico... los ensayos comenzaban con un training muy riguroso que comenzaba Noisvander, era muy técnico, muy metodológico y después hacíamos un trabajo de ejercicios con Víctor, de ejercicios corporales y de improvisación, muchas improvisaciones, que aparentemente no tenían que ver con la obra directamente, pero sí eran un acercamiento a la obra, a los motivos de la obra, a los temas de la obra, una aproximación a la solución de las escenas, a través de los ejercicios que los actores proponíamos en base a lo que el director Víctor y Enrique Noisvander nos estaban pidiendo como estética actoral.

Hacíamos mucho ejercicio físico, de adiestramiento, de destreza corporal y también muchos ejercicios de carácter emocional que los guiaba Víctor. Estos ejercicios emocionales tenían que ver con una imagen que tenía Víctor de que esta era una obra con mucha exigencia tanto física como emocional, él creaba ejercicios, nos guiaba... hacíamos un training muy bonito, con música africana, era espectacular, era danza afro, él lo hacía muy bien, y eso era muy fantástico, seguramente lo tomó de alguna clase de Joan. Después ejecutábamos los ejercicios de búsqueda de emoción y de corporeidad, habían muchos tipos de ejercicios, nada extraordinario, son todos los ejercicios que uno había hecho, estaba haciendo o hace hoy mismo. Lo interesante es que él los haya incluido en el montaje, porque podríamos haber montado la obra sin esos ejercicios pero estos ejercicios le daban una dimensión a los actores de aquella corporeidad y emociones que él suponía y proponía que eran los que necesitaba la obra para su montaje.

Como dato aparte, Víctor tenía un sentido de lo escénico y de lo lúdico tremendamente desarrollado; recuerdo como me dirigía a mi, pocas veces entrábamos en discusiones intelectuales sobre la temática de la obra o sobre el contenido de los

personajes, pocas veces entablamos conversaciones muy teóricas, es más diría que no, que más bien se saltaba esa parte y entrábamos muy directamente a trabajar sobre los lenguajes escénicos, a trabajar sobre la escena. Así como te digo tenía una gran capacidad, un olfato escénico de cómo mover a los actores, de cómo trasladarlos en escena, además de un gran sentido del ritmo. Yo aprendí mucho de él, en ese tiempo ya estaba dirigiendo y tengo la sensación de haber estado muy influenciado por él como director, por el ritmo, la dinámica de la escena. Trabajaba mucho con las imágenes también, era muy pictórico, tenía todas las cualidades que un director debe tener, además le podemos agregar las cualidades musicales que tenía, un oído privilegiado. Para dirigir las escenas de pronto lo hacía prácticamente desde un punto de vista musical, que es un asunto que hoy en día empleo mucho y que descubrí también en otros maestros más adelante...

En cuanto al vestuario, sucedió que para los ensayos usábamos, claro, ropa de ensayo y la idea de Víctor era crear un vestuario que tuviera relación con esa ropa, que no hubiera diseño clásico de una tragedia. Él se preguntaba qué ropa se podía prestar para eso, poco a poco descubrimos que lo más cercano era la misma ropa de ensayo. Él preguntó, dijo - ¿y si hacemos nosotros el vestuario?-, y yo decidí hacerme responsable del vestuario, que resultó ser muy parecido a lo que usan los bailarines en sus ensayos. Para llegar a este resultado nos juntamos con Joan, su mujer, yo fui con él mismo a un ensayo de Joan para que nos mostraran la ropa de ensayo de los bailarines: faldas con un largo especial, polainas, descalzos, camisetas muy sueltas. Joan me fue mostrando, en base en eso después hablé con un diseñador que se llamaba Armando Vásquez y él fue haciendo los dibujos que a Víctor le encantaron.

Al final la obra tuvo una buena recepción, a pesar de ser un trabajo raro para la época. Era una obra muy dinámica, con una escenografía que sólo tenía al fondo una gran malla o red construida con fierro que abarcaba todo el escenario y que escalábamos... cuando se movía sonaba muy fuerte... el resto estaba vacío, el resto se llenaba con los actores, las coreografías, los cantos.

Yo tengo la sensación de que era una obra que tenía una suerte de explosividad, como era él, la obra quedó impregnada de ese alto nivel de energía. Todo era muy fuerte, muy acrobático, todo esto Víctor lo exacerbaba mucho”¹⁵³.

¹⁵³ Cu Salazar, Adrián M. *Entrevista a Raúl Osorio*. Santiago, 13 de septiembre. 2008.

Ana Reeves protagonizó a Antígona, ella declaró:

“Víctor me ayudaba en la comprensión esencial y emocional del texto... un día yo llegué antes al ensayo, él estaba componiendo una canción y me dijo que la escuchara, a mi me encantó aquella canción y él me dijo que la usará para el personaje... el utilizó mucho la psicología para hacer que entrara en un desgarró que yo, a lo mejor intelectualmente, no entendía...”¹⁵⁴

2.10.4 Recepción

a) Opinión de espectadores

Jaime Silva. Profesor y dramaturgo chileno, fue espectador de Antígona, él nos dio su opinión:

“...Jara se movía muy bien en los temas chilenos, porque su familia era del campo, eso él lo conocía muy bien y la gente de teatro lo criticaba porque decían que le faltaba una base cultural; por eso la *Antígona* fue criticada, porque decían que no conocía a Brecht; yo diría que el sí estaba preparado para montar Brecht, el lo conocía, lo estudiaba, conocía del marxismo, pero no sé cuáles serían sus referentes en lo clásico. No recuerdo algo en especial de esa *Antígona*, creo que no había mucha verdad en las actuaciones...”¹⁵⁵

2.10.5 Las poéticas abstractas o archipoéticas (género dramático)

Semejante al caso de *Viet Rock*, encontramos en esta micropoética un posible ejemplo de versión fusionada, debido a que la historia se basa en un hecho real, es una extensión del ser objetivo del mundo y en el tipo de actuación aún se encuentran intertextos del realismo; así tenemos que en cuanto a:

a) Simplificación y fragmentación. La fragmentación la encontramos en la composición estructural del texto, ya que se constituye de cuadros y no de actos. La simplificación se presenta en el escenario con un solo elemento escenográfico: una

¹⁵⁴ Sepúlveda Corradini, Gabriel. *Entrevista a Anita Reeves*. Santiago, 4 de mayo. 2000.

¹⁵⁵ Cu Salazar, Adrián M. *Entrevista a Jaime Silva*. Santiago, 10 de noviembre. 2008.

malla metálica, además que el vestuario también es simple y sin adornos, sino que se buscó lo más práctico posible, debido al trabajo corporal que desarrollaban los actores.

b) Nueva imagen del hombre. Si bien con una mirada sencilla se puede identificar a la heroína individual, Antígona, al profundizar un poco en la visión del dramaturgo, nos damos cuenta que los intereses políticos y sociales apuntan hacia una reflexión acerca de la destrucción que genera la guerra, el mal que causa a la humanidad, dejando de lado el pretexto: la historia que ya ha sido contada por Sófocles.

c) Modelo, medio ambiente y totalidad. Relacionado con el punto anterior, se plantea, en esta obra, la crítica hacia el modo en que el hombre ha optado por recurrir a la violencia y la destrucción con tal de conseguir sus objetivos. De este modo, lo que se busca mostrar es una crítica acerca de esta problemática para que el espectador reflexione al respecto.

d) Reflejo contra verosimilitud. Ciertamente en este montaje Jara se encargó de crear una convención en la cual, con un texto fragmentado, simplificado y que no tiene la intención de imitar la realidad sino de reflejarla, se pudiera exponer los puntos de reflexión que propone el autor acerca de la guerra de Vietnam.

Comparación y Agrupación de los entes poéticos (Macropoéticas)

Una vez realizada la sección de la descripción de cada micropoética dirigida por Jara, a continuación se presenta la **comparación de estos diez entes poéticos**. Básicamente esta comparación contiene las semejanzas y diferencias que encontramos entre cada una de las micropoéticas; es decir, se vinculan las diez obras entre sí para poder presentar una concepción general. Por medio de este ejercicio de comparación se podrán conformar los subgrupos, basándonos en los rasgos estables o las variantes que se han podido encontrar en las diez obras, y de este modo establecer las características de la poética directorial de Víctor Jara. Es importante aclarar que en el recorrido de esta comparación iremos señalando, si es que es el caso, las diferentes poéticas en el trabajo de Jara o si bien sólo se da una.

Jorge Dubatti propone algunos ejes por medio de los cuales es conveniente ejecutar la comparación entre las micropoéticas de un mismo autor¹⁵⁶. Algunos de estos ejes están relacionados con la historia que se relata en cada uno de los entes poéticos, la articulación de los acontecimientos ficcionales, sus personajes o bien lo que hacen y dicen, la temática que tratan, los procedimientos verbales, entre otros.

Ahora bien, para encontrar las semejanzas o rasgos estables y diferencias o variantes de las puestas en escena, utilizaremos algunos de los puntos mencionados.

Para comenzar encontramos que, en cuanto al género dramático, la mayoría de las obras (a excepción de *Dúo*) sostienen relación con la **archipoética del drama moderno**; es decir, de una u otra forma casi todas las obras dirigidas por Jara se vinculan, desde diferentes perspectivas, con el realismo en la puesta en escena. Así, tenemos que en la **versión canónica** del drama moderno podemos clasificar a los siguientes montajes:

Parecido a la felicidad. Esta obra, como se ha descrito anteriormente, se constituye de historia, situaciones y personajes realistas. De igual manera el trabajo con la dirección de actores, realizado por Jara, fue con las herramientas adquiridas en la

¹⁵⁶ Dubatti, Jorge: *Cartografía teatral, Introducción al teatro comparado*, 1ª edición, Argentina, Atuel, 2008, p. 117.

universidad y las cuales se desprendían del realismo propuesto por Stanislavski. Por otra parte, tanto la escenografía como el vestuario tuvieron un tratamiento realista. En el caso de la iluminación y el manejo del espacio, tenemos que Jara usó estos elementos de una forma no realista sino más bien simbólica, ya que se resignificaba el mismo espacio para dar lugar a otros sitios de la acción de la obra, del mismo modo la iluminación ayudó a crear atmósferas diversas en distintos momentos del montaje.

Ánimas de día claro. Esta obra consta de una historia, personajes y situaciones realistas, del mismo modo, Jara desarrolla un tratamiento de la escena en forma realista, así con el trabajo del espacio, la iluminación y el vestuario; algunos de los personajes son ánimas por lo que no deja de existir en la historia un factor sobre natural o mágico, sin embargo, la dirección actoral se enfocó sobre todo en la sencillez de las acciones y la manera cotidiana de producir el texto en todos los personajes, por lo que esta pieza se encuentra, en todo sentido, bajo los cánones realistas.

Los invasores. De igual manera, el texto de esta obra, así como los personajes y los sucesos son realistas. El trabajo actoral también se basó en la metodología del realismo y el principal reto en esta ocasión consistió en contrastar dos formas de vida diferentes producidos por las clases sociales y que, sin embargo, al tratarse de seres humanos eran en ciertos momentos semejantes, con temores, expectativas, debilidades, anhelos, etc. En cuanto a la escenografía, la iluminación y el vestuario por igual se atendieron bajo una concepción realista. Es importante señalar la temática política de la que estaba impregnada esta obra y de la cual ya se ha escrito anteriormente, porque dicha característica servirá para otra clasificación de esta micropoética.

La maña. Si bien en este montaje sobresale el tono cómico, todo el trabajo del montaje fue realista. El texto y los personajes que en él aparecen son de naturaleza realista, a pesar de esto, significó motivo de arduo trabajo la adaptación del texto, debido a que el contexto en el que se desarrolla originalmente esta historia es en Inglaterra y para poder presentarla en Santiago de Chile fue necesario comprender la manera de pensar y actuar de otro país para transportar esa realidad a una más cercana para el espectador chileno; desde esta perspectiva, el trabajo actoral se tornó complejo en cuanto a la apropiación de expresiones y maneras de hablar o reaccionar que no eran comunes en la vida cotidiana; no obstante, el trabajo conseguido se percibió como natural y realista.

La remolienda. Al igual que en el caso anterior, en esta obra sobresale el tono cómico de las situaciones y de los tipos de personajes; sin embargo, todo el proceso

estuvo basado en un trabajo realista con acciones físicas contenidas y enfatizando la humanidad de los personajes pese a la constitución de comedia que envolvía todos los acontecimientos de la historia. Evidentemente, para lograr la unidad coherente de esta pieza, el trabajo con la escenografía, el vestuario y la iluminación fueron con una concepción plenamente realista.

La casa vieja. Esta historia teñida de temática política, acerca de la revolución cubana, cumple con todo el tratamiento realista en cada uno de los aspectos que abarca el montaje. Así el tratamiento del espacio se volcó a tratar de reproducir genuinamente una casa vieja de clase social baja de una localidad fuera de La Habana, la iluminación se dedicó a imitar los cambios naturales de luz por la ausencia o presencia del sol y tanto el vestuario como el maquillaje trataron de acercarse lo más posible a los usados por una familia de escasos recursos económicos de Cuba.

Entretengamos al Sr. Sloane. Esta es una obra con un tipo de humor sarcástico y violento. La historia y los personajes respondían a los postulados realistas. En este montaje aparece de nuevo el reto de la adaptación, debido a que este texto también es británico; sin embargo, se trataron de plasmar todos los acontecimientos de la manera más real posible; de este modo, el escenario, la luz, el vestuario y el maquillaje trataban de acercarse a la realidad; así como también los actores intentaron hacer propias las distintas formas de expresión y comportamiento que el texto proponía, siempre cuidando que no fueran del todo ajenas al espectador chileno.

Por otra parte, están las dos micropoéticas que agrupamos dentro de la **versión fusionada** del drama moderno, las cuales son:

Viet Rock. Esto es porque cumple con otras características como la síntesis y economía que no pertenecen a la organización de la versión canónica de la archipoética del drama moderno, con esto se quiere decir que, por ejemplo, este texto no está dividido en actos sino en cuadros o escenas y en el espacio escénico no se utilizó alguna decoración o escenografía sino al contrario, sólo se usaron los elementos puntualmente necesarios para la acción en desarrollo. Por otra parte, los personajes son una unidad reconocible, mas no tienen personalidad individualizada, los héroes son colectivos y los acontecimientos de la obra no se dan de una manera continua sino fragmentada.

Antígona. Este montaje fue realizado con el texto de Bertolt Brecht que se basa en la tragedia de Sófocles. El nombre del autor es suficiente para darnos una idea que,

evidentemente, esta obra fue concretamente una versión crítica del drama moderno. Los personajes se plantean desde una preocupación social más que individual, la historia no transcurre cronológicamente sino que se presenta en fragmentación de cuadros o escenas y en el escenario sólo se utilizaron los objetos esenciales para la ejecución actoral.

Como conclusión de este primer rasgo estable, tenemos que la mayoría de las micropoéticas elaboradas por Víctor Jara se vincula de una u otra manera con las estructuras realistas del drama moderno, a excepción del montaje de *Dúo* que se considera como una manifestación de teatro de vanguardia; es importante mencionar que este es un caso aislado y por lo mismo no se vuelve un referente importante en este camino hacia la poética directorial de Víctor Jara.

Con respecto a **la temática y los tipos de historia** contadas en los montajes de Jara, encontramos que las micropoéticas se pueden organizar de la siguiente manera.

El primer grupo es el que contiene tintes de **folclor chileno**¹⁵⁷, en este sentido, tanto los personajes como los acontecimientos ficticiales responden a la reproducción del mundo objetivo de Chile, por lo que estos espectáculos resultaban más cercanos y familiares para los espectadores del país, dichas obras son:

Ánimas de día claro. Basada en una leyenda de la población de Talagante, esta obra refleja acontecimientos, personajes y expresiones artísticas como la música, propias del folclor chileno. Los personajes, que son campesinos, son los principales portadores de este folclor, ya que hablan de sus creencias, de sus usos y costumbres y de la forma de concebir la vida, así como nos muestran el modo en que se entienden, de una manera popular, conceptos universales como el amor o la fraternidad.

La remolienda. Semejante al caso anterior, esta obra se compone de personajes, situaciones, canciones, modismos, etc. que pertenecen al folclor chileno. De esta forma, la música con guitarra, el baile de la cueca y algunos dichos populares de tradición oral, son los encargados de constituir el mundo ficcional del texto.

¹⁵⁷ Todo lo relacionado con el folclor chileno fue consultado en Plath, Oreste: *Folclor Chileno*, 6ª edición, Santiago, Grijalbo, 2000, pp. 415-430

Del lado de los **rasgos variables**, debemos escribir que no se encontraron diferencias significativas, en cuanto a la temática, en estos dos montajes; incluso tanto en la forma de dirigir a los actores como en la manera de abordar los otros dispositivos de la puesta en escena no se registran diferencias que puedan afectar o aportar información importante para la reconstrucción de la poética directorial de Jara.

El segundo grupo lo conforman las obras que en su temática expresan **intereses políticos y/o sociales explícitos**, ya sea en el texto, en la puesta en escena o bien en ambas.

Parecido a la felicidad. Esta historia está ubicada temporalmente, tanto por el autor como por el director, en el presente que los envolvía. La obra expone problemáticas que en aquel momento eran actuales y reflejaban conflictos de los jóvenes chilenos de una clase socioeconómica media baja, dichos conflictos están relacionados con la aspiración a un mejor nivel de vida y los esfuerzos que hay que realizar para ello; por otra parte también se aborda la temática de la unión libre y cómo era percibido este acto por la sociedad de ese momento, por lo anterior, se observa un claro interés de exponer la realidad de la vida social de la juventud chilena.

Los invasores. En este montaje tanto el autor como el director exponen sus preocupaciones y puntos de vista con respecto al momento político que se vivía en el país (como se mencionó anteriormente en este capítulo, cuando esta obra se estrenó eran tiempos de campañas electorales para la presidencia), y ya que ambas posturas eran opuestas debido a que el autor es demócrata cristiano y Víctor Jara como sabemos no comulgaba con esta forma de pensamiento, se dio un momento de polémica y confusión reflejada en el trabajo de los actores y la recepción de los espectadores; puesto que el discurso del autor como generador del texto tuvo una interpretación claramente contraria de parte del director como generador de la puesta en escena. Es importante aclarar que esta confusión se acentuó debido a que Egon Wolff, el autor de la pieza, se involucró de manera consecuente en el proceso de ensayos de esta obra.

La casa vieja. La historia se desarrolla en La Habana, Cuba, justo después de la revolución de dicho país. Así, el autor plasma las contraposiciones políticas que existen dentro de una familia y los conflictos que se generan por estas mismas. Víctor Jara se da a la tarea de reproducir la realidad de una familia cubana de clase baja y en la cual estos problemas políticos afectan, por completo, el modo de vida de los personajes. En este

sentido podemos observar que la lectura del director acerca de la propuesta del autor no es tan contrastante como en el caso anterior.

Viet Rock. Esta pieza por el solo hecho de tratar el suceso bélico en Vietnam, lleva implícita en su concepción una crítica política acerca de dicho evento, sin embargo, al tratarse de un texto norteamericano se dan diferencias en cuanto a la percepción de la intervención de Estados Unidos de Norteamérica en esta guerra; tomando en cuenta este factor es posible deducir que el director y la autora no coincidían en el mensaje que aportaba la obra para la sociedad, debido a que la postura pacifista de Estados Unidos en la guerra de Vietnam es interpretada de manera muy contraria por el director a como la expone la dramaturga; pero, en esta ocasión tales diferencias no afectaron el trabajo actoral ni la recepción del público debido a que la escritora no se encontraba presente en el proceso del montaje; hecho que fue decisivo en el caso, ya mencionado, de la obra *Los invasores*.

Por otra parte, otro tema significativo de este texto es el dolor emocional que experimentan las familias que pierden a algunos de sus miembros debido a que se encontraban en el campo de batalla cumpliendo la denominada responsabilidad ciudadana.

Antígona. Esta obra cuenta una historia que también se desarrolla en un ambiente de guerra. Se aborda, nuevamente, el tema del dolor familiar por la muerte de algunos de sus miembros debido a dicha guerra y contiene, en su tratamiento, una crítica clara a la manera en que afecta a los diferentes sectores sociales el desarrollo de un enfrentamiento bélico, entre dos o más países, por causa de intereses particulares de ciertos grupos de poder que toman decisiones que afectan al completo de una población.

En cuanto a **las diferencias**, podemos escribir que la primera y más obvia se da debido al lugar en el que se desarrollan las historias, porque *Los invasores* y *Parecido a la felicidad* se ubican en Santiago de Chile, *La casa Vieja* sucede en alguna provincia de Cuba, *Viet Rock* es tanto en Vietnam como en Estados Unidos y *Antígona* acontece en Alemania. Por otra parte, *Los invasores* es una obra que muestra la situación de una familia de posición social alta contrapuesta a los mendigos que invaden su residencia, mientras que en *La casa vieja* se exponen situaciones de una clase social baja. En *Viet Rock* la problemática se centra en las familias promedio norteamericanas y en *Antígona* y *Parecido a la felicidad* el conflicto principal radica en familias de clase media baja.

Ahora bien, el argumento de *Antígona* está basado en una tragedia griega mientras que *Parecido a la felicidad*, *Los invasores*, *La casa vieja* y *Viet Rock* son creaciones autónomas de sus respectivos dramaturgos. Por último, es importante señalar que en los textos de temática bélica (*Viet Rock* y *Antígona*) se da la diferencia que en *Antígona* los personajes tienen identidades claras y reconocibles, esto no sucede en *Viet Rock* porque sus personajes principales son ejércitos de soldados quienes, justamente, como agrupación son reconocibles pero no así individualmente.

El tercer grupo lo conforman las obras en las que desarrollan **historias con tintes de humor negro y conflictos de índole sexual**. Cabe señalar que estos dos textos son de autores extranjeros y, para ser más exactos, los dos autores son británicos.

La maña. En este montaje se expone la historia de tres amigos que comparten un apartamento y que compiten por conseguir el amor y la compañía de una chica extranjera, la cual llega a dicho apartamento por accidente. Entonces, tenemos básicamente una comedia de situaciones de rivalidad machista en la que tres hombres echan mano de todos sus recursos de seducción para conquistar a una mujer.

Entretengamos al Sr. Sloane. Esta obra trata, al igual que en el caso anterior, la disputa de un amante, en este caso el Sr. Sloane, quien de manera parecida a *La maña*, llega por accidente a la casa de una familia conformada por el padre y dos hijos (hombre y mujer). Particularmente en esta pieza, parte importante de los sucesos están relacionados al suspenso debido a que en la trama se llevan a cabo algunos eventos que involucran muertes y asesinatos, por lo que se puede tomar como una comedia negra o de humor negro. No está demás escribir que en ambas historias se presenta el sarcasmo como fuente de comedia

Las diferencias, básicamente, se refieren a que en *La maña* son tres amigos los que pelean por una chica y en *Entretengamos al Sr. Sloane*, son un hermano y una hermana quienes riñen por el amor del invitado accidental, debido a lo anterior, también se da la diferencia que en *Entretengamos...* se trata el tema de la homosexualidad, lo que en *La maña* no sucede. Otra diferencia importante es que en el caso de *Entretengamos...* suceden algunos asesinatos y por este factor, como ya se mencionó anteriormente, la historia presenta rasgos de suspenso y esto no se da en *La maña*.

El cuarto grupo, sólo lo conforma la micropoética de *Dúo*, esto debido a que es la única obra que trata, desde la perspectiva de la vanguardia teatral, la **temática de la identidad del ser humano** y su participación en el mundo que lo rodea. En esta pieza los conceptos tratados (relacionados con el sentido de vida y el propósito de la existencia del hombre) se ven filtrados por diferentes metáforas e interpretaciones que, tanto el autor del texto como el director de la puesta, van mostrando al espectador por medio de signos versátiles como el propio cuerpo del actor y algunos otros recursos escénicos como la utilería y la iluminación. Es importante repetir que por sus personajes y temática, esta obra es diferente a todas las otras dirigidas por Jara.

Recopilando tenemos que en cuanto a la temática y tipos de historia, Víctor Jara dirigió una serie de obras en las que expone sus puntos de vista políticos, sociales y culturales, de una manera más directa, Jara trata lo cultural en el caso de las obras teñidas de folclor y de humor inocente como por ejemplo: *La remolienda* y *Ánimas de día claro*. Otro tipo de humor fue el que trabajó en *Entretengamos al Sr. Sloane*, en donde resalta el uso del sarcasmo y la violencia. En cuanto a lo social, podemos mencionar a *Parecido a la felicidad* y *La casa vieja*. *Los invasores* es un claro ejemplo de cómo Jara expone sus ideas políticas y da su opinión acerca de la realidad que lo rodeaba. Por último no debemos olvidar la presencia de temáticas relacionadas con la guerra y la preocupación que ésta generaba en la juventud de los años '60 como es el caso de *Viet Rock* o *Antígona*.

Las siguientes y últimas comparaciones, las haremos con respecto al trabajo de Víctor Jara en la dirección de los actores. Hemos considerado importante hacer esta comparación debido a que en la información obtenida por medio de las entrevistas a profundidad, aparece muy frecuentemente el dato de la preocupación de Jara por el desempeño del actor en escena. Es necesario mencionar que en todos sus montajes Víctor Jara seguía los parámetros de la técnica de actuación realista, ya conocida por lo actores con los que trabajó, sin embargo a continuación podremos apreciar los aportes que Jara dejó en este ámbito.

El primer rasgo importante que se identificó como un aporte en la dirección actoral de Jara, mencionada por los entrevistados y por los espectadores, es el que está relacionado con el **tratamiento de la naturalidad de las acciones desarrolladas en**

escena, es decir, Jara requería de los actores una mayor simplicidad y cotidianeidad en lo qué hacían y cómo lo hacían. Las obras en las que se observó de manera más evidente este rasgo estable fueron las siguientes:

Parecido a la felicidad. Para este montaje Jara solicitaba a los actores que ejecutaran movimientos sutiles y pequeños, debido a que toda la acción se desarrollaba en una habitación de tamaño reducido; este trabajo de contención en los actores daba como resultado una actuación similar a lo que se veía en el cine de ese momento, con un tono más íntimo a lo que se acostumbraba ver en las salas teatrales de aquel tiempo.

Ánimas de día claro. En las críticas de esta obra siempre sobresalen los comentarios positivos acerca de la simplicidad con la que los actores ejecutaban sus acciones. La forma en que se abordaron los personajes se caracterizó por la sencillez del análisis intelectual lo cual se vio reflejado en las actuaciones, debido a que el tiempo que no se dedicó al análisis del trabajo de mesa fue invertido en la exploración práctica del comportamiento de los personajes de un modo natural y simple.

La maña. Para el proceso de montaje de esta obra, Jara se enfocó en lo sensorial; solicitaba el acercamiento corporal de los actores y en cuanto a la producción del texto pedía espontaneidad. En esta ocasión Jara exploró acerca de las relaciones de estatus entre uno y otro personaje por medio de la proxémica y del manejo del cómo enunciar los diálogos. En este mismo rubro, la actriz entrevistada menciona al respecto que los movimientos que surgían para definir a los personajes se daban como resultado de la exploración de la cercanía o lejanía que tenía con sus compañeros de escena, así como también se valía de los distintos sentidos corporales para delimitar la relación que existía entre uno y otro personaje.

La remolienda. Lo más característico de este montaje fue la personificación de los jóvenes de rancho, porque no fueron caricaturizados ni exagerados pese a las expresiones y situaciones cómicas del texto. Todo el trabajo de actuación se basó en una técnica realista y enfocada en lo simple de las acciones, logrando así mayor credibilidad. El concepto *sorpresas* fue uno de los trabajados por Jara para poder transmitir a los actores de una manera más concreta la característica específica de las acciones espontáneas, las cuales a pesar de ser repetidas una y otra vez a lo largo de los ensayos pudieran ser percibidas como si ocurrieran por primera y única ocasión.

Entretengamos al Sr. Sloane. Para esta obra Víctor Jara solicitó la contención de acciones, o mejor dicho, contención de impulsos en el actor, sobre todo en los

momentos de manejar el factor suspenso; Jara, se centró en las miradas de los actores y las pausas de los textos con la intención de generar en el público la expectativa de lo que a continuación sucedería, con esto podemos deducir que en esta dirección, Jara quiso conseguir una atmósfera de intriga. Por otra parte, otro de los objetivos centrales de esta puesta era lograr que los espectadores fueran sorprendidos por la naturalidad con la que se realizaban acciones crueles como por ejemplo un homicidio.

En cuanto a **las diferencias** sólo queda mencionar que en cada montaje, debido a las distintas historias, se subrayaba un aspecto determinado de las actuaciones (en cuanto al movimiento corporal o la producción del texto); sin embargo, siempre permanece como factor común la forma cotidiana, natural, para realizar cualquier acción o actividad.

A continuación presentamos los montajes en los que Jara utilizó la música para sensibilizar a los actores, introducirlos a los mundos propuestos por el texto dramático y también prepararlos para lograr la disposición actoral en los ensayos.

Ánimas de día claro. En este montaje Jara se valió de la cueca para dar cierto ritmo en el habla a los personajes, así como posturas y formas de caminar. Por otra parte la música también funcionó para que los actores reconocieran el mundo del campo chileno, el cual formaba parte fundamental del mundo ficcional que se proponía en el texto dramático.

La remolienda. Muy semejante al caso anterior, en esta obra la música además de ayudar en todo lo mencionado, también aparecía como parte fundamental del montaje, ya que se interpretaban algunas canciones en vivo las cuales conformaron un elemento básico para la concepción de la unidad espectacular del montaje; es importante mencionar que estas piezas fueron compuestas por el propio Víctor Jara y también corresponden al género de la música folclórica chilena¹⁵⁸. Así, por medio del uso del factor musical Jara consiguió empapar a los actores de un ambiente y una energía particular de la vida del campo que para los actores no resultaba familiar o cercana.

¹⁵⁸ Las piezas compuestas por Jara para *La remolienda* son un total de cinco y están disponibles en: Jara, Víctor con Pedro Yañez, Santos Rubio y Fernando Rodríguez: *Canto por travesura* [Audio grabación]. Chile, Warner music Chile, [Marzo, 2001. Reissue] 1 Disco Compacto (CD), 50 min., Sonido.

La maña. La acción de esta obra se desarrolla en Londres, por lo que se usó música de *Los Beatles* para proporcionar a los actores un ambiente cercano a la realidad del texto y también como herramienta de sensibilización para lograr disposición en el trabajo actoral; de esta manera los actores exploraron por medio de la musicalidad modos de moverse: caminar, bailar e incluso de cómo relacionarse con sus otros compañeros de escena y, desde luego, adquirieron un ritmo específico para cada personaje; todo lo anterior con la exploración lúdica realizada por medio del nexo que el director logró establecer con la ayuda de la música de *Los Beatles* que sí era conocida por los actores y por medio de la cual lograron acceder a un mundo que no era tan reconocible debido a la distancia geográfica entre ellos y el país de origen del texto dramático.

En cuanto al ámbito de **las diferencias**, debemos escribir que no se encontraron variantes significativas, ya que en todos estos procesos el elemento musical funcionó como medio para que los actores se apropiaran de determinadas formas de abordar el texto y reconocer el mundo ficcional de los textos dramáticos.

La tercera característica del trabajo de Jara con los actores es en **el ámbito del cuerpo del actor**, del trabajo físico, tanto en los procesos como en los montajes mismos. Es importante aclarar que gran parte del entrenamiento físico que Jara empleaba con los actores se desprendía de la danza, debido a la influencia de su esposa Joan Turner. A continuación presentamos las obras en donde identificamos como factor importante este rasgo estable.

Dúo. En este montaje Jara decidió utilizar la expresión corporal para sustituir el uso de la palabra debido a la complejidad de los textos escritos. A causa del uso de máscaras neutras, este trabajo físico en los actores estaba siempre presente, en este sentido, el cuerpo significaba más que la simple presencia de un personaje; es decir, el cuerpo se utilizaba como un signo multifacético el cual expresaba diversas metáforas y diferentes conceptos que se buscaban transmitir al espectador por medio de la forma y no de la palabra.

Viet Rock. En esta pieza se realizaban diversas coreografías e incluso, debido al espacio vacío que Jara decidió manejar para esta puesta, los mismos actores formaban,

con sus cuerpos, parte de la escenografía. Los actores componían diferentes figuras y/o formas, por ello era elemental el entrenamiento físico arduo, el cual estuvo a cargo de Joan Turner. Dicho entrenamiento se componía de diversos ejercicios de elasticidad, fuerza, resistencia y expresión corporal.

Antígona. Semejante al caso anterior el espacio en esta obra era casi vacío, sólo existía una malla metálica con la cual se relacionaban los actores, en ella escalaban, saltaban y realizaban diferentes acciones. El entrenamiento físico era fuerte y Jara empleó algunas danzas africanas para que los actores reconocieran sus cuerpos y calentaran los músculos.

Del lado de **las diferencias**, tenemos que en *Dúo* el entrenamiento físico no estuvo tan presente en el proceso como en el caso de las otras dos obras. Es importante resaltar que en los dos últimos montajes Jara también usó la música como parte de del entrenamiento físico, ya que estos ejercicios se desprendían de la danza.

De esta forma concluimos, brevemente, que Víctor Jara encontró una herramienta eficaz en el ámbito musical para proporcionar a sus actores distintas formas con las cuales detonar su creatividad. También podemos notar que otra de sus preocupaciones fue el entrenamiento físico, esto para brindarle al actor una mayor versatilidad en su dominio corporal y poder abordar el texto desde otras perspectivas menos literales en cuanto al significado de lo escrito en los guiones, así como también solicitaba un tipo de actuación más bien contenida, sencilla, llena de detalles y en la que se reflejaba lo natural de las acciones.

Finalmente y basándonos en todas las comparaciones realizadas, se puede escribir que dentro de la poética directorial de Víctor Jara encontramos que los subgrupos de micropoéticas, ya planteados y desarrollados en estas páginas, pueden conformar macropoéticas y sugerimos la siguiente clasificación y denominación:

Macropoética del drama moderno folclórico chileno

Ánimas de día claro

La remolienda

Macropoética del interés político y social

Parecido a la felicidad

Los invasores

La casa vieja

Viet Rock

Antígona

Macropoética de la exploración musical

Ánimas de día claro

La remolienda

La maña

Macropoética del humor negro

La maña

Entretengamos al Sr. Sloane

Macropoética del entrenamiento físico actoral

Dúo

Viet Rock

Antígona

Propuesta de Postulados de la Poética Directorial de Víctor Jara

Con todos los datos anteriores podemos aproximarnos a los posibles postulados de la poética directorial de Víctor Jara:

- En esta poética se observa un trabajo de creación de espectáculos siempre teniendo como base textos dramáticos a priori del hecho teatral. También es importante mencionar que estos textos tienen rasgos constantes en las temáticas como por ejemplo: lo folclórico-popular, lo social-político y lo humorístico.
- Los textos montados corresponden, salvo una excepción, a las diferentes versiones de la archipoética del drama moderno.
- La técnica empleada para la dirección de actores es la realista, con el aporte de la búsqueda de la cotidianeidad y simplificación en la realización de las acciones. Por lo anterior se deduce la preocupación por encontrar la verosimilitud y espontaneidad en la ejecución actoral; así como la economía de movimientos y la contención de las acciones físicas.
- El uso del factor musical como detonante de la creatividad actoral y para la sensibilización y acercamiento a los mundos ficcionales de los textos escritos.
- La valoración de las posibilidades físicas/corporales del actor, es decir, el cuerpo se vuelve un importante medio de comunicación, un signo versátil.
- Conforme a otros aspectos de la escena como el espacio, la iluminación, el vestuario, el maquillaje, etc. Es importante escribir que los principios que se trabajan más son los de simplificación y fragmentación.

Estos seis puntos son los que en un inicio podríamos considerar como los pilares básicos de la poética directorial de Víctor Jara, ahora bien, tal vez desde otras perspectivas podríamos hablar de la manifestación de diferentes poéticas; sin embargo, se ha concluido que, debido a la presencia de más factores estables que variantes y por la constancia de un postulado tan importante como el trabajo con el actor desde la perspectiva realista y auxiliado de la música, al generar la agrupación de las macropoéticas se vuelve óptimo el hecho de dar variedad de matices a una sola poética concreta y definida y no así ampliar más el espectro a diferentes poéticas que se mostrarían, para este estudio, de una forma más abstracta y menos reconocible; sin embargo, se puede dejar como recomendación para futuros estudios acerca de este tema, la existencia de una o varias *poéticas incluidas*¹⁵⁹ en el trabajo directorial de Jara, ya sea como *estructura en abismo, contra-poética o metapoética*, esto con el fin de enriquecer con otros puntos de vista la misma línea de investigación y, probablemente, poder proponer otros fundamentos en el trabajo, como director teatral, de Víctor Jara.

¹⁵⁹ Dubatti, Jorge: *Cartografía teatral: Introducción al teatro comparado*, 1ª edición, Argentina, Atuel, 2008, pp. 80,81.

Capítulo 3

Hacia la aplicación de la poética directorial de Víctor Jara

Para el trabajo en la parte práctica de esta investigación se ha determinado que nos enfocaremos sobre todo en los elementos significativos tradicionales y folclóricos de la puesta en escena y desde luego al trabajo del actor. Sin duda, estos dos puntos son de los más significativos en el trabajo del director que estamos estudiando. Así, los puntos que vamos a explorar de la poética ya delimitada, en el ejercicio del montaje de un espectáculo, son los siguientes:

- Se empleará la técnica de actuación del realismo, con los mismos ejes guía: búsqueda de la cotidianeidad y simplificación en la realización de las acciones, verosimilitud y espontaneidad en la ejecución actoral, economía de movimientos y contención de las acciones físicas.
- Se valorarán las posibilidades físicas/corporales del actor, es decir, el cuerpo se concebirá como un importante medio de comunicación, un signo versátil.
- Se usará el factor musical como detonante de la creatividad actoral y para la sensibilización y acercamiento al mundo ficcional del texto escrito.
- Se trabajará la concepción del espacio, la escenografía y la iluminación con los principios de simplificación y fragmentación. Se investigará la sobriedad y el enfoque preciso de los detalles de la escenografía, la simplificación de los elementos en el espacio escénico y nos centraremos en la separación de cada escena del texto, ayudándonos de la iluminación y el manejo del espacio.
- El texto seleccionado para llevar a escena corresponde al género de la pastorela, dicho género forma parte de la tradición popular folclórica del teatro mexicano; de esta forma la temática a la que nos enfocaremos está

relacionada con el folclor del campo mexicano; para ello será útil el uso de música folclórica tanto en el proceso creativo como en el montaje final.

A continuación presentamos una introducción al género de la pastorela, para dejar en claro la información acerca del tipo de texto que se va a montar.

En el siglo XVII era muy popular, en España, un género teatral conocido como pastorela¹⁶⁰; este género se refería a historias compuestas por escritos en verso que tenían un recitado y un diálogo. En un inicio, la temática que se manejaba era de amoríos entre pastores; sin embargo, debido al éxito que tuvieron estas pastorelas, la Iglesia Católica las adoptó para hacer representaciones acerca de la Navidad, dejando de lado la temática amorosa profana y modificando escenas para volverlas alusivas a la adoración del niño Dios por parte de los pastores.

Con este referente se decide que en la realización de la evangelización de los indígenas habitantes de México, evento conocido también como conquista espiritual, el Teatro sería un instrumento muy efectivo; además, es importante mencionar que parte básica del buen funcionamiento del arte teatral como medio de implementación de un nuevo dogma de fe, fue el hecho de que la actividad teatral no era ajena a los indígenas porque éstos, anteriormente, la habían considerado como manifestación expresiva tanto religiosa como profana o de entretenimiento. Con respecto al tema de la teatralidad prehispánica mexicana es importante mencionar que en la actualidad, y más allá del debate de si estas manifestaciones son efectivamente teatrales o no, las últimas investigaciones encontradas nos mencionan una división de cuatro categorías¹⁶¹:

1. Las más antiguas formas de representación en los festejos religiosos nahuas. Himnos entonados en la fiesta de Tláloc, dialogado entre varios personajes, entre los cuales están el dios mismo y el coro.

2. Varias formas de actuación cómica y de divertimento en el mundo náhuatl. Bufones que representan a varias aves.

¹⁶⁰ Para poder brindar los antecedentes históricos del tema, hasta el siglo XIX, se recurrió a Iglesias y Cabrera, Sonia C.: *Navidades Mexicanas, Primera edición*, México, CONACULTA, 2001, pp. 90-111.

¹⁶¹ La información más reciente de teatralidad prehispánica pertenece a Núñez, Nicolás: *Teatro Náhuatl. Teatro Antropocósmico*, D. R. © Consejo Nacional de Fomento Educativo, México. D.F., [En línea]. [Http://www.plataforma.uchile.cl/fb/cursos_area/artes/info/bibliografia/doc/Teatro/TEATRO](http://www.plataforma.uchile.cl/fb/cursos_area/artes/info/bibliografia/doc/Teatro/TEATRO) [29-10-007]

3. La escenificación de los grandes mitos y leyendas nahuas, diálogos cantados que tratan acerca de la huida de Quetzalcóatl de Tula.

4. Representaciones de temas relacionados con problemas de la vida social y familiar.

Después de la conquista quedaban restos de lo que había sido una sociedad de especialistas: cantores, actores, danzantes y bufones; poetas y oradores, voces entrenadas para la declamación, gente experta en la memorización porque no dependía de las letras escritas; también existían floristas y escenificadores, artesanos en la confección de vestidos ceremoniales, de joya, plumería y telas. Todas estas personas altamente calificadas, por un lado, y la necesidad de los misioneros por convertirlos al cristianismo, por el otro, además del apogeo del teatro religioso en España en el momento de la colonización, gestó en la mente de los franciscanos la posibilidad de cuajar, a través de un teatro en náhuatl, su proyecto de evangelización. De esta manera, apareció en México un nuevo teatro hablado en náhuatl, el famoso teatro de evangelización, formado por los franciscanos. La primera obra de este tipo se escenificó en 1533; esta obra llamada *El juicio final*, causó gran sensación en su momento y abrió un nuevo ciclo para el teatro hablado en náhuatl, que se extendió hasta 1600, aproximadamente.

Así, las estructuras dramáticas prehispánicas se vieron tamizadas con las estructuras dramáticas occidentales que aportaron los franciscanos, y después la nueva estructura concebida y desarrollada por los franciscanos se disolvió lentamente a partir de 1600, aunque todavía subsiste hasta nuestros días; y es en las pastorelas, ya en español, donde más reminiscencias han permanecido del teatro náhuatl de evangelización.

La pastorela es un fenómeno dramático que ha subsistido en México y que se representa, particularmente, en los ocho días anteriores a la Nochebuena. Su tema es siempre el nacimiento del niño Jesús y la adoración de los Reyes Magos. Entonces, en México las pastorelas se manifestaron como un género, en particular, de teatro con fines religiosos impulsado por los misioneros que llegaron en 1572, pero, en ese momento se denominaban coloquios y con el paso del tiempo adquirieron el nombre de pastorelas.

Durante algunos años este tipo de evangelización por medio del teatro fue permanente, no obstante, se tuvieron problemas con las autoridades ya que estas representaciones fueron duramente criticadas por el Virrey Juan de Palafox y Mendoza

debido a que la temática del género se empezó a teñir de un humor denominado, en ese momento como pagano, y por lo tanto en Junio de 1767 el Rey Carlos III ordenó la salida de Las Compañías de Misioneros de La Nueva España y La Santa Inquisición prohibió la representación de pastorelas porque resultaban vulgares e iban en contra de los principios de la religión; sin embargo, para ese entonces dichas pastorelas abandonaron el ámbito de las iglesias y se propagaron en los corrales y en las casas particulares. Con el paso del tiempo, en el reinado de Carlos IV de Borbón, se da el restablecimiento de Las Misiones en México y las pastorelas volvieron a ser representadas libremente; es en esta época cuando se van afianzando como ejemplo de teatro popular mexicano, porque se representaban tanto en áreas rurales como urbanas, casas y templos.

Ya en 1826 se estrena en el Teatro Principal de la ciudad de México un pastorela de dos actos escrita por Joaquín Fernández de Lizardi; esta pastorela marca la pertenencia de dicho género al ámbito artístico teatral, puesto que fue producida por un escritor calificado (entre las obras más destacables de Lizardi están: *El Periquillo Sarniento* de 1816, *La quijotita y su prima* de 1818, *Noches tristes y día alegre* de 1819 y *Vida y hechos del famoso caballero don Catrín de la Fachenda* de 1825), además de que estaba dirigida a un público más amplio y fue ejecutada por actores profesionales.

Estando en el siglo XIX¹⁶², por el movimiento revolucionario y la crisis que vivió la iglesia católica mexicana debido al movimiento de independencia nacional, la pastorela experimentó una especie de decadencia pero no desapareció del todo; en los años que le siguieron a la revolución adoptó matices políticos y diferentes características de la vida provinciana y rural. De este modo es como se va tornando más claramente a un equilibrio entre los valores tradicionales-religiosos y un sentido más urbano-espectacular; esto debido al interés de algunos grupos culturales que surgieron con la motivación de conservar las tradiciones nacionales. Tenemos aquí un momento clave en la evolución del género teatral en cuestión, pues en estos años es cuando se van fijando los rasgos definidores conforme a la estructura y los personajes principales; así, en el siglo de la búsqueda de una identidad nacional; denominado así por la especial indagación sobre la propia identidad cultural en México, la pastorela se consolida como expresión teatral propia del mexicano por lo que se va convirtiendo en un nuevo género

¹⁶² En cuanto al siglo XIX se tomó la información de Aracil, Beatriz, García, Oscar Armando, Ortiz, Alejandro, Raffi-Béraud, Catherine, Román Calvo, Norma: *Fiesta y Teatralidad de la pastorela mexicana, Primera edición*, México, Facultad de Filosofía y letras, UNAM, 2004, pp. 23-36.

que transforma elementos originarios y asume nuevos rasgos propios de lo popular-urbano.

Hasta nuestros días los elementos temáticos de la pastorela reflejan los sucesos político-sociales más importantes de México¹⁶³, tomando de esta forma, un lugar importante dentro de las manifestaciones culturales populares del país. La adaptabilidad que el género ha demostrado con el correr de los años le ha otorgado la permanencia dentro del pueblo y sus tradiciones y por lo tanto se entiende el éxito que en la actualidad tiene; por otra parte, el formato flexible de la pastorela, en cuanto a su capacidad de irse actualizando y moldeando a lo contemporáneo, nos muestra el potencial social y político que año en año se va explotando cada vez más.

Las pastorelas de hoy, ya sean realizadas por la iglesia, escuelas o grupos teatrales, muestran en sus diálogos variaciones significativas en cuanto al discurso e incluso variaciones en la historia; esto es debido a que algunos grupos sociales adaptan libremente el ya mencionado, formato de la pastorela, para presentar comentarios o necesidades sociales más específicas; de cualquier manera, las formas en que son representadas las pastorelas hoy, nos revela las preocupaciones, los temas, en que se centran los diferentes grupos socio-políticos mexicanos.

Sólo por destacar un ejemplo importante acerca de las representaciones actuales de la pastorela mexicana, mencionamos a la Asociación Civil Festival Hispanoamericano de Pastorelas (FESTHIP)¹⁶⁴, este es un organismo no gubernamental dedicado a rescatar, promover y difundir las tradiciones mexicanas en general y específicamente las teatrales, así en México como Latinoamérica y el mundo. La FESTHIP trabaja de manera intensiva, lo mismo impartiendo talleres, que organizando mesas redondas en México y en el extranjero, asimismo, ha publicado dos antologías de Pastorelas que contienen los mejores textos de los diferentes festivales que ellos mismos organizan.

El Festival Hispanoamericano de Pastorelas es un mosaico cultural que fomenta la tradición de las pastorelas entre muy diversos grupos sociales. Durante los 13 años anteriores, han participado más de mil grupos y compañías de México y varios países.

¹⁶³ Los estudios más recientes que se encontraron de la pastorela mexicana son los de Dean Willis, Bruce: Tradition and innovation in mexican pastorelas and posadas, *Gestos: Teoría y práctica del teatro hispánico*, (No.41), pp. 41-57: Año 21.Abril, 2006. Trad. del A.

¹⁶⁴ Morell, Arturo: FESTHIP, [En línea]<<http://www.proyectointegrarte.com/festhip/extranjero.htm>> [1-12-07]

En conclusión, la existencia de la pastorela en México y su presencia en el mundo de estos tiempos la podemos explicar por su flexibilidad ante los cambios sociales y culturales. Por otra parte, pero no separada de la idea anterior, tenemos la función de dicho género como vehículo de exposición de la preocupación ante tales cambios.

Para continuar, se piensa necesario especificar en qué consiste la historia de una pastorela, pues no se puede dar por sentado que el lector esté enterado de lo que, en esencia, cuenta el género que se está tratando. Los sucesos de la pastorela, en resumen, son estos: Unos **Pastores** reciben al **Ángel** que viene a avisarles que va a nacer el hijo de **Dios** en Belén, que todos deben ir a ese sitio para adorarlo. Los pastores inician la marcha siguiendo una **Estrella**. En el camino se les presenta una serie de dificultades, **tentaciones**; en las que todos o casi todos van a caer sino es porque el Ángel los salva. El **Diablo** es el que pone las tentaciones en el camino. Al final triunfa el bien contra el mal, y los pastores pueden llegar sanos y salvos... Lo demás es la forma y los diálogos¹⁶⁵.

Ya que se ha brindado información acerca del género del texto que se va a montar, es tiempo de escribir sobre el caso específico de *Las peripecias de un costal* de Antonio Argudín¹⁶⁶. Pues bien, se considera pertinente montar este texto debido a que pertenece a la archipoética del drama moderno, además de que sus personajes están inspirados en estereotipos populares del campo mexicano, estos personajes son pescadores del sureste de la Península de Yucatán; por otra parte, es importante escribir que esta pastorela trata el tema de las creencias populares de dicha región, estas creencias muestran una mezcla entre lo católico y lo pagano de las leyendas y mitos que han sido transmitidas de generación en generación, ejemplo de esta mezcla lo podemos encontrar en el mismo origen de este texto en particular, ya que el autor toma como base una leyenda prehispánica y la tiñe de matices católicos con el fin de contar un pastorela, y por último tenemos el papel relevante que toma el factor musical a lo largo del desarrollo de la historia. Esto se da porque el autor inserta en la obra algunas canciones y melodías pertenecientes al folclor mestizo mexicano. No está demás mencionar que

¹⁶⁵ Urtusástegui, Tomás: *En busca de nuevas vías para la pastorela*, en: Aracil, Beatriz, García, Oscar Armando, Ortiz, Alejandro, Raffi-Béraud, Catherine, Román Calvo, Norma: *Fiesta y Teatralidad de la pastorela mexicana*, Primera edición, México, Facultad de Filosofía y letras, UNAM, 2004, p. 93.

¹⁶⁶ Antonio Argudín ha sido actor, director y profesor en el teatro de la Universidad Veracruzana, así como también jefe de redacción de la revista teatral *Tramoya*. Para más datos al respecto del autor consultar Carballido, Emilio: *Antología de teatro joven*, México, Editores mexicanos unidos, 1998, p. 349.

para la planificación de este montaje será necesario realizar una apropiada adaptación del texto original con el fin de enfatizar los elementos significativos tradicionales y folclóricos que en él existen.

Ahora parece ser el momento oportuno para establecer lo que se entiende con el término folclor¹⁶⁷, ya que se ha trabajado entorno a este concepto y se vuelve uno de los factores característicos de nuestra investigación; pues bien, la palabra Folklore es propuesta, por primera vez en 1846 por el arqueólogo inglés William John Thoms¹⁶⁸ para denominar a la materia a la que se dedicaban los estudiosos de las tradiciones populares. La primera objeción que tuvo esta propuesta fue debido a su naturaleza híbrida, ya que se conforma de dos componentes que se encuentran en el diccionario de la lengua inglesa (*FOLK* y *LORE*); sin embargo, 32 años después, en 1878 es oficialmente aceptada y es fundada la Folk.-lore society. Después, este neologismo fue rápidamente difundido fuera de su país de origen llegando a ser de uso general.

Ahora bien, el vocablo *Folk* se puede traducir como Pueblo y *Lore* como Saber o conocimiento¹⁶⁹; tenemos así que el folklore tiene como objeto de estudio al pueblo y todo lo que esto envuelve, es decir, manifestaciones de vida, pensamiento, necesidad, diversión, tradición... Cultura. El término cultura es amplio en su definición y dominio, mas se abordará lo básico de este concepto para poder dejar más clara la definición de folclor.

Según Clifford Geertz¹⁷⁰ la cultura es la trama de significados en función de la cual las personas interpretan la propia existencia y experiencia y de la misma manera conduce sus acciones. La cultura proporciona el vínculo entre lo que los hombres son intrínsecamente capaces de llegar a ser y lo que realmente llegan a ser. Llegar a ser humano es llegar a ser un individuo y llegamos a ser individuos guiados por esquemas culturales, por sistemas de significación históricamente creados en virtud de los cuales formamos, ordenamos, sustentamos y dirigimos nuestras vidas.

¹⁶⁷ Es importante aclarar que el uso del término Folclor, no es en lo absoluto, con una concepción peyorativa de lo que encierra su significado; en la actualidad se prefiere usar acepciones como Cultura tradicional o Patrimonio Cultural; sin embargo, la decisión de trabajar con la palabra Folclor es debido a que los entrevistados y la mayoría de las fuentes bibliográficas consultadas usan este término en vez de los ya mencionados, esto debido a la época en la que se manifestó el trabajo del director al que estudiamos; por lo que para no generar alguna confusión se prefirió utilizar la jerga de aquel momento histórico. La información más actual acerca de la evolución del término folclor se obtuvo con el Investigador musical *Hirano Chávez. Entrevista*. Santiago, 18 de marzo. 2009.

¹⁶⁸ Corso, Raffaele: *El Folklore*, 1ª edición, Argentina, EUDEBA, 1963, pp. 116-120.

¹⁶⁹ IBIDEM.

¹⁷⁰ Para obtener más información acerca de la definición del concepto de cultura propuesto por este autor, se recomienda consultar American anthropological association: *American anthropologist*, vol. 59, No. 2, original edition, 1957.

Así podemos concluir que *el folclor abarca toda la variedad de manifestaciones que conforman la vida de un pueblo, desde la utilidad práctica hasta los conceptos que se plantea y que le dan significación a su existencia; es una globalidad de expresiones significativas que componen la identidad de un pueblo*¹⁷¹.

Entonces, tenemos que uno de los objetivos centrales de este ejercicio práctico es trabajar en torno a la temática de la cultura popular mexicana o bien con el folclor del campo mexicano, siempre dejando en claro que se abordará desde el enfoque delimitado por la zona geográfica en donde se ubica la acción del texto que se llevará a escena; también se integrará el factor musical como una de las bases en el trabajo actoral; así como de igual manera será importante la música en la puesta en escena resultante del proceso.

Por otra parte, se buscará el enfoque de la simplificación y la fragmentación en el tratamiento del espacio y los elementos que éste pueda involucrar; esto es que en cuanto a la plástica se investigará la sobriedad y el enfoque preciso de los detalles de la escenografía, en otras palabras, el principio de la simplificación de los elementos en el espacio escénico, de esta forma si bien no se utilizará el espacio vacío sólo se tendrá en escena lo necesario para la acción que transcurre y nada de lo que este presente será con el objetivo único de decoración. Ahora bien, tenemos que con respecto al tratamiento de la conexión entre cada una de las escenas nos centraremos en la fragmentación y separación de cada unidad propuesta por el texto mismo, ayudándonos de la iluminación y el manejo del espacio con la idea de provocar una percepción pictórica de cada cuadro escenificado, ya que esta es una de las indicaciones del autor del texto.

En cuanto al trabajo actoral, se procederá a tratar con minuciosidad una puesta impregnada del realismo de la archipoética del drama moderno que se menciona en los principales fundamentos conceptuales de esta investigación, sobre todo en el tipo de actuación y la historia que se va a contar; por lo que se realizará el respectivo análisis de mesa para poder entender las situaciones, sucesos y los personajes del texto, así como también se trabajará con los antecedentes de cada personaje y en la justificación de cada acción realizada por ellos, todo esto con el fin de encontrar la verosimilitud, sencillez, espontaneidad y simplificación en la ejecución actoral.

También se debe mencionar que la labor corporal se resaltarán en ciertos personajes como el diablo y el ángel, ya que éstas serán personificaciones más

¹⁷¹ Corso, Raffaele: *El Folklore*, 1ª edición, Argentina, EUDEBA, p. 120.

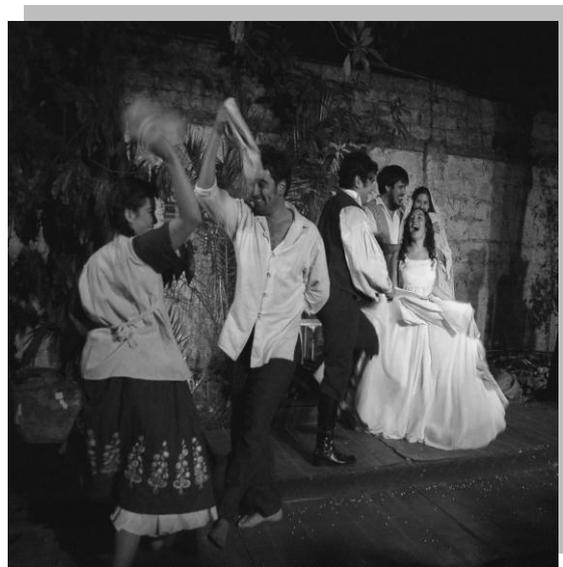
elaboradas y que requerirán de un mayor entrenamiento físico debido a que ambos se encuentran fuera de la realidad objetiva del mundo; es decir, son seres sobrenaturales o mágicos y será por medio del cuerpo como expresaremos esta diferencia propia de la naturaleza de dichos personajes. En la misma línea del trabajo con el cuerpo del actor, resulta relevante señalar el entrenamiento que se trabajará con base en algunas danzas folclóricas originarias de la región geográfica donde se ubica la acción del texto; este entrenamiento es importante debido a que se busca que genere un determinado ritmo interno en los actores que será utilizado para la creación de los personajes, así como también servirá para impregnarlos de la cultura popular con la que estarán trabajando; cabe recordar que según las entrevistas realizadas a las actrices con las que trabajó Jara, esta fue una de las formas más significativas en que él uso la música con el trabajo del actor. Por lo anterior se concluye que en la elaboración de la puesta en escena estarán incluidos algunos bailes coreográficos y canciones folclóricas pertenecientes a las tradiciones populares del sureste mexicano.

Por último, en cuanto a la producción del texto, se debe mencionar que se trabajará con una forma de hablar mexicana, tanto en lo respectivo a las palabras, frases y expresiones, como en lo que se refiere a la pronunciación característica de la acentuación que se usa en la península de Yucatán, en México.

Con todo lo anterior tendremos la aplicación de cinco de los puntos que se establecieron como posibles bases de la poética directorial de Víctor Jara, lo siguiente será llevar un registro de cómo va evolucionando esta aplicación en el ejercicio práctico para poder, después, establecer las respectivas reflexiones y conclusiones.

Para poder reflexionar clara y concretamente acerca de la aplicación práctica de la poética directorial del director que estudiamos, utilizaremos para nuestro montaje de *Las peripecias de un costal* de Antonio Argudín, el mismo formato descriptivo que se usó con las micropoéticas dirigidas por Jara; con el fin de establecer, directamente, una comparación entre los componentes que constituyen las piezas que él dirigió y los elementos que conforman nuestra puesta en escena.

Las peripecias de un costal



Las peripecias de un costal, 2009



Síntesis argumental

Esta es una pastorela que consta de un acto, se desarrolla en la ciudad y puerto de Campeche, México. El argumento, básicamente, trata los enredos que se generan a partir de la aparición del diablo en la tierra con el objetivo de impedir que los pescadores de esta ciudad acudan al nacimiento de Jesús, el dios hecho hombre. A lo largo de esta historia se va explicando una leyenda de la región que cuenta que la Virgen María ha tejido, con sus cabellos, un costal en el cual se debe meter al diablo para poder impedir que siga haciendo maldades en el mundo. Cuatro pescadores, dos muchachos y una abuela se vuelven víctimas de las tentaciones del demonio hasta que hace su aparición un ángel, el cual los guía hacia la presencia de los peregrinos (María y José) y con ellos está un recién nacido: Jesús. Cuando los pescadores logran meter al diablo al costal y encontrar a la sagrada familia la pastorela llega a su fin.

Ficha técnica

Personajes

Muchacho

Muchacha

Diablo

Pescadora

Pescador

El (otro pescador)

Ella (otra pescadora)

Abuela

Ángel

Peregrinos

Diseño integral

Sonido

Actores

Miklos Fustos

Claudia Salgado

Jorge Andrés López

Javiera Naranjo

Diego Echeverría

Andrés Olea

Verónica Olmedo

Paulina Escalona

Yennyferth Vargas

Tamara Digmann y Javier Pombet

Gustavo Acevedo

Pamela Vizner y Matías Alarcón

Metatextos

a) Testimonio de actores

Paulina Escalona, quien interpretó a la abuela, mencionó¹⁷²: “...Para crear este personaje, me ha servido mucho el trabajo que hemos realizado en torno al folclor de Campeche. Un lugar que gracias a sus ritmos se nos ha hecho cercano y propio, con olor a mar, viento, calor en sus días y frío al caer la noche. Disfruté mucho cuando bailábamos y nos relacionábamos en este ambiente de fiesta y cordialidad, ya que es en la celebración de un pueblo donde se puede apreciar su idiosincrasia, o sea su naturaleza... hemos aprendido pequeños cantos y juegos de México, lo cual nos ayuda para acercarnos más a dicho lugar y hacer más viva nuestra experiencia al apropiarnos de esta historia. Otro trabajo importante que hemos realizado como grupo ha sido el del acento, que nos da un ritmo especial, distinto al de nuestro país. En un principio fue una tarea mirada con dificultad pero gracias a lo divertido que nos resultaba escucharlo de Cu nos fuimos de a poco atreviendo a llevarlo a escena...”

Miklos Fustos, quien interpretó al muchacho, comentó: “...Las lecturas dramatizadas fueron muy importantes para empaparnos del texto. El trabajo de mesa fue cuidadoso y siempre el director nos preguntaba si entendíamos y ensayo a ensayo llegaba con más información relevante de la pastorela. Cuando empezamos con los ensayos prácticos siempre bailamos (campechanita habanera) canción que se ha transformado en nuestro himno y fuente de energía para los ensayos, también hacemos ejercicios de concentración y relación y también trabajamos nuestro cuerpo con ejercicios prácticos. En lo personal, con esta obra he podido desarrollar o trabajar mucho la verdad interna de los personajes sin ponerle una carga emocional, sino más bien dejarlo fluir tal como es sin teñirlo de ninguna seriedad impuesta. También siento que he trabajado mucho la forma de decir el texto y el acento, esto último es lo más difícil para mí, ya que es una realidad lejana y también por limitaciones como actor ha sido un gran desafío: acentuar todo, hablar como un yucateco y que sea orgánico y hacerlo con propiedad ha sido complicado. Grupal y personalmente hemos trabajado el

¹⁷² Toda la información de los metatextos fue obtenida en la última sesión de ensayos del montaje. Cu Salazar, Adrián M. *Sesión de comentarios del último ensayo general de Las peripecias de un Costal*. Santiago, 27 de mayo. 2009.

folclor desde la simpleza, desde la verdad, la honestidad; características que nos ha hecho entender y desarrollar nuestro director...”

Diego Echeverría, quien interpretó al pescador, nos comentó: “El Proceso ha sido bastante grato, el grupo se ha formado de excelente forma a pesar de ser la mayoría desconocidos, pero gracias a los juegos, distintas dinámicas y buena disposición del director nos hemos afianzado cada día más. El método de realización ha sido a partir de las conversaciones, dichos y música de la zona (Campeche) y han logrado insertarnos en el olor, en la alegría y pureza de este pueblo y sus personajes. El aprendizaje parte de las distintas propuestas de los actores, donde el rol del director es limpiar y direccionar de excelente manera dichas propuestas a través de intenciones, circunstancias dadas, realidad de la conducta, etc. El acento es otro punto importante. Se comenzó trabajando en la base de encontrar el “Neutro” para luego pasar al mexicano más cercano, al más conocido y común en Chile, para luego explorar el Yucateco. Este es un paso muy importante y complejo a la vez, la utilización de sonidos casi guturales, rapidez del habla, los modismos totalmente nuevos han hecho que el trabajo deba ser mucho más depurado. El director logra impregnarnos el sonido, el sabor de esta lengua ya que todas las horas de ensayo nos habla con su idioma original, lo que hace que nuestros oídos se entrenen y podamos comprender y asimilar más rápidamente este idioma.”

b) Testimonio del diseñador y realizador integral

Gustavo Acevedo escribió: Cuando el director de este montaje me propuso participar en calidad de diseñador me pareció que sería un reto muy interesante. Por un lado, saber que se trataba de un género teatral que conserva todo un imaginario y un “modo de hacer” ajeno al nuestro, y por otro, entender los delineamientos que demarcarían nuestro trabajo, desde las conceptualizaciones desprendidas de una investigación acerca del trabajo realizado por Víctor Jara.

Desde nuestra primera reunión se atisbaron interesantes puntos para considerar en la tarea de concepción del diseño, que me gustaría enumerar para su comprensión:

1.- Nuestro trabajo intentaría conservar las raíces folclóricas, para ello elegimos concentrarnos en la preponderancia de la concepción visual del vestuario, una tarea un tanto difícil dado el lugar donde se desarrollaba la historia contada. Así la contribución del director en cuanto a sus vivencias particulares, los aportes en bibliografía, videos y

datos de páginas en la red para la investigación y el estudio de referentes concretos fueron guías de gran ayuda para la selección y toma de decisiones a la hora de crear los atuendos que nos ayudaran a concretar los personajes.

2.- Síntesis escenográfica, elemento con el cual trabajo Víctor Jara y el cual el director deseaba rescatar de esa poética. La necesidad de recrear o insinuar un lugar de playa, con muelle y una naturaleza generosa nos llevó a elegir el patio de la sala Coartre. Pues sentirnos que un espacio al aire libre nos acercó a esta convención. De este modo intentamos apropiarnos del lugar, aprovechando la noche, el clima, y una sensación de naturaleza envolvente. Así decidimos insinuar a través de pocos elementos (por ejemplo la arena) una playa y el muelle.

3.- La iluminación también de rasgos simples, intentó teñir de una atmósfera un tanto pictórica. Esta determinación surgió desde las conversaciones que nos daban cuenta de la concepción de mundo compartido por el director, por un lado, y una inspiración basada en mi imaginario personal, por otro. Con una iluminación bastante simple, con dos colores predominantes intentamos recrear una especie de “cuadro tradicional”, como pasando todo el mundo creado bajo el pincel de un pintor. Los colores cálidos envueltos en un color filtrado de sepia sería nuestra primera aproximación de un “Campeche” añorado. Luego los azules bañarían la imagen como con una “Noche Buena” en que se espera un mundo mejor.

Recepción

a) opinión de espectadores

Eileen Rivera, actriz puertorriqueña y estudiante del Magíster en Dirección teatral de la Universidad de Chile, nos dijo¹⁷³: “... Fue la visualidad la quedó más en mi memoria. Supongo que esto se debió, mayormente, al uso del espacio, el que fuera en un espacio abierto y natural que abría muchas posibilidades de uso, considero que se utilizó y se aprovechó a cabalidad. No sólo el contar con la luna, el árbol, las ramas, (físicas, presentes y naturales), sino que a cada cosa se le dio valor. También el uso de la arena de mar, los caracoles, todo muy cuidado. También el componer en escena, con el buen uso del ángel presente siempre desde una parte más alta a la manera de observador y mediador, el uso de perspectivas, y los lados,

¹⁷³ Toda la información que se muestra acerca de la actividad de recepción fue obtenida por medio de los cuestionarios aplicados el término de las funciones del montaje. Cu Salazar, Adrián M. *Cuestionario de salida, segunda función de Las peripecias de un costal*. Santiago, 5 de junio. 2009.

logrando un equilibrio escénico. Los colores, que no sólo se destacaron con el uso de vestuario, sino con la ilusión de destacar el agua y recrear movimiento. Hubo algo interesante que se generaba con las texturas, la variedad entre estas, la muralla dura, las hojas suaves, y la arena, que incluso emitía un bonito sonido al pisarla y tocarla...destaco, del trabajo del director, el que haya conjugado 11 actores, la mayoría chilenos, y haya tenido la delicadeza y originalidad de que pudieran rescatar el acento yucateco, cosa no menor. La cadencia, o sea el ritmo, la excelente distribución armónica y rítmica, valga la redundancia, de las pausas, los acentos, las acciones y movimientos, tan importantes y necesarios en el teatro, así como su buen sentido de progresión....”

Iván Insunza, actor chileno y estudiante del Magíster en Dirección teatral, nos comentó: “...El tratamiento del espacio es lo que más llamó mi atención. Por tratarse de un lugar "no convencional" genera un estado de convivencia muy particular entre las partes. Diría que es una intervención de la obra en el espacio y del espacio en la obra. Además destaco el "modo de decir", la caracterización del acento, resulta en principio incómodo y finalmente atractivo.... Recuerdo a la mujer con la guitarra al inicio, por su encanto, el diablo en varias ocasiones, por la claridad de su diálogo sin texto y al diablo dentro del costal, por lo atractivo de la situación.”

Las poéticas abstractas o archipoéticas (género dramático)

a) El ser objetivo del mundo. *Las peripecias de un costal* forma parte del mundo real; los personajes, en su mayoría, son reales y se encuentran en situaciones igualmente reales, y si bien aparecen seres no humanos como un ángel y un diablo, el espectador está tan habituado a considerar presencias como esas dentro de la realidad que, desde esta perspectiva, el montaje forma parte o podría ser identificable dentro del ser objetivo del mundo.

Por otra parte debemos aclarar la diferencia que existe entre los espectadores y el mundo del espectáculo, debido a que lo representado forma parte de una tradición, de una cultura ajena a ellos; sin embargo, esta distancia no invalida lo real de la historia y gran parte de la aceptación de esta realidad descansa en la ejecución actoral, debido a que por medio de los actores y de la exposición y producción de sus actos es lo que, en

primera instancia, el espectador decide admitir dentro de su mundo objetivo esta micropoética.

b) El ser es complementario con el ser del mundo real. En este sentido, la obra a la que nos estamos refiriendo puede generar la ilusión de una reproducción mimética de la vida, pero a la vez construye su propia tesis, su propia historia; es decir, esta obra a pesar de tener personajes y sucesos realistas no sólo se encarga de mostrar un poco del folclor de un pueblo, sino que basándose en una leyenda de tradición oral parte hacia la complementación de dicha historia y propone situaciones y personajes específicos que van conformando la obra, y así ésta última es factible de insertar y considerar como complementaria del mundo real.

c) El tipo de escena canónica en materia de arte teatral es la realista. En el caso de este montaje, los espectadores aceptaron la convención en la que el mundo poético es parte de lo real en el momento de la presentación, ya que las situaciones y sucesos representados son probables de ubicar en el mundo real, debido a que la convención en la actuación, el vestuario, la ambientación, etc. están trabajados bajo los cánones realistas.

d) El artista es un observador del mundo real y un creador de ese mundo en el arte. En este espectáculo no se crea un mundo autónomo a partir de la voluntad del equipo creativo, sino que nos limitamos a la re-creación de un texto realista el cual se ubica dentro de la esfera poética de las condiciones del funcionamiento de lo cotidianeidad.

Análisis de la aplicación de la poética directorial de Víctor Jara

Una vez efectuada la parte descriptiva del montaje, partiremos con la reflexión del ejercicio práctico tomando como ejes guía los elementos de la puesta en escena que están estrechamente relacionados con la poética directorial de Jara. De este modo y basándonos en los postulados seleccionados para ejecutar en lo práctico, podremos profundizar en el desarrollo de la presente reflexión final.

DRAMATURGIA

En primer lugar, tenemos que la elección de montar un texto perteneciente al género de la pastorela fue un acierto debido a que nos acercó de forma directa a una de las macropoéticas trabajadas por Víctor Jara, a la cual denominamos macropoética del drama moderno folclórico. En esta macropoética se englobaron los textos realistas que en su temática y personajes reflejan parte del folclor de un pueblo; entonces, a partir del abordaje de esta pastorela mexicana se fueron planteando diferentes semejanzas con el trabajo directorial de Jara sobre todo en montajes como *La remolienda* y *Ánimas de día claro*.

La decisión de llevar a escena un texto ya existente, fue tomada porque la primera premisa que sugerimos de la poética directorial de Víctor Jara es, precisamente, que todas los montajes realizados por él partieron con la base de un texto escrito a priori de la puesta; además que la mayoría de los textos que montó, al igual que el que nosotros seleccionamos, pertenece a la archipoética del drama moderno. Con lo anterior podemos dar por realizado el primer principio la poética estudiada.

MÚSICA EN EL PROCESO

Otro de los rasgos estables que se puede identificar fácilmente en nuestro montaje y que se obtuvo de los principios directoriales de Jara es el relacionado con el entrenamiento actoral – musical; es decir, la utilización de música folclórica vinculada a la temática o mundo ficcional propuesto por el dramaturgo. Así la música fungió, efectivamente, como vehículo o elemento facilitador para que los actores accedieran a

un mundo, un entorno cultural totalmente desconocido por ellos, como es el caso de una historia basada en una leyenda originaria de la ciudad de Campeche, México.

En los inicios de cada ensayo se dedicó, por lo menos, media hora al aprendizaje y práctica de los bailes tradicionales mestizos campechanos más populares y representativos del pueblo, también se cantaban algunos villancicos y versos conocidos como “bombas”, originarios de la misma región. Con lo anterior se fue elaborando un entrenamiento corporal y vocal que con el tiempo se perfeccionó y fue dominado por todos los actores.

Por medio de la música popular y el entrenamiento mencionado anteriormente, los intérpretes fueron conformando el carácter, la corporalidad: la calidad de movimiento, las posturas, gestos e incluso el biorritmo de cada personaje; sesión tras sesión los actores al bailar y cantar piezas folclóricas campechanas se preparaban para retomar los avances que iban mostrando en cada ensayo, esta parte musical también otorgaba un momento de concentración y de ubicación a los actores, así, cantando y bailando, trabajaron su creatividad para sentirse dentro de la atmósfera, dentro del mundo que propone el texto.

MÚSICA EN EL MONTAJE

Respecto el empleo de la música en el montaje, es oportuno mencionar que la incorporación de coreografías y cantos con música popular campechana se dio de una manera fluida y sin complicaciones, puesto que al usar estos mismos pasos de baile y tonadas de canto en la preparación actoral, el trabajo únicamente consistió en coordinar el ensamble de estas piezas dentro de la puesta.

La decisión de qué cantos y bailes usar y en qué partes de la obra, se tomó basándonos en lo que sugería la propia historia, en esta parte del proceso los actores también aportaron sus opiniones y finalmente se acordó que en las puntos básicos de la trama (introducción, clímax y desenlace) aparecería este otro componente del espectáculo que terminó siendo el hilo conductor.

No está de más mencionar que algunas intervenciones musicales estaban propuestas en el texto dramático, por lo que nutrir la puesta con más de estos momentos musicales no atentaba contra la idea original de la obra.

Paralelamente al proceso de incorporación de la música en el montaje, se fueron dando cambios radicales y decisivos para la conformación de personajes como el ángel;

puesto que a lo largo de los ensayos la actriz que lo personificó acudía con su guitarra. Ella poco a poco fue dominando los acordes de las melodías populares y con el paso del tiempo la ejecución de la música de guitarra en vivo se convirtió en factor básico de los ensayos y así mismo de la puesta en escena.

De este modo, el ángel terminó siendo una especie de testigo y narrador que con su guitarra ejecutaba las intervenciones musicales y contribuyó a la creación de la atmósfera de la obra.

PRODUCCIÓN DEL TEXTO

Por otra parte, pero no separado del ámbito de la musicalidad, tenemos la producción del texto; el cómo decir las palabras, frases y dichos campechanos. Esta parte del al trabajo actoral fue una de las más demandantes debido a que para obtener una imitación más exacta de la realidad del mundo de la obra, se exigió a cada ejecutante hablar con una acentuación diferente a la que normalmente están habituados; esta acentuación, que es originaria de la región de Campeche, se caracteriza por diversos sonidos guturales y abundancia de aire en cada emisión de palabra; este modo de hablar es resultado de la conjunción de la lengua maya con el español, por lo que si bien se usan determinadas palabras o frases del maya-yucateco, también es cierto que la mayoría de los enunciados son en español y por ende la comprensión de lo que se dice no se ve afectada.

En este sentido, el trabajo de escuchar e imitar fue una parte fundamental del proceso de producción del texto, se realizaron diferentes ejercicios para lograr la pronunciación lo más cercano a la realidad, siempre tomando como punto de partida algunas grabaciones de audio de personas pertenecientes a la península de Yucatán y también la auto referencia del habla del director, incluso contamos con la asesoría de una especialista en fono-audiología, quien explicó de manera más técnica la colocación de cada parte de la boca (labios, lengua, paladar) para conseguir el efecto de la acentuación campechana.

Los actores al poder apropiarse de esta forma de hablar, también encontraron una herramienta más para abordar a sus personajes y otorgarles un ritmo y energía determinados; debido a que la colocación de su voz en distintos resonadores los obligaba a mantener cierta postura o gestualidad.

La forma de decir las palabras daba como resultado un movimiento del cuerpo acorde al impulso de la generación del sonido y con esto se constituían evidencias claras de las características físicas de cada personaje; además de que, obviamente, hallaron maneras distintas en sus entonaciones lo cual enriqueció sus intenciones.

Para finalizar con la sección de la musicalidad, consideramos pertinente hacer mención del uso de una pista de sonido de mar a lo largo de los ensayos y que incluso se incorporó en la puesta en escena, este sonido de mar se utilizó para ayudar a los actores en su trabajo imaginativo, con el paso del tiempo se tomó la decisión de incorporarlo en las funciones debido a que fue un factor que enriqueció la atmósfera.

Tenemos entonces que el trabajo con textos realistas que involucren tradiciones populares de un pueblo determinado es una de las formas concretas para aproximarnos a la poética directorial de Jara, esto debido a que para hacer posible la recreación de textos de esta naturaleza el uso de la música, vinculada a la temática o al mundo ficcional, como parte del entrenamiento actoral y para la detonación de la creatividad se vuelve una herramienta fundamental y eficiente.

ACTUACIÓN

Con respecto al tratamiento de la técnica de actuación del realismo con los ejes guía de la búsqueda de la cotidianeidad y simplificación en la realización de las acciones, verosimilitud y espontaneidad; podemos escribir que a lo largo de nuestro proceso invertimos una importante cantidad de tiempo y energía para lograr concretizar estos objetivos, sin embargo, la tarea de aterrizar todas estas ideas en la práctica se volvió una misión compleja debido a la contradicción que se manifiesta en la mecanización de las actividades físicas, porque ensayo con ensayo dichas actividades van perdiendo organicidad.

Con la repetición constante de los mismos movimientos, traslados, entonaciones, etc. los actores, inconcientemente, afianzaban estas maneras de ejecución por lo que en algún momento sus tareas físicas las iban realizando sin valorarlas en el presente, sólo las llevaban a cabo por costumbre y con monotonía, así que todo sus acciones se percibían marcadas, poco naturales y nada espontáneas.

Por otro lado para solucionar este aspecto encontramos en la improvisación una herramienta útil. En cada ensayo que se percibía a los actores mecanizando sus movimientos o intenciones, se les solicitaba que por medio de la improvisación

cumplieran con los objetivos de sus personajes pero que evitaran hacerlo de la manera como sucedía en el texto; con estas instrucciones los intérpretes encontraron diferentes dinámicas y caminos para relacionarse con sus compañeros de escena y como consecuencia de esta exploración se obtuvo la renovación del abordaje de cada unidad de montaje.

Con lo anterior comprendimos que la improvisación jugó un papel fundamental para poder lograr, al menos, la cotidianeidad y espontaneidad dando como resultado la verosimilitud en general. Si bien se dieron los casos de actores que consiguieron estos objetivos de una manera más óptima que otros, también se debe escribir que todo el elenco tuvo que esforzarse intensamente para, primero, apropiarse de éstos personajes tan lejanos con respecto a su forma de expresión (léxico, sintaxis, etc.) y hacer de esta forma algo cotidiano y, segundo, para internalizar el proceso formal de creación de personaje y conseguir la empatía con el mismo y así lograr la verosimilitud para el espectador.

Con respecto al proceso de internalización es relevante señalar que hicimos del trabajo de mesa nuestro factor clave para que, a instancias de la reflexión, se consiga la comprensión y la concientización de este proceso que va de lo externo a lo interno; es decir, una vez que los actores, con la ayuda de los ejercicios musicales y de producción de texto, fueron encontrando el esqueleto de su personaje, se procedió a hacer el tratamiento del trabajo de intencionalidad y emocionalidad para que éstos sean coherentes con lo que se proponía desde lo formal, desde lo externo. Evidentemente, este trabajo con las emociones e intenciones se dio desde la reflexión y empatía que los actores experimentaban con sus personajes a partir del análisis y las lecturas.

También debemos escribir que la labor de análisis de texto no sólo estuvo presente al inicio del proceso de montaje, sino que se hizo necesario recurrir a ella cada vez que surgían vacíos en la presencia actoral; o sea, los ejecutantes en determinadas intervenciones no tenían claro el desarrollo de su personaje o los motivos de su participación, por lo que su presencia en el escenario no tenía sentido aparente, esto sucedía sobre todo cuando no hablaban pero sí estaban físicamente presentes; por lo que el estudio constante de la información obtenida del trabajo de mesa fue un soporte importante para la ejecución actoral, debido a que con el proceso de ésta información se iban aclarando dudas y se conseguían razones concretas por las que los personajes aparecían, desaparecían hablaban o no hablaban en la escena.

Un caso claro se dio con el ángel y el diablo; estos dos personaje se encontraban en el escenario y visibles al público a lo largo de toda la puesta, sin embargo, no siempre intervenían en la acción, por lo que tomaron el rol de observadores constantes, lo cual completaba la primera concepción que tuvimos, en las lecturas de texto, de estos seres como espíritus o entes intangibles que por su voluntad podían manifestarse con los humanos; con el análisis recurrente fue posible armar una dinámica de competitividad entre diablo y ángel que se convirtió en factor medular del montaje y la cual ayudó, en gran parte, a la justificación de la presencia constante de ambos personajes.

Ahora bien, en cuanto a la valoración de las posibilidades físicas/corporales del actor, debemos aclarar que éste punto sólo se trabajó en cuanto a la apropiación de una corporalidad distinta, la cual fue determinada por las características del entorno en el que se encuentran los personajes (sol, mar, arena, etc.) sin embargo, era idea inicial de este proyecto aprovechar la versatilidad del cuerpo, como signo en escena, para enriquecer el montaje y esto no sucedió así debido a que el trabajo se enfocó, sobre todo, en la naturalidad de la conformación de los personajes y no en una personificación más elaborada.

De nuevo podemos mencionar el caso del diablo y el ángel, ya que inicialmente se pensó en trabajar a estos personajes con un entrenamiento corporal intenso debido a su naturaleza no humana; sin embargo, en el desarrollo del trabajo actoral las puestas de ambos intérpretes se tornaron con características más humanas, teniendo como resultado una nivelación en el trabajo de actuación de todo el elenco, lo cual favoreció el concepto global de la puesta y fue por esto que se consideró en segundo plano el tema acerca de la versatilidad corporal de los actores.

ESCENOGRAFÍA E ILUMINACIÓN

Por último, la concepción del espacio, la escenografía y la iluminación con los principios de simplificación y fragmentación la podemos dar por realizada, ya que efectivamente se investigó la sobriedad y el trabajo preciso de los detalles de la escenografía, de hecho por trabajar en un espacio natural y al aire libre obtuvimos la posibilidad de enfocarnos solamente en un elemento artificial escenográfico: La arena, cuya textura y presencia visual resultó ser clave en el aporte de la percepción de un espacio imaginario tanto en los actores como en los espectadores.

Por otro parte, nos centramos en la separación de cada escena del texto ayudándonos de la iluminación, sobre todo en las entradas y salidas de los personajes, obteniendo, como efecto, diferentes y muy variados momentos plásticos a lo largo de todo el espectáculo, como si se tratara de la muestra de diferentes perspectivas de un mismo cuadro pictórico tradicional mexicano.

Con todo lo anterior, podemos escribir que logramos apropiarnos de un espacio natural y efectuar una instalación poco forzada en la que se resaltan los elementos básicos que denotan un ambiente como el que se sugiere en las acotaciones del texto, y así pudimos envolver al espectador en la ilusión de estar en un muelle del malecón del puerto de Campeche; todo esto de una manera simplificada y fragmentada.

VESTUARIO

Un elemento que tomó importancia en lo práctico, más de lo que se había pensado en lo teórico, fue el vestuario. Cuando se tuvieron las pláticas con el diseñador se llegó a la conclusión de que lo oportuno era tomar como referente el traje típico regional de Campeche y basándose en esas texturas, colores, formas etc. se construiría lo que, con los materiales factibles de conseguir, se acercara más a aquella realidad.

Por lo mencionado, teníamos la concepción del uso, en los personajes femeninos, de faldas amplias y largas y en los personajes masculinos telas vaporosas, pantalones cortos y colores cálidos.

Al realizar los ensayos con los primeros bosquejos de vestuario, los actores experimentaron sensaciones que exploraron al relacionarse con los tipos de tela, su peso, textura, diseño, etc. con esto se logró enfatizar la gestualidad, la calidad de movimiento que se había encontrado con el proceso actoral-musical anteriormente realizado, y que con la integración de las vestiduras se potenció en el escenario.

En resumen, tenemos que de los postulados de la poética directorial de Víctor Jara elegidos para trabajar en el montaje de *Las peripecias de un costal*, cuatro fueron exitosamente experimentados, trabajados y, por lo mismo, nos ayudaron a obtener esta puesta en escena factible de ser mostrada y disfrutada por una gran variedad de espectadores.

Para finalizar con nuestra reflexión acerca del ejercicio práctico, sólo queda reiterar que el único postulado, de la poética tratada, que no se logró explotar al máximo fue el relacionado con las posibilidades físicas/corporales del actor.

Este principio, claramente, puede ser motivo de otra investigación teórico - práctica, debido a que el uso del cuerpo como signo versátil, en una puesta en escena, ha sido objeto de estudio de diferentes creativos e intelectuales del teatro; por lo que significaría de gran utilidad continuar con búsquedas creativas al respecto; ya que por motivos de tiempo e intereses estéticos que se fueron concretando a lo largo de nuestro proceso práctico, no fue posible abordar y profundizar en éste tema.

Conclusiones

Al iniciar esta investigación se tenía el interés primordial de generar un material que recuperara el aporte que hizo Víctor Jara a la cultura nacional chilena y latinoamericana, esto enfocado directamente en su trabajo como director teatral; es decir, el trabajo consistió en investigar qué montaba Jara y más específicamente cómo montaba las piezas teatrales. Al observar toda la información recopilada y procesada nos sentimos capaces de escribir que esta tesis cumplió sus objetivos satisfactoriamente.

Se indagó acerca de la posible existencia de una poética directorial de Víctor Jara y se han propuesto los postulados básicos de dicha poética directorial, los cuales son:

- Trabajo de creación de espectáculos siempre teniendo como base textos dramáticos a priori del hecho teatral. Es importante mencionar que estos textos tienen rasgos constantes en las temáticas como por ejemplo: lo folclórico-popular, lo social-político y lo humorístico.
- Textos correspondientes, en su mayoría, a las diferentes versiones de la archipoética del drama moderno.
- Técnica de actuación realista, con el aporte de la búsqueda de la cotidianidad y simplificación en la realización de las acciones. Por lo anterior se deduce la preocupación por encontrar la verosimilitud y espontaneidad en la ejecución actoral.
- Uso del factor musical como detonante de la creatividad actoral y para la sensibilización y acercamiento a los mundos ficcionales de los textos escritos.
- Valoración de las posibilidades físicas/corporales del actor, es decir, el cuerpo se vuelve un importante medio de comunicación, un signo versátil.
- Conforme a otros aspectos de la escena como el espacio, la iluminación, el vestuario, el maquillaje, etc. Es importante escribir que los principios que se trabajan más son los de simplificación y fragmentación.

El objetivo general de nuestro proyecto consistió en producir un documento en el que se evidencien y registren de una manera clara y ordenada los elementos metodológicos, técnicos, estéticos, que, de una u otra forma, se pueden encontrar en las creaciones, como director teatral, de Víctor Jara. Este objetivo se efectuó concretamente en el segundo capítulo de nuestro escrito, en ese apartado, después de la fase descriptiva de cada micropoética se procede a realizar el proceso de comparación y agrupación en macropoéticas. A lo largo de este ejercicio se van clarificando y ordenando los componentes de la metodología directorial del creativo estudiado; con todo lo anterior se hizo factible la proposición de los postulados básicos de su poética directorial.

Con la clasificación de las macropoéticas, también fue posible alcanzar los objetivos específicos; ya que se establecieron las etapas de su trabajo escénico tanto en lo correspondiente a las temáticas y géneros dramáticos, como también en lo relacionado a su desempeño con los actores y el tratamiento de factores escénicos como la escenografía, la iluminación, el vestuario, etc. de esta forma, encontramos dentro de su poética directorial cinco macropoéticas: la macropoética del drama moderno folclórico chileno, la macropoética del interés político y/o social, la de exploración musical, la de humor negro y finalmente la de entrenamiento físico actoral.

Ahora bien, en cuanto a la temática y tipos de historia, reafirmamos que Jara dirigió una serie de piezas en las que expuso sus puntos de vista políticos (*Viet Rock*, *Antígona*), sociales (*Los invasores*, *La casa vieja*) y culturales (*Ánimas de día claro*, *La remolienda*).

Con lo que respecta a la dirección de actores, uno de los hallazgos más importantes es el uso de la música como herramienta eficaz para proporcionar, a los intérpretes, otro modo con el cual detonar su creatividad, crear un personaje e internarse en el mundo ficcional del texto, ya sea por medio del canto y/o la danza.

Otra de sus preocupaciones fue conseguir un tipo de actuación más bien contenida, llena de detalles y en la que se reflejaba lo natural y espontáneo de las acciones.

No hay que olvidar que para el tratamiento de la escenografía, la iluminación y otros factores escénicos, básicamente se resalta el tratamiento de la simplificación y fragmentación; estos principios tratan acerca de la necesidad de deshacerse de aquellos elementos superfluos que no cumplen una función dentro de la obra, así como también se caracterizan por un planteamiento de cuadros en la estructura del ente poético.

Al efectuar la aplicación de la mayoría de los puntos anteriores, en lo práctico, descubrimos que, ciertamente, la forma específica en que Jara trabajó sus micropoéticas nos brindó instrumentos útiles para desarrollar una puesta en escena impregnada del sello particular de este artista chileno.

Podemos escribir que se logró concebir un montaje en el que se evidenció la metodología de dicho director. Ésta metodología se identifica por desarrollar un trabajo práctico e intelectual equilibrado y complementario; es decir, el análisis de texto se realiza al mismo tiempo que se inicia el trabajo práctico porque de esta manera el actor integra en su proceso estos dos aspectos igualmente importantes para poder realizar una interpretación completa desde ambas perspectivas.

La integración de la música en el entrenamiento actoral así como en el resultado del proceso creativo, en la puesta en escena, es también uno de los elementos claves de esta metodología, puesto que al hacer evidente este factor musical, como sucedió en nuestro montaje, se vuelve un factor específico e identificable de la poética que estudiamos; probablemente debido a que la música, y sobre todo la música en vivo, crea una atmósfera específica que en micropoéticas como *La remolienda* o *Ánimas de día claro* los espectadores denominaron como mágica.

La simplificación de la escenografía y de otros elementos decorativos sirvió para enfocarnos en un tipo de actuación detallista y espontáneo lo cual se trabajó con la improvisación y el análisis textual; por lo que obtuvimos un montaje sencillo visualmente y de un trabajo minucioso en cuanto a la interpretación actoral.

Se considera oportuno subrayar la coherencia entre lo expuesto en el trabajo teórico y los resultados observados en el ejercicio práctico, puesto que esta coherencia es la demostración más contundente de haber conseguido los objetivos planteados desde el inicio de esta tesis, ya que al considerar la puesta en escena una prolongación o continuación del trabajo de investigación escrita, la podemos tomar de base para concretar las ideas planteadas en el papel y por consecuencia sirve de comprobación de lo propuesto teóricamente.

De este modo al obtener un montaje con rasgos populares, folclóricos mexicanos, con toda la preparación que esto significó, pudimos certificar que la metodología utilizada fue correcta y es factible, de hecho recomendable, para usar con futuras puestas en escena.

Con respecto a la relevancia de este estudio para el arte teatral, se considera que toda la información expuesta puede ser útil para recuperar la memoria colectiva; permitiendo a nuevas generaciones de este y otros países acceder al legado teatral de Víctor Jara.

Por lo anterior, nos permitimos hablar de un aporte al estudio del área de la dirección teatral en Chile, ya que al concretizar las bases de esta metodología, evidenciar y reconocer una determinada forma de trabajo, una poética, se consiguió un sólido material teórico-práctico que trata sobre un modelo específico de dirección, este aporte nos parece beneficioso si se considera que el proceso de la puesta en escena es una de las áreas más evanescentes del Teatro.

Por otra parte, y desde lo personal, es gustoso escribir que al vivir este proceso de obtención de conocimiento humano: artístico y cultural, también tuve la oportunidad de volver recíproco tal enriquecimiento, ya que al relacionarme con todo el equipo creativo responsable del ejercicio práctico de esta tesis, se pudo llevar a cabo un auténtico intercambio cultural; pues la conjunción de actores chilenos, colombianos y mexicanos dirigidos por un estudiante mexicano que a su vez investiga a una gran figura artística chilena, trae como consecuencia un claro ejemplo de interculturalidad.

Todo este proyecto, con las mutaciones y esfuerzos que conllevó, ha sido en suma, el aprendizaje por el que desde años atrás tomé la decisión de llegar a este país, a esta universidad y a este magíster.

ANEXOS



Víctor Jara, Sergio Zapata, Bruna Contreras y Alejandro Sieveking

Raúl Osorio

Actor y Director Chileno

13 de septiembre 2008

Santiago de Chile

¿Cuánto duró el proceso de montaje de *Antígona* de Sófocles en versión de Brecht, bajo la dirección de Víctor Jara?

R: El proceso debe haber durado entre dos meses y medio y tres, fue largo.

¿Jara, como director, solicitaba a los actores memoria del texto, analizaba en trabajo de mesa anterior a lo práctico, o todo era en el escenario?

R: No. Víctor, estábamos en el taller de experimentación teatral de la Universidad (TET) Católica, que había reemplazado al teatro de ensayo de la misma universidad. Se creó este taller dirigido por Fernando Colina Y Enrique Noisvander; este dato es importante, esto tiene relación con el montaje, ya que se da en el entorno de la creación de un taller de investigación que daba cuenta del agotamiento de lenguaje escénico a nivel nacional, la presencia de Noisvander era muy importante, son los 60 y esta época se caracteriza por un rompimiento de los lenguajes tradicionales del teatro hasta ese momento, del realismo por así decirlo, y aparece el fenómeno de la creación colectiva, por ejemplo y especialmente en Estado Unidos aparece el Living Theater, el Open Theater y muchos otros grupos más en Europa, pero de los que tenemos más conocimientos nosotros es de los grupos norteamericanos. Fernando Colina director y creador del taller, junto con Noisvander, tenía una visión muy espectacular con respecto a las nuevas maneras de hacer, de crear, producir teatro; esto esta muy conectado con el tema de la exploración y la docencia teatral. Es el nacimiento de un nuevo paradigma del funcionamiento teatral desde el punto de vista de lo escénico, es en este contexto en el cual sucede este montaje.

Después del primer trabajo *Peligro a 50 metros* que era un trabajo en el que tema del corporeidad era muy importante, aparece el escenario desnudo y el trabajo era sólo con el cuerpo, había un tema con la reeducación corporal de los actores, de la pantomima y la música. El actor es protagónico, el actor canta, habla, hace pantomima.

Después de eso hacemos *Nos tomamos la Universidad* que también es en espacio vacío y los actores usan muy pocos objetos y la tercera obra es obra es Antígona de Sófocles – Brecht y se invita a Víctor a trabajar con nosotros; Víctor se encuentra con un grupo que viene trabajando mucho el tema de la expresión corporal y del canto, es un grupo que está muy preparado y Víctor se suma a este movimiento, a estas características de este movimiento teatral y aplica fuertemente la presencia del cuerpo, de su uso y de todo lo que podría ayudar, aportar en términos de lenguaje escénico. Estábamos ensayando, llevábamos como un mes de ensayos y Víctor es invitado a Estado Unidos para presencia ensayos del Living Theater, este encuentro con Judith Malina y Julian Beck es importante, Víctor ve los ensayos de Antígona de Julian Beck, y observa cómo se preparan los actores, ve cómo hacían los ejercicios, cómo montaban la obra y cómo todo esto tenía mucha similitud y relación con lo que nosotros estábamos haciendo en Chile. Cuando vuelve de Estados Unidos, trae consigo material e información que comparte con nosotros y aplica en el montaje; ahora, previo al viaje a los Estados Unidos nosotros ya estábamos trabajando muy fuertemente en el tema de hacer una obra con actores que estén muy bien preparados físicamente. Los ensayos comenzaban con un training muy riguroso que comenzaba Noisvander, era muy técnico, muy metodológico y después un trabajo de ejercicios con Víctor, de ejercicios corporales y de improvisación, muchas improvisaciones, que aparentemente no tenían que ver con la obra directamente, pero sí eran un acercamiento a la obra, a los motivos de la obra, a los temas de la obra, una aproximación a la solución de las escenas, a través de los ejercicios que los actores proponíamos con base a lo que el director Víctor y Enrique Noisvander nos estaban pidiendo como estética actoral.

Hacíamos mucho ejercicio físico, de adiestramiento, de destreza corporal y también muchos ejercicios de carácter emocional que los guiaba Víctor, estos ejercicios emocionales que tenían que ver con una imagen que tenía Víctor de que esta era una obra con mucha exigencia tanto física como emocional, él creaba ejercicios, nos guiaba.

Como dato aparte, Víctor tenía un sentido de lo escénico y de lo lúdico tremendamente desarrollado; recuerdo como me dirigía a mí, pocas veces entrábamos en discusiones intelectuales sobre la temática de la obra o sobre el contenido de los personajes, pocas veces entablamos conversaciones muy teóricas, es más diría que no, que más bien se saltaba esa parte y entrábamos muy directamente a trabajar sobre los lenguajes escénicos, a trabajar sobre la escena. Así como te digo tenía una gran

capacidad, un olfato escénico de cómo mover a los actores, de cómo trasladarlos en escena, además de una gran sentido del ritmo, yo aprendí mucho de él, en ese tiempo ya estaba dirigiendo y tengo la sensación de haber estado muy influenciado por él como director, por el ritmo, la dinámica de la escena. Trabajaba mucho con las imágenes también, era muy pictórico, tenía todas las cualidades que un director debe tener, además le podemos agregar las cualidades musicales que tenía, un oído privilegiado, y para dirigir las escenas de pronto, lo hacía prácticamente desde un punto de vista musical, que es un asunto que hoy en día empleo mucho y que descubrí también en otros maestros más adelante.

Profesor usted colaboró con el vestuario también...

R: Sí, correcto.

Y eso significó abordar a Víctor desde otro aspecto, o fue como lo mismo. Él solicitó algo especial para el vestuario o los actores propusieron...

R: Para los ensayos usábamos ropa de ensayo y la idea de Víctor era crear un vestuario que tuviera relación con esa ropa de ensayo, que no hubiera diseño clásico de una tragedia. Él se preguntaba qué ropa se podía prestar para eso, poco a poco descubrimos que lo más cercano era la misma ropa de ensayo. Él preguntó, dijo - ¿y si hacemos nosotros el vestuario?-, y yo decidí hacerme responsable del vestuario, que resultó ser muy parecido a lo que usan los bailarines en sus ensayos. Para llegar a este resultado nos juntamos con Joan, su mujer, yo fui con él mismo a un ensayo de Joan para que nos mostraran la ropa de ensayo de los bailarines: faldas con un largo especial, polainas, descalzos, camisetas muy sueltas. Joan me fue mostrando, en base en eso después hablé con un diseñador que se llamaba Armando Vásquez y él fue haciendo los dibujos que a Víctor le encantaron. Así resultó una coproducción del vestuario entre Joan, Armando y yo que iba acorde con la forma de trabajo de esa época, con el trabajo colectivo.

Y sin embargo, con el trabajo del cuerpo que era la línea más notoria, el texto estaba...

R: Absoluto. Lo que pasa es que ahí se produce una discusión que, para mi gusto, no tiene sentido, la corporalidad sólo rescata un valor del actor en escena, esto no significa un desprecio a la palabra, significa la capacidad de crear un contexto en el que la palabra tiene un valor más que de literatura, sino como palabra acción sobre la escena, en eso Víctor era muy estricto, yo diría que incluso eras muy exigente con el uso del verbo, de la palabra como acción.

Y las improvisaciones eran con el cuerpo, con temas...

R: Sí claro, hacíamos un training muy bonito, con música africana, era espectacular, era danza afro, él lo hacía muy bien, y eso era muy fantástico, seguramente lo tomó de alguna clase de Joan. Después ejecutábamos los ejercicios de búsqueda de emoción y de corporeidad, habían muchos tipos de ejercicios, nada extraordinario, son todos los ejercicios que uno había hecho, estaba haciendo o hace hoy mismo, lo interesante es que él los haya incluido en el montaje, porque podríamos haber montado la obra sin esos ejercicios pero estos ejercicios le daban una dimensión a los actores de aquella corporeidad y emociones que él suponía y proponía que eran los que necesitaba la obra para su montaje.

¿La recepción fue buena?

R: Sí, tuvo una buena recepción, a pesar de ser un trabajo raro para la época. Era una obra muy dinámica, con una escenografía que sólo tenía al fondo una gran malla o red construida con fierro que tapaba toda la muralla y que permitía escalarla, cuando se movía sonaba muy fuerte... el resto estaba vacío, el resto se llenaba con los actores, las coreografías, los cantos.

Yo tengo la sensación de que era una obra que tenía una suerte de explosividad, como era él, la obra quedó impregnada de ese alto nivel energía, todo era muy fuerte, muy acrobático, todo esto Víctor lo exacerbaba mucho, era un tipo de teatro curioso, raro para ese tiempo.

Sergio Zapata

Diseñador Teatral

15 de septiembre 2008

Santiago de Chile

Yo egresé con el curso de él, de Sieveking, Vidiella, Lucho Barahona...Era un curso bastante notable, yo era del curso anterior a ellos pero pasó que quedamos sin profesor los alumnos de diseño y tuvimos que hacer un año más por eso quedé con ellos.

¿Cómo se dio el trabajo con Víctor Jara?

S: Ya habíamos trabajado juntos en la escuela, en los exámenes, todo era muy distinto, el teatro nacional estaba muy unido con la escuela, nosotros usábamos mucho el teatro. Yo estando en la escuela hacía ayudantía para las obras profesionales, hacíamos más profesional la enseñanza, entonces Víctor que era muy inquieto, él había sido mimo y se juntó con Sieveking, eso hizo que nos desarrolláramos más...más que el común de los otros alumnos.

Después del egreso, Víctor se puso a estudiar dirección, y su egreso de dirección fue con *Ánimas de día claro*, de ahí se hizo profesionalmente en el Antonio Varas. Yo hice el vestuario.

Y el diálogo con él, ¿Era muy específico en lo que pedía, o era muy sencillo?

S: Muy sencillo. Él sabía como hablar, y nos conocíamos tanto, éramos los dos tan talentosos que hablamos abiertamente, era muy poco lo que se discutía, no es que él aceptara cualquier cosa sino que sabíamos lo que estábamos haciendo.

Y el tema del folclor, ¿Él cómo trataba esto, porque las dos obras son de temáticas que traen algo del folclor de Chile, eso como se reflejaba en tu trabajo?

S: Se buscó todo tipo de imaginería popular, en los diarios, revistas, etc. la obra no tiene época, la gente se vestía igual desde principios de 1900 hasta finales de siglo,

en el campo la moda no existía, todo fue con dibujos muy primitivos, casi caricaturizando... Todo eso se aprovechó para que pareciera sin época, además estaba todo bañado de una cosa como... no neblina, pero como con ceniza, los trajes tenían color pero desteñidos para dar la sensación de fantasmagórico más que de viejo. Entonces estábamos en el trabajo oficial, y después vino *La remolienda*, yo hice la iluminación

¿Fue distinto el trabajo, cambió en algo?

S: No, fue otro éxito, ahora con Osorio yo hice la escenografía. Esa obra se ha dado en todo Chile porque el texto... Sieveking tiene una gracia enorme, tiene poesía ingenua sin ser tonta, sino que fluye, a pesar de ser un tema popular y rústico como el de las prostitutas. Después Víctor fue contratado por el teatro. Tiempo después yo sólo le traje unas telas para el vestuario de *Viet Rock*, no trabajamos más porque yo estaba en California por un programa de intercambio.

En general, yo recuerdo mucho de él ese gusto por el campo, por lo popular, eso era muy fuerte en él, siempre lo hizo notar y yo creo que esa era la gracia de Víctor: La sencillez de lo ingenuo que no es latoso.

Débora Castillo

Estudiante de Teatro de la Universidad Santo Tomas

Entrevista a Alejandro Sieveking

5 de Octubre 2008

Santiago de Chile

Estimada Débora.

Perdón por el atraso en contestar, estos no han sido días muy fáciles. Pero vamos a las respuestas.

1.- ¿En qué se inspiró, qué lo motivó, cómo llevó a cabo la dramaturgia y en qué corriente definiría a *Parecido a la felicidad*, *Ánimas de día claro* y *La Remolienda*?

R: No tienen mucho que ver las unas con las otras. Con respecto a "Parecido a la felicidad" esto sale, estoy casi seguro

en el libro de Joan Turner sobre Víctor. En la Escuela de teatro de la U. de Chile se realizaba un festival y cada curso presentaba una obra, en 1959 estábamos en cuarto año y yo ya había estrenado en ellos "Mi hermano Cristián" (57), "El paraíso semi perdido" (58), "El fin de febrero" (58), "Cuando no está la pared" (58) y dos cuentos infantiles en los espectáculos que se preparaban para los hijos de actores y técnicos antes de la Pascua (La lección de la luna y La abuelita encantada. Esta última escrita a cuatro manos con Jaime Silva). Se me ocurrió que sería divertido presentar en nuestro último año una comedia musical y la escribí. Se llamaba "Asunto sofisticado" y tenía un reparto de 16 actores. Pero en nuestro curso solo éramos siete, de modo que el director (Fernández) llamó a ex alumnos y a alumnos de otros cursos, lo que era una práctica corriente en el festival. El caso es que los ensayos fueron complicados porque la mayoría de los actores fallaba o llegaba tarde. Entonces Víctor (que en la comedia musical interpretaba a un cantante folklórico, para lo cuál estaba aprendiendo a tocar guitarra con Nelson Villagra) me dijo: "¿Por qué no escribes una obra para cuatro actores. Yo la dirijo." Y yo le dije que no era una máquina de escribir, que no se me ocurría nada, sin contar que faltaban seis semanas para el estreno. Entonces Víctor me contó algo que le había ocurrido a una compañera de curso, Myriam Benovich, que,

aprovechando que la madre había ido a Mendoza, se quedó a dormir con su pareja. En la mañana apareció la madre de la Myriam, y se dio cuenta de todo. Nada más. Pero me pareció una historia con posibilidades. Al novio lo transformé en El Gringo, le agregué un amigo. Listo, cuatro personajes. La escribí en dos semanas y era bastante defectuosa, por lo mismo las correcciones se hicieron durante los ensayos. Y aunque Víctor demostró desde el comienzo un ojo clínico para lo que faltaba o sobraba, el trabajo con la obra se redondeó cuando nos falló la actriz que hacía la madre y Víctor le pidió a Bélgica que lo hiciera. Yo y ella éramos pareja, aceptó enseguida. Con respecto a esto debo confesar que mi ambición no tiene límites y, por lo tanto, lo único que quiero es que mis obras estén lo más cerca de la perfección que sea posible y por eso acepto las sugerencias cuando es obvio que mejoran el texto. Según Víctor y yo y la Bélgica y a Myriam y Lucho Barahona (actor del curso, excelente, que hacía el papel de "Víctor") estábamos haciendo una obra realista, pero después del estreno y durante las jiras, el comentario general es que era un realismo distinto, lo denominaron "realismo poético". La diferencia estaba en que tanto el texto como la dirección iba más allá de un acontecimiento banal, un encuentro desencuentro, pasaba a ser una historia sobre el amor y la lealtad.

El caso de "Animas" es totalmente distinto. Bélgica tenía jira al norte con el ITUCH, y en dos noches escribí la obra para ella.

Fue así desde el comienzo. Víctor la eligió para dar su exámen de egreso como director y no le cambió ni una coma, solo le puso las canciones, algunas de las cuáles (1961) había recopilado personalmente y que son notablemente adecuadas para los personajes. El examen fue exitoso y el ITUCH puso la obra en el repertorio del teatro de 1962. De nuevo se repetían la Bélgica y Lucho Barahona, pero en vez de tener alumnas en las otras hermanas-ánimas, ahora tenía al resto de las mejores actrices del teatro. Ahora bien, es importante señalar que jamás pretendí hacer una obra folklórica, de hecho nunca he estado en Talagante, lo que quería era hacer un retrato de la Bélgica en el personaje de la Bertina, ella es así, no me costó nada. Lo que la gente cree que es folklore es lo que yo me imagino del folklore (con Víctor odiábamos a los Huasos Quincheros y toda esa basura), es por lo tanto, mi impresión del folklore. Con Víctor, a raíz de "La remolienda", le pusimos folklore impresionista. Es bastante exacto, diría yo. El mundo que se crea en el teatro no es real, pero tiene que parecer real.

A raíz del éxito de las Ánimas dejé de escribir obras tenebrosas, sin humor, que a estas alturas me parecían producto de mi inmadurez. En la mezcla estaba lo que yo buscaba.

Por eso es ignorancia pensar que "La Remolienda" es solamente divertida. Aunque partí con ideas muy vagas y confusas, todo lo contrario de las Animas, y como no quería repetirme, busqué, en forma inconsciente, claro, una historia cercana a lo que no había podido hacer antes, una comedia musical. Tenía como doce canciones. Víctor que me entendía más que yo a mí mismo, cortó nueve canciones, dijo "esta no es una comedia musical. La gracia de esto es la mezcla de una ingenuidad increíble en estos tiempos con una mente sucia igualmente increíble. Este es un autorretrato." Tenía la razón, como siempre, esa mezcla es lo que yo soy.

2.- ¿Cómo considera el trabajo de Víctor Jara en relación al texto y la puesta en escena?

R: Lo más que tenía Víctor era sentido común. En él se daba una mezcla entre lo racional y lo que tenía incorporado a su vida desde niño. Eso se mezclaba con una búsqueda de lo bello, pero de lo bello de la obra, no es que anduviera buscando cosas "bonitas" que agregar. Por esa razón era casi imposible no estar de acuerdo con él. Era evidente que mis obras florecían en sus manos, de hecho la gente decía que era un director genial cuando dirigía mis obras y que yo era un autor genial cuando mis obras estaban dirigidas por Víctor. La parte triste es que el no tuvo mucho éxito dirigiendo "Los invasores" de Egon Wolf y mi obra "Todo se irá-se fué-se va al diablo" fue un desastre dirigida por Domingo Tessier.

Hay que recordar que en esos años se hacía un largo trabajo de mesa, tres semanas, y Víctor llegaba a los ensayos con el texto muy claro, sabiendo lo que iba a hacer y, como ya dije, qué sobraba y qué faltaba. Su relación con los actores era fantástica, se comprometía con todos. El también había sido actor y sabía lo que necesitaban, confianza.

3.- Leí una entrevista suya, Publicada en Punto Final N° 642 (Junio 29. 2007) a Alejandro Lavquén, donde afirmaba que fue Víctor Jara quien lo eligió a

usted para trabajar, ¿de qué manera surgió esta amistad artística y como fue mutando con el pasar del tiempo?

R: Decir que Víctor me eligió a mí es raro. Es raro que yo lo haya dicho. No había mucho más donde elegir, éramos compañeros de curso, éramos amigos, yo escribía. Y los dos éramos considerados por el mejor de todos, Agustín Siré, actor notable, buen director. El Ituch nos regaloneaba y nosotros trabajábamos como bestias para estar a la altura de esta predilección. T como nunca competimos en ningún sentido ¿cómo íbamos a tener problemas? El, la Bélgica, Lucho y yo éramos un clan. Esto despertó envidias múltiples y variadas a raíz del viaje de "La Remolienda" a California y Nueva York, los que no estaban en la obra nos odiaron, recuerda que el Ituch era un teatro con casi cuarenta actores, y los que hacían papeles menos importantes también se amargarón. Resultado, mi próxima obra, "Todo se irá..." no se la dieron a él, no le dieron ningún papel a la Bélgica y el papel de Lucho lo hizo otro. Desastre. Víctor se alejó del teatro y se dedicó a cantar, componer y a la política. Nos tocó hacer clases juntos, distintas materias, en la escuela de teatro de la Universidad Católica. Ahí tuvimos nuestro primer desacuerdo. Nada dramático, pero sí nos distanciamos, acentuado esto por sus jiras y que nosotros nos fuimos a Europa por ocho meses.

4.- ¿Qué lo motivó para participar en el disco *La Población*? y cómo realizó su trabajo investigativo?

R: Pero cuando volvimos Víctor me fue a ver y me habló de "La población". Me dijo que escribiera lo que se me ocurriera, pero me habló de temas: las inundaciones, la lluvia, Herminda de la Victoria, las coliguillas, el trabajo. No hice ninguna investigación, recuerda que yo no creo en el investigador con libretita. Si no lo siento no lo puedo hacer y punto. De dos letras distintas que hice, Víctor armó "Mis manos son lo único que tengo", lo de las coliguillas me salió fácil, es parte de mi alma. "En el río Mapocho mueren los gatos", igual, son gatero fanático. Con "Herminda" era cuestión de leer los diarios, oír a Víctor. Víctor era comunista, yo era socialista, pero jamás se nos ocurrió discutir por eso. Hay otras dos más en las que trabajé, en este momento no me acuerdo. Después de 1973 jamás he vuelto a ir el disco. No puedo. En 1973, después de numerosos intentos, Víctor aceptó volver a dirigir una obra mía: La virgen del puño

cerrado. Hicimos el mismo trabajo de mesa de siempre, tres semanas. El sábado 8 de septiembre almorzó con nosotros, estaba a dieta, no quería engordar por nada del mundo. Al irse se encontró con mi hermano que vive en Río de Janeiro y le dijo: Qué bueno que los chiquillos te tengan a ti, que tengan donde irse, por si pasa algo.

5.- ¿En cuáles puntos teatrales ustedes discrepaban?

R: En ninguno. La vez que nos distanciamos fue por razones pedagógicas y puntuales.

6.- ¿Tenían una teoría teatral o una forma de trabajo que a ambos les acomodaba?

R: Nuestra educación teatral consistía en una variante del sistema Stanislavsky, simplificado.

Humberto Duvauchelle

Actor Chileno

18 de octubre 2008

Santiago de Chile

Héctor, mi hermano, fue un actor importante de la Universidad de Chile.

Éramos Humberto, Hugo y Marielena. Que ahora está con el ICTUS. Formamos la compañía el 26 de febrero de 1960, esa fecha hicimos la primera función en el Petit Rex, ahí nos instalamos hasta el 73; estuvimos trece años ahí.

En 1983 murió Héctor, en la noche de Navidad, asesinado por un portugués, ahí murió la compañía De Los cuatro, casi 25 años. Fuimos pioneros en las giras internacionales.

*Sucedo que tuvimos éxito dos años con el mismo montaje y la verdad estábamos tan podridos de hacer esa obra que le propusimos a Víctor Jara hacer otra cosa para “despejarnos” y Víctor nos dijo que creía que debíamos hacer algo opuesto a lo que estábamos haciendo, algo de Vanguardia; específicamente de la Vanguardia Chilena, por eso seleccionamos el trabajo de un joven llamado Raúl Ruiz, ya se oía su nombre por escribir obras de mucho experimento. Su teatro era un teatro muy hermético, muy distinto, después de leer varios textos nos quedamos con dos obras de él: *La Maleta* y *El cambio de guardia*. Al programa le pusimos *Dúo*. Fue un éxito importante pero de público minoritario. El proceso fue complicado por lo “incomprensible” de las dos piezas.*

Aproximadamente, ¿Cuánto duró el proceso de ensayos de *Dúo*?

H: Los Ensayos de *Dúo* fueron, como de cualquier otra obra, alrededor de 60 ensayos con un promedio de 3 horas cada uno, o sea, alrededor de 180 a 200 horas.

El público y nosotros tratábamos de entender, el texto, a lo largo de los casi cuatro meses de función, fueron de 15 a 18 funciones. Después de esto no se volvió a montar, en Santiago, obras de Raúl Ruiz, se ha dedicado más a su carrera cinematográfica.

Entonces ¿Hubo trabajo de mesa, de análisis, debido a lo denso de los textos seleccionados?

H: Claro, desentrañamos las dos obras, encontrado relación entre ellas sobre todo en la temática del hombre temeroso frente al mundo que lo rodea; tratamos, con análisis, de darle coherencia al espectáculo, el esfuerzo mayor lo hizo Víctor. Trabajamos muy bien siempre con Víctor, él era muy voluble, a veces muy explosivo y eufórico, a veces muy apagado y mustio, pero siempre muy propositivo. Era muy curioso trabajar con él. Después de varios años nos encontramos de nuevo; bueno, no tantos. Tres años después lo llamamos y le propusimos montar una obra inglesa llamada *Entretengamos al Sr. Sloane* de Joe Orton. Esta es una obra amoral, absolutamente amoral. El público estaba muy sorprendido con la temática, reaccionaban violentamente, la estrenamos en 1967. Una obra tremendamente violenta, agresiva. Te estoy hablando de una Sociedad Chilena muy conservadora y cerrada, te hablo del año 1966, 67 aproximadamente; todos los años sesenta fueron por un lado de desrrape y por otro lado muy reaccionarios y obsesionados y con mucha fuerza de la Iglesia; esa era más o menos la atmósfera, transitábamos hacia una juventud muy influenciada por la corriente europea. Salíamos del Hipismo e íbamos a una juventud contestaria; el socialismo ganó a la juventud, el panorama político emergente mostraba al socialismo como triunfante. Entonces, en ese clima montamos esa obra de Orton, Víctor ya se imponía como canta autor en ese entonces, ya era muy conocido, tenía mucho acceso a la radio pero no a la televisión.

Y, ¿Notaron algún cambio, con este otro trabajo, de Jara cómo director?

H: Sí, muy maduro, muy maduro. Él manejaba muchas otras cosas con respecto al teatro, para mí él era mucho mejor director de teatro que canta-autor. Reconozco que era muy popular, la gente lo seguía, pero él hizo trabajos notables en el teatro, no solamente con nosotros, porque la dirección de esa obra fue impecable, sino que él también estaba dirigiendo para el teatro oficial, para el teatro de la Chile.

En los ensayos, ¿Realizaban algún calentamiento, algún entrenamiento antes de abordar el texto o no?

H: Lo que hubo fue mucha investigación, hablamos mucho porque la obra era muy delicada, intuíamos la reacción del público, el trabajo fue mucho con la tipología de los personajes que planteaba la obra...

¿El texto es Realista?

H: Sí, absolutamente.

Y la Dirección ¿Correspondía a este Realismo?

H: Claro, pero Víctor optó por mostrar la violencia fuerte y dura del texto con un planteamiento de comedia dramática, él hizo un raro juego manipulador y trató, impuso el género de comedia y no melodrama y eso aligero todo, el público se reía mucho a pesar de la violencia que yo te digo, el texto era muy interesante, insólito; mira, pasaban de la risa al espanto. El público iba por el comentado horror que generaba la obra; eso significo que estuviéramos en cartelera con doble función diaria hasta fin de año.

¿Cuáles con los elementos más característicos que recuerda de la dirección de Jara?

H: Sobre todo el equilibrio entre el trabajo intelectual, de análisis y la conexión emotiva con todo ese trabajo intelectual. Con Víctor no se tenía ese problema de desequilibrio porque el teatro oficial era muy intelectual pero poco emotivo, el nivel de información en la mesa de trabajo era enorme, pero tenías tanta información que al empezar a actuar se producía un desajuste muy grande por la desconexión emotivo. Con Víctor era más conversación, él contaba más con el aporte espontáneo de los actores y de él mismo; él trataba de ir a la médula de la obra, trataba de motivarte por medio de las tareas de observación, a mí por ejemplo, me pidió me que rodeara de mucha gente homosexual, porque mi personaje lo era, me pidió que los observara hasta la exageración pero no lo enfríes, me dijo, con el conocimiento, sino mézclate en la vida

cotidiana y anda a conocerlo por dentro, a la psicología. Esa estimulación de Víctor era formidable, para él lo más importante era el conocimiento directo, todo lo trabajaba con los sentidos. Esa es la gran diferencia entre los directores de la época y él.

Yo recuerdo sobre todo su sentido del humor, era dicotómico, ya te conté. Era de naturaleza voluble, tenía una sonrisa muy linda; y nos motivaba a que escucháramos, observáramos, etc. El insistía en que la respuesta frente a tu estado emocional dependía del otro, el no nos dejaba dar replica al otro si no pasaba por nosotros mismos, por nuestra interioridad, te pedía que te demoraras todo lo necesario para que des un respuesta orgánica al otro, de esa manera la respuesta era producto de un proceso interno; él nunca aceptó respuestas inmediatas.

Ahondando un poco más en el trabajo de *Dúo*, ¿Cómo trabajaron la coherencia, la unidad entre las dos piezas?

H: No sé si logramos la unidad, pero todo se centró en la incertidumbre del hombre con respecto a su realidad, a su mundo.

Y, ¿En cuanto a la visualidad?

H: Claro, la dominante de este montaje de Víctor, era en colores blanco y negro y era todo con la iluminación lateral, o sea que los personajes se veían en claroscuro, no había luz de frente que los mostrará en toda sus dimensiones, su corporalidad; también incorporó máscaras blancas y usaba mucho, también, el cenital; y muy poca música, música grabada. Era poco texto, pero, mucha acción física. El texto era cerrado y Víctor se apoyo mucho en la acción; los textos no tenían respuesta, no era nada realista. Los personajes siempre se sentaban con las piernas muy recogidas y la cabeza metida entre las piernas, hicimos mucho trabajo en el piso. Toda la actividad física trataba de hablar lo que no decía el texto.

Ánimas de día claro

Este montaje lo vi al aire libre en la Calle Londres, fue prodigioso lo que hizo. Fue en una plazuelita; el espectáculo tenía música, que creo que él compuso. Fue maravilloso, era una explosión de magia en la noche santiaguina. Aprovecho extraordinariamente ese exterior, ese espacio para dar vida al texto, para recrear el ambiente. Entonces a posteriori, Víctor fue muy solicitado, pero prácticamente sólo dirigió a la Chile.

Los invasores

El tuvo un conflicto con *Invasores* de Egon Wolff...por el cambio del final, Egon quedó muy enojado con Víctor. Para mi el final se prestaba para eso aunque no leí el texto. Dramáticamente era mucho más claro, lindo, más fuerte. Era distinto, este texto le daba poca oportunidad de jugar, a él le gustaba más la magia de Sieveking, o la fuerza de *Mr. Sloanne*.

¿Algún rasgo de identificación, algo en específico con lo que se pudo identificar los montajes de Víctor Jara?

H: Lo que él dirigió siempre, no era algo donde se pudiera expresar políticamente, él dirigió cosas mágicas, pero debido, sustentada en el folclor chileno, lleno de poesía de encanto, Víctor no tuvo mucho la oportunidad de hacer teatro abiertamente político debido a que pertenecía al teatro nacional.

Él iba mucho de extremo a extremo, de la magia al realismo o teatro socialista con los invasores; yo creo que él se sentía mejor con el teatro lleno de magia, ¿verdad?, de ingenuidad, de un encanto del teatro popular, él se podía encontrar y manifestar mejor dentro de esos temas.

¿En cuanto a las luces, escenografía...

H: No hablábamos de eso, ni de vestuario, ni nada, sólo el trabajo con el actor. Le importaba la temática, la repercusión en su época, la repercusión política de lo que estaba haciendo... y todo lo demás centrado en el trabajo del actor, después de varios ensayos, recién se reunía con el escenógrafo y con todo aquello del aditamento, Víctor

pudo haber hecho la obra con la ropa que teníamos en ese momento, no le importaba el entorno físico, por lo menos es la impresión que tengo.

¿Era muy exigente en el trazo escénico?

H: Nos daba mucha libertad, y dentro de esa libertad él cortaba el queso en el momento dado, el decía: “propón, propón” y después seleccionaba del material que tú le proponías. Le gustaba mucho trabajar con la contención... “No adelantes nada, que el público no imagine lo que vas a hacer un minuto después” decía, “la obra es un caja de sorpresas”... Él creía mucho en la sorpresa, el hablaba de que el teatro tenía que sorprender permanentemente al espectador... “De sorpresa en sorpresa”... eso decía, para mantener la atención del espectador. Nos hablaba del teatro como permanente provocación, me quedé con esa palabra, yo lo interpreto como una motivación que está siempre en mí...provocación, alterar, alterar al espectador.

José Pineda

Actor y Director de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile

23 de octubre 2008

Santiago de Chile

Es acerca de la realización de un estudio acerca del trabajo directorial de Víctor Jara. En específico de cuando el estudio dirección es la esta escuela.

J: Difícil, difícil porque en ese tiempo no estaban muy estructurados los cursos de dirección, él estudio duraba tres años para obtener el título de actor, no era una licenciatura como ahora, era el título de actor. Entonces él terminó los tres años y tomó los cursos de dirección, que los hacían los mismo profesores del pre-grado que a su vez formaban parte del Teatro Nacional, estos cursos no estaban reconocidos por la Universidad, eran directores pero sin título.

La información es precaria, los estudiantes de su época de pre-grado hacían unos festivales y cada curso elegía una obra y montaban el texto y entre ellos mismo se dirigían, y ahí Jara empezó a dirigir; la primera obra fue *Parecido a la felicidad* de Sieveking. Durante sus estudios de actuación tuvo bastantes experiencias porque le hacían montar obras con sus compañeros de escuela: *La Mandrágora*, *Milagro en el mercado viejo*, hasta que en su egreso eligió *Ánimas de día claro* y esa obra con muy buen resultado la seleccionaron para tener temporada en el teatro de la Universidad.

¿Que autoridad era la que elegía estas obras?

J: Entre los mismos profesores o él mismo pudo haber sugerido, no había una cosa tan estructurada.

Más adelante Jara forma parte de la planta de directores, ¿Cómo era este proceso de ingresar a dicha planta?

J: Era difícil, a él lo llamaron, lo conocían, encontraron que como estudiante de dirección era muy bueno, los mismos profesores-actores de la compañía lo invitaron y ahí ingresó la planta con *Ánimas...* y su elenco cambió de estudiantes a los de la

compañía. La planta era de los mismos profesores que hacían pre-grado y los cursos de dirección, no había gente externa, era mucho más casero y mucho más prestigioso. Los directores eran autodidactas: Pedro Orthus, Agustín Siré...autodidacta. Le generación de Jara fue la primera, junto con Eugenio Guzmán, fueron de los primeros en egresar como directores.

Profesor, ¿Alguna vez vio algún montaje de jara?

J: Todos, él era tres años menor que yo, trabajé en La Mandrágora que él dirigió e hice un reemplazo en *Ánimas*... Cuando ya estaba en el teatro de la Chile,

¿Alguna característica de él como director?

J: Claro, sabes, había una serie de directores de esa época que se caracterizaban por ser tiranos, ellos determinaban todo, no había democracia artística, esto producía buenos resultados pero no existía diálogo, el director ya tenía todo boceteado desde el primer día, él determinaba todo anteriormente, la planta de movimiento que era muy importante en esa época, ellos organizaban toda la puesta en escena en un trabajo previo a los ensayos, este tipo de director era alguien muy preparado para cualquier pregunta, no habían incógnitas, no se trabajaba con esa idea de “ir aclarando en el proceso”... Entonces aparece esta nueva hornada, Jara tenía otra forma de dirigir, quizá por ser más joven o porque como ya había sido dirigido así, él no tenía esa forma de dirigir era más amplio, más abierto; las textos que montaba generalmente eran de Sieveking, su amigo, casi todas las obras eran con gente muy cercana, tenía un carácter muy alegre y desinhibido.

Generalmente, ¿su trabajo fue con el realismo?

J: No, no, él no se especializó con ningún estilo, le tocó hacer un realismo poético con *Ánimas de día claro*, son ánimas, no es tan realista, después hizo *La Remolienda* que es una farsa, no es realismo tampoco, una farsa bastante asainetada, después *Los invasores* que es un realismo expresionista y después *Viet-Rock*, una obra contemporánea, que no era realista, era de cuadro entonces era bastante brechtiana, hizo

también *Antígona* de Brecht en la católica. En general él no tuvo una tendencia especial y si la tuvo podría ser la cosa chilena, el dirigió en mayoría obras chilenas, hay también algo del folclor... como *Ánimas...* y *La Remolienda*, aunque no se dedicaba en exclusividad a lo folclórico, cuando fue director profesional, ahí empezó a desligarse del teatro y empezó el mundo de la interpretación musical.

Lo interesante es que él no fue autodidacta, sino que tuvo estudios regulares de dirección con profesores que sí fueron autodidactas... el conjunto era muy bueno, era el mejor del momento... gran prestigio, actores muy bien considerados; ingresar a ese grupo era lo mayor que podía hacer un teatrista, era ése o el conjunto de la católica, eran los dos grandes grupos teatrales.

Él fue de la primera hornada con ya cierta preparación y con práctica, práctica que tenía con sus congéneres del teatro; él fue ayudante de dirección y eso le dio mucho conocimiento; todo esto como director porque como actor después no actúa más, él era mal actor, no actuó sino papeles menores en el teatro profesional, a él no le interesaba eso, él se consideraba mal actor y es terrible cuando alguien se considera mal actor y no ve otro camino, pero él siguió por el camino de la dirección, nunca se frustró por no ser buen actor, él tenía claro a donde quería llegar.

Instituto, Víctor tuvo mucho éxito con las obras chilenas, con Sieveking, eso le ayudó mucho a ingresar al teatro de la Universidad, con *La Remolienda* tuvo un gran éxito de público,

Eso te puedo informar de él, como estudiante no hay mucha documentación...tenía notas regulares, era un estudiante común, no destacaba... después viene "el despertar", y ahí se que sobresale como director.

Alejandra Gutiérrez

Directora teatral

31 de octubre 2008

Santiago de Chile

A: Mira, yo vi dos espectáculos dirigidos por Víctor Jara: *Ánimas de día claro* y *Viet Rock*; en ambas lo que recuerdo más es el sentido rítmico, las dos tenían un estilo definido, claro, categórico y buena resolución.

Específicamente *Ánimas de día claro* es la que más me gusto de las dos, recuerdo que era un montaje fino, con un atmósfera delicada, fantasmagórica. Recuerdo una luz suave, envolvente que daba una sensación onírica, esa es la impresión que se me quedó más en la retina, la sensación de un sueño. En la actuación recuerdo mucho una orquestación en las voces, un ritmo también envolvente con la cadencia que se complementaba con los tonos pastel del vestuario y de las luces, en este sentido era bastante chejoviana, no en el sentido de ser una obra realista social, sino realista onírica, con encanto, con amor. Era una obra poética, completa, con un clima muy bien integrado por todos los elementos que participaron de la puesta en escena (música, luces, vestuario, actuación).

En el caso de *Viet Rock*, el recuerdo que tengo más presente está relacionado con lo rítmico del movimiento de los cuerpos en escena. Para mí, era una puesta de mucha fuerza, energía, de impacto, que sin embargo, carecía de argumento, o bien, no me quedó muy presente; no la logré relacionar con los sucesos de Vietnam. Recuerdo esa obra como un afiche, un panfleto, sé que tenía una iluminación muy blanca y brillante, era como un grito pegado en el muro, los actores tenían mucho trabajo físico. Este espectáculo reflejó la época de los '60, este era un teatro de protesta, de llamamiento, de agitación... una obra de mucho movimiento, de mucha luz y ritmo.

Sonia Mena

Actriz Chilena

1 de Noviembre 2008

Santiago de Chile

Víctor peleó mucho porque yo estuviera en La remolienda, ya que yo no pertenecía al elenco estable del Teatro y era alumna recién egresada de la Universidad, entonces cuando Víctor hizo su reparto me puso a mi para hacer Chepa, y el concejo podía aceptar o no el elenco y ahí conversaban con el director; ese concejo estaba formado por el director, el subdirector del Teatro Nacional, un especialista en teatro, un representante de los actores y algún profesor de la Universidad. Esa era la gente que estaba en ese concejo y ese concejo le dijo que yo no, porque yo tenía la trayectoria del resto del elenco... Víctor se la jugó conmigo, no porque fuéramos tan amigos; él habló conmigo y me dijo: -Sonia yo me la jugué por ti y ahora tú te la vas a jugar por mí- y creo que lo hice muy bien puesto que me dieron el premio como actriz revelación por parte de los críticos.

La remolienda...

SM: Mira, Víctor en los ensayos nos hacía, en *La remolienda*, que bailáramos, el tocaba la guitarra y nos metía en onda del campo para que nosotros tuviéramos esa cosa que no teníamos, porque éramos de la ciudad, él de su madre sabía muchas canciones, entonces nos enseñó canciones y cantábamos todos, bailábamos todos, nos enseñó a bailar cueca cosa que no sabíamos ninguno de nosotros, entonces empezábamos con espíritu alegre, pasábamos, por lo menos, media hora del ensayo lo hacíamos jugando cantando bailando, olvidándonos de los problemas de la casas y ese era el espíritu para *La remolienda*, te fijas, no era un persona que le gustara, en *La remolienda*, hacer un estudio de mesa demasiado profundo; él nos pedía: - Mañana vamos a hablar de los personajes, cada uno traiga lo que piensa de su personaje y yo le digo lo que pienso de cada personaje- Teníamos cerca a Alejandro Sieveking que es el autor, entonces, era bastante fácil para nosotros, hicimos un trabajo de mesa de no más de una semana, breve, poniéndonos de acuerdo en los antecedentes: ¿Quién es?, ¿Porqué está aquí?, ¿De dónde viene?, Su vida pasada, en fin todo eso; pero siempre con un rico ambiente,

él producía un ambiente grato en los actores, entonces todos los queríamos mucho, claro que cuando se enojaba se enojaba, después se le pasaba y ya, pero, el recuerdo que tengo de él con este elenco era de mucha felicidad, el ambiente era muy agradable.

¿Hacían improvisaciones cuando trabajaron los personajes?

SM: Sí, mucha, mucha, mucha improvisación y la música estuvo presente desde el inicio del proceso, yo cantaba una canción a capella, sola y lo demás de la música era grabado no en vivo.

Viet Rock ...

Fue una obra en que Víctor estaba muy interesado en la guerra, él se metió mucho, estudió mucho lo que estaba pasando en Estados Unidos y en Vietnam, y le pidió a Joan Turner que hiciera la parte coreográfica, era muy coreográfica... éramos todos vietnamitas, estábamos vestidos iguales: con buzos, no había otro elemento. Había mucha expresión corporal, todo esto a cargo de la Joan; también hicimos muchas improvisaciones, éramos guerrilleros, fue una cosa muy linda pero muy fuerte, no tuvo mucho éxito la obra, porque como Vietnam está muy lejos a los chilenos no les importa qué es lo que pasa ahí. Fue una linda puesta en escena pero me da la impresión que no llegó mucho

¿Qué diferencias notaste en el trabajo directoral de Jara?

SM: Era distinto sobre todo por el tema, tan difícil, tan complejo, Víctor se hizo asesorar por gente que sabía del conflicto, por gente de la embajada de Estados Unidos, esto lo tomó muy seriamente... Nosotros hacíamos training, no como en *La remolienda* que cantábamos y bailábamos, sino que corríamos, hacíamos ejercicios de relajación fuerza, elongación, mucho más físico el trabajo.

En cuanto a la visualidad...

SM: Oscuro, a mi me parece que los buzos eran negros, y sino gris oscuro, que contrasta mucho con el trabajo de *La remolienda*, con ese colorido. Fue distinta su manera de dirigir fue mucho más dominante en cuanto a la parte del carácter, de la psicología de los personajes... cada uno de nosotros sabíamos que por ser guerrilleros podíamos morir en cualquier momento, nos podían matar, había mucho temor, mucha furia, dolor, eso nos inculcó; esta cosa de que tú nos sabes si va a explotar una bomba y todo se acabó, entonces, era mucho eso, el sentido del dolor por la muerte... Fue muy duro... también había música, no me acuerdo qué música pero recuerdo que había una parte de un noticiero, yo leía las noticias y todo eso llegaba a Estado Unidos.

Todo el proceso fue duro, muy linda la obra pero muy fuerte.

La casa vieja...

Víctor disfrutó mucho de ese autor cubano, la historia sucede en Cuba, eran los problemas típicos cubanos, eso de vivir en un país que tiene en contra a Estados Unidos, era la historia de una familia, que unos estaban a favor de irse y otros querían quedarse y apoyar a Fidel. Víctor tuvo un problema con una actriz, con la protagonista. Esta actriz no dio lo que Víctor quería y la cambió por Carmen Bunster, una gran, gran actriz; quizá Carmen era mayor que el personaje, pero Víctor prefirió cambiarla para que tuviera la fuerza que se necesitaba. Víctor salía de esos ensayos un poco descorazonado porque le costó hacerla, le costó meternos al mundo de Cuba que no conocíamos... él nos contaba historias, noticias, él se interiorizó mucho de lo que pasaba en Cuba y nos lo transmitía para que entendiéramos las reacciones de los personajes...era realismo total. También hicimos mucha improvisación, a él le gustaba mucho la improvisación, él nos daba temas y nosotros los desarrollábamos en la improvisación, o bien nos decía: -Vamos a improvisar sobre la tragedia de esta familia- y de ahí hablamos de lo que a nosotros, los actores, nos pasaba con esa tragedia, si nos tocaba o no, si nos importaba o no, en fin... En esta primera etapa de improvisación de todavía no poner en escena la obra, ahí, él se daba cuenta de lo que podía dar cada actor... Ahora con esto no te digo que no trabajara, al contrario, él no improvisaba, él ya tenía planeado para cada ensayo todo el trabajo del día... siempre con descanso (risas).

También usó música, música cubana, más incidental que en *La remolienda*... Él nunca soltó la música o la música nunca lo soltó y ya ves como terminó... así fue... estudioso, como director: Serio, exacto, llevado de su idea, sensible, fuerte.

Bélgica Castro y Alejandro Sieveking

Actriz y dramaturgo chilenos

6 de noviembre 2008

Santiago de Chile

Víctor, lo que hizo fue dar un cambio de enfoque al realismo que se hacía en esa época, en el modo de actuar de ese tiempo, lo novedoso del enfoque era con respecto al acercamiento del movimiento de los actores a la vida cotidiana, se dedico a enfatizar lo verosímil, lo realista de la actuación, de lo que decías y cómo lo decías. Él no pedía, como me lo pidieron otros directores, que mostrara al público todo lo que hacía, al contrario, era un trabajo más delicado y sutil.

Yo aprendí de él lo indispensable de la verosimilitud en el escenario, aunque el actor esté hablando con un refrigerador, su voz, su interpretación deber ser creíble para el público, ése fue un paso importante en el Teatro chileno: la verosimilitud que le exigés al cine transportada al Teatro; también había en Víctor un espíritu poético para tratar los acontecimientos, tenía delicadeza para tratar internamente, humanamente los acontecimientos, para mí eso es lo más importante de Víctor, él transformó la manera de interpretar, más allá del realismo que puede tener un Ibsen, yo aprendí así a interpretar a Ibsen; porque a uno antes se le exigía, en general, sólo tener sentido en lo que decías, pero no había el compromiso corporal, interno con el texto, y que Víctor trabajaba... el realismo interno, lo emocional verdadero...

¿Cómo se logró eso?

B: Lo que hacía era profundizar el texto, saber las razones de los acontecimientos. El texto se leía, como a mí me parecer es más sano y él no nos obligaba a aprender el texto porque no sabíamos los movimientos, se conversó mucho, se hizo trabajo de mesa, de ver cuándo cambia el espíritu de la escena, los cambios de estado de escena y cambios de dirección de la escena y paulatinamente, después de ver las situaciones, iban fluyendo los movimientos, y sólo se hacían los movimientos necesarios, Víctor no movía mucho a la gente, era solamente la lógica, a los actores nos pedía el comportamiento del personaje según lo conversado en el trabajo de mesa, respetando la personalidad de cada uno y todo eso emanaba del texto, entonces, cuando

ya estaban fijados los movimiento empezábamos a memorizar el texto, era hasta ese punto porque ya sabias porqué lo decías, cómo lo decías, a qué distancia estabas del otro. Él sabia, en cada obra, que era lo quería producir, pero, también el hecho de estar con el actor vivo ahí, te produce las características del personaje... Víctor tenía una cosa de magia teatral, lo que se podría llamar el *realismo mágico* pero desgraciadamente el término ya está usado y en otro sentido, con García Márquez y sus imitadores, pero, había algo muy lógico, muy verdadero en el trabajo de Víctor, se enfocaba en el humano, en su comportamiento, en la razón de porqué pasan las cosas, de por qué se comportaban de una u otra manera los personajes, entonces era muy importante el análisis de la motivación del texto, de por qué se escribió ese texto así. Yo no había hablado de ese tema, nadie me había preguntado, como tu, cuál era la gracia que tenía Víctor en ese sentido.

Otras personas entrevistadas mencionan ese factor mágico en los montajes de Víctor, por eso estoy tratando de...

B: Yo creo que es un talento, talento de conocimiento humano, un talento de profundización en el conocimiento del ser humano, porque todos estos personajes son seres humanos, él con buenos actores era excelente.

Y la música, ¿Crees que era un factor importante en su dirección?

B: Sí, nos enseñó a bailar cueca para acercarnos al espíritu del folclor, del campo, así fue en *La remolienda* y *Ánimas de día claro*, eso lo usó como una forma de acercamiento al ambiente del campo.

Y los factores externos como el vestuario, el maquillaje...

B: Se preocupaba del atuendo pero no demasiado, te digo, todo era más interno, esos personajes fueron de los más Chejovianos con los que yo he trabajado, Víctor los enfocó así.

En *Los invasores*...

B: ¡Ah! Lo había olvidado, es que yo soy de izquierda y *Los invasores* es una obra muy torcida, en la que aterrorizan ala burguesía con el cambio comunista, con Allende, esto al espectador burgués le pareció fantástico y yo estaba en contra de que se hiciera esa obra porque era contraria al nuestras ideas políticas. La obra se dio y la gente ya no quería votar por Allende, así que a mi no me gustó y Víctor estaba fascinado con la obra, yo hice un papel fantástico, muy servido, pero la obra era muy contraria a mi postura... El texto era realista y también analizamos los personajes, y él siguió la misma línea para montar.

Después de esa obra se hizo *La casa vieja*, un texto cubano, también era realista, era un obra con fallas en el reparto, la dirigió de la misma manera, ahí claro que escuchamos música cubana...

AS: Lo que hizo Víctor siempre fue muy cinematográfico, era un realismo que no era realismo, era como suave, mágico, incluso en México a Seki Sano se le hizo muy diferente. Si bien Víctor trabajó con el realismo, no era sólo realismo, eran mundos posibles, era mágico, era una mirada, un espíritu, un alejamiento de lo antiguo, era una cosa más poética, espiritual que deformaba la realidad; lo que hacia Víctor era siempre verosímil, cualquier cosa que estuviéramos haciendo, aunque sean cinco ánimas penando de día... que mexicano oye... aún eso, refleja humanidad y ése fue el logro de Víctor; porque en el fondo era el sistema de Stanislavski pero simplificado y con talento, él además era cinéfilo, entonces se dio cuenta que el realismo ya no podía ser como antes porque había dejado de tener sentido, ahora, lo que transformó aún más todo, es que tomando el realismo enserio se pone anticuado pero si le agregas humor, un tono de humor... tenue como en *Parecido a la felicidad*, o mas lanzado como en *Ánimas de día claro*, o totalmente desbocado como en *La remolienda*, de todas maneras es un tipo de realismo en que las cosas son posibles dentro de ese mundo, y bueno, la influencia del cine es una cosa que no es de despreciar en cuanto a estilo; Víctor tenía muy buena memoria visual, siempre buscaba la composición visual, la fotografía, tenía mucha sensibilidad plástica y también tenía equilibrio entre lo plástico y lo orgánico, en suma esto es lo que generaba el interés del espectador, y esto él lo dominaba porque

llegaba a entenderse íntimamente con el actor y así generaba lo orgánico; es una cosa mágica y de talento, yo no creo que sea algo de receta ... sólo sucede.

Hay una obra, que tu seguramente no sabes que dirigió Víctor, en el año 60 después de *Parecido a la felicidad* y como parte de una antigua tradición del teatro, se hacía un función que se daba para los hijos de los maquinistas y de los actores del teatro, esa obra se llamó *Honorato el caballo de circo*, que es la base de *La remolienda*.

Delfina Guzmán

Actriz chilena

6 de noviembre de 2008

Santiago de Chile

D: *La maña* fue una producción ICTUS, Víctor hizo el reparto con tres elementos del Teatro de la Universidad de Concepción, nosotros lo conocíamos de la escuela, el trató de rescatar un tipo de trabajo que hacíamos en concepción, un trabajo referente a lo político, era un teatro muy politizado, no sólo en el repertorio sino en la manera de trabajar, trabajábamos siempre con Stanislavski y teníamos un estilo de trabajo muy definido que era producto del equipo, del trabajo en conjunto con una interacción fuerte y una sensibilidad compartida; yo creo que Víctor usó su intuición y nos llamó para hacer este montaje, este trabajo no tenía una connotación política propiamente tal, pero si es un texto muy lindo... te digo todas estas cosas para que vayas valorando a Víctor no sólo como artesano sino que también tenía una visión de la profesión que iba más allá de realizar una obrita con un elenco conocido para tener éxito ... él era un hombre con una posición política y estética bastante firme.

El trabajo de esta obra fue muy curioso, nosotros hacíamos todos los días un training físico con la música de los Beatles, entonces, fue un poco abordar la obra de una forma muy especial, con el cuerpo, no tan intelectualmente como lo hacíamos antes, Víctor nos aportó la visión de un cuerpo que funcionaba al son de una época, eso estaba muy expresado en los Beatles. Hacíamos ejercicios guiados por la Joan Turner, iniciamos con por lo menos una hora y media de este trabajo físico, de danza, de movimientos de gimnasia; así, Víctor usó la música como medio para entender la época y el comportamiento, la conducta de los personajes. El texto es una comedia realista muy buena, por lo que esa forma musical funcionó bastante bien. En esos ensayos en que participaba la Joan estábamos de 4 a 5 horas, lo que no se usaba en esa época, nosotros pasábamos mucho tiempo juntos, convivíamos mucho, hacíamos training, almorzábamos juntos y después ensayábamos; toda esta convivencia nos hizo comprender la obra desde muchos puntos de vista, Víctor supo captar además de intelectualmente muy sensiblemente, por medio de la música, la naturaleza de la obra.

A mi me quedó la sensación de una experiencia muy completa.

En los ensayos, ¿Cómo fue la conformación del personaje?

D: Ahí usamos Stanislavski no más, se hizo estudio de personaje: antecedentes, biografía, etc. Y en la medida en que las situaciones se iban cerrando, o digamos perfilando, los personajes iban apareciendo en la situación, previo claro al análisis del personaje... todo el método de Stanislavski aplicado pero con la nueva aparición de la integración física. Víctor decía que esta era una obra física y percusiva, yo entiendo que lo percusivo era ese contrapunto de ritmo, yo di por hecho que era así, un poco como la nomenclatura de la Joan, todo era muy musical y se manifestaba en el cuerpo. Yo creo que el aporte de Víctor fue el de incluir el proceso intelectual el movimiento, el cuerpo en el espacio, que ahora no es ninguna novedad pero en esa época era algo muy avanzado.

¿Alguna obra que hayas visto de él y que te haya gustado?

D: *Ánimas de día claro*, estaba muy bien hecha. El texto era muy bueno y Víctor apostó a todo ese conocimiento del campo chileno que tenía con un excelente resultado, ¡ah! Y bueno, también *La remolienda*.

¿Alguna imagen que recuerdes o algo en específico que recuerdes estas obras?

D: No fíjate, sólo esa atmósfera del campo, claro, porque el campo chileno, en ese tiempo era descrito por el movimiento llamado *pintoresquismo*, y eso era algo muy vago, muy localista; en cambio con Víctor aparece otra mirada, porque tenía un conocimiento interior del campo, una mirada más profunda, menos localista y mas abierta.

Jaime Silva

Actor y dramaturgo chileno

10 de noviembre 2008

Santiago de Chile

JS: Jara se movía muy bien en los temas chilenos, porque su familia era del campo, eso él lo conocía muy bien y la gente de teatro lo criticaba porque decían que le faltaba una base cultural; por eso la *Antígona* fue criticada porque decían que no conocía a Brecht, yo diría que el sí estaba preparado para montar Brecht, el lo conocía, lo estudiaba, conocía del marxismo, pero no sé cuales serían sus referentes en lo clásico, no recuerdo algo en especial de esa *Antígona*, creo que no había mucha verdad en las actuaciones, en *Ánimas...* sí que lo había; particularmente *Ánimas de día claro* era un montaje muy bonito con un muy buen elenco, el creaba una atmósfera donde reproducía vivencias de su infancia, de su adolescencia en el campo: la casa abandonada, el huerto abandonado, eso es de las cosas mas lindas que montó. *Ánimas...* y *La remolienda* tocan algo del folclor y tocan como un realismo mágico, sobre todo en *Ánimas...*, *La remolienda* es un sainete, es para hacer reír.

En general Víctor era un director, era un hombre de mucha sensibilidad en lo chileno, ahí se acomodaba muy bien, no se sentía criticado en ese ámbito y a los actores les solicitaba lo orgánico, no era muy teórico pero tenía mucha intuición.

Mónica Carrasco

Actriz Chilena

26 de noviembre de 2008

Santiago de Chile

Yo conocí a Víctor antes, en el taller de folclor de Ñuñoa, él fue mi profesor durante un año y fuimos de gira al sur. Después entré a la universidad a la escuela de teatro. Víctor la pasaba metido en mi casa porque éramos tres hermanas vinculadas al teatro.

Y acerca de tu participación en *Viet Rock*...

MC: Fue una obra muy contestataria, yo estaba en el último curso de la escuela de teatro y para este montaje necesitaban alumnos jóvenes para que hicieran algo muy extraño, que en esa época no se hacía, era el uso del cuerpo. Víctor quería hacer algo muy revolucionario, no quería ningún elemento escenográfico en el escenario, quería que todos los ambientes fueran recreados por los actores y por la iluminación; entonces, contrataron a gran parte de mi curso, a gente joven, para que hiciéramos a los Vietnamitas y a los soldados gringos y así dimos vida a esta obra. Nos hacían training físico con Joan Turner y de ahí nos tomaba Víctor para trabajar en el montaje como tal. El training nos preparaba para la acrobacia, los movimientos extracotidianos que exigía el montaje, las formas que construíamos con los cuerpos como una flor que constituíamos entre varios, etc... la obra fue muy movida con mucha acción, nosotros salíamos a la platea, entre medio de las butacas como si estuviéramos en el campo de batalla y la gente se sorprendía mucho con el rompimiento de la cuarta pared, invadíamos todo el espacio, fue una obra muy contestataria y política, además, con crítica hacia la guerra. Cuando pasábamos con Víctor armábamos las escenas conforme el texto; para esto nosotros hicimos trabajo de investigación sobre Vietnam, así nos sensibilizamos, leímos acerca del tema, vimos algunas grabaciones, ciertas cosas en el cine, lo que se podía, porque piensa tu que en esa época era muy escasa la tecnología, mucha investigación de radio, revista: noticias; esto fue empaparnos de Vietnam, de su geografía, de su composición política... nos hicimos de mucha información previa.

Crees que, en el montaje, ¿predominó lo visual o lo sonoro?

MC: Yo te diría que predominó el cuerpo y el texto. Había música, unas canciones que cantaban los soldados gringos, para eso de no tener miedo en la guerra, cuando se dirigían al campo de batalla. No era un musical, era más bien voces a capella; yo cantaba algo, no recuerdo qué... todos cantábamos en algún momento, eran ciertas partes con intervenciones musicales. Yo era vietnamita, recuerdo una estrofa: “Caminemos juntos sin temer morir, caminemos juntos, libres como en América...”

La música, ¿estuvo presente en el proceso de montaje o sólo en el producto?

MC: De verdad no me acuerdo de eso, pero yo creo que él en tanto músico pudo usarla, tampoco recuerdo si él compuso las canciones o ya estaban hechas.

El escenario...

MC: Nada, totalmente libre, eso era lo revolucionario, la iluminación era muy importante, muy brillante, clara, a veces nula, en los momentos de guerra, todo esa era para un teatro de aquella época, muy extraño, nuestro vestuario era oscuro, buzos oscuros, estábamos descalzos, y los hombres sólo se cambiaban elementos para cambiar de rol, la escenografía era corpórea... los roles iban cambiando, a veces, unos compañeros eran vietnamitas y después eran gringos... por esto el personaje lo tomamos como, más bien, como el concepto de Brecht, el personaje como ente social, no era con antecedentes, ni trabajo psicólogo, era el símbolo de los guerrilleros, en mi caso, el personaje se trabajó desde el rol social.

¿Qué destacarías del trabajo directorial de Víctor Jara?

MC: Justamente, esa intención de salirse de lo establecido, con este montaje. Nosotros como actores nunca habíamos trabajado con... solamente con el cuerpo, nunca habíamos trabajado personajes que fueran un poco lejano a la cosa tradicional del análisis tridimensional, todo eso fue totalmente nuevo, él era un director joven,

trabajador, con mucha energía y nos entreteníamos mucho con los ensayos, en las 6 horas de ensayo. Además la temática que eligió, era para ese momento, para esa juventud, muy interesante, todos estábamos muy comprometidos políticamente y hacer una obra que mostraba a la gente ese conflicto de guerra, a mi, me sedujo mucho.

La recepción...

Siempre en esa época los teatros estaban muy llenos, también en esta ocasión, fue un público muy joven, la juventud como era muy política, muy comprometida con su posición, se interesó en la obra, en ese conflicto político.

Hirano Chávez

Investigador musical y coreógrafo chileno

12 de Marzo 2009

Santiago de Chile

Profesor Hirano, se trata de una investigación acerca de Víctor Jara, su trabajo en el Teatro y de cómo se manifiesta el folclor en este mismo trabajo...

HC: El término folclore surge en el siglo XIX, en Europa, en ese momento el positivismo era un corriente muy fuerte, esto provoca una mirada vertical hacia lo perteneciente a estudios acerca de la vida popular, al pueblo, de cierto modo digamos peyorativo; es por eso que en la actualidad se maneja más el término *cultura tradicional* o *patrimonio cultural*, ya sea un patrimonio tangible o intangible. ..

Hoy día es una concepción distinta, para mi todo es eso, es patrimonio y eso es Víctor Jara, es un patrimonio intangible humano, él como persona porque con el teatro connota un pensamiento, una perspectiva, una sabiduría, ahora, lo que él practicaba en su época era conocido, se denominaba folclore, él mismo lo llama folclor. Víctor parte con un estereotipo creado, sin embargo, esta concepción la madura y la reconoce como folclor; con el paso del tiempo, al avanzar los estudios en cuanto a la cultura popular se va manejando el término patrimonio cultural o en el caso de la música, por ejemplo, música de tradición oral; entonces nos vamos olvidando de “folclor” y se habla más bien de cultura tradicional o patrimonio cultural; a pesar de todo, hoy día se sigue escuchando y manejando, en algunos casos, la palabra folclor.

Lo interesante en el caso de Víctor es que él, al ser hijo de campesinos, obtiene directamente esta tradición oral y como gente de teatro aplica este conocimiento, el aplica su bagaje, su impronta, su patrimonio y lo proyecta a través de las obras de teatro, soy claro ¿o no? Ahora, en ese momento se denominó folclor, y ahora, yo pienso que es más óptimo hablar de Cultura tradicional.

METATEXTOS

Actor: Andrés Olea

Personaje: El (otro pescador)

“Este es el tercer montaje en que me entrego a ser dirigido por Adrián Cu, personalmente, las 2 ocasiones anteriores, significaron para mí una gran satisfacción y crecimiento, por lo cual agradecí enormemente que me llamara para este su montaje final para el magíster. Las instrucciones eran precisas, montar una obra del folclor mexicano usando como estructura, la composición teatral de Víctor Jara.

La pastorela escogida, reunía todos los requisitos y complicaciones con las cuales Cu quería trabajar.

La primera etapa, en donde se hacían algunas lecturas de texto, se enfocó mucho en 2 cosas: unirnos como grupo de trabajo e impregnarnos de la esencia de los Habitantes de Campeche, lugar donde transcurre la historia de nuestra Pastorela. Para lograr esto, la música, herramienta fundamental para Jara como vehículo de la identidad, nos ayudó a hacer germinar en nuestro interior a los Campechanos a los que ahora les tenemos tanto cariño.

En el primer montaje que me dirigió Cu, la memoria era fundamental, acá, si bien a estas alturas el texto sale de nuestras bocas con soltura, se enfatizó la importancia de entender el texto, la aclaración de los términos Campechanos (Mezcla de Español, Yucateco y Maya) y un intenso trabajo en el acento del lugar, nos ayudan a comprender el ritmo de vida, geografía y espíritu de los personajes.

Para mí, este montaje es una gran experiencia como actor, un fuerte trabajo bajo la firme pero siempre educativa dirección de Cu, y un encuentro con un agradable grupo de compañeros de trabajo. Estoy Feliz de participar en esta Pastorela”.

Actor: Diego Echeverría

Personaje: Pescador

“El Proceso ha sido bastante grato, el grupo se ha formado de excelente forma a pesar de ser la mayoría desconocidos, pero gracias a los juegos, distintas dinámicas y buena disposición del director nos hemos afianzado cada día más. El método de realización ha sido a partir de las conversaciones, dichos y música de la zona (Campeche) y han logrado insertarnos en el olor, en la alegría y pureza de este pueblo y sus personajes. El aprendizaje parte de las distintas propuestas de los actores, donde el rol del director es limpiar y direccionar de excelente manera dichas propuestas a través de intenciones, circunstancias dadas, realidad de la conducta, etc. El acento es otro punto importante. Se comenzó trabajando en la base de encontrar el “Neutro” para luego pasar al mexicano más cercano, al más conocido y común en Chile, para luego explorar el Yucateco. Este es un paso muy importante y complejo a la vez, la utilización de sonidos casi guturales, rapidez del habla, los modismos totalmente nuevos han hecho que el trabajo deba ser mucho más depurado. El director logra impregnarnos el sonido, el sabor de esta lengua ya que todas las horas de ensayo nos habla con su idioma original, lo que hace que nuestros oídos se entrenen y podamos comprender y asimilar más rápidamente este idioma”.

Actriz: Javiera Naranjo

Personaje: Pescadora

“Mi experiencia en este montaje ha sido sumamente enriquecedora, ya que el ambiente para trabajar ha sido muy grato y las posibilidades de proponer como actriz nunca han sido tomadas de mala manera, de hecho, todo lo propuesto el director lo ha usado para comenzar algo, por ejemplo yo propuse entrar con un palo, Cu lo acepto, pero después de algunos ensayos me hizo sacar el palo, para conservar la energía que ese objeto me daba, lo cual produce para mi es una especie de equilibrio entre actor/director. Por otra parte, esta todo lo que es el tema cultural, pues hemos debido insertarnos en todo lo que representa México y más específicamente Campeche, quienes más que hablar como el típico mexicano, hablan yucateco, y con respecto a ese tema ha sido un desafío bastante divertido y entretenido pues lo que en un principio nos pareció muy extraño, ahora se nos hace bastante mas cotidiano, de hecho después de los ensayos hay muchos que siguen hablando de esa forma. Siempre empezamos bailando, ya sea con la música del montaje u otra, pero siempre es mexicana (no la típica mexicana que se conoce acá) en un principio bailábamos en silencio, pero a medida que el tiempo ha pasado se nos a obligado a hacer ruido lo que para mi era bastante incómodo, ya que acá no se acostumbra eso, pero ha sucedido algo bastante extraño, a medida que ha pasado el tiempo, se nos hace muy raro bailar sin ruido, ahora todos gritan y cuando se atisba un silencio todos nos ponemos a gritar, ha sido algo bastante folclórico. Creo que el trabajo de Cu ha sido muy bueno, y si bien yo fui la penúltima en subirme a este viaje, no siento que exista una distancia tan grande a la gente que llevaba mas tiempo ahí y eso se debe a la dedicación del director de incorporarme a esta pastorela que es un género que nunca he trabajado, pero que es parte de la idiosincrasia mexicana, en la cual incursionamos”.

Actor: Jorge Andrés López

Personaje: Diablo

“Mi proceso en "Las Peripecias de Un Costal" inició siendo atropellado debido a la premura y al afán de mi ingreso al montaje , con el pasar de los ensayos me he descubierto en un mundo costumbrista , del México de puerto en donde para poder lograr una optima creación de personaje se necesita del trabajo de campo mismo así como de una exhaustiva investigación (al menos en mi caso) acerca de la idiosincrasia de dicho pueblo para actuarlo con respeto y con conocimiento, más aún cuando se está interpretando a un personaje poli cultural como es el diablo; me encontré con que debo investigar no sólo el diablo mexicano o el campechano, si no el diablo "cusesco" (refiriéndome al que la realidad del director necesita) y esto ha hecho que regrese a las bases actorales de mi formación las cuales creo poder sintetizar en la frase de Maria Osipovna Knebel en El ultimo stanislavski.“Conocer la vida no es sólo observarla, es introducirse en ella, es demostrar habilidad para transformar lo conocido y lo vivido en imágenes escénicas, cercanas y comprensibles para nuestros espectadores.”

Actor: Miklos Fustos

Personaje: Chico

“Cuando leí por primera vez esta obra la encontré muy simple y rápida.

Sin embargo con las segundas y terceras lecturas me fui dando cuenta de los pulsos y matices que tiene esta pastorela, (género completamente desconocido por mi) y descubrí en el texto de qué trataba y para donde va la obra ,

También fue muy importante la presentación de la obra que hizo el director mostrándonos el ámbito cultural en el cual se desarrolla la obra y de donde proviene este género cómo y de qué manera se trabaja.

Las lecturas dramatizadas fueron muy importantes para empaparnos del texto.

El trabajo de mesa fue cuidadoso y siempre el director nos preguntaba si entendíamos y ensayo a ensayo llegaba con más información relevante de la pastorela.

Cuando empezamos con los ensayos prácticos siempre bailamos (campechanita habanera) canción que se ha transformado en nuestro himno y fuente de energía para los ensayos, también hacemos ejercicios de concentración y relación y también trabajamos nuestro cuerpo con ejercicios prácticos.

En lo personal, con esta obra he podido desarrollar o trabajar mucho la verdad interna de los personajes sin ponerle una carga emocional, sino más bien dejarlo fluir tal como es sin teñirlo de ninguna seriedad impuesta.

También siento que he trabajado mucho la forma de decir el texto y el acento, esto último es lo mas difícil para mi, ya que es una realidad lejana y también por limitaciones como actor ha sido un gran desafío: acentuar todo, hablar como un yucateco y que sea orgánico y hacerlo con propiedad ha sido complicado.

El trabajo grupal ha sido muy amable todas las personas del grupo aportan en algo; creo que esta pastorela tiene una fuente de energía muy poderosa ya que esta compuesta por personas muy diferentes y muy complementarias.

También he trabajado mucho la concentración y fuga de energía que son dos características más.

Grupal y personalmente hemos trabajado el folclor desde la simpleza, desde la verdad, la honestidad; características que nos ha hecho entender y desarrollar nuestro director”.

Actriz: Paulina Casandra Escalona Armijo

Personaje: Abuela

“La experiencia de trabajar en una pastorela ha sido totalmente nueva dentro de mi pequeña vida teatral. Desde hace algunos años vengo realizando solo montajes en torno al cuerpo como soporte expresivo en la puesta en escena, por lo tanto enfrentar una tarea como ésta me ha significado ver el teatro con una simpleza nueva, a partir de sus personajes cálidos y sencillos. Una historia de las que ya no existen, de magia y creencia, que me ha hecho reconocermé en la inocencia un poco pérdida de nuestra época. Se me viene a la mente la frase “Crear para ver”, puesto que ésta puede ser una premisa para el personaje que interpreto, la abuela.

Para crear este personaje, me ha servido mucho el trabajo que hemos realizado en torno al folclor de Campeche. Un lugar que gracias a sus ritmos se nos ha hecho cercano y propio, con olor a mar, viento, calor en sus días y frío al caer la noche. Disfruté mucho cuando bailábamos y nos relacionábamos en este ambiente de fiesta y cordialidad, ya que es en la celebración de un pueblo donde se puede apreciar su idiosincrasia, o sea su naturaleza. Esto es muy propio de Víctor Jara, al hacer bailar a sus actores, porque sólo a través de la acción misma del folclore vivo, podemos tener un material rico para nuestro trabajo actoral. Esto lo agradezco feliz.

Además hemos aprendido pequeños cantos y juegos de México, lo cual nos ayuda para acercarnos más a dicho lugar y hacer más viva nuestra experiencia al apropiarnos de esta historia. Pienso que este aspecto debe ir de a poco cobrando más importancia y tornándose vivo en la puesta, ya que en muchas oportunidades queda sólo en la experiencia previa pero no llega a desarrollarse en nuestra representación, como si no pudiésemos mantener esta esencia que hemos, como grupo, descubierto.

El otro trabajo importante que hemos realizado como grupo ha sido el del acento, que al igual que el folclore nos da un ritmo especial, distinto al de nuestro país. En un principio fue una tarea mirada con dificultad pero gracias a lo divertido que nos resultaba escucharlo de Cu nos fuimos de a poco atreviendo a llevarlo a escena. Ahora hay que comenzar a disfrutarlo y jugarlo con soltura y espontaneidad.

Me hubiese gustado mucho tener más tiempo para este montaje, por que son pocas las instancias en que hemos podido estar todos junto al abrigo de una buena guitarra.

Actriz: Verónica Olmedo

Personaje: Ella (otra pescadora)

“Como actriz del montaje “Las peripecias de un costal” dirigido por Adrián Cu, me ha resultado claro y a la vez parcial. La primera nota que puedo hacer es constatar que cuando se dio la primer reunión, estábamos todos los actores, ese fue una buena manera de comenzar. Es decir, se sintió un arranque del proceso, una luz verde de “comenzamos”, así que en ese momento nos presentamos mutuamente. El director tenía organizado perfectamente el ensayo y nos dio todos aquellos datos referentes al proyecto. De esta manera el inicio fue fundamental, a pesar de que veíamos que por ser muchos el asunto de los horarios sería complicadísimo, pero me parece que hay un entusiasmo y confianza común en la puesta en escena y en el director.

En el proceso personal para mi personaje “Ella” a la cual nombré Ruperta Buendía, hubo diversos elementos durante los primeros ensayos que me aportaban a la investigación: la danza, la música, ejercicios de percepción, de voz, de lecturas en varios acentos y por supuesto la improvisación. Cada ensayo se daba un elemento más, y no había seguimiento de éste. Como actriz fui ubicando mis propias necesidades, pero siento que el director, por la cantidad de gente supongo, no daba seguimiento a lo que se iba acumulando durante los ensayos. Había de hecho una urgencia por ver resultados concretos, y sobre la marcha había indicaciones que contradecían lo que se experimentaba. Por ejemplo, hablamos sólo una vez del tono de la obra, para mí este concepto es claro a nivel de movimiento, de energía, de intensidad, etc. Y en este sentido comencé a dibujar mi personaje. Sin embargo, pasada semana y media, vi una nota que enviaba Cu por internet donde decía que los “pescadores” a los que corresponde mi personaje, deberíamos ser más cotidianos en nuestras acciones e intenciones. Y un mes después, escucho que estamos en “realismo”. Claro, mi sensación fue que todo el trabajo que yo había estado acumulando en mi proceso no era lo que se estaba pidiendo. Tal vez la necesidad de hablar con definiciones o códigos sea importante para mí, sin embargo, me parecía que si se había establecido esta forma de comunicarse el director con los actores, sería preciso continuar de esa manera, sin excluir las otras posibilidades.

A nivel formal Cu está siempre pendiente de las notas, y es muy buen observador. Se concentra en el ensayo de tal manera, que los actores encontramos

resoluciones a cada momento. Así es que se ha ido perfilando un montaje que va de la mano con el actor, sus propuestas y los requerimientos del director. Ha estado pendiente de los horarios y lugares de ensayos, todo lo ha solucionado, incluso los horarios que han sido realmente complicados. Por otra parte, me gustaría todavía saber un poco más sobre el diseño escénico, Gustavo va a algunos ensayos, mira, y nos va comentando un poco, sólo un poco, de lo que sería. Actoralmente también apoya el proceso el hecho de saber cómo va a ir uno vestido, de qué colores, cómo se ve el escenario, los objetos. Lo ideal sería que todo estuviera a tiempo, y eso yo lo he visto logrado en muy pocos montajes, pero “ver” los diseños de vestuario, los bocetos, imágenes de las que han hablado el director y el escenógrafo, la idea plástica, para mí sería un aporte enorme para poder ir construyendo un personaje que resulte coherente en mi imagen que tengo de éste, y sea congruente con la realidad”.

Gustavo Acevedo

Diseñador integral

“Cuando el director de este montaje me propuso participar en calidad de diseñador me pareció que sería un reto muy interesante. Por un lado, saber que se trataba de un género teatral que conserva todo un imaginario y un “modo de hacer” ajeno al nuestro, y por otro, entender los delineamientos que demarcarían nuestro trabajo, desde las conceptualizaciones desprendidas de una investigación acerca del trabajo realizado por Víctor Jara.

Desde nuestra primera reunión se atisbaron interesantes puntos para considerar en la tarea de concepción del diseño, que me gustaría enumerar para su comprensión:

1.- Nuestro trabajo intentaría conservar las raíces folclóricas, para ello elegimos concentrarnos en la preponderancia de la concepción visual del vestuario, una tarea un tanto difícil dado el lugar donde se desarrollaba la historia contada. Así la contribución del director en cuanto a sus vivencias particulares, los aportes en bibliografía, videos y datos de páginas en la red para la investigación y el estudio de referentes concretos fueron guías de gran ayuda para la selección y toma de decisiones a la hora de crear los atuendos que nos ayudaran a concretar los personajes.

2.- La síntesis escenográfica y La necesidad de recrear o insinuar un lugar de playa, con muelle y una naturaleza generosa nos llevó a elegir el patio de la sala Coatre. Pues sentirnos que un espacio al aire libre nos acercó a esta convención. De este modo intentamos apropiarnos del lugar, aprovechando la noche, el aire libre, y una sensación de naturaleza envolvente. Así decidimos insinuar a través de pocos elementos la playa, el muelle y el mar.

3.- La iluminación de rasgos simples, intentó teñir de una atmósfera un tanto pictórica. Esta determinación surgió desde las conversaciones que nos daban cuenta de la concepción de mundo compartida por el director, por un lado, y una inspiración basada en mi imaginario personal, por otro. Con una iluminación bastante simple, con dos colores predominantes intentamos recrear una especie de “cuadro tradicional”, como pasando todo el mundo creado bajo el pincel de un pintor. Los colores cálidos envueltos en un color filtrado de sepia sería nuestra primera aproximación de un “Campeche” añorado. Luego los azules bañarían la imagen como con una “Noche Buena” en que se espera un mundo mejor.

Es importante mencionar que siempre la toma de decisiones fueron el resultado de un dialogo siempre presente. Las directrices del director, surgidas desde una investigación rigurosa, acompañada de una constante retroalimentación de opiniones, ideas y propuestas, resultaron en un modo de creación muy cómodo, ameno y bastante interactivo. Desde este punto de vista, agradezco a Adrián Cu su disposición constante, su claridad expositiva para entender sus premisas y objetivos y el respeto por mi trabajo. Su colaboración fue manifiesta en todos los niveles, desde la conceptualización estética, hasta la concretización en términos productivos. Fue muy importante y satisfactoria su compañía a la hora de las compras, de la selección de materialidades y del montaje técnico que el patio de la sala Coartre necesitaba para albergar el proyecto”.

RECEPCIÓN

Eileen Rivera Sexto

Actriz y pedagoga puertorriqueña. Estudiante del Magíster en Dirección Teatral

¿Consideras que en este montaje predominó algún factor más que otro? Nos referimos a elementos de la visualidad (cuerpo, colores, espacio) o de lo sonoro (música, palabra). ¿Por qué?

Sí, si bien considero que hubo un equilibrio en ambos, fue la visualidad la que quedó más en mi memoria. Supongo que esto se debió, mayormente, al uso del espacio, el que fuera en un espacio abierto y natural que abría muchas posibilidades de uso, considero que se utilizó y se aprovechó a cabalidad. No sólo el contar con la luna, el árbol, las ramas, (físicas, presentes y naturales), sino que a cada cosa se le dio valor. También el uso de la arena de mar, los caracoles, todo muy cuidado. También el componer en escena, con el buen uso del ángel presente siempre desde una parte más alta a la manera de observador y mediador, el uso de perspectivas, y los lados, logrando un equilibrio escénico. Los colores, que no sólo se destacaron con el uso de vestuario, sino con la ilusión de destacar el agua y recrear movimiento. Hubo algo interesante que se generaba con las texturas, la variedad entre estas, la muralla dura, las hojas suaves, y la arena, que incluso emitía un bonito sonido al pisarla y tocarla. Son estas cosas las que me hacen creer que quizás se explotó la visualidad un poco más que la música.

¿Puedes mencionar algo relevante relacionado con el uso de la música en este montaje?

Que la actriz junto al director supieron encontrarle una forma creativa de intercalarla con el texto y la acción, hacía que fuera más propia, (de apropiación) con la escena. Fue una música viva, festiva, que armonizaba con el espacio, con los actores, y que incluso entretenía.

¿Hay en tus recuerdos imágenes, o quizá escenas de la obra; si es así menciónalas por favor?, ¿Por qué crees que recuerdas específicamente esas imágenes o escenas?

Recuerdo mucho la escena en la que el diablo mete a la abuela dentro del costal y regresa la pareja de pescadores y la otra pareja de esposos que no tenían qué comer, unos creyendo que eran pescados y otros un guajolote, y era, efectivamente la abuela. Esta escena la recuerdo porque, además de divertida, es una escena en la que hay un choque de fuerzas, una discusión o pelea, y eso genera interés, más cuando el público de antemano sabe que lo que hay en el costal es algo inesperado y sorpresivo para ellos; uno como espectador espera esa reacción del personaje y cómo vendrá el desenlace. Además fue una escena cargada de humor, con personajes de apariencia muy divertida (como el personaje de Andrés). También el hecho de que una de las esposas mantiene un cuchillo en escena y uno está pendiente de cómo se usará el cuchillo.

Otras escenas interesantes que recuerdo tienen que ver con la presencia del diablo, tan bien representado por el actor. Las pausas, las ocurrencias, la interacción de éste con el público durante todas sus intervenciones, el que siempre jugaba con el tiempo, pues podía detenerlo, hacer o decir de las suyas, para luego volverlos a la realidad. También me resultó interesante ver cómo se irían desarrollando las relaciones entre los demás personajes con el diablo.

A manera de conclusión... ¿Qué destacas del trabajo del director?

Destaco, para empezar, el que haya conjugado 11 actores, la mayoría chilenos, y haya tenido la delicadeza y originalidad de que pudieran rescatar el acento yucateco, cosa no menor. La cadencia, o sea el ritmo, la excelente distribución armónica y rítmica, valga la redundancia, de las pausas, los acentos, las acciones y movimientos, tan importantes y necesarios en el teatro, así como su buen sentido de progresión. Nada estaba demás, nada sobraba ni faltaba. Destaco su limpieza, su manera clara al dirigir, al mover a los actores, y cómo nos acercó a un pueblo que no conocemos, con sus palabras quizás desconocidas por nosotros. Destaco el máximo cuidado que se le puso al vestuario, a las luces, el sonido, la música, los efectos que se lograban en escena y el uso de la palabra y finalmente, la apropiación de la cualidad festiva.

Iván Insunza

Actor y director chileno. Estudiante del Magíster en Dirección Teatral

¿Consideras que en este montaje predominó algún factor más que otro? Nos referimos a elementos de la visualidad (cuerpo, colores, espacio) o de lo sonoro (música, palabra). ¿Por qué?

Sin duda el espacio. Por tratarse de un lugar "no convencional" genera un estado de convivencia muy particular entre las partes. Diría que es una intervención de la obra en el espacio y del espacio en la obra. Además destaca el "modo de decir", la caracterización del acento, resulta en principio incómodo y finalmente atractivo.

¿Puedes mencionar algo relevante relacionado con el uso de la música en este montaje?

Sinceramente no recuerdo nada con claridad más que el inicio cantado y el final bailado.

¿Hay en tus recuerdos imágenes, o quizá escenas de la obra; si es así menciónalas por favor?, ¿Por qué crees que recuerdas específicamente esas imágenes o escenas?

La mujer con la guitarra al inicio, por su encanto.

El diablo en varias ocasiones, por la claridad de su diálogo sin texto.

El diablo dentro del costal, por lo atractivo de la situación y la imagen.

El saludo/baile final. Por la imprecisión de la situación ¿aplauo o aún no?

A manera de conclusión... ¿Qué destacas del trabajo del director?

La coherencia de la propuesta. Me parece que se articula de forma acertada cada elemento hacia una sola dirección. Diría que lo que destaco del trabajo del director...es la dirección.

Num. De Sesión: 1

Fecha: 9-03-09

Lugar: Morandé 750

Objetivos: Reunir a todo el equipo creativo, reconocimiento entre cada integrante, presentación del proyecto y establecer días, horas y lugares de ensayo.

Actividades: Circulo de presentación, lectura del texto, exposición de los puntos de trabajo del montaje, coordinación de horarios y lugares de ensayo.

Duración: 2 horas.

Participantes: 11 actores, 1 diseñador y el director.

Comentarios: A pesar del inicio tardío de la sesión se logró realizar todo lo planeado y los objetivos se cumplieron. Todos los creativos involucrados se conocieron y se realizó la primera lectura del texto. Las dudas de los actores fueron, sobre todo, en cuanto a la forma de decir el texto; se mostraron desde el inicio, muy interesados en ir descubriendo un nuevo acento, una nueva producción de texto y con base en esto ir trabajando la elaboración del carácter de sus personajes. El diseñador tomó las fotografías de todos los actores para tener el referente de la corporalidad de cada personaje al momento de diseñar el vestuario.

Num. De Sesión: 2

Fecha: 11-03-09

Lugar: Morandé 750

Objetivos: Fomentar confianza entre los actores y realizar análisis de texto.

Actividades: Lectura de texto, aclaración de dudas de vocabulario (palabras, frases y expresiones), presentación de cada actor con un objeto personal, sensibilización musical por medio de boleros campechanos.

Duración: 2 horas.

Participantes: 11 actores.

Comentarios: El análisis del texto se realizó, básicamente, con la identificación de los objetos de deseo y de las líneas de acción que cada personaje establece para conseguir dichos objetos. En cuanto a la confianza dentro del grupo, se piensa que se debe trabajar más en la cohesión del mismo, ya que la mayoría de los actores no se conocen y es la primera vez que trabajan juntos. Por otra parte, al escuchar las lecturas del texto se identifica como primer punto a trabajar la unificación de una pronunciación

con acento neutro para que más adelante se evalúe la posibilidad de implementar la pronunciación con acento yucateco. Finalmente, se reconoce que la música es un vehículo eficiente para que los actores estimulen su imaginación y accedan al mundo ficcional del texto, así como también sirvió para establecer un vínculo con la manera de moverse y bailar que es propia del sureste mexicano, por lo que se destinará parte inicial de los ensayos a bailar y cantar piezas musicales populares campechanas.

Num. De Sesión: 3

Fecha: 12-03-09

Lugar: Morandé 750

Objetivos: Fomentar la confianza grupal, análisis de personaje, introducción a Campeche.

Actividades: Ejercicios para la confianza con los ojos cerrados y en parejas, bailables folclóricos campechanos grupales y juegos infantiles populares campechanos, aplicación del cuadro actancial para analizar las motivaciones de cada personaje así como también identificar a los personajes ayudantes y oponentes, fantasía guiada por la costa de Campeche y plática acerca de las costumbres y tradiciones de navidad en la península de Yucatán.

Duración: 2 horas.

Participantes: 11 actores.

Comentarios: Hasta ahora la utilización de la música, los bailables populares, ha servido para procurar un ambiente cordial y festivo entre los actores, también funciona para el despojo de preocupaciones externas al proceso creativo y para el calentamiento corporal. El análisis de personajes fluyó sin inconvenientes, es más bien un proceso lógico y consecuente. La realidad de Campeche si bien es lejana, presenta ciertas características que han servido para realizar conexiones con la realidad de los actores; tal es el caso de la vida costeña y de algunos pensamientos y dichos populares de tradición oral.

Num. De Sesión: 4

Fecha: 16-03-09

Lugar: Morandé 750

Objetivos: Fomentar confianza grupal, diagnosticar manejo corporal en los actores, manejo de la comicidad y ampliación de conocimiento de Campeche (tradiciones, mitos y leyendas de la zona, relacionadas con la temática del texto).

Actividades: Ejercicios energéticos y de elasticidad, fuerza, resistencia y ritmo, bailes y juegos populares campechanos, actividad del cuenta cuentos con mitos y leyendas maya-campechanos, lectura del texto, establecimiento de los vínculos entre estos mitos y leyendas con el guión del autor e improvisaciones con base en las situaciones cómicas centrales del texto.

Duración: 2 horas.

Participantes: 11 actores.

Comentarios: La mayoría de los actores no ha trabajado anteriormente el género de comedia por lo que ésta será una experiencia nueva para muchos. En cuanto a la confianza grupal se puede escribir que todos los integrantes ponen de su parte para generar un ambiente propicio para el ejercicio de creación y, en relación a esto, los actores se perciben más abiertos a la exposición de si mismos contando con el respeto de sus compañeros. Existen sólo dos casos de actores con poca facilidad en el manejo corporal, por lo que en los siguientes ensayos se considerará un tiempo específico para el entrenamiento físico. Según lo observado en esta sesión, el mundo de Campeche parece seducir a los actores, siempre tienen preguntas y curiosidad al respecto de las tradiciones y costumbres; también existe la inquietud de encontrar un paralelo, en Chile, de todas esas manifestaciones culturales que están conociendo.

Num. De Sesión: 5

Fecha: 18-03-09

Lugar: Morandé 750

Objetivos: Trabajar la cualidad de de movimiento de los personajes, concretizar la corporalidad de cada personaje, componer la estructura formal o esqueleto de los caracteres.

Actividades: Calentamiento muscular y elasticidad, bailables grupales populares campechanos y juegos infantiles campechanos, fantasía guiada con sonido de mar con la

intención de investigar el movimiento corporal por medio del estímulo de la imagen de las olas de mar y trabajo con las posturas y formas de caminar reconocible en personas de la costa del sureste de México.

Duración: 2 horas.

Participantes: 11 actores.

Comentarios: La sesión fue productiva, los actores encontraron diversas pistas de la parte formal de sus personajes: movimientos, posturas, ademanes, biorritmo, etc. Al parecer el acercamiento al mundo de la costa del sureste mexicano fue un acierto, los actores procesaron a flor de piel, con todos sus sentidos, la información obtenida por medio de la observación y del dialogo establecido acerca del modo de vida y del comportamiento que existe en los pescadores de la península de Yucatán. También se puede notar un avance en cuanto a la apropiación de los pasos de los bailes populares campechanos, en este sentido, estos bailes también han aportado al imaginario de los actores para poder crear el esqueleto de sus personajes, ya que imitan posturas y una calidad de movimiento específica.

Num. De Sesión: 6

Fecha: 19-03-09

Lugar: Morandé 750

Objetivos: Practicar bailes populares, cohesión de grupo, diagnosticar disposición lúdica-vocal, apropiación del texto.

Actividades: Juegos populares, bailes populares, Juegos grupales e individuales con la voz, canciones populares, lectura de texto con distintas intenciones, entonaciones y acentos de diferentes países.

Duración: 3 horas.

Participantes: 11 actores.

Comentarios: Los actores han respondido muy rápido al aprendizaje de los pasos de los bailes populares, cada vez se apropian más de esta manifestación escénica; por lo que será posible integrar una coreografía al final del montaje. Se identificaron algunos problemas en cuanto a la imitación de sonidos y a la reproducción de distintos acentos, son pocos los actores con esta característica. Se debe considerar un tiempo para el entrenamiento auditivo. Hoy se leyeron la mayoría de las escenas, la intuición de los actores parece bastante aguda y asertiva en cuanto a las intenciones y el ritmo de los

textos. Como actividad para la siguiente sesión se pidió a los actores la memorización de la mayoría de sus textos.

Num. De Sesión: 7

Fecha: 25-03-09

Lugar: Morandé 750

Objetivos: Practicar bailes populares, trabajar memoria de texto, iniciar primeros bosquejos de trazo escénico.

Actividades: Calentamiento físico y vocal, bailes populares, juegos tradicionales, ejercicios de producción de texto con diferentes características: rápido, lento, volumen alto, volumen bajo, susurro y primeros movimientos en el escenario con los textos que ya están memorizados.

Duración: 2 horas.

Participantes: 11 actores.

Comentarios: La confianza en el grupo ya está instalada, el trabajo es cada vez más fluido. Algunos actores no memorizaron sus primeros diálogos por lo que sólo se trabajaron tres escenas, las tres son del inicio de la obra, del planteamiento de personajes. Se observó tendencia a decir el texto con rapidez, por lo que se pidió a los actores trabajar con menos velocidad al igual que menos movimiento corporal. Nos tomamos un tiempo de trabajo para contar las actividades físicas que se realizaban durante las escenas para poder economizar los movimientos. Este fue el primer acercamiento al montaje de escenas. Los traslados y trayectorias de desplazamiento son sugeridos por los mismos actores, no se ha impuesto nada por parte del director ya que se busca un movimiento sumamente cotidiano.

Num. De Sesión: 8

Fecha: 26-03-09

Lugar: Morandé750

Objetivos: Trabajar las relaciones entre los personajes: las parejas, madre e hijo, etc., continuar con los trazos escénicos y trabajar con la memorización de texto.

Actividades: Calentamiento, corporal y vocal, bailes, canciones y juegos populares campechanos, ejercicios para la memorización del texto e improvisaciones con base en las relaciones que existen entre los personajes.

Duración: 2 horas.

Participantes: 11 actores.

Comentarios: Los actores tienen muy claro como se relacionan sus personajes con los otros; las improvisaciones dieron bastante material para trabajar en el montaje. Se ha pensado en poner la grabación del efecto de sonido de mar durante todos los ensayos, ya que cuando este sonido está presente los actores muestran cambios favorables en la producción del texto, el ritmo de su enunciación y de sus movimientos. La memorización del texto no está completamente presente en todos los actores y ellos mismos expresan que esto es un obstáculo primordial para poder seguir trabajando; por otra parte, varios de los actores mencionaron sentirse familiarizados con el mundo ficcional del texto, lo que se puede notar en la construcción de los personajes que están más completos y que, sin embargo, aún no logran tener su propia voz, su acento; en este sentido es importante mencionar que algunos intérpretes no han logrado apropiarse de un acento neutro en el habla; y la mayoría del reparto no ha conseguido apropiarse por completo de las expresiones mayas que aparecen en el texto, por lo que hay que diseñar más ejercicios para seguir trabajando este aspecto.

Num. De Sesión: 9

Fecha: 27-03-09

Lugar: Morandé 750

Objetivos: Fijar el trazo de las escenas trabajadas en la sesión anterior y continuar con el trabajo de relación de personajes.

Actividades: Calentamiento corporal, bailes, juegos y cantos populares, lectura del texto de las escenas que se están empezando a montar y trabajo en el escenario con las mismas.

Duración: 2 horas.

Participantes: 11 actores.

Comentarios: Se avanzó en el trazo de las escenas que, cabe recordar, es mayormente propuesto por los actores y sólo en algunas ocasiones es intervenido por el director debido a conexiones futuras para el ensamble del montaje completo. Evidentemente falta trabajar más las relaciones entre los personajes, sobre todo madurar la idea acerca de la convención que se va a establecer en cuanto a los personajes especiales como el ángel y el diablo. Por otro lado, los cantos populares están bien

manejados, así que sí será posible incluir en el montaje el canto de “La rama”; en éste mismo rubro, es importante escribir que la participación de la actriz que interpreta el personaje del ángel se ha convertido en un eje básico de los ensayos debido a la musicalización en vivo, ya que al tocar la guitarra y cantar, genera una atmósfera propicia para que sus demás compañeros estén concentrados y conectados con todo lo que sucede en las sesiones. En cuanto a la producción del texto, hoy los actores exploraron diferentes matices en las expresiones que les parecen menos reconocibles, algunos de los ejecutantes ya están fijando y manteniendo el acento yucateco a lo largo de todo el ensayo.

Num. De Sesión: 10

Fecha: 28-03-09

Lugar: Morandé 750

Objetivos: Involucrar el costal en las escenas en las que se ha trabajado el trazo, exploración del costal por parte de los actores que se relacionan con él, concretización del inicio de la obra: el prólogo de los peregrinos.

Actividades: Calentamiento corporal y vocal, bailes, juegos y cantos populares, repaso del trazo escénico trabajado en la sesión anterior, ejecución del mismo trazo con el costal, reflexión acerca de lo sucedido con la presencia del costal.

Duración: 2 horas y media.

Participantes: 11 actores.

Comentarios: La inserción del costal en las escenas no fue para nada un obstáculo sino que ayudó a darle peso y presencia a los personajes. Se ha conseguido fijar el inicio de la obra por medio de improvisaciones con música, estas improvisaciones las fueron trabajando los dos actores que interpretan a los peregrinos; el resultado es una escena sin voz donde los personajes realizan actividades físicas relacionadas directamente con el costal y llevando el ritmo de la música de guitarra; lo siguiente es ensayar e ir trabajando los detalles de esta secuencia de movimientos. Por otra parte, a partir de la siguiente sesión estaremos trabajando en el espacio físico donde se llevarán a cabo las funciones, debido a este cambio de ubicación, los días y horas de ensayo serán afectados por lo que será necesario coordinarlos de nuevo. Para hacer posible esta coordinación, el elenco será dividido en grupos con respecto a las escenas en las que interactúan sus personajes; como resultado de esta agrupación tenemos que el

actor que interpreta al diablo es el único que forma parte de los dos equipos conformados, éstos dos equipos se juntarán un día a la semana para poder ir ensamblando el trabajo que se haga por separado.

Num. De Sesión: 11

Fecha: 1-04-09

Lugar: Sala Coartre. Antonia Lope de Bello # 92

Objetivos: Fijación del trazo de las escenas trabajadas hasta ahora, relación con el nuevo espacio, inicio con el trabajo de las demás escenas que no han sido abordadas y ejercitar el acento yucateco.

Actividades: Calentamiento corporal y vocal, bailes, cantos y juegos populares, exploración del espacio, repaso del monólogo del diablo, monólogo de la pescadora, escena diablo y pescadora y escena el y ella; inicio de trabajo con escena ella y diablo y segunda escena de el y ella.

Duración: 2 horas y media.

Participantes: 4 actores.

Comentarios: Hoy fue una sesión difícil, ya que si bien se había avanzado en el trabajo de algunas escenas y sobre todo con la conformación de los personajes, este avance se verá afectado debido a la partida de una de las actrices del elenco. La actriz que ejecutaría el papel de la pescadora se retiró del proyecto debido al acumulamiento de otras actividades y trabajo. Básicamente el ensayo fue hablar en torno a este suceso y a la búsqueda de soluciones óptimas; el resultado fue contactar a una actriz quien ha trabajado anteriormente con el manejo de acentos diferentes y con el acento mexicano, y quien, además, estaría disponible para trabajar en los días y horas de ensayos ya establecidos. Por otra parte, la adaptación en el nuevo espacio fue sencilla y sin ningún cambio importante en el trazo.

Num. De Sesión: 12

Fecha: 2-04-09

Lugar: Coartre

Objetivos: Recordar el trazo trabajado en las escenas, iniciar el trabajo con el monólogo del ángel, realizar primera lectura con la actriz que se incorporará al elenco.

Actividades: Calentamiento corporal y vocal, bailes, juegos y cantos populares, presentación del grupo a la nueva integrante, introducción al texto y primer análisis.

Duración: 2 horas.

Participantes: 7 actores.

Comentarios: Resultó complicado coordinar dos etapas distintas del mismo proceso en la misma sesión, sin embargo, la introducción del nuevo elemento en el elenco ha servido para recordar las bases de este trabajo creativo. Los demás actores platicaban acerca de su experiencia al relacionarse con una cultura que creían conocida y la manera cómo se fueron sorprendiendo de lo distinto que resultó al estudiarla más a fondo. La lectura del monólogo de la pescadora sirvió para realizar el análisis del personaje, además de que los compañeros de montaje iban aclarando dudas a la actriz recién integrada, dudas acerca de las relaciones entre los personajes, de palabras, expresiones y costumbres, etc.

Por otra parte, esta fue la primera sesión en la que se trabajó el monólogo del ángel, la actriz ha utilizado su guitarra para intercalar partes cantadas en el texto, lo cual apareció como un hallazgo para la conformación de su personaje y de la puesta en escena, ya que a partir de este hecho se evaluará la posibilidad de la interacción musical de la guitarra a lo largo de toda la obra como parte de la ambientación y de la incorporación de los cantos populares que tanto se han practicado.

Num. De Sesión: Sesión 13

Fecha: 3-04-09

Lugar: Coartre

Objetivos: Integración de la actriz, repaso del trazo de las escenas trabajadas la sesión anterior, concentración en la economía de actividades físicas.

Actividades: Calentamiento corporal y vocal, bailes, cantos y juegos populares, ejercicio de confianza con la nueva integrante, repaso de las escenas trabajadas anteriormente, ejercicios de reducción de movimiento y ejercicios de reducción de traslados.

Duración: 2 horas.

Participantes: 6 actores.

Comentarios: El inicio fue un poco lento debido a que la rutina de calentamiento y concentración ya establecida se vio un poco alterada por la presencia de

la nueva integrante, sin embargo el equipo de trabajo ya conformado no se ha mostrado del todo hermético a esta nueva figura. Las escenas fueron revisadas con detención; la principal observación es en cuanto a la velocidad de la emisión del texto y en el manejo del acento yucateco. Se debe trabajar más en estos rubros ya que aún está la tendencia a hablar rápido y ha perder el acento ya mencionado. Por otra parte, se ha iniciado la exploración de las intervenciones musicales con guitarra; la actriz encargada de ejecutar este instrumento ha partido con una serie de propuestas en momentos determinados y este es el material base con el que trabajaremos. Sobre este mismo tema, es importante mencionar que la melodía que se ejecutará a lo largo del montaje, es la que corresponde al inicio del mismo, es decir, es la misma canción con la que se acompaña la secuencia de movimientos de los actores que interpretan a los peregrinos, solamente que presenta variantes en el ritmo ya que se va acoplado según el momento, la atmósfera de la escena que está transcurriendo.

Num. De Sesión: 14

Fecha: 8-04-09

Lugar: Coartre

Objetivos: Repaso del trazo de todas las escenas, economía de actividades físicas, incorporación del sonido de guitarra en vivo y ejercitación del acento yucateco

Actividades: Calentamiento corporal y vocal, bailes, cantos y juegos populares, ejercicios de voz y pronunciación con acento yucateco, pase de las escenas con continuidad y al mismo tiempo intervención de guitarra en vivo.

Duración: 2 horas.

Participantes: 6 actores.

Comentarios: Esta sesión fue muy productiva en cuanto a la creación de atmósfera con la participación de la guitarra en vivo, se han fijado varios momentos o escenas musicalizadas, esto ha servido también para enfatizar momentos de separación de escenas y la conformación de “cuadros plásticos”, debido a que se dan pausas largas en la actividad física pero no a nivel auditivo, con lo anterior se ha ido trabajando el principio de fragmentación del realismo socialista. Los actores cada vez se apropian más del acento yucateco aunque existen algunos casos difíciles

Num. De Sesión: 15

Fecha: 9-04-09

Lugar: Coartre

Objetivos: Trabajar el final de la obra, incorporar el canto de “La rama”, iniciar trabajo con la coreografía de “Campechanita habanera”, ensayar todo el esquema montado del trazo escénico, ejercitar el acento yucateco.

Actividades: Calentamiento corporal y vocal, juegos, cantos y bailes populares, repaso de las escenas por separado, pase de todo el trazo escénico, trabajo de vocalización con guitarra y primeros movimientos de la coreografía de “Campechanita habanera”.

Duración: 2 horas y media.

Participantes: 9 actores.

Comentarios: El trabajo con la coreografía ha sido muy fluido porque los pasos del baile los hemos estado practicando en cada sesión, las escenas han sido ensambladas totalmente, incluyendo el final, el acento yucateco se va siendo cada vez más presente pero persisten los casos difíciles.

Num. De Sesión: 16

Fecha: 10-04-09

Lugar: Coartre

Objetivos: Trabajar con los detalles de reacciones y acciones en las escenas de los pescadores, trabajar, a profundidad, con la actriz el monólogo de la pescadora.

Actividades: Calentamiento corporal y vocal, juegos, bailes y cantos populares, plática a cerca de las motivaciones de la pescadora en su monólogo introductorio, ensayo del trazo de las escenas de los pescadores, focalizando los detalles importantes en las acciones y reacciones de los personajes.

Duración: 2 horas.

Participantes: 5 actores.

Comentarios: Esta sesión fue difícil ya que el actor que interpretaba el personaje del diablo, por causas de trabajo, debe abandonar el proyecto; por lo anterior se tuvo que improvisar en muchas de las actividades planificadas. Por otra parte, se ha avanzado mucho en cuanto a establecer la relación que se da entre el personaje “mágico” del ángel y los otros personajes que son reales, esta relación básicamente se

ve regida por la manifestación de este ser por medio de la voz y no del físico; de esta forma, el ángel puede interactuar con todos los personajes pero no de una manera directa con el tacto o la mirada, sino que se vale de su voz o de la música de su guitarra para hacerse notar o sentir en el mundo “real”.

Num. De Sesión: 17

Fecha: 15-04-09

Lugar: Coartre

Objetivos: Trabajar la cotidianeidad en las acciones, ensayo del trazo escénico y ejercitación del acento yucateco.

Actividades: Calentamiento corporal y vocal, cantos, juegos y bailes populares, pase del trazo de las escenas con continuidad, ejercicios de pronunciación con acento yucateco y ejercicios para la búsqueda de la cotidianeidad de las acciones.

Duración: 2 horas.

Participantes: 5 actores.

Comentarios: Los ejercicios para la cotidianeidad están enfocados, sobre todo, a la lógica de las actividades y movimientos con respecto a lo establecido en las necesidades básicas de la escena. Este ensayo ha consistido básicamente en hacer una y otra vez las mismas escenas cuidando que se vayan fijando movimientos, acciones y reacciones que hacen parecer el trabajo del actor más natural, cotidiano.

Las intervenciones musicales con guitarra ya están acordadas y fijadas, con esto la presencia del personaje del ángel será a lo largo de todo el espectáculo a pesar que en el texto dramático sólo aparece en el final de la pieza.

Num. De Sesión: 18

Fecha: 16-04-09

Lugar: Coartre

Objetivos: Presentación e integración del actor que ahora interpretará al diablo, y limpieza del trazo escénico en los momentos de acumulación de personajes.

Actividades: Calentamiento corporal y vocal, juegos, bailes y cantos populares, ejercicio de integración y confianza para el nuevo integrante del equipo, pase de las escenas con continuidad, realización de la coreografía del final así como de la canción

de “La rama” y fijación de la planta de movimientos de las escenas donde aparecen todos los personajes.

Duración: 2 horas.

Participantes: 9 actores

Comentarios: Al parecer el nuevo integrante se sintió bien acogido por el equipo, el ritmo de trabajo es tal que se involucró de manera rápida en la dinámica del grupo. La ejecución de bailes y cantos ha sido también una forma de establecer confianza y un clima óptimo para dar la bienvenida al nuevo miembro del montaje. El pase de las escenas ha sido fluido y con mucho trabajo en el detalle del comportamiento de los personajes, poco a poco los actores han ido dotando de características cada vez más específicas a sus papeles y con esto se van clarificando los perfiles, personalidades de los entes que intervienen en las escenas. La coreografía esta montada por completo, tiene una duración de dos minutos con 30 segundos. El trazo escénico de las partes en que interactúan todos o la mayoría de los personajes ha sido trabajado a detalle y se ha fijado para ejecutarlo en los siguientes ensayos.

Num. De Sesión: 19

Fecha: 17-04-09

Lugar: Coartre

Objetivos: Aclarar dudas al nuevo participante del montaje, repaso de términos, expresiones, conceptos, frases, etc., Pasar las escenas con continuidad, ejercitar el acento yucateco, repasar las coreografía y el canto de “La rama”.

Actividades: Plática grupal acerca del proyecto, de sus objetivos generales, introducción al mundo ficcional del texto para el nuevo actor por parte de sus compañeros, plática acerca del personaje del diablo y las impresiones del actor acerca del mismo, calentamiento corporal y vocal, juegos, bailes y cantos populares, pasé de las escenas incluyendo el monólogo del diablo, ensayo de la coreografía del final y el canto de “La rama”

Duración: 3 horas.

Participantes: 6 actores.

Comentarios: El actor que ahora interpretará el personaje del diablo se percibe muy entusiasmado, presentó facilidad para la imitación de acentos y para la apropiación de los pasos de la coreografía del final. El grupo lo ha acogido de manera muy cálida ya

que se han conformado como un equipo de trabajo bastante sólido y estable por lo que ahora es más fácil la inserción de una nueva persona. Aún persisten dos casos de dificultad con la pronunciación del yucateco, se procederá a realizar grabaciones de los textos de estos actores para que ellos practiquen por separado y traten de fijar la pronunciación.

Num. De Sesión: 20

Fecha: 22-04-09

Lugar: Coartre

Objetivos: Integración del nuevo actor, trabajar la relación del diablo con los demás personajes, ejercitación del acento yucateco, repaso de la coreografía y del canto de “La rama”.

Actividades: Calentamiento corporal y vocal, juegos, cantos y bailes populares, ejercicios de confianza con el nuevo actor, pase de las escenas donde interviene el diablo con los demás personajes, pase de las escenas con continuidad.

Duración: 2 horas.

Participantes: 6 actores.

Comentarios: El personaje del diablo empieza a mostrar su comportamiento basal, el actor ha trabajado el referente de un pirata y esta propuesta concuerda perfectamente con la concepción general del montaje. Las demás escenas han fluido con detalle y cotidianeidad en los movimientos. En este ensayo ha asistido el diseñador para mostrarnos sus propuestas de diseños, con base en estos bosquejos se conseguirán las ropas para ensayo que coincidan con lo que será el vestuario final, esta ropa de ensayo se tendrá para la próxima sesión; básicamente se trata de faldas largas de corte amplio y pantalones cortos para los varones; se considera que estas prendas son las que afectarán de manera directa la ejecución del trabajo de los intérpretes.

Num. De Sesión: 21

Fecha: 23-04-09

Lugar: Coartre

Objetivos: Realizar el ensayo con la ropa que se asemeja al vestuario, trabajar las transiciones entre las escenas y ejercitar el acento yucateco.

Actividades: Calentamiento corporal y vocal, juegos, cantos y bailes populares, pase de todas las escenas posibles con vestuario, retroalimentación acerca de los cambios sucedidos por la integración de dicho vestuario, ejercicios de pronunciación con acento yucateco, repaso de la coreografía y canto de “La rama”.

Duración: 2 horas y media.

Participantes: 5 actores.

Comentarios: La integración de las prendas de vestir ha sido útil sobre todo en el caso de las mujeres, ya que el manejo de la falda larga les hace adoptar ciertos ademanes y gestos que hasta ahora no habían aparecido. Las transiciones entre escenas se han complementado con la música de guitarra y algunas salidas y entradas han sido aceleradas con el fin de no afectar el ritmo general del montaje. Aún existen algunas deficiencias en la pronunciación del acento yucateco por lo que se ha planificado, como actividad extra a los ensayos, tener una reunión para escuchar grabaciones de yucatecos pronunciando los textos de la obra.

Num. De Sesión: 22

Fecha: 25-04-09

Lugar: Morandé 750

Objetivos: Ensayar y trabajar detalles en la secuencia del inicio del prólogo de los peregrinos y del monólogo del ángel.

Actividades: Calentamiento corporal con música en vivo de guitarra, ejecutada por la actriz encargada de interpretar al ángel, fijación de detalles de la coreografía del prólogo, cambios de ritmo en los traslados y el movimiento corporal tanto de los peregrinos como en el monólogo del ángel.

Duración: 2 horas.

Participantes: 3 actores.

Comentarios: Con esta sesión quedó fijada por completo toda la secuencia del inicio de la obra. El prólogo de los peregrinos quedó totalmente montado ahora sólo queda ensayar para perfeccionar y seguir encontrando detalles que le enriquezcan. En cuanto al monólogo del ángel, se han establecido las partes que serán habladas y las cantadas, se concretizó la planta de movimientos y se trabajó con las intenciones y la improvisación que debe haber en esta parte de la obra de acuerdo al momento real en que sea ejecutado, considerando el clima, la luz natural, etc.

Num. De Sesión: 23

Fecha: 29-04-09

Lugar: Coartre

Objetivos: Ensayar la planta de movimientos y trabajar con la espontaneidad de los sucesos.

Actividades: Calentamiento corporal y vocal, repaso de la coreografía del final: “Campechanita habanera”, canto de “La rama”, ejecución de la planta de movimientos, trabajo de la espontaneidad de los sucesos y en las reacciones de los personajes, todo esto con base en breves momentos de improvisación, esto es, dar libertad a los actores de intervenir el texto o el trazo escénico para brindar a sus compañeros de escena la sensación de la primera vez.

Duración: 2 horas.

Participantes: 6 actores.

Comentarios: Esta sesión fue sorpresivamente productiva; con la libertad que se les propuso a los actores aparecieron diferentes características en los personajes; debido a que cada integrante del ensayo se presto de manera total al jugo escénico. Los sucesos y las reacciones fueron cada vez más espontáneas y enriquecedoras para los personajes; así, el pescador se ha vuelto tartamudo, la pescadora habla velozmente y sin detenerse, el diablo ha incorporado el recurso del “encantamiento” a los seres humanos con bombas yucatecas y el ángel se volvió un ser tan antiguo y con tantas vidas pasadas que se caracteriza por su memoria fallida y lenta. Con este material se ha definido la relación del diablo con los seres reales, ya que cuando se manifiesta a los ojos de los pescadores toma la forma humana y se relaciona con ellos como tal, ahora bien, al ejecutar la escena con la abuela el diablo es como un anciano y cuando se aparece a los niños lo hace, también, como si fuera un niño; de este modo logra engañarlos hasta el punto en que el ángel interviene. En cuanto al ángel, si bien no tiene una posición pasiva debido a que se ha presente con su voz y su guitarra, sí cumple la tarea de mediador incorpóreo y omnisciente, presentándose a los humanos únicamente al final del espectáculo como lo indica la obra.

Num. De Sesión: 24

Fecha: 30-04-09

Lugar: Coartre

Objetivos: Realizar el primer ensayo completo y general de la obra recuperando todos los hallazgos de la sesión anterior.

Actividades: Calentamiento corporal y vocal, ensayo de coreografía de “Campechanita habanera”, ensayo de “La rama”, pase general de la planta de movimientos.

Duración: 2 horas.

Participantes: 11 actores.

Comentarios: Si bien el ensayo fluyo completo sin ninguna interrupción, se ha hecho lento y aburrido. Los actores estaban preocupados por no perder las nuevas características de sus personajes y esto los hizo entorpecer su ejecución tanto de texto como de movimiento. Los comentarios de los actores al final de la sesión giran entorno a esto y declararon haber sentido el ritmo lento y el ensayo completo lleno de dificultades en su ejecución.

Num. De sesión: 25

Fecha: 1-05-09

Lugar: Coartre

Objetivos: Trabajar la espontaneidad en las acciones y reacciones, repasar el trazo escénico y regular algunas intenciones en la producción del texto de algunos personajes.

Actividades: Calentamiento corporal y vocal, ensayo de la coreografía de “Campechanita habanera”, ensayo del canto de “La rama”, canto de “El pregonero” en el cual se muestran las bombas yucatecas inventadas por los actores, pase de las escenas tratando de enfocarse en la espontaneidad de las acciones y reacciones.

Duración: 2 horas.

Participantes: 9 actores.

Comentarios: Hoy se realizó una actividad nueva, se le pidió a los actores que contaran con cinco minutos del ensayo para idear una bomba yucateca que esté relacionada con su personaje, estas bombas se van declamando a lo largo del canto de “El pregonero” el cual es su canto popular campechano, la actividad se hizo con la idea

de brindar a los actores un momento de esparcimiento y diversión para relajarlos en cuanto a su trabajo de creación y poder constituir una atmósfera más agradable para el ensayo; la actividad funcionó, el pase de las escenas fue más ligero y entretenido comparado con la sesión anterior, se recuperaron reacciones inesperadas de los actores y algunas intervenciones nuevas e improvisadas han sido útiles para acumularlas en el repertorio de posibilidades en las funciones. Se trabajó también en la regularización de ciertas intenciones en la emisión de algunos textos, estas regularizaciones están relacionadas con el volumen de emisión de la palabra y sobre todo con la acentuación de algunas vocales para precisar el trabajo con el acento yucateco.

Num. De sesión: 26

Fecha: 6-05-09

Lugar: Coartre

Objetivos: Perfeccionar la manipulación del costal por parte de los personajes que se relacionan con él y pase general de todas las escenas posibles.

Actividades: Calentamiento corporal y vocal, ensayo de coreografía, ensayo de “La rama”, trabajo de perfeccionamiento en la manipulación del costal, pase general de las escenas con interrupciones para limpiar movimientos y actividades físicas.

Duración: 2 horas.

Participantes: 6 actores.

Comentarios: Se identificaron problemas con el amarre del costal en la primera escena de la pescadora, por lo que se necesita realizar otro costal con un mejor sistema de nudo y amarre. El ritmo de las escenas fue rápido, las intenciones y reacciones se percibían superfluas y poco orgánicas; algunos actores estaban desconcentrados por diferentes problemas ajenos al montaje y algunos otros estaban más concentrados en manejar bien el costal que en su interacción con los compañeros de escena.

Num. De sesión: 27

Fecha: 7-05-09

Lugar: Coartre

Objetivos: Fijar la cantidad de bombas yucatecas que usará el diablo y el momento en que las usará, realizar recordatorio de detalles en las acciones de los actores escena por escena y pase general de todas las escenas posibles.

Actividades: Calentamiento corporal y vocal, ensayo de “Campechanita habanera” y “La rama”, canto de “El pregonero”, ensayo de las escenas del diablo para fijar las bombas yucatecas que utilizará, ensayo de cada escena deteniéndonos en la valoración de los detalles y ensayo general de toda las escenas con continuidad.

Duración: 2 horas.

Participantes: 6 actores.

Comentarios: Se han fijado las bombas yucatecas que usará el diablo, la mayoría de ellas se ejecutarán en la interacción con los personajes femeninos. El recordatorio de los detalles de cada escena ha servido para que los actores valoren cada movimiento que ellos mismo propusieron desde el inicio del montaje pero que con el paso del tiempo han ido mecanizando. El pase general ha tenido un ritmo menos veloz que la sesión anterior, sin embargo, no ha sido aburrido.

Num. De sesión: 28

Fecha: 8-05-09

Lugar: Coartre

Objetivos: Realizar ensayo general con la primera propuesta de vestuario completo.

Actividades: Calentamiento vocal y corporal, ensayo de “Campechanita habanera” y de “La rama”, canto de “El pregonero” y pase general con vestuario completo.

Duración: 2 horas.

Participantes: 11 actores.

Comentarios: El vestuario funcionó completamente y los actores no tuvieron algún problema al usarlo, sólo hay que realizar algunos ajustes a los trajes de los peregrinos y de la abuela. El ensayo de hoy tuvo buen ritmo y los actores estaban muy entusiasmados por probar el vestuario completo. La coreografía del final se asemeja de manera satisfactoria al referente real de los ballets folclóricos que existen en Campeche.

Num. De sesión: 29

Fecha: 13-05-09

Lugar: Coartre

Objetivos: Pase general del montaje, con vestuario y maquillaje.

Actividades: Calentamiento vocal y corporal, ensayo de “Campechanita habanera y “La rama”, canto del “Pregonero”, ensayo general con interrupciones para hacer correcciones.

Duración: 2 horas.

Participantes: 11 actores.

Comentarios: El pase general tuvo una duración de cincuenta y seis minutos, el ritmo estuvo lento y la energía pesada, al ver toda la obra se perciben los desniveles en cuanto a la apropiación del acento yucateco y se dio la necesidad de acelerar algunas escenas de los pescadores, así como disminuir la intensidad de las escenas de los muchachos. Los actores comentan sentirse satisfechos con el ensayo a pesar de algunas fallas técnicas con el costal, al parecer se sienten completos en la conformación de sus respectivos personajes.

Num. De sesión: 30

Fecha: 14-05-09

Lugar: Coartre

Objetivos: Ensayo general con la primera prueba de luces.

Actividades: Calentamiento corporal y vocal, ensayo de “Campechanita habanera” y “La rama”, canto de “El pregonero” y pase general con luces.

Duración: 2 horas.

Participantes: 11 actores.

Comentarios: En cuanto a la iluminación, se platicó con el diseñador la necesidad de usar menos focos a causa de la poca resistencia de amperaje del sitio donde estamos trabajando, debido a que no es una sala de teatro sino un patio de casa que ha sido adaptada para nuestras funciones. Este patio se eligió por sus características naturales con árboles y plantas semejantes a los de Campeche y por que cuenta con unas tarimas de madera que logran dar la idea de un muelle de malecón tal como lo sugiere el texto. El ensayo mejoró en cuanto a la producción del texto, la apropiación del acento

yucateco, sin embargo, todavía dos actores tienen algunos problemas de fraseo e inflexiones.

Num. De sesión: 31

Fecha: 15-05-09

Lugar: Coartre

Objetivos: Ensayo general con la incorporación de la arena.

Actividades: Calentamiento corporal y vocal, ensayo de “Campechanita habanera” y “La rama”, canto de “El pregonero” y ensayo general con vestuario, maquillaje y la arena en el piso con los actores descalzos.

Duración: 2 horas

Participantes: 9 actores.

Comentarios: A esta sesión faltaron los peregrinos, por lo que no se ensayo ni el inicio ni el final de la obra. Con la incorporación de la arena los actores expresaron haberse sentido completamente inmersos en un pueblo costero, el sonido que generó al caminar sobre ella y la textura que percibieron en la planta de sus pies les enriqueció la experiencia de ser “pescadores”; con forme al tema de ir descalzos, este es un requisito explícito del texto, ya que el diablo esconde las chanclas de los pescadores como primera broma hacia los seres humanos, sin embargo, una de las actrices no quiso estar descalza en las funciones, por lo que se intervino el texto para que únicamente el personaje de la pescadora llevara las chanclas puestas. El ensayo fluyo con ritmo óptimo y se observan avances en los dos actores que tienen problemas con la pronunciación del yucateco.

Num. De sesión: 32

Fecha: 20-05-09

Lugar: Coartre

Objetivos: Mostrar el trabajo realizado a la profesora Alejandra Gutiérrez, ya que ella es nuestra profesora guía.

Actividades: Calentamiento corporal y vocal, ensayo de “Campechanita habanera” y “La rama”, “Canto de “El pregonero”, ensayo de las escenas disponibles.

Duración: 2 horas.

Participantes: 7 actores, diseñador integral y profesora guía.

Comentarios: Hubiera sido óptimo mostrar un ensayo general, pero, cuatro de los actores no pudieron asistir a esta sesión debido a diferentes razones, por lo que la profesora Alejandra Gutiérrez sólo pudo observar algunas de las escenas del montaje. Sus observaciones apuntaron hacia el tono de la puesta en escena, nos retroalimentó acerca de la atmósfera de festividad que debería existir en una pastorela y que en ésta aún no se hacía del todo presente, también mencionó falta de energía en algunas de las escenas, falta de nivelación en el trabajo con la pronunciación de la acentuación yucateca y nos pidió trabajar en la justificación de la presencia del personaje del ángel durante toda la obra. Estas correcciones las trabajaremos en las próximas sesiones para poder mostrarle a la profesora, en unos ensayos más, los avances realizados.

Num. De sesión: 33

Fecha: 21-05-09

Lugar: Coartre

Objetivos: Trabajar la atmósfera de festividad, nivelar la pronunciación yucateca y realizar ensayo técnico de sonido.

Actividades: Bailes populares, canto de “El pregonero”, improvisación de nuevas bombas yucatecas, asesoría activa de una fonoaudióloga y ensayo técnico de sonido.

Duración: 2 horas.

Participantes: 11 actores, 2 encargados de sonido y 1 fonoaudióloga.

Comentarios: Se intentó generar el ambiente de un típica fiesta popular campechana, sin embargo, los actores se encuentran nervios debido a que las fechas de presentación son muy cercanas y se sienten en desventaja por las correcciones realizadas por la profesora guía. Dedicamos gran parte de esta sesión a recibir la asesoría de Daniela Ibarra quien es fonoaudióloga profesional; ella nos dio algunos comentarios de su diagnóstico al ver el pase de las escenas en el ensayo técnico y también compartió algunos consejos para lograr una acentuación más definida. Los encargados del sonido son estudiantes de la Universidad de Chile de la carrera de Sonido, ellos evaluaron el equipo con que contamos, nos pidieron conseguir algunos materiales y dispositivos técnicos para que puedan realizar una correcta instalación en el espacio.

Num. De sesión: 34

Fecha: 22-05-09

Lugar: Coartre

Objetivos: Trabajar la nivelación de la acentuación en todos los actores, realizar ensayo técnico con el equipo completo de sonido y nivelar la energía en cada escena.

Actividades: Ensayo de “Campechanita habanera”, canto de “El pregonero”, ensayo general con instalación de sonido e interrupciones para hacer correcciones con respecto a la energía.

Duración: 2 horas.

Participantes: 11 actores y 2 encargados de sonido.

Comentarios: En este ensayo se notaron mejoras en la calidad energética de cada actor, disfrutaron más las situaciones de la historia. El equipo de sonido ha sido instalado y utilizado a perfección en cuanto a volumen, distribución y acústica. Se observan avances en la nivelación de la acentuación yucateca, ya que los actores han estado realizando los ejercicios sugeridos por la fonoaudióloga.

Num. De sesión: 35

Fecha: 27-05-09

Lugar: Coartre

Objetivos: Ensayo general y muestra a la profesora Alejandra Gutiérrez.

Actividades: Ensayo de “Campechanita habanera”, canto de “El pregonero”, canto de “La rama” y ensayo general con vestuario, sonido, arena, iluminación y proyección de agua.

Duración: 4 horas.

Participantes: 11 actores, 2 encargados de sonido, diseñador integral, profesora guía y fotógrafa.

Comentarios: Hoy se tomaron las fotos con las cuales se realizarán el programa de mano y los afiches, el ensayo fue general. La profesora Alejandra Gutiérrez nos retroalimentó acerca de mejorar la el trabajo de proyección de voz y volumen de algunos actores, la presencia del ángel sigue siendo confusa e indefinida, la escena de la abuela y el diablo parecer ser confusa, ha mejorado el tono de la pieza pero la energía general del montaje es baja, falta velocidad. Debido a los comentarios de la profesora, los actores decidieron quedarse más tiempo para realizar otro ensayo, el cual duró 6

minutos menos que el primero; ganó en ritmo y velocidad, los actores se fueron satisfechos de haber experimentado un mejor nivel energético. Por último, se encontró una solución para la presencia del ángel, se ha incorporado una banca blanca al centro del escenario, en el nivel más alto y ahí el ángel toma diferentes posturas de observador, estas posturas las va modificando con forme a sus participaciones con la ejecución de la guitarra o con su canto.

Num. De sesión: 36

Fecha: 28-05-09

Lugar: Coartre

Objetivos: Realizar ensayo general.

Actividades: Canto de “El pregonero”, canto de “La rama” y ensayo general.

Duración: 2 horas.

Participantes: 11 actores, diseñador integral y asistente, 2 encargados de sonido,

Comentarios: El ensayo estuvo muy accidentado, los cuernos del diablo se despegaron, el rabo se zafó del pantalón, algunos actores olvidaron textos y otros olvidaron parte de la planta de movimientos. Estamos a una semana de dar la primera función, los actores se encuentran inseguros y nerviosos, por lo que se volvió necesario tener un momento para reflexionar acerca de esta situación. Después de haber expresado sus preocupaciones y puntos de vista, platicamos acerca de la necesidad de tener un ensayo con público, por lo que se acordó que el último ensayo general será con público.

Num. De sesión: 37

Fecha: 3-06-09

Lugar: Coartre

Objetivos: Ensayo general con público.

Actividades: Baile de “Campechanita habanera”, canto de “El pregonero” y ensayo general.

Duración: 2 horas.

Participantes: 11 actores, diseñador integral y asistente, 2 encargados de sonido y 5 espectadores.

Comentarios: El ensayo con público no fue exactamente lo que teníamos como expectativa debido a la poca cantidad de asistentes, sin embargo, ha servido para tener una visión acerca de lo que pasa con la percepción del espectador. Los actores expresaron sentirse listos para cumplir con las funciones y el resto del equipo está en la misma situación. Este ensayo ha tenido una óptima velocidad, no fue aburrido y los espectadores declararon haberse entretenido durante todo el espectáculo.

Num. De función: 1

Fecha: 4-05-09

Lugar: Coartre

Duración: 50 min.

Comentarios: La capacidad de las gradas estuvo al máximo, los actores iniciaron bastante nerviosos, la respuesta del público fue activa sobre todo con sus risas y en el diálogo directo con los actores. Los actores comentaron que se sintieron fríos y juzgándose, en general fue una buena función pero se perdió el elemento de la espontaneidad debido a los nervios del estreno.

Num. De función: 2

Fecha: 5-05-09

Lugar: Coartre

Duración: 50 min.

Comentarios: A esta función asistieron la mayoría de los profesores que evaluarán el trabajo de investigación, los actores no se enteraron de esto. La función inició con buen ritmo y se conservó hasta el final del espectáculo. El público igualmente estuvo participativo y divertido. Los actores comentaron haber sentido satisfacción por su desempeño en esta función, todos estaban escuchando a sus compañeros, se percibían más seguros en el escenario y se atrevieron a jugar. Esta función mostró el trabajo realizado en cuanto a las acciones cotidianas y la espontaneidad y se manifestó el factor de la improvisación.

Num. De función: 3

Fecha: 6-06-09

Lugar: Coartre

Duración: 50 min.

Comentarios: En esta última función el público se percibía más concentrado que divertido y los actores se desconcentraron al no percibir la misma respuesta activa de parte de los espectadores, el ritmo no disminuyó, pero los actores se notaban inseguros y esperando respuesta de parte de sus receptores, respuesta que no fue evidente. La función fluyó sin problemas técnicos, sin embargo, a nivel energético la calidad no fue óptima. Los actores comentaron estar insatisfechos con la función debido a la desconcentración que les generó la presencia de un tipo de público distinto; a pesar de lo anterior es importante mencionar que surgieron hallazgos importantes en la relación que se da entre los personajes de los muchachos, dichos personajes mostraron tener maduración en cuanto a su interacción dentro de la dinámica del texto y exploraron intenciones y matices distintos que enriquecieron la conformación del carácter.

Hasta este punto se puede considerar como terminada la parte práctica de esta investigación, dejando como recomendación la realización de futuras funciones con la idea de madurar cada vez más la puesta en escena y así ir evaluando el progreso que se da con la interacción con el espectador y con los elementos que se han ido trabajando al interior de éste espectáculo y que forman parte de los postulados de la poética directorial de Víctor Jara.

Bibliografía

Acevedo Figueroa, Cristián. *Víctor Jara en el Teatro Chileno*. Santiago: Fundación Víctor Jara, 1995.

Aguirre G., Sergio y Ortiz B., Norma-Norma. *Génesis y desarrollo del Teatro de la Universidad de Chile (1941-1991)*. Tesis (actor). Santiago, Universidad de Chile: 1991. 576 p.

Alonso, Claudia. Levántate y mírate las manos: Testimonio de una exiliada chilena en Holanda, sobre la muerte de Víctor Jara. *La bicicleta*. Serie Víctor Jara, Vol. 3 (No. 59): 38-41. 6-11-84.

American anthropological association. *American anthropologist*. Vol. 59, No. 2. Original edition, 1957.

Aracil, Beatriz. García, Oscar Armando. Ortiz, Alejandro. Raffi-B., Catherine y Román Calvo, Norma. *Fiesta y teatralidad de las pastorelas mexicanas*. México Ed. Paideia. 2004. 166 p.

Birke diseño. *Arte en Chile*. [En línea] www.portaldearte.cl/autores/ruiz.htm. [30-11-08].

Brodsky, Roberto. *Víctor Jara, aparecido*. *La bicicleta*. Serie Víctor Jara, Vol. 1 (No. 55): 33-40 p. 11-09-84.

Canepa Guzmán, Mario. *Historia del Teatro Chileno*. Chile: Editorial Universidad Técnica del Estado, 1974. 226 p.

Carballido, Emilio. *Antología de teatro joven*. México: Editores mexicanos unidos. 1998. 349 p.

Castillo, Débora. *Entrevista a Alejandro Sieveking*. Santiago de Chile. 20 de octubre. 2008.

Castillo-Feliú, Guillermo. *Culture and custosm of Chile*. 1ª ed. USA, Greenwood press: 2000. 168 p.

Conjunto. (No. 108). Casa de las Américas, ciudad de la Habana, Cuba. Enero-marzo, 1998.

Corso, Raffaele. *El Folklore*. 1ª edición. Argentina: Ed. EUDEBA. 1963. 179 p.

Crawford, Corine. *Los angeles times*. 16-01-68.

Cu Salazar, Adrián M. *Entrevista a Alejandra Gutiérrez*. Santiago de Chile. 31 de octubre. 2008.

Cu Salazar, Adrián M. *Entrevista a Bélgica Castro y Alejandro Sieveking*. Santiago de Chile. 23 de noviembre. 2008.

Cu Salazar, Adrián M. *Entrevista a Delfina Guzmán*. Santiago de Chile. 6 de noviembre. 2008.

Cu Salazar, Adrián M. *Entrevista a Humberto Duvauchelle*. Santiago de Chile. 18 de octubre. 2008.

Cu Salazar, Adrián M. *Entrevista a Jaime Silva*. Santiago de Chile. 10 de noviembre. 2008.

Cu Salazar, Adrián M. *Entrevista a Hiranio Chávez*. Santiago de Chile. 12 de marzo. 2009.

Cu Salazar, Adrián M. *Entrevista a Mónica Carrasco*. Santiago de Chile. 26 de noviembre.2008.

Cu Salazar, Adrián M. *Entrevista a Raúl Osorio*. Santiago de Chile. 13 de septiembre. 2008.

Cu Salazar, Adrián M. *Entrevista a Sergio Zapata*. Santiago de Chile. 13 de septiembre. 2008.

Cu Salazar, Adrián M. *Entrevista a Sonia Mena*. Santiago de Chile. 1 de noviembre. 2008.

Cu Salazar, Adrián M. *Cuestionario de salida, segunda función de Las peripecias de un costal*. Santiago, 5 de junio. 2009.

Cu Salazar, Adrián M. *Sesión de comentarios del último ensayo general de Las peripecias de un Costal*. Santiago, 27 de mayo. 2009.

Cruz, Mario. *Ánimas de día claro. Mensaje*. Vol. 11 (No. 110): 310 p. 07-62.

De la Fuente, Antonio. *Entrevista a Joan Jara. La bicicleta*. Seria Víctor Jara Vol. 3 (No. 59): 40-44. 6-11-84.

Dubatti, Jorge. *Cartografía teatral: Introducción al teatro comparado*. 1ª edición. Buenos Aires: Atuel, 2008. 224 p.

Dubatti, Jorge. *El teatro jeroglífico, herramientas de poética teatral*. Argentina: Atuel, 2002. 191 p.

El País. Montevideo. 14-03-60.

Entretengamos a Mr. Sloane. La última hora. Santiago de Chile. 13-08-68. 14 p.

Gallo, Blas Raúl. *Historia del sainete nacional*. Buenos Aires: Ed. Quetzal, 1959. 236 p.

Gestos: Teoría y práctica del teatro hispánico. Department of Spanish and Portuguese. University of California. Irvine, CA. (No.41). 2006.

Hurtado, María de la Luz. Chile, 1948-1988, *Los Teatros Independientes en Escena, historia crítica y memoria* (audio) visual. [CD-ROM]. Serie cartográfica de la escena chilena 2. Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago de Chile, mayo de 2006. [5-09-08].

Hurtado, María de la Luz. Chile, 1941-2002, *Los Teatros Universitarios en Escena, historia crítica y memoria* (audio) visual. [CD-ROM]. Serie cartográfica de la escena chilena 1. Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago de Chile, diciembre de 2002. [5-10-08].

Hurtado, María de la Luz, Munziaga, Giselle. *Testimonios del Teatro, 35 años de teatro en la Universidad Católica*. 1ª edición. Chile: Ediciones Nueva Universidad, 1980. 186 p.

Iglesias y Cabrera, Sonia C. *Navidades mexicanas*. México: Ed. CONACULTA. 2001. 224 p.

Jara, Joan. *Víctor, un canto inconcluso*. 1ª edición. Santiago: LOM Ediciones, 2007. 288 p.

Jara, Víctor con Pedro Yañez, Santos Rubio y Fernando Rodríguez: *Canto por travesura* [Audio grabación]. Chile, Warner Music Chile, [Marzo, 2001. Reissue]. 1 Disco Compacto (CD), 50 min., Sonido.

Jurado, Omar; Morales, Juan Miguel. *El Chile de Víctor Jara*. 1ª edición. Santiago: LOM ediciones, 2003. 160 p.

Larraín, Augusto. *Luis Poirot: Photographer*. [En línea] www.Luispoirot.cl [20-10-08].

Morell, Arturo. FESTHP. [En línea] <http://www.proyectointegrarte.com/festhip/extranjero.htm> [01-12-2007]

Morgado, Benjamín. *Histórica relación del Teatro Chileno*. Chile: Unión de escritores americanos, Universidad de la Serena, 1985. 329 p.

Núñez, Nicolás. Teatro Náhuatl. Teatro Antropocósmico. D. R. © Consejo Nacional de Fomento Educativo. México. D.F. [En línea]
<http://www.plataforma.uchile.cl/fb/cursos_area/artef/info/bibliografia/doc/Teatro/TEATRO> [29-10-2007]

Parot, Carmen Luz. Víctor Jara: *El derecho de vivir en paz* [video grabación]. Chile, Warner Music Chile, S.A. Fundación Víctor Jara, 1999. 1 un Disco Versátil Digital (DVD), 100 min., sonido, imagen, color, formato NTSC.

Pastor, I. M. I., Torres M. J. *Técnicas escénicas en la proyección del folclor*. 1ª edición. Santiago: FONDART: 1995. 145 p.

Posada, Francisco. *Lukacs, Brecht y la situación actual del realismo socialista*. 1ª edición. Argentina: Editorial Galerna. 1969. 307 p.

Programa de mano. *Ánimas de día claro*. Teatro Antonio Varas. 1962.

Programa de mano. *Entretengamos al Sr. Sloane*. Teatro Petit Rex. 1968.

Programa de mano. *Viet Rock*. Teatro Antonio Varas. Mayo. 1968.

Rodríguez, Orlando. Síntesis de la evolución del Teatro Chileno. *Apuntes*. Vol. 1 (No. 10). Noviembre, 1960.

Serrano, Raúl. *Nuevas tesis sobre Stanislavski, fundamentos para una teoría pedagógica*. 1ª edición. Buenos Aires: Atuel, 2004. 384 p.

Sepúlveda Corradini, Gabriel. *Entrevista a Alejandro Sieveking*. Santiago de Chile. 9 de mayo. 2000.

Sepúlveda Corradini, Gabriel. *Entrevista a Anita Reeves*. Santiago de Chile. 4 de mayo. 2000.

Sepúlveda Corradini, Gabriel. *Entrevista a Gonzalo Palta*. Buenos Aires. 22 de abril. 2001.

Sepúlveda Corradini, Gabriel. *Entrevista a Guillermo Núñez*. Santiago de Chile. 22 de abril. 2000.

Sepúlveda Corradini, Gabriel. *Entrevista a Luís Poirot*. 18 de mayo.2000.

Sepúlveda Corradini, Gabriel. *Entrevista a María Cánepa*. Santiago de Chile. 10 de mayo. 2000.

Sepúlveda Corradini, Gabriel. *Entrevista a Nelson Villagra*. 7 y 19 de abril. 2000.

Sepúlveda Corradini, Gabriel. *Víctor Jara, hombre de Teatro*. 1ª edición. Santiago: Sudamericana ediciones, 2001. 198 p.

Shepard, Richard F. *Theater: Chileans make an impressive debut here*. 1968.

Stanislavski, Constantin. *El proceso de dirección escénica (apuntes de ensayos por Nikolai M. Gorchakov y Vladimir O. Toporkov)*.1ª edición. México, Escenología: 1998. 471 p.

Sulfito. El temor de Allende. *La última hora*. Santiago. 21- 10-63. 2 p.

Shepard, Richard F. *Theater: Chileans make an impressive debut here*. 1968.

Teatro contemporáneo. Teatro chileno. Selección y prólogo de Julio Durán Cerda. 1ª edición. México: Editorial Aguilar, 1970. 498 p.

Torres- Rivera, Rebeca. *El Teatro Chileno desde 1941 hasta 1981*. (Spanish text). Doctor of Philosophy in Spanish. California, University of California, Riverside: 1983. 323 p.

Vallejo, César. *La última entrevista. La bicicleta*. Serie Víctor Jara, Vol. 2 (No. 57): 36-37. 9-10-84.

Vallejo, Cesar. *Víctor Jara, los años 60 y La UP. La bicileta*, Serie Víctor Jara, Vol. 2 (No. 57): 4-35 p. 9-10-84.

Viet Rock. *El mercurio*. Santiago de Chile. 13-05-69.

Wellwarth, George. *Teatro de protesta y paradoja: la evolución del teatro de vanguardia*. Barcelona: Ed. Lumen, 1974. 309 p.

Gracias por otro sueño realizado

Gracias a mi madre, Delia Salazar Piña, a mi familia completa

Gracias a los amigos, los de aquí y los de allá

Dedico todo el esfuerzo de este trabajo a mi chapita, Armando Julián Salazar Lope