

«He aquí eso que se mira»



TEATRAE REVISTA DE LA ESCUELA DE TEATRO - UNIV. FINIS TERRAE - Nº2 - 2000

DIRECTORES

CONGRESO

TEATRALES DE CHILE

Este artículo de Adriana Valdés está inserto en el contexto de la realización del «Segundo Encuentro de Directores Teatrales», efectuado en septiembre de 1999. En números posteriores incluiremos otras ponencias del primer día del Congreso, que tuvo lugar en la sala de teatro de la Universidad Finis Terrae.

SOBRE «LA PUTA MADRE» (Apuntes de una diletante)

ADRIANA VALDÉS

I Contexto personal

“E del poeta il fin la maraviglia”

1. Yo vi dos montajes de «La puta madre», ambos dirigidos por Viviana Steiner: uno al costado del Museo de Bellas Artes, en una versión abreviada, para una muestra; la segunda, en la sala FECh, hace pocos días, en versión —supongo— completa. Supongo, porque no he tenido acceso al texto. Una parte de lo que puedo decir viene de una comparación de ambos montajes.
2. Otra parte viene de mis admiraciones teatrales. Las explico para que ustedes, que han visto más teatro en Chile, puedan descartar mi opinión, o al menos acotarla. No he visto mucho teatro chileno. Conservo algunos hitos en mi memoria, que pueden darles noticia de mis preferencias o de mis inclinaciones. En cuanto espectadora no especialista, en cuanto common reader, una especie de lector común o de público general del teatro, no voy al teatro a reconocerme, ni a afirmarme en las ideas que tengo o a cambiarlas por otra; yo voy a que me sorprendan, me excedan y me maravillen. Admirar, maravillarse es para mí la mejor forma de abrirse y crecer. A las obras que sólo entretienen, o que confirman lo que sé, o que me informan, pero no me maravillan, les reconozco méritos pero las olvido inme-

diatamente. Entre las que sí recuerdo está «La manzana de Adán»: es un recuerdo emocionado, como de revelación. Tengo un recuerdo festivo, sorprendido, admirado de «La negra Ester». Quedé pensando muchos días, y citando, "Quarteto", una obra de Heiner Müller en que actuaban principalmente Alfredo Castro y Delfina Guzmán. Del autor de «La puta madre», Marco Antonio De la Parra, he visto varias obras, pero recuerdo como decisivas para mí sobre todo «La secreta obscenidad de cada día» y «Lo crudo, lo cocido y lo podrido».

3. Por qué prefiero estas obras a otras (y estoy hablando de la experiencia de ir al teatro, incluyendo en ella no sólo a la obra escrita, sino sobre todo el montaje). «La manzana de Adán» me sacudió profundamente, porque yo no imaginé jamás el poder del lenguaje corporal de los actores; fue eso lo que produjo el efecto de maravilla. En ese montaje habla también algo que no es la palabra escrita en el texto: el cuerpo dice cosas de las que no se puede hablar. El juego entre texto y montaje, como posibilidad, fue una revelación para mí al ver esa obra. En «La negra Ester», junto al trabajo corporal y la incorporación de la música, el canto y el baile como posibilidades de los actores, lo que me interesó fue el poder expresivo, la capacidad de interacción que era capaz de establecer con el público, el uso del ánimo circense para llegar a ciertas formas de reconocerse como sociedad, que en Chile, al momento de su estreno, eran por cierto objeto más bien de maravilla; a mí me habían parecido hace años perdidas.

"Quarteto", en cambio, me maravilló no sólo por las interpretaciones, sino también por la palabra escrita, los vericuetos del texto, por su juego de engaños y de espejos que mantenía en vilo durante una amarga, seductora, re-

flexión sobre el erotismo, que para mí está en la frontera de la experiencia contemporánea sobre el tema, en esta época de simulaciones y seducciones. En un teatro cada vez menos físico, más psicológico tal vez, "Quarteto" también actuaba en la palabra: incorporaba un nivel de lenguaje y de humor y parodia intelectual que a mí me pareció insólito en la escena chilena, junto con una contraposición de personajes que mantenía el interés a lo largo de toda la obra. Y Lo crudo, lo cocido, lo podrido, visto en su momento, habiendo sido prohibido y todo eso, fue otra revelación con aire de recuperación.

4. Anoto estas cosas para ubicar lo que digo sólo desde el campo de una espectadora no profesional del teatro; no puedo conversar sobre "La puta madre" más que desde esta situación.

II

Una pesadilla colectiva

1. Hablar primero de la obra. Quien haya visto tiene que ubicar su experiencia en un territorio ajeno al de la imitación de la realidad exterior, más bien en un "poner en escena" la realidad interior. Es un territorio similar al del sueño. En efecto, las situaciones, las apariciones de los muertos, el tiempo —hay un solo tiempo en la obra, en que todo se "hace presente", incluso el pasado—, el grado de angustia que se provoca, el grado de indefensión en que deja al espectador frente a lo fantasmal, todo eso se puede asimilar a un estado soñante. Se trata de un sueño angustioso, más bien de una pesadilla. Pero un sueño es algo por definición individual; nadie lo ve sino el que lo está soñando, y el sentido que puede tener depende de una clave personal, de la experiencia del soñante, de su historia y de

sus restos diurnos.

2. Lo que hace esta obra es trasladar esta actitud provocada de sueño hacia un terreno que no es el individual, que no depende de la experiencia puramente personal ni de la historia familiar o afectiva de cada uno, sino de una experiencia, de una historia compartida, colectiva. Es como reconocer que, fuera de nuestros monstruos familiares, de nuestros unheimliche personal, nos ha tocado compartir una historia que está inscrita en cada uno de nosotros como integrantes de esta sociedad chilena, la que hoy estamos viviendo. Que los personajes de pesadilla no son individuales, son colectivos y compartidos. Que hay un trasfondo de horror que nos es común. En ese trasfondo es donde quiere introducirnos "La puta madre", poniendo en escena los miedos, los remordimientos, las escenas implícitas pero impresentables, el "reverso", diría José Donoso, del "anverso" que sería nuestra vida cotidiana. Que la extrañeza inquietante, que lo siniestro, se reconoce como parte inseparable de la experiencia que nos ha tocado vivir juntos aquí. Esta puta madre es en cierto sentido la patria, la patria, la matriz de esa experiencia.
3. Para aproximarme al carácter de esa experiencia me gustaría aludir a la tragedia, que está implícita en el personaje de Casandra, en su don profético, en la venganza de Apolo, todos los elementos del texto de "La puta madre". Si se toma como referencia el "Agamenón" de Esquilo, donde aparece la historia de Casandra y Apolo en relación con la de "Agamenón" y su asesinato por su mujer Clitemnestra (en venganza, a su vez, por el sacrificio de su hija Ifigenia, que Agamenón hizo a los dioses para asegurarse alguna victoria), se arman algunas conexiones que pueden servir para ver de distinta manera el texto de "La puta madre". 1

Cassandra es víctima de la venganza de Apolo, en ambas obras: es él quien le otorga el don de la profecía, de la visión, y la condena a no ser nunca creída. La Cassandra de Esquilo, al llegar a la casa de Agamenón, dice llegar a la casa de las furias, a un matadero donde corre la sangre, como en Chile, en la obra que nos está preocupando.

4. En la tragedia de Esquilo, el orden (diké) que los dioses quieren en el mundo es quebrantado por la arrogancia y la insolencia de los hombres, por sus pasiones culpables, el hubris o hybris; pero los dioses se sirven de esas mismas pasiones para vengar los crímenes anteriores. Cada venganza crea un nuevo crimen que es necesario a su vez vengar, y no hay ningún fin posible a la cadena de violencia. Clitemnestra asesina a Agamenón porque éste a su vez había asesinado a la hija de ambos. Quiere entonces instaurar la paz, hacer olvidar los crímenes; pero el espectador griego sabe que será a su vez su hijo Orestes quien la asesinará a ella y a su amante, para vengar a su padre. En cierto sentido, la violencia sin fin, la venganza eterna, es el infierno de repeticiones que presenta el texto de "La puta madre". En la tragedia griega no hay salidas, hay apenas ciertos personajes capaces de ver más allá del círculo de violencia y proponer una peculiar sabiduría, que sobre todo tiene que ver con la compasión y el reconocimiento de que en la próxima vuelta podemos estar en el lugar del otro: la víctima en el del victimario, la del victimario en la víctima. Hay un recomponerse ante los ojos de los dioses.
5. En "La puta madre" no hay ni rastros de una sabiduría semejante. Hay, en cambio, otro elemento muy distinto, que hace tal vez incluso más doloroso el texto: es la sustitución de cualquier sabiduría por el espectáculo, por la abyección como un look que entra en la circulación como un bien de consumo, por el procedimiento de producirse -

recomponerse- para un ojo que ya no es el de los dioses sino es el ojo de la cámara. Esto se ve, creo, especialmente en el segundo montaje. Sin los ojos de los dioses no hay sabiduría, y la sabiduría se reemplaza por el espectáculo, como forma de validarse, como forma de recomponerse, como forma de producirse. Es curiosa esta última expresión, y a los del teatro no puede resultarles ajena. La identidad es algo que se produce, que se imagina; una manera de irse haciendo, personal y colectivamente. La parodia de esto se encuentra en la interpretación que el segundo montaje hace de "La puta madre".

III

Entre el montaje y el texto: el tema de la técnica

Hay una reflexión curiosa del dramaturgo contemporáneo Tom Stoppard sobre la relación entre montaje y texto: el texto puede ser "as self-contained as a sonnet" (tan completo en sí mismo como un soneto), mientras que el montaje es "hilariously empirical" (risiblemente empírico). Se me ocurre que "La puta madre" no es "as self-contained as a sonnet" (aunque no he tenido acceso al texto). Se me ocurre que su efecto depende enormemente del montaje, de la técnica, en cuanto ajuste "del tiempo, de la duración, del volumen, de la intensidad, del color" (son términos de Stoppard). Cómo circula la información entre la escena y el público, cómo se puede sentir como meramente reiterativo algún pasaje si el montaje no entrega información nueva que no está en el texto, son preguntas significativas a la hora de comentar "La puta madre" (como lo eran al ver "La pequeña historia de Chile", por ejemplo, cuyo montaje optó por dejar de lado cualquier variación en el volumen, lo que la hacía extremadamente monótona.)

IV Dos montajes

1. El primer montaje de "La puta madre" me maravilló. Tenía, es cierto, la ventaja de la sorpresa. La vi en una sesión que incluía dos obras más, entre ellas una de Enrique Lihn, escrita durante la dictadura -Enrique murió en 1988 -, en la que se sentía el ambiente de encierro, de infierno, de hui-clos, de callejón sin salida que vivimos durante muchísimos años. Se podía apreciar una distancia con "La puta madre", de escritura más reciente, y esa distancia me interesó. Las dos obras ponían en escena traumas de la dictadura; en ellas las conductas repetitivas y violentas tenían que ver con ese contexto. Pero en el primer montaje de "La puta madre" las cosas no se remitían a la repetición: había en ese sentido varios quiebres, que pueden servir para marcar las diferencias con el segundo montaje.
2. Uno se me encarna en la imagen de la actriz principal (no recuerdo su nombre) y en su lenguaje corporal. Se me ocurre que, cuando el hijo inicia y termina la obra diciendo que su madre era puta y loca, el primer montaje decidió destacar lo de loca y el segundo lo de puta, y, entonces, los resultados fueron completamente distintos. En el primer montaje, la protagonista se mueve en terrenos más movidos, en aguas más profundas; hay mucha más incertidumbre encarnada en ella y en su gestualidad. Es como si estuviera tanteando todo el tiempo, como si fuera ciega —y eso añade algo fundamental al texto, una corriente de compasión y al mismo tiempo de horror y de fascinación, que acompañan el espectáculo de una locura.
3. Un segundo quiebre se me encarna en la imagen de Pedro Vicuña encaramado en alguna altura haciendo a toda fuerza, con toda convicción, un discurso encendido que a la

gente de mi edad le provoca los sentimientos más increíbles. Lo que primero escuchamos, hace muchos años, como un discurso convincente y conmovedor, hoy sigue conmoviendo... pero, junto con percibir que es conmovedor, percibimos perfectamente que es un discurso que se quedó sin piso, que es una especie de incursión del pasado en el presente. También la gestualidad, el énfasis y el titubeo, el uso del espacio, toda una serie de elementos teatrales añadían algo fundamental al texto, una distancia que contenía y expresaba muy bien una diferencia en el contexto en que ese discurso se dijo y en el contexto en el que hoy se le está escuchando, una distancia y una diferencia que no podían ser descritas sino como patéticas, en el mejor sentido del pathos teatral.

4. Los cuerpos decían más en el primer montaje. El espectador tenía que escuchar no sólo el texto, tenía que escuchar los cuerpos, oír lo que decían, y lo que decían era una especie de sub-texto, tanto o más poderoso que la palabra: los cuerpos decían lo que no se podía o no se quería decir, los cuerpos a veces daban señales que las palabras eran cháchara, los cuerpos las comentaban, las criticaban. Se producía entonces un excedente, en que el texto se potenciaba, era más que él mismo, en que los cuerpos revelaban una especie de contenido latente del texto. Eso maravillaba de ese montaje. (Y también un uso más creativo del espacio, otro tema que podría quedar para la conversación).
5. En esa primera versión (en contraste con la obra de Enrique Lihn, la que se presentaba inmediatamente antes), la obra se veía no sólo como la representación de una repetición traumática, sino también como una posibilidad de revelar esa repetición traumática. Uso la palabra revelar en un sentido fotográfico. Decía Walter Benjamin que la

LA MIRADA OSCURA DE JORGE DÍAZ

Adriana Valdés

PÁGINA 67

TEATRAE REVISTA DE LA ESCUELA DE TEATRO - UNIV. FINIS TERRAE - Nº2 - 2000

historia se parece a un texto donde el pasado deposita imágenes como sobre una placa fotosensible. Sólo el futuro tendrá reactivos suficientemente potentes como para hacer aparecer esas imágenes en todos sus detalles. Es como si desde una mayor distancia temporal pudiéramos ir teniendo los elementos para ver lo que no pudimos ver al imprimirse en nuestra conciencia las imágenes de la historia. Revelar, en un sentido psicoanalítico, es también liberar, es una mirada que libera de la repetición del trauma. Al instituir a la vez imagen y una distancia con la imagen, esa imagen queda, en algún sentido, revelada, y verla no es una repetición sino una liberación. Sospecho que la antigua idea de catarsis tiene que ver con esto que estoy diciendo.

6. El tema del excedente que aporta el montaje es clave para comparar ambas versiones. En la primera, todo el lenguaje corporal y todo el uso del espacio —y quizá cuántos otros elementos que un lego percibe sólo como una atmósfera, percibe sólo por sus efectos—, producían un excedente respecto del texto. En la segunda, ese excedente faltaba, o era mucho menor, y salía a la luz el texto como fatigoso, reiterativo. Es cierto que representa una situación sin salida; pero una situación así, que, como en esta obra, comienza y acaba en el mismo punto, y podría repetirse una y otra vez, como se repiten los relatos traumáticos; pero tal vez no en la figura del círculo, tal vez en la figura del espiral, que hace ir tomando distancia de la situación, revelándola. En el caso de esta obra, tal vez sólo con el excedente del montaje respecto del texto se puede producir el efecto de revelar, de liberar, de hacer la catarsis del trauma colectivo que se nos presenta en esta pesadilla. Eso, a mi ver, pasaba en el primer montaje y no pasa igual en el segundo.

V

Sobre la interpretación como crítica

Tal vez el traductor, al intentar traducir un poema (e inevitablemente fracasar, en alguna medida) es el mejor lector que ese poema podía tener, y su mejor crítico. Tal vez la interpretación, en el sentido musical de la palabra, sea a la vez la mejor crítica, en cuanto el ejecutante conoce la obra como nadie. Por analogía, director y actor son en lo que hacen —no necesariamente en lo que dicen— los mejores críticos de un texto dramático. En ese sentido, su trabajo “es una crítica en el sentido más vital del término: es un acto de aguda respuesta que hace sensible el sentido”. “El crítico teatral por excelencia” —dice George Steiner, en su libro «Presencias reales»— “es el actor y el director que, con el actor y por medio de él, prueba y realiza las potencialidades de significado en una obra (...) Incluso la lectura en voz alta de una obra suele penetrar mucho más hondo que cualquier reseña teatral” (página 19). Mal que mal, los actores se aprenden la obra de memoria. Eso en francés y en inglés se dice de la misma manera: “par coeur”, “by heart”, por el corazón...

Es este encuentro interdisciplinario. Leí en el diario que los convocantes lo inventaron para lo mismo que yo voy al teatro: para que los sorprendan, incluso para que los hieran, para confrontar sus maneras de ver con las de otras personas ajenas a su quehacer. Pero me convenció George Steiner, y tal vez el actor, y el director que trabaja por medio de él, son los que mejor prueban las potencialidades de una obra. A ver qué pasa en esta mesa, entonces.

¹ Véase Kitto, «Form and Meaning Drama»