



Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura
Actuación Teatral

Un continuo viaje creativo: Análisis de las obras de las compañías La Troppa, Viaje Inmóvil y Teatrocinema, desde la perspectiva del viaje iniciático

Alumnas:

Mireya Aguirre Bravo.

Opta al título de: Actriz con Especialidad en Pedagogía Teatral

Celeste Almonacid Serantes.

Opta al título de: Actriz con Especialidad en Gestión y Producción Teatral

Daniela García Jara.

Opta al título de: Actriz con Especialidad en Pedagogía Teatral

Profesora Guía: Dra. Verónica Sentis Herrmann.

AGRADECIMIENTOS

A nuestros padres: Ema Cárdenas, Mireya Bravo, José Aguirre, María Teresa Serantes, Hernán Almonacid, Verónica Jara y Sergio García por el apoyo incondicional en nuestra formación y la confianza en todo lo que hemos emprendido. A Gaspar Ortega, Diego Henríquez y Boris Castro por estar siempre presentes.

A nuestra profesora Verónica Sentis, que no sólo nos guió constructivamente en esta tesis, sino que también, a lo largo de nuestros años de estudio con sus conocimientos y gran compromiso profesional.

Y a todas las personas que contribuyeron entregándonos información y material para llevar a cabo de manera óptima la presente investigación, principalmente a nuestros profesores: Pilar Romero, Andrés García, Pamela Díaz y a los demás docentes que mostraron preocupación e interés hacia nuestro trabajo y a todos los que participaron en nuestra formación profesional. Además a Daniela Fariña, René Salgado y Diego Barra por la amabilidad y disposición.

A la Productora Romero & Campbell, a Patricio Muñoz de la Productora Derecho y a José Pedro Pizarro de la Productora Siete Rayos. A Gonzalo Montero de la Corporación Cultural de Las Condes, Isidora Moulian del Centro Cultural Matucana 100 y a Carlos Muñoz del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Y un especial agradecimiento a Jaime Lorca y compañía Viaje Inmóvil por abrirnos sus puertas y compartir con nosotras su experiencia y trabajo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO I: EL MOTIVO EN LA LITERATURA Y EL VIAJE INICIÁTICO.....	12
1 .1 Concepto de Motivo.	12
1.2 Definición de Motivo del Viaje.....	18
A. Tipología del Viaje.	19
CAPÍTULO II: EL RECORRIDO DE LAURA PIZARRO, JAIME LORCA Y JUAN CARLOS ZAGAL.....	31
2.1 Breve Historia de Compañía La Troppa.	31
2.2 Breve Historia de la Compañía Viaje Inmóvil.	45
2.3 Breve Historia de la Compañía Teatrocinema.....	49
CAPÍTULO III: ESTRUCTURAS PARA EL ANÁLISIS DEL VIAJE DEL HÉROE EN LAS OBRAS DE LAS TRES COMPAÑÍAS	53
3.1 Estructura para el análisis a nivel argumental.	53
3.1.1 Breve definición de Héroe	53
3.1.2 Etapas de la Estructura Argumental.	55
A.1 <i>Separación y Partida</i>	58
A.2 <i>El Período de Iniciación</i>	61
A.3 <i>La Vida Postiniciatoria</i>	63
3.2 Estructura para el análisis de los Personajes.	65
A. Viaje Físico	65
B. Viaje Interno.....	68
3.3 Estructura para el análisis de la Temporalidad.....	69
A. Signos Directos o denotativos:	70
B. Signos Indirectos:.....	70
3.4 Estructura para el Análisis de la Escenografía.	71
A. El Objeto-símbolo.....	71
B. Close-up y variaciones de planos.....	72

C. Alteración de las proporciones en elementos de utilería y personajes-marionetas.	73
D. Escenografías en paneles pintados.....	73
E. Proyecciones Audiovisuales.....	74
CAPÍTULO IV: ANÁLISIS DE LAS OBRAS DE LA COMPAÑÍA LA TROPPA.....	75
4.1 Síntesis Argumentales.....	75
4.2 Análisis de las Categorías Temáticas.	83
A. Argumento.	83
B. El Viaje Real y el Viaje Interno de los Personajes Protagonísticos.	96
C. Temporalidad	105
4.2 Análisis de la Categoría Formal.....	113
A. Escenografía: Reflejo visual del viaje.	113
CAPÍTULO V: ANÁLISIS DE LAS OBRAS DE LA COMPAÑÍA VIAJE INMÓVIL	125
5.1 Síntesis Argumentales.....	125
5.2 Análisis de las Categorías Temáticas.	129
A. Argumento.	129
B. El Viaje Real y el Viaje Interno de los Personajes Protagonísticos.	139
C. Temporalidad	145
5.2 Análisis de la Categoría Formal.	150
A. Escenografía: reflejo visual del viaje.....	150
CAPÍTULO VI: ANÁLISIS DE LA OBRA DE LA COMPAÑÍA TEATROCINEMA.....	156
6.1 Síntesis Argumental	156
6.2 Análisis de las Categorías Temáticas	159
A. Argumento:	159
B. El Viaje Real y el Viaje Interno de los Personajes Protagonísticos.	165
C. Temporalidad.	169
6.2 Análisis de la Categoría Formal.	173

A. Escenografía: Reflejo Visual del Viaje.....	173
CONCLUSIONES.....	179
BIBLIOGRAFÍA.....	185
ANEXOS.....	191

INTRODUCCIÓN

Nuestra tesis abarca el trabajo de tres compañías del teatro chileno: La Troppa, Viaje inmóvil y Teatrocinema, teniendo éstas como denominador común ser integradas y creadas por tres grandes artistas nacionales, que se han mantenido haciendo teatro por más de veinte años. Nos referimos a Laura Pizarro, Jaime Lorca y Juan Carlos Zagal.

Comenzamos esta investigación interesadas en el trabajo de la ya disuelta compañía de teatro La Troppa, que fue integrada por los tres artistas antes mencionados. Dicha compañía se mantuvo vigente durante quince años (1990–2005), mostrando sus trabajos tanto en Chile como en el extranjero.

Pizarro, Lorca y Zagal, junto a otros actores, partieron formando un grupo teatral, cuyo nombre era Los Que No Estaban Muertos, haciendo referencia a la situación sociopolítica que se vivía en Chile en ese entonces a raíz de la dictadura militar. Montaron tres obras bajo este nombre: *El Santo Patrono* (1987), *Salmón-Vudú* (1988) y *El Rap del Quijote* (1989).

A pesar que los montajes anteriormente nombrados fueron de gran importancia para los actores en los que se basa nuestra investigación, por ser una primera incursión y búsqueda en su lenguaje teatral, quedarán excluidos del análisis de esta tesis. Las razones de lo anterior se basan, por un lado, en que *El Santo Patrono*, *Salmón Vudú* y *El Rap del Quijote* se crearon en el período de dictadura militar chileno, por lo cual sus obras tienen una connotación política que no se ve presente en los montajes de la compañía La

Troppa, grupo fundado en 1990, al llegar la democracia al país. Durante el gobierno de facto los artistas pretendían denunciar mediante sus obras a través de la poesía teatral, la realidad de entonces del país, lo cual pueden dejar de lado con la democracia, para atreverse a teatralizar otras temáticas del espíritu humano, como la superación personal, la soledad y la madurez, entre otros, todos relacionados con viajes a mundos fantásticos, aunque siempre manteniendo un mensaje crítico a la sociedad. Y por otro lado, dichas obras fueron producidas bajo un nombre distinto al de las compañías que abarcan nuestro trabajo. Es por estas razones que de las obras teatrales creadas desde ahí en adelante se ocupará nuestra investigación.

Como La Troppa, nombre que habla de su cohesión y fuerza como grupo, Pizarro, Lorca y Zagal crearon cinco piezas teatrales: *Pinocchio*, *Lobo*, *Viaje al centro de la Tierra*, *Gemelos* y *Jesús Betz*, las cuales poseían gran valor por la búsqueda e interacción de distintos lenguajes como la música, recursos cinematográficos, el cómics y el diseño.

Lo importante entonces era buscar un lenguaje teatral propio, un lenguaje que nos permitiera contar las historias más bellas, más duras, más tristes, más necesarias. Y lo encontramos. Fue con ese lenguaje y con ese espíritu que construimos piezas únicas.¹

Estos elementos y recursos insertos en sus obras, sumado a su modo de dirección (los tres integrantes participaban dirigiendo) constituyeron su sello personal.

¹ www.teatrocinema.cl

En el año 2005 el grupo se separó, despidiéndose con la obra *Jesús Betz*, en la versión 33° del Festival de Arte de Hong Kong. Posterior a esto y debido a que tenían funciones pendientes con la obra *Gemelos*, Laura Pizarro y Juan Carlos Zagal buscan un reemplazante para Jaime Lorca y encuentran al músico y actor Diego Fontecilla, con quien formaron la compañía con el nombre provisorio de De Chile, Ex Integrantes de La Troppa.

A fines del año 2005, Jaime Lorca forma también su propia compañía llamada Viaje Inmóvil, donde el ejerce la dirección general. Ésta posee dos montajes a su haber: *Gulliver*, estrenado el año 2006 con gran éxito tanto nacional como internacional y *El último heredero*, una coproducción chileno francesa estrenada el año 2008.

Por otro lado, en el año 2006 Laura Pizarro y Juan Carlos Zagal junto a otros actores, forman la compañía Teatrocinema, bajo la dirección general de éste último. A la fecha cuentan con una producción llamada *Sin sangre*, estrenada el año 2007.

Revisando estos montajes, nos percatamos que en ellos hay una constante: el motivo del viaje, presente tanto en la compañía La Troppa como en las dos nuevas agrupaciones que surgieron tras la separación del grupo original. Este viaje involucra un desplazamiento espacial y/o temporal que conlleva un cambio interno en los personajes.

Todos nuestros montajes tienen que ver con eso: El viaje real, en que un personaje se traslada en el tiempo o el espacio, y el viaje interno.²

Con esta investigación intentaremos comprender de qué manera este motivo se ve reflejado en el argumento, personajes, temporalidad y escenografía de las puestas en escena, y así justificar cómo y por qué el viaje es uno de los grandes aciertos temáticos de la compañía, transformándose en el componente fundamental de La Troppa y de sus montajes. Al mismo tiempo, intentaremos saber si existe una continuidad temática en las puestas en escena de las compañías Viaje Inmóvil y Teatrocinema aplicando a las creaciones de ellas los mismos parámetros de estudio.

A pesar de que la intención de la investigación era hacer un análisis completo de todas las obras, esto no fue factible pues no tuvimos acceso al material audiovisual de la obra *Jesús Betz*, a pesar de haber recurrido a todas las fuentes que podrían haberlo tenido. Dicho material era estrictamente necesario para realizar el estudio completo de las categorías propuestas en el presente trabajo. Por eso, a pesar de habernos informado básicamente acerca de dicho montaje, preferimos excluirlo de la tesis pues el análisis de él no sería profundo.

Consideramos que la investigación, como documento de análisis, podría ser un aporte a la disciplina teatral, porque no existe ninguna investigación en donde se analice y se incluya a las nuevas compañías que surgieron tras la separación de La Troppa en el año 2005. Sin embargo, es necesario considerar

² Juan Carlos Zagal: “La Troppa bajo el volcán”, Entrevista de Claudia Heiss, *Diario La Época*, Santiago de Chile, viernes 24 de marzo de 1995, p.35.

que existen breves análisis realizados por revistas especializadas acerca de La Troppa, entrevistas personales a sus integrantes y tesis en donde se documenta gran parte de la historia de la ex compañía, no sucede lo mismo con las compañías que devienen de ella por tratarse de grupos con un corto desarrollo artístico, por lo mismo, esa parte de la investigación debe comprenderse como un primer estudio.

El presente trabajo está compuesto por seis capítulos. En el capítulo I se explicarán todos los conceptos que componen la base de los conocimientos existentes respecto al tema del viaje.

En el capítulo II se introducirá y resumirá toda la información preexistente respecto a la historia de la compañía de teatro La Troppa, Viaje Inmóvil y Teatrocinema y sus respectivos montajes.

Luego, en el capítulo III, se expone la estructura que usaremos para llevar a cabo el análisis de la categoría temática: argumento, personajes, temporalidad y la categoría formal: escenografía.

En el capítulo IV, someteremos las obras de La Troppa bajo las categorías y las estructuras antes mencionadas para comprender cómo el motivo del viaje se hace presente en ellas, no sólo como una temática sino que también en todos los componentes de la puesta en escena. En los capítulos V y VI, repetiremos este análisis, pero refiriéndonos a las compañías Viaje Inmóvil y Teatrocinema, respectivamente. Además se anexa las transcripciones de las obras *Gulliver*, *El último heredero* y *Sin sangre*, junto a una entrevista

realizada para la investigación al actor y director Jaime Lorca en junio del presente año.

Para hacer esta investigación utilizamos bibliografía de Teoría Literaria y Teatral, material audiovisual y fotográfico de las puestas en escena de las compañías antes mencionadas. Recopilación de información hemerográfica, artículos de revistas teatrales y una entrevista realizada por nosotras.

CAPÍTULO I: EL MOTIVO EN LA LITERATURA Y EL VIAJE INICIÁTICO

Es necesario para la claridad y comprensión de esta investigación presentar los conceptos más relevantes. Comenzaremos definiendo el término de motivo ya que conforma el eje estructurante del análisis presente, para luego pasar a definir el concepto de motivo del viaje y los tipos de viaje y al mismo tiempo, ir aclarando diversos conceptos que tienen estricta relación con nuestra investigación.

1.1 Concepto de Motivo.

Motivo es un concepto musical traspasado a la literatura; el *Motiv* o *Leitmotiv* es la melodía base que se repite en una obra con diversas formas o lo largo de una composición.

Para definir motivo literario es necesario precisar que existen diversas visiones de su significación. En primer lugar veremos que la mayoría de ellas intentan definir motivo en contraposición a otros conceptos literarios, lo cual no tomaremos en cuenta para el presente estudio, pues nos quedaremos con la posterior definición propuesta por Kayser en su *Interpretación y análisis de la obra literaria*³, la que además es tomada y aceptada por Villegas en su libro *La Estructura mítica del héroe*⁴. Hemos decidido usar esta última, ya que es la definición que más se ajusta a nuestro análisis, por considerar que se acerca tanto en la justificación de su origen como en su significado al concepto de

³ Wolfgang Kayser: *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Editorial Gredos, Madrid, 1954.

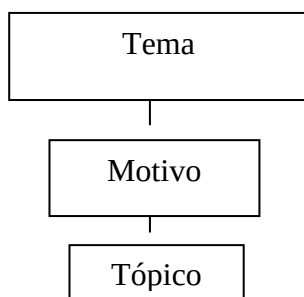
⁴ Juan Villegas: *Estructura mítica del héroe*, Editorial Planeta, Barcelona, 1978.

arquetipo⁵, el que está íntimamente ligado a la idea central de nuestra investigación: el viaje.

En primera instancia, expondremos la primera perspectiva teórica que ha sido ampliamente difundida en la filología clásica, donde algunos estudiosos definen el concepto de motivo a la vez que lo comparan con otros conceptos, como el del tópico y tema, sugiriendo que la diferencia entre ellos, radica fundamentalmente en la amplitud.

Por ejemplo, Cairns en su fundacional *Generic Composition Greek and Roman Poetry*⁶ y Weisstein, en su libro *Introducción a la Literatura Comparada*⁷, llegan a postular que los motivos no son sino tópicos ampliados, siendo éstos la unidad mínima en una obra literaria. Este criterio de clasificación lo utiliza también Weisstein para distinguir tema y motivo, dejando en claro, pues, que la identificación de un tema sólo es posible descomponiéndolo en los motivos (ver esquema nº1).

Esquema nº 1.



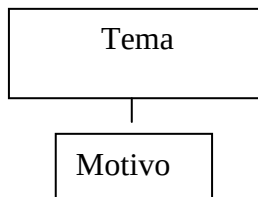
⁵Arquetipo: Elementos estructurales y primordiales de la psique humana (...) No se...trata de ideas heredadas, sino de *posibilidades* de ideas heredadas. Tampoco son adquisiciones individuales sino, principalmente, comunes a todos, como puede deducirse de {su} presencia universal. Los arquetipos son, por definición, factores y motivos que ordenan los elementos psíquicos en ciertas imágenes, caracterizadas como arquetípicas, pero de tal forma que sólo se pueden reconocer por los efectos que produce (...) Se presentan como ideas e imágenes (...) es la forma que adoptan los instintos. Psicológicamente... el arquetipo como imagen del instinto es una meta espiritual buscada por toda la naturaleza del hombre; es el mar hacia el cual se encaminan todos los ríos, el premio que el héroe extrae de su lucha con el dragón. Véase: Daryl Sharp: *Lexicon Jungiano*, Editorial Cuatro Vientos, Santiago de Chile, 1994.

⁶ Francis Cairns: *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, University Press, Edimburgo, 1972.

⁷U. Weisstein: *Introducción a la Literatura Comparada*, Editorial Planeta, Barcelona, 1975.

Siguiendo la misma línea, se ha definido motivo como la unidad temática no divisible, a diferencia de la definición anterior, es decir, motivo es la unidad temática mínima en una obra, como propuso Tomachevski en su *Teoría de la Literatura*⁸ y siguió Frenzel en su *Diccionario de Motivos de la Literatura Universal*⁹ (ver esquema nº2).

Esquema nº2.

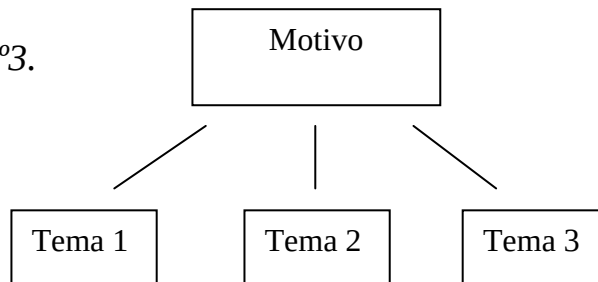


Así también para Frenzel el concepto de tema tiene cierta proximidad con el de motivo, pero el primero es mucho más abstracto que el segundo.

Para diferenciar al motivo del tema, es preciso añadirle un complemento determinativo y especificativo: no es motivo <La amistad>, pero si la <Prueba de Amistad>.¹⁰

Por otro lado, Trousson explica en su obra *Un problème de Littérature Comparée: les études de thèmes*¹¹, motivo en contraposición al concepto de tema, que sería la expresión particular de un motivo, su individualización que resulta del paso de lo general a lo particular (ver esquema nº3).

Esquema nº3.



⁸ Boris Tomachevski: *Teoría de la literatura*, Editorial Akal, Madrid, 1982.

⁹ Elisabeth Frenzel: *Diccionario de Motivos de la Literatura Universal*, Editorial Gredos, Madrid, 1980.

¹⁰ Ídem, prólogo VIII.

¹¹ Raymond Trousson: *Un problème de Littérature Comparée: les études de thèmes*, Lettres Modernes, Paris, 1965.

No nos quedaremos con estos postulados, ya que al intentar definir motivo comparándolo en su amplitud con otros conceptos literarios, no se logra tener una idea clara de las características esenciales del concepto en cuestión, ni de los otros con los que es comparado, pues existen discrepancias al respecto. Por lo tanto, no nos ayudan a clarificar el panorama.

Debido a lo anterior, preferimos guiarnos por la definición de motivo ofrecida por Kayser:

Es una situación típica, que se puede repetir siempre (...) Lo encontramos en innumerables obras literarias y en las más diversas relaciones individuales (...) Los motivos están imbuídos de una fuerza motriz, lo cual justifica, en el fondo, el nombre de “motivo” (derivado de moveré).¹²

Además Kayser postula, que por el hecho de ser una situación típica que se repite, el motivo está lleno de sentido humano, siendo un indicio de una visión de mundo o sistema de valores, lo cual es reafirmado por Villegas. De lo anterior, podemos desprender que el material del que se nutren los motivos literarios es de reacciones e ideas que son típicas de la conducta humana, las que se repiten a través de los tiempos y latitudes. Es por esto que algunos estudiosos han tendido a darle una explicación psicoanalítica al origen de los motivos, considerándolos a éstos como producto de los arquetipos resultantes del inconsciente colectivo¹³. Esto explicaría el hecho de que existen muchos motivos que no suceden en la realidad, pero que sin embargo se encuentran

¹² Wolfgang Kayser: Op. Cit., p.54.

¹³ Inconsciente Colectivo: Capa estructural de psique humana que contiene elementos heredados, difiere del inconsciente personal. El inconsciente colectivo contiene toda la herencia espiritual de la evolución de la humanidad, que nace nuevamente en la estructura cerebral de cada individuo (...) Fantasías (incluyendo sueños) de carácter impersonal, que no pueden reducirse a experiencias pasadas del individuo, y por eso no se pueden explicar como algo adquirido individualmente (...) Ya que estos casos son tan numerosos, estamos obligados a suponer la existencia de un sustrato psíquico colectivo (...). Véase: Daryl Sharp: *Lexicon Jungiano*, Op. Cit.

presentes en la fantasía y mente humana; como es el caso del motivo de la Visita al infierno o Aliado del diablo.

Para la psicología Jungiana, el inconsciente colectivo parece estar constituido por motivos mitológicos, razón por la cual los mitos¹⁴ de todas las partes del mundo, son sus verdaderos exponentes.

De hecho, toda la mitología puede considerarse una especie de proyección del inconsciente colectivo.¹⁵

Incluso varios tratadistas de los mitos recurren al concepto de motivo para designar los elementos fundamentales de ellos. Villegas, por su parte, cree que esta asignación sólo contribuye a la confusión del término, agregando que si una obra se quiere analizar desde una perspectiva mítica, entonces a sus unidades estructurales se les debe llamar mitemas, y si no es así, motivo.

Lo que está claro, es que muchos de los motivos existentes hoy en día se han traspasado de la mitología a la literatura, como es el caso de la idea arquetípica y motivo de nuestro análisis: el viaje.

El viaje, tanto como motivo, mitema o mitologema, tiende a ser básico o estructurante, (...) incluso adquiere el rasgo de ser estructurante de todo un género, como sucede con las novelas bizantinas y las de caballerías.¹⁶

¹⁴ Mito: El mito relata una historia sagrada, es decir, un acontecimiento primordial que tuvo lugar en el comienzo del Tiempo, *ab initio*. Mas relatar una historia sagrada equivale a revelar un misterio, pues los personajes del mito no son seres humanos: son dioses o Héroes civilizadores, y por esta razón sus *gestas* constituyen misterios: el hombre no los podría conocer si no le hubieran sido revelados. El mito, es pues, la historia de lo acontecido *in illo tempore*, el relato de lo que los dioses o los seres divinos hicieron al principio del Tiempo. Véase Mircea Eliade: *Lo sagrado y lo profano*, Editorial Labor, 1996.

¹⁵ Daryl Sharp: Op. Cit., p. 105.

¹⁶ Juan Villegas: Op. Cit., p. 60.

Por otro lado, el concepto de motivo también está presente en el teatro como la fuerza germinadora de la acción. Es aquella unidad indivisible de la intriga que constituye una unidad autónoma de la acción, funcional del relato, un tema recurrente.¹⁷

Para Juan Villegas en su libro *Interpretación de la obra dramática*¹⁸, plantea que el motivo puede ser considerado tanto en su dimensión dramática como temática.

Lo dramático corresponde al examen de sus características en función del desarrollo de la construcción y lo temático se refiere a su estudio en sí y en relación con el contexto cultural, histórico o literario.¹⁹

¹⁷ Patrice Pavis diferencia los tipos de motivos que se pueden encontrar en una obra teatral según: su género, dimensión, integración en la acción, integración en la intriga, inclusión en diversos conjuntos. Véase: Patrice Pavis: *Diccionario del Teatro*, Editorial Paidós, Barcelona, 1980.

¹⁸ Juan Villegas: *Interpretación de la Obra Dramática*, Editorial Universitaria, Santiago, 1971.

¹⁹ Ídem, p.51.

1.2 Definición de Motivo del Viaje.

El viaje en su sentido más general se entiende como un desplazamiento geográfico por el orbe, que conlleva un desplazamiento espacial y/o temporal que implica salir, llegar, regresar y se encuentra en la propia génesis de la raza humana y por ello, afecta a todas las culturas, es decir, es una idea arquetípica.

En la literatura el motivo del viaje es una constante de todos los tiempos y del ser humano y su inquietud original de expansión y búsqueda la han hecho posible. Lo encontramos en las primeras creaciones del hombre, traspasando todas las épocas y géneros, pues representa una de las manifestaciones de la búsqueda en la vida. El viaje por sí mismo tiene el valor de representar la vida del ser humano, los cambios que sufre, las culturas en las cuales vive, la novedad de lo desconocido o lo extraño y lo que quiere llegar a encontrar o ser.

El eje central de las narraciones de viaje corresponde a la relación que un personaje protagónico, el héroe, hace acerca de su itinerancia por tierras generalmente muy lejanas; se trata de un desplazamiento espacial y/o temporal, que trae consigo “una consecuencia no buscada en el despertar”²⁰.

Desde el punto de vista espiritual, el viaje no sólo significa una traslación por el espacio, sino la búsqueda de experiencia que se deriva de ella. Por lo tanto, investigar, buscar y vivir experiencias nuevas son equivalentes simbólicos al viaje espiritual.

²⁰ Ídem, p. 102.

Viajar puede asimilarse a recorrer el ciclo anual, o a pretender evadirse de él según determinantes secundarios del viaje. Pero el verdadero viaje no es nunca una huida ni un sometimiento, es evolución. (...) En el sentido más primario, viajar es buscar.²¹

A. Tipología del Viaje.

A continuación definiremos distintos tipos de viajes que han estado presentes a lo largo de la historia de la literatura. Estos se reflejan en textos de diversos contenidos, tanto de manera concreta, como en la *Odisea* de Homero, como de manera física y a la vez metafórica en la obra de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*; pero cualquiera sea la forma en que se presente, todas tienen como un referente directo la vida real.

La propia literatura supone siempre un viaje, siquiera metafórico, desde nuestra realidad empírica al mundo ficcional que la sustenta.²²

a.1 El Viaje al Otro Mundo.

Para adentrarse a las culturas pasadas, se recurrió a los textos literarios de los pueblos occidentales más antiguos, como los griegos micénicos o los hititas. En ellos se encontraron grandes similitudes, entre las cuales, el gran interés por el viaje después de la muerte, por conocerlo y asegurar el recorrido a sus difuntos, por traspasar a las generaciones venideras el mismo interés e importancia que consideraban pertinente a este viaje del cuerpo y del alma.

²¹ Juan Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos*, Ediciones Siruela, Madrid, 2003, Pp. 463-464.

²² Francisco Mariño – Mª de la O Oliva: *El Viaje en la Literatura Occidental*, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Valladolid, 2004, p. 7.

Los textos constituyen el vehículo idóneo para adentrarnos en la cultura de cada uno de sus pueblos y proceder después a su comparación. De hecho, la literatura, religiosa o profana, (...) revelan un gran interés por el viaje ultramundano, un ansia por conocer a sus arcanos, el deseo de traspasar sus fronteras incluso en vida y de asegurar a los familiares difuntos y a sí mismos la mejor de las estancias en el más allá.²³

El mito de Caronte, en Grecia y en otras localidades indoeuropeas, ejemplifica la presencia del viaje a la muerte en la antigüedad. Éste, relata la historia de aquel barquero que ayuda a transitar el río o la laguna, que separa este mundo del Hades, el reino de los muertos.

Las referencias literarias y artísticas comienzan a aparecer a mediados del s. VI a.C, si bien es cierto que la idea de atravesar una corriente de agua es mucho más antigua, tanto en Grecia como, por ejemplo, en la India.²⁴

En los siglos IV y III a.C, para que los difuntos tuvieran un tránsito más fácil entre la vida y la muerte, surgieron los *Pasaportes para el más allá*, poemas inscritos en láminas de oro, con un instructivo detallado y preciso que guiaba el recorrido ultramundano; dichos poemas marcan las etapas del viaje y además en ellos, están las palabras exactas que deberán responder los viajeros cuando sean interrogados por los guardianes.

Francisco Díez de Velasco, en su libro *Los caminos de la muerte*²⁵, distingue dos formas distintas de llevar a cabo el traslado ultramundano, el primero es aquel en que el difunto es incapaz de encontrarlo por sí solo y sigue el camino que le marcan las deidades, por lo tanto el difunto termina aniquilado; y el segundo, el viaje conciente, fruto del conocimiento, de la memoria que

²³ Ídem, p. 10.

²⁴ Ídem, p. 11.

²⁵ Francisco Díez de Velasco: *Los caminos de la muerte. Religión, rito e iconografía del paso al más allá en la Grecia antigua*, Editorial Trotta, Madrid, 1995.

permite al fallecido convertirse en un héroe liberado, incluso podría alcanzar la divinidad.

Dentro de la literatura antigua, también se identifican otros viajes al ultramundo como el que se emprende por iniciativa propia, principalmente por motivos de venganza, los cuales tienen relación con aquellos relatos que refieren a ataques o intromisión por parte de los habitantes del otro mundo al nuestro, o bien, viceversa.

Se parte generalmente tras una persona u objeto que se pretende traer a este mundo, generalmente una mujer, un tesoro o atributos específicos de la realeza.²⁶

En los pueblos primitivos occidentales, se compartía la creencia de que el hombre, luego de su muerte, regresaba a la tierra; es por eso que se consideraba que el viaje es posible porque el más allá estaba concebido como otro mundo real. De ahí se explican los grandes y suntuosos funerales que se realizaban en la antigüedad.

a.2 El Viaje Religioso.

La literatura de peregrinos cristianos es un gran viaje religioso. La vida, según los cristianos, es considerada una *peregrinación* porque es pura extranjería y porque es un puro, constante e inevitable viaje que no se puede detener. El hombre está condenado desde el primer momento, a ser un peregrino.

La concepción de la vida como peregrinación en el sentido de “viaje” es indiscutible; su concepción como “extranjería” es ya cuestión de fe,

²⁶ Francisco Mariño – M^a de la O. Oliva: Op. Cit, p. 27.

puesto que desde una concepción materialista no hay más vida, más mundo ni más patria que este mundo.²⁷

El viaje religioso se narra por ejemplo, en la Biblia en episodios como en el que María y José viajan de Nazaret a Belén o cuando huyen con Jesús a Egipto. De hecho, el último acto de Cristo antes de ascender a los cielos, según la Biblia, es ordenar a sus discípulos a que asuman totalmente la condición de peregrinos para anunciar su mensaje en todo el mundo. Pero, la idea de la vida como peregrinación, habría tenido su formulación tanto en la literatura griega como en la latina, y no era algo novedoso introducido por los cristianos. Por ejemplo, en un diálogo titulado *Axíoco*, Sócrates afirma que la vida es una especie de viaje o estancia en el extranjero.

Se ha afirmado que la literatura nace en la época prehistórica, cuando un miembro de aquellas comunidades se atrevía a traspasar (peregrinar) los límites para cazar, labrar la tierra, etc., y al regresar, contaba lo que había visto y vivido fuera de los límites. Por tanto, el primer motor de la literatura fue el contacto con lo desconocido, con lo “otro”, con lo “peregrino” (tomando el sentido primero que tiene la palabra en latín *peregre* “*en el extranjero*”).

En cuanto a la relación entre literatura y peregrinación, se habla de un viaje que tiene como destino un lugar completamente marcado en cuanto a lo religioso o en cuanto a lo espiritual; una clase muy especial de viaje y, por tanto, de viajero. No es el caso, por ejemplo de Ulises, ni del Cid, ni Don Quijote, ya que ninguno emprende su viaje para visitar un lugar santo o una tierra santa definida previamente.

²⁷ Ídem, p. 69.

Son viajeros que, mirados desde su condición de personajes (no desde el punto de vista del autor), ignoran cual será su punto de destino.²⁸

Algunos de ellos, saben adónde quieren ir, pero ninguno tiene la certeza que llegarán algún día o si llegarán a otro lugar. En cambio, el peregrino sabe desde antes, el destino final de su viaje, lugar que no conoce pero que sin embargo lo motiva a emprender su marcha. A pesar de que la meta es llegar a un destino físico, su sentido más importante es el viaje que se realiza al centro de uno mismo.

a.3 El Viaje de Evasión.

Desde la Edad Media hasta el siglo XVIII, los relatos de viajes se trasforman en función de los nuevos saberes y las nuevas formas de sensibilidad. Es en el siglo XVIII cuando la noción de viaje útil se impone.

El Siglo de las Luces hace del viaje, como de la lectura, como del arte de la conversación, un medio de aprender. En este siglo, el viaje filosófico está marcado por la voluntad de conocer ya sean costumbres, prácticas agrícolas, descubrimientos científicos y técnicos.²⁹

El viaje, cualquiera que sea la forma y recorrido que se curse, juega un papel decisivo en este siglo, ya que despierta un gran interés en el público e incita a la reflexión de los filósofos de la época.

Viajar es sentir de otro modo el placer de aprender, es satisfacer el deseo de saber y de comprender. Viajar es filosofar y permitir a aquellos que no abandonan su habitación que lo hagan leyendo.³⁰

Frente a dicho fenómeno, los viajeros no dudan en explotar los recursos literarios, redactando la experiencia vivida en aventuras, en la cual el narrador

²⁸ Ídem, p. 75.

²⁹ Ídem, p. 161.

³⁰ Ídem, p. 163.

se convierte en héroe de la travesía. Aunque las historias ficticias se aferran a la realidad histórica y geográfica del momento, es por eso que la literatura de viajes responde a un interés por informar sobre los descubrimientos realizados.

En el recuerdo de un viaje, como señala Rousseau en *Les reveries du promeneur solitaire*³¹, la memoria puede fallar y proporcionar recuerdos imperfectos, por lo que el escritor debe rellenar espacios indeterminados con detalles imaginados como suplemento de esos recuerdos olvidados.

a.4 El Viaje de la Robinsonada.

La robinsonada como género literario es un término que surge de la obra de Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*.

Es una clase especial de novela de aventuras, marcada por el motivo de una estancia a modo de destierro o exilio, en la soledad de una isla.³²

La temática de ellas es del retorno voluntario u obligado del hombre civilizado al estado natural por abandono del mundo, vida de ermitaño o naufragio. El viaje se torna un rito de iniciación convertido en una anécdota.

A partir de éste género, se redactaron nuevas aventuras con las características ya mencionadas, sin embargo el argumento no se desarrolló, sólo se imitó; simplemente se trasladaron las acciones robinsonianas a otros personajes.

El motivo principal de dicho argumento es el aislamiento en una isla, lo que lleva consigo una vida deseada o maldita en ella.³³

³¹ J.J. Rousseau: *Les reveries du promeneur solitaire*, París, Editorial Livre de Poche, 1983.

³² Fco. Mariño – M^a de la O. Oliva: Op. Cit, p. 169

³³ Ídem, p. 171.

Las características principales de éste género es que el modelo del viaje es un rito de iniciación convertido en una anécdota; además, en general, las robinsonadas han sido escritas en primera persona, ya que forma parte directa de la historia que se relata; el viaje se emprende principalmente por hombres; ocurre el descubrimiento de un tesoro, el cual en un comienzo no le otorgan ningún sentido, pero luego, al regresar a su patria sí les será de gran ayuda para poder empezar una nueva vida; y como característica en cuanto a la funcionalidad de la obra es que se trata de una literatura juvenil y de carácter didáctico.

a.5 Viaje a los Infiernos.

Este viaje debe su origen al deseo del hombre de saber algo sobre la región a la que llegará después de la muerte según muchas creencias religiosas, región que se haya cerrada a los vivos y de la que nadie ha vuelto nunca todavía. Sólo a semidioses u hombres especialmente agraciados les está reservado en los mitos este viaje, que les es facilitado por un regalo de los dioses, por su audacia heroica, por su afán de saber, pero también por su temeridad. Estos elegidos logran quebrantar la ley de la muerte y dar luego noticia a sus espantados contemporáneos acerca de los peligros del reino oscuro, de las amenazas, de las sombras o almas de los difuntos en aquellas regiones inhospitalarias.

El riesgo de la aventura, que generalmente está vinculada a determinadas condiciones e incluye la posibilidad de no poder volver, así como la descripción de la existencia de seres extraños constituyen la tensión y el brillo mortecino del motivo.

a.6 Viaje Nocturno por el Mar.

Este viaje tiene directa relación con los rasgos esenciales de devoración, encierro, encantamiento y liberación.

Un héroe es devorado por un monstruo marino en Occidente. El animal viaja con él en su interior hacia Levante. Durante ese viaje, el héroe enciende fuego en el vientre del monstruo y, como siente hambre, corta un pedazo de su corazón. Poco después observa que el pez toca tierra; comienza entonces a cortar la carne del animal y luego se desliza al exterior. En el vientre del pez hacía tanto calor que se le cayeron los cabellos. A menudo el héroe liberta a todos los antes habían sido devorados, que huyen con él.³⁴

Esta situación arquetípica ha dado pie a distintos cuentos y leyendas. La oscuridad marina y la profundidad, según Jung, tienen que ver con el inconsciente, el de la muerte, no como negación total, sino como reverso de la vida y como un misterio que ejerce una fascinación sobre la conciencia trayéndola desde el abismo en el que se encuentra. La salida o el término del viaje, según Cirlot, representa la resurrección y la superación a la muerte.

Simbólicamente, es lo que sucede a Jonás en el vientre de la ballena, según las narraciones bíblicas.

a.7 Rito de Iniciación: El Viaje Arquetípico – Iniciático.

Este tipo de viaje es el que tendrá mayor importancia para nuestra investigación, ya que las características que posee se ven reflejadas y están

³⁴ Ídem, p. 465.

presentes en la gran mayoría de los personajes de las obras montadas por las compañías que se analizarán.

La vida y la muerte han sido las primeras situaciones alegóricamente comparadas y descritas como una metáfora de viaje, ya que, como hemos mencionado anteriormente, viaje nos indica pasaje, tránsito, cambio, vivencias y experiencias; de éste símil nace el viaje de la vida en donde el hombre explora, conquista, busca sus alimentos, nuevos asentamientos; lo que luego continúa con la peregrinación espiritual, de donde deriva la esencia trascendente del viaje de la muerte.

El viaje de la muerte se constituye en la primera alegoría universal de este arquetipo, entendido como el viaje físico del cuerpo o el viaje espiritual del alma.³⁵

La muerte se entendió, en muchas culturas, como un cambio o traslado desde el estado físico al espiritual, por lo que los primeros hombres relacionaron de manera fácil la muerte a la manera de un viaje. Por ende, para plasmar este proceso, el hombre hace una ritualización de este viaje post-mortem. Fija plantas simbólicas y repetitivas que se traspasan a las siguientes generaciones. Estos hombres intentaron reproducir el ciclo de la muerte y resurrección, con ritos que implicaran un traslado o cambio de estado, ya fuera físico o social.

Se buscaba provocar en el individuo una transformación y por ende el conocimiento previa superación de una serie de pruebas difíciles, penosas o angustiosas, que eliminasen a los más débiles o incapaces.³⁶

Todo este proceso del que hablábamos anteriormente, quedo implícito en la mítica literaria mediante el *viaje arquetípico*, ya que el traslado por lugares

³⁵ Francisco Mariño – Mª de la O Oliva: Op. Cit, p. 180.

³⁶ Ídem, p. 182.

desconocidos hacía suponer que era la mayor prueba de supervivencia, conocimiento y experiencia. Este traslado presenta la misma fórmula de los *ritos de iniciación*: separación, iniciación, retorno. El héroe inicia su aventura desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales.

Sin embargo, este viaje de iniciación implica un riesgo para el que lo emprende, una renuncia, un desarraigo, un progreso con esfuerzo y sacrificio por el espacio y por el tiempo y, también, señala una incertidumbre que se asocia con la aventura. Junto a él se relacionan los términos búsqueda y aventura; puede ser una búsqueda metafísica o física que impulsa al héroe a seguir un objetivo; y en ese viaje de búsqueda es en donde aparece la aventura, entendida como las peripecias que tiene que superar el héroe para lograr su propósito.

El término “aventura” conserva un recuerdo de su origen, que es un futuro latino: la palabra designa lo que, no realizado todavía, corresponde al héroe como un favor del destino. La aventura supone el privilegio de quien, consagrado por la profesión caballeresca ha salido del refugio, del reposo, de la certidumbre tranquilizadora... La aventura pone en marcha un dinamismo que orienta la búsqueda, al igual que un itinerario orienta el viaje. La búsqueda hace posible la aventura, en la medida en que ésta implica un cambio de lugar.³⁷

Las motivaciones de este viaje pueden ser múltiples y muy distintas. Por lo general responden a estrategias de fuga y liberación, aventura y curiosidad, de aprendizaje, de búsqueda indescriptible o de búsqueda tangible, de peregrinación, de vagabundeo errante, y se materializan mediante el viaje físico y mental. Sea cual sea la motivación que tenga, la experiencia de

³⁷ Paul Zumthor: *La medida del mundo*, Editorial Cátedra, Madrid, 1994, p. 369.

emprender el viaje siempre transformará la conciencia y el pensamiento del héroe que lo experimenta.

El viaje del héroe por el mundo exterior conlleva paralelamente un viaje interior de autodescubrimiento y transformación personal.³⁸

Todo viaje iniciático contempla tres grandes etapas fundamentales: separación, iniciación y retorno. La primera tiene relación con el alejamiento de la vivienda o del mundo conocido. En la segunda, el héroe supera diversas pruebas que encuentra en el mundo desconocido al que llega. La última etapa de los ritos de iniciación, es decir el retorno, provoca en el héroe o personaje, un crecimiento interno y un desarrollo individual, una nueva experiencia y nuevos conocimientos que proporcionan una visión de mundo muy distinta a la que tenía antes de emprender la aventura.

En muchas novelas y relatos del siglo XIX y XX nos encontraremos con una fuerte carga mítica asociada a una estructura arquetípica que implicará siempre un tránsito y por tanto un cambio de estado o condición en todo aquél que lo experimenta. (...) Durante todo ese tránsito o viaje, el héroe sufrirá una serie de experiencias conducentes a iluminar su entendimiento, probar su capacidad de aguante, iluminar su identidad y hacer de él un ser nuevo para bien o, a veces, para mal, al ser víctima de experiencias traumáticas irreversibles.³⁹

El viaje que realiza el héroe en la literatura, ha sido esquematizado en distintas etapas establecidas por Vladimir Propp. Determinó funciones sobre las que se constituye el cuento maravilloso tradicional, y las fases del proceso. Según Propp en su libro *Morfología del Cuento*⁴⁰, el héroe experimenta siempre en el transcurso de su desarrollo una serie de fases: llamada, búsqueda, purificación

³⁸ Francisco Mariño – Mª de la O Oliva: Op. Cit., p. 185.

³⁹ Ídem, p. 194.

⁴⁰ Vladimir Propp: *Morfología del cuento*, Editorial Fundamentos, 2000, Madrid.

y fortalecimiento, luchas y pruebas diversas para confirmar su astucia, su fuerza o su valor.

CAPÍTULO II: EL RECORRIDO DE LAURA PIZARRO, JAIME LORCA Y JUAN CARLOS ZAGAL.

2.1 Breve Historia de Compañía La Troppa.

A. Los Que No Estaban Muertos.

A pesar de que las primeras creaciones bajo el nombre de Los Que No Estaban Muertos, en las que participaron Laura Pizarro, Jaime Lorca y Juan Carlos Zagal serán excluidas del análisis de la presente investigación, nos parece pertinente relatar su historia pues forman parte del crecimiento artístico de los actores en cuestión.

Dichos intérpretes comienzan su andar en 1987, año en que cursaban sus estudios de actuación en la Pontificia Universidad Católica de Chile, bajo el nombre de *Los Que No Estaban Muertos*, influidos por el entorno socio-político de mediados de los ochenta. En ese período en nuestro país se vivían los últimos años de la dictadura militar y los horizontes se ampliaban a una posible democracia. Fue en este contexto en que Los Que No Estaban Muertos montaron su primera obra: *El Santo Patrono*, creación colectiva de Laura Pizarro, Jaime Lorca, Juan Carlos Zagal, Miguel Pinto, Alejandra Rubio, Igor Marín y Luis Dubó, en dónde descargaron todo lo que sintieron durante la dictadura militar. El montaje era prácticamente una catarsis para los actores y en él se delataron los abusos de personajes que ocupan cargos importantes en la sociedad, como políticos y eclesiásticos.

Era un grito porque los contenidos eran muy potentes. Queríamos decirlo todo, teníamos rabia, ira, sentimientos violentos. El momento era muy fuerte. Después fuimos aprendiendo lentamente que la forma también es contenido. Pero la forma estaba relegada a la importancia de lo que se decía.

Y era importante decir que no estábamos muertos. Fue nuestro primer grito de bebés.⁴¹

La obra se situaba en un pueblo de Italia llamado Poquita Fe. La compañía utiliza este país para distanciar el lugar, ya que por la temática que abarca la obra, no hubiese sido posible mostrarla en Chile durante ese período.

Era una obra muy política, era una metáfora política, era como veíamos a Chile en esa época en el 86, 87.⁴²

La idea del distanciamiento la toman de Bertolt Brecht, ya que se sentían muy influenciados por él, pero a pesar del distanciamiento en cuanto al lugar de acción en que se desarrolla la historia, hay claras alusiones a la situación que vivía nuestro país, ya que la obra estaba llena de contenidos directos respecto a la violencia de la dictadura militar.

Hay una canción que aparecía en la obra y que la cantaban los tres personajes, que era súper idealista que decía: llegó tu tiempo, vamos a desenmascarar, vamos a defendernos con nuestra fe con nuestro compromiso y con nuestra dignidad, vamos a enfrentar esto y a cantar la canción de los nuevos tiempos que va a haber justicia. Los personajes estaban terminando esta emotiva canción, en italiano para hacer el distanciamiento y suenan tres balazos.⁴³

Al finalizar el proceso de *Santo Patrono*, los actores sintieron que la puesta en escena había sido muy básica. La obra se sustentaba más en lo que se decía que en lo que se hacía, es por esto que en adelante, intentaron buscar un

⁴¹ Jaime Lorca: En Entrevista de Daniela Fariña Santiagos, para su Tesis *Viaje al interior de La Troppa*, Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Artes, Escuela de Teatro, Santiago de Chile, 2003, p.271.

⁴² Jaime Lorca: Ídem, p.270.

⁴³ Juan Carlos Zagal: Ibídem.

lenguaje que integrara de igual manera la palabra y la acción. Una nueva forma de narrar los hechos de manera lúdica y creativa.

Es así como nace *Salmón Vudú* (1988), obra ganadora del III Festival de Teatro del Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura. Esta vez el reparto se compone por los tres artistas en cuestión.

El montaje se dividía en dos actos totalmente independientes el uno del otro. Fue creada en base a los aportes que hicieron cada uno de los actores, formándose así una serie de cuentos distintos.

Estos dos actos reflejaron la intención del grupo por mostrar el teatro como quien cambia de canal. El primer acto constaba de siete cuentos cortos. La acción transcurría en un espacio galería donde entran y salen personas, en un ambiente casi esquizofrénico que en cierta manera graficó lo que sucede en las grandes ciudades. En ella, se mostró la sordidez y desorientación de la vida urbana.

Seres que luchan por sobrevivir y que habitan unas ciudades laberínticas; locos; N.N; seres erráticos y extraños, pero reconocibles, que golpean puertas y deambulan tratando de darle algún sentido a sus vidas. El ambiente es de muerte, locura y violencia, teñido por un humor a veces grotesco y otras veces paródico.⁴⁴

El segundo acto, era una gran historia que surgió de un personaje histórico y místico, Don Pedro Fernández de Quiroz, descubridor español de fines de siglo XVI que, guiado por su creencia en un trato humanitario y en la

⁴⁴ Los Que No Estaban Muertos: “Salmón Vudú y la búsqueda de un método”, *Revista Apuntes* n° 98, Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 1989, p. 15.

transformación religiosa de los indígenas, sale en busca de un continente más grande que las Américas para realizar su misión.

El elemento fundamental de la escenografía en el segundo acto era un Galeón Español representado por una silla mecedora de enormes proporciones. Ésta no sólo simbolizaba una gran embarcación que navegaba por los océanos, sino que también se convertía en trono, palacio, basílica, fuerte, etc., según lo requería la historia.

Con la silla mecedora nosotros hacíamos creer y creábamos la ilusión de que andábamos navegando o que andábamos por una ciudad laberíntica, con esto dimos nuestro primer impulso para empezar a definir lo que queríamos y lo entendíamos nosotros como acción, como narración, como puesta en escena, siendo los tres y multiplicándonos, multiplicando la utilería, narrando historias y metiendo música.⁴⁵

Salmón Vudú logró el objetivo que se habían propuesto anteriormente; el crear una relación lúdica con el espectador.

El objeto escenográfico fue para ellos un gran descubrimiento y un gran paso en la definición de su estética. Desde esta obra en adelante la idea del objeto como escultura, va a estar siempre presente en las obras de La Troppa.

Basarse en personajes que tenían delineada en la historia o en la literatura su horizonte utópico y su conflictivo recorrido vital por el mundo, fue un valioso apoyo estructurador de su dramaturgia y les permitió crear con plena libertad.

⁴⁵ Juan Carlos Zagal: En Entrevista de Daniela Fariña Santiagos, para su Tesis *Viaje al interior de La Troppa...*, p.252.

Sus personajes centrales son aventureros que transitaban por un mundo natural, social enigmático y amenazante y al mismo tiempo por su propio laberinto interior en busca de un ideal.

Pasan así de ese Quijote del mar que era Pedro Fernández de Quiroz al Quijote propiamente tal y de ahí en adelante, a la adaptación teatral de novelas.

Es en este contexto de sus creaciones en que deciden basarse en *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, con un nuevo título, *El Rap del Quijote*. Esta obra fue una versión libre, particular y esencial de la novela de Cervantes. Estrenada en mayo de 1989, con una visión contemporánea y tecno – pop, del ilustre hidalgo español en la que participan Hernán Lacalle, Rodrigo Núñez, Max Corvalán, Jaime Lorca, Juan Carlos Zagal y Juan Cristóbal Meza como músico.

La obra en general presentó fragmentos de este clásico de la literatura española, con sus mismos personajes como Sancho Panza y el Quijote, así como también sus principales aventuras, por ejemplo las luchas con los molinos, el encuentro del Quijote con Dulcinea y con los mercaderes, entre otros. La trama se desarrolló en una época atemporal, pero con mezcla de hitos de la historia del hombre.

Lo interesante de este montaje, para el grupo, fue que lograron descubrir y manejar el factor sorpresa, el cual siempre estuvo presente en la obra. Uno de esos factores, fue la imagen tradicional que se tiene del Quijote, que se opone a la que se mostró en la obra, un Quijote totalmente contemporáneo y

reconocible para nuestra generación. A pesar de su modernización, el personaje conservó intacto su sentido de justicia, amor y la entrega total de sus ideales.

No hemos hecho una relación literal con el cuento, no aparece el caballo de Rocinante, que montaba el Quijote, ni el burro de Sancho. Más bien hemos querido dar énfasis al dolor, el amor y la necesidad que tiene el hombre de sentirse feliz. La locura del Quijote es una manera de entender y ver las cosas en forma diferente.⁴⁶

En los tres montajes realizados bajo el nombre Los Que No Estaban Muertos descubrieron lo difícil que era traspasar a otros actores su ánimo de crear nuevos lenguajes. Por este motivo deciden continuar solos.

B. La Troppa.

La década del 90 la abren con su re-bautizo como La Troppa. Decidieron cambiarse el nombre porque el anterior era muy sombrío ya que tenía una connotación relacionada con la muerte y con los detenidos desaparecidos de Chile.

Por este motivo el nuevo proyecto estaba cargado de energía positiva, que se fue dando en la experiencia diaria de compartir juntos el teatro. Es así como dan vida a *Pinocchio*. Para realizar la adaptación de este cuento, la compañía decidió tomar sólo los rasgos esenciales de la historia original, basada en *Las Aventuras de Pinocchio* de Carlo Collodi, seleccionando sólo los capítulos y las situaciones más relevantes de la historia.

⁴⁶ Jaime Lorca: “Un Quijote moderno”, Entrevista de Marta Hansen, *Diario La Segunda*, Santiago de Chile, 21 de abril de 1989, p.40.

Pinocchio es un muñeco de madera fabricado por el artesano Gepetto. Este niño se enreda en una serie de aventuras de amor, mentiras y desobediencia que lo llevan a ponerse en constante peligro. La relación con el cuento original no es más que eso, porque en la versión de la compañía se muestra un Pinocchio actual, inmiscuido en aventuras con delincuentes comunes y policías corruptos.

La obra estuvo plagada de soluciones creativas. Además contó con un ritmo intenso, ágil y una acertada utilización del lenguaje cinematográfico, el que creó las condiciones adecuadas para que la historia se viera desde diversas perspectivas y así pudieron lograr en el público, tanto infantil como adulto, tener diferentes lecturas.

Para el director y escenógrafo Claudio Di Girolamo, La Troppa se atrevió a reinventar este cuento.

Anteriormente cuando se han hecho representaciones de este cuento, lo han encasillado en el ámbito de la fabulación, de los cuentos fantásticos o de un simple viaje aventurero de un personaje de fantasía perteneciente a otro tiempo y a otra cultura. En oposición a esto La Troppa, se jugó con verdadera valentía en un trabajo de adaptación, y puesta en escena que considero, en rigor cautivante.⁴⁷

Ya con un lenguaje claro y constante, la compañía continuó trabajando con sus objetos creativos y nuevas formas de ver la puesta en escena, utilizando así música creada por ellos y continuando con sus adaptaciones.

⁴⁷ Claudio Di Girolamo: “De Collodi a La Troppa”, *Revista Apuntes* n° 102, Santiago de Chile, 1991, p.37.

Luego del gran éxito que significó *Pinocchio*, con el cual se consolidó el lenguaje que buscaba el trío de artistas, en el año 1992, La Troppa estrena en la sala Nuval en Santiago de Chile, *Lobo*, que mantiene ciertas constantes que componen el sello de la compañía. La obra, es una adaptación libre del grupo inspirada en el cuento *El Lobo Hombre* (Le Loup Garou) de Boris Vian; una historia que mezcla la mitología y nos habla de la ciudad de Santiago o cualquier otra, pero que está consumida por el dinero, en donde se hacen presentes temas como la discriminación y el amor. Es un viaje hacia el interior de la ciudad y hacia el interior de los personajes: un taxista, su mujer y Lobo, que deambula por las calles en busca de su madre. Con esta historia, fueron ganadores del concurso abierto del Ministerio de Educación para realizar una gran gira a nivel nacional como Teatro Itinerante.

Con *Lobo* se hace notar la importancia que le otorgan al lenguaje escenográfico, logrando afianzar su estética. Aparecen de manera directa y más precisa la comunión de diversos recursos, que comenzaron a aparecer en *Pinocchio*, tales como el cómic, diapositivas, elementos del cine, la televisión y la radio; que sin duda no dejan de sorprender a los espectadores y a la crítica teatral del momento.

Delirante, a veces de tono burlón, abigarrado y con frecuencia de sentido hermético, lo que predomina sin embargo en este espectáculo altamente elaborado (una hora y cuarto) es la exacerbación formal. Con todo, es un montaje ideal para que los jóvenes -y los que no son tan jóvenes- se enamoren del teatro.⁴⁸

Incluyen también el juego de las imágenes alterando las proporciones, que transforman a los personajes en muñecos manipulables y causan el efecto de

⁴⁸ Pedro Labra: "Historia delirante y burlona que es un alarde creativo", Crítica de Teatro, *Diario La Segunda*, Santiago de Chile, 1992, p.30.

close-up. Estas son algunas de las características que se suman a los montajes de La Troppa, que luego irán desarrollando más pulcramente.

El 31 de marzo de 1995, estrenan en el Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile un nuevo montaje: *Viaje al centro de la Tierra*, una adaptación de la novela de Julio Verne que lleva el mismo nombre, la cual cuenta la historia, en plena Revolución Industrial, de un profesor de mineralogía llamado Otto Lindenbrock y su sobrino Axel, que luego de un descubrimiento histórico, emprenden un viaje hacia el centro de la tierra, aventura que implicará un crecimiento personal, la superación de los miedos y un enfrentamiento a lo desconocido.

No es solamente una aventura, sino un viaje hacia el interior, existencial, un conocerse a sí mismo y enfrentar sus miedos, morir prácticamente como lo que soy para volver a nacer como otra persona.⁴⁹

En *Viaje al centro de la Tierra* se observa una maduración en la dramaturgia, y por primera vez se mantienen en escena solo dos actores con sus personajes respectivos (Laura Pizarro no participó en la actuación). Sin embargo, lo que más destacaba de este montaje fue la escenografía, el artefacto o símbolo central que se transformaba según las circunstancias que acontecían en la historia. Una locomotora de 300 kilos, construida por ellos mismos, con el diseño de Eduardo Jiménez, que representaba la época, y que se convierte en un laboratorio científico, volcanes, un buque, entre otras cosas.

Hemos definido que la escenografía – escultura sea una máquina a vapor porque pensamos que esta máquina resume sintéticamente dicha época y sus afanes, y también el carácter lúdico, asociativo y la correspondencia

⁴⁹ Juan Carlos Zagal: “La Troppa bajo el volcán”..., p. 35.

que hemos descubierto entre sus partes y los diversos settings de la obra.⁵⁰

Lo que lograron con *Viaje al centro de la Tierra*, se perfeccionó con la próxima producción: *Gemelos*, para muchos, la obra maestra que consolidó al grupo internacionalmente. Estrenada en enero del año 1999, en la Casa Amarilla del Centro Cultural Estación Mapocho en Santiago; es una adaptación libre de la cruda novela de la húngara Agota Kristof titulada *El gran cuaderno*, pero que demuestra en su máxima expresión la capacidad lúdica que tienen estos artistas, ya que presentan la crudeza de un mundo de guerra de una manera fantástica e ilusoria.

La historia se desarrolla en un pequeño teatro de marionetas, en donde nuevamente incluyen efectos cinematográficos, el uso de miniaturas de los personajes, música especialmente realizada para la obra por Juan Carlos Zagal (al igual que en los otros montajes) y actores – muñecos, que cuentan la historia de dos gemelos, que al estallar la guerra, son llevados por su madre a la casa de la Abuela, que vive en las afueras del pueblo. Ella es una mujer hostil que los ayuda en este viaje de iniciación de los hermanos, un proceso de aprendizaje en donde tendrán que aprender a soportar el dolor, el hambre, el frío, la corrupción, la muerte y finalmente el desafío más difícil: su propia separación.

Este viaje que emprenden los gemelos, en que distintos episodios les revelan aspectos desconocidos de sí mismos, de la naturaleza y de la sociedad, les va dando acceso a los secretos de la sobrevivencia al

⁵⁰ Juan Carlos Zagal: “Viaje al centro de La Troppa”, Reportaje de María de la Luz Hurtado, *Revista Apuntes* n° 109, Santiago de Chile, 1995, p. 64.

transitar de la niñez a la vida adulta, constituyendo en este sentido un verdadero rito de iniciación.⁵¹

La compañía recibió aportes del Fondo Nacional de Desarrollo de la Cultura y las Artes (FONDART), participó en el programa de Teatro del Ministerio de Educación en la V Región - Chile. Sus giras internacionales incluyeron Buenos Aires, Lisboa, Madrid, Cádiz, Guadalajara, Normandía, por mencionar algunos países.

Fue ganadora de cuatro premios Altazor del año 1999: Mejor Dramaturgia, Mejor Dirección, Mejor Actriz, Laura Pizarro y Mejor Actor, Jaime Lorca. Y con ella también fueron seleccionados por los directores de uno de los festivales teatrales más importantes a nivel internacional, el Festival de Avignon, para participar en él en julio del año 1999. La obra fue presentada en la iglesia de Los Penitentes Blancos, con gran afluencia de público, el cual quedó maravillado con *Jumeaux*, gemelos en francés.

La obra propuesta por el grupo es una maravilla, una suma de ideas originales. ¡Qué placer estético! (...) Un espectáculo de un encanto irresistible.⁵²

Luego de cosechar grandes triunfos con el último montaje, y lograr que el organismo francés *Le Volcan Le Havre Scene Nacional* les brindara apoyo financiero para el próximo proyecto, tendrían que pasar tres años para el estreno del siguiente: *Jesús Betz*.

⁵¹ María de la Luz Hurtado: "Gemelos, un prodigio de La Troppa", Reportaje a La Troppa, *Revista Apuntes*, N° 116, Santiago de Chile, 23 de noviembre de 1999, p. 21

⁵² Marie-Helene Loubatie: "Gemelos: una joya maravillosa de La Troppa", *Le Dauphiné Vaucluse*, Avignon, Francia, citado por María de la Luz Hurtado, 14 de julio de 1999.

La co-producción francesa, estrenada en el Centro Cultural Matucana 100, no escapa de las características que fue plasmando la compañía; es una adaptación del cuento infantil de Fred Bernard y François Roca (Francia) que lleva el mismo título, el cual cuenta la historia de un hombre, llamado Jesús, que nació un 24 de diciembre. Éste no posee sus extremidades y emprende un viaje por la vida topándose con situaciones y personajes especiales, en donde aprende un oficio y finalmente se enamora. La obra presenta una visión más simbólica de la vida y mantiene la magia y los efectos técnicos que desarrollaron en *Gemelos*.

Es una gran apuesta, más espiritual, que les da un vuelo mayor en los alcances simbólicos. [...] Es la propia historia de La Troppa como grupo la que ahí aparece: al principio fueron pobres y, por ejemplo, optaron por no ir a la televisión para perseverar en su proyecto creativo.⁵³

Con *Jesús Betz* obtuvieron el premio Altazor del año 2004 por Mejor Dirección y Mejor Actuación, Jaime Lorca. Participaron en el Festival de Teatro Santiago a Mil, y emprendieron una gira internacional de cuatro meses a Francia, luego a Bélgica y a España. A su regreso, en octubre del mismo año, recorren algunas regiones del país.

En abril del año 2005, el grupo se despidió de los escenarios, en su primera visita al continente asiático. Cinco fueron las presentaciones realizadas en español y subtituladas en chino e inglés, en la versión 33° del Festival de Arte de Hong Kong, siendo los únicos representantes del continente americano.

⁵³ Ramón Núñez: “Las paradas de La Troppa”, Homenaje a La Troppa, *Revista Universitaria Publicación de la Vicerrectoría de Comunicaciones y Asuntos Públicos de la Pontificia Universidad Católica de Chile*, Santiago de Chile, 2006, p. 10.

A su regreso, y luego de años de trabajo en equipo, la compañía considerada como una de las más importantes del país anunció su separación, tras recibir el último galardón como La Troppa, otorgado por la Academia Chilena de Bellas Artes a la trayectoria del grupo. Tras su separación mantuvieron en absoluta privacidad las razones del quiebre de este largo proceso de crecimiento artístico.

Como colectivo no vamos a seguir los tres juntos. Cuando se deja de pensar en colectivo, cualquiera de ellos sean sus integrantes, ya no se puede seguir en eso.⁵⁴

Luego de la separación del grupo, vino la lucha por la tenencia de la marca La Troppa en tribunales, pero considerando los acuerdos previos decidieron que al no estar constituido el grupo por los tres integrantes originales, éste ya dejaba de existir, por tanto, La Troppa muere al momento inmediato de la separación.

La Troppa murió. Metafísica y legalmente. Siempre dijimos que cuando cualquiera de nosotros se fuera, esto se acababa. (...) Y La Troppa era un ser vivo. No una marca. Ese era un compromiso de todos nuestros colaboradores: si esto se acaba no seguíamos. La Troppa no resistía una repartija como de acciones en la bolsa. Al final, todos acatamos el acuerdo porque somos damas y caballeros.⁵⁵

Por su parte, Juan Carlos Zagal y Laura Pizarro, pretendían continuar con algunos compromisos que ya tenían programados como La Troppa. Es por eso que buscan un reemplazante para Jaime Lorca: Diego Fontecilla, actor y músico nacional. Junto a él, muestran *Gemelos* en junio de ese mismo año en

⁵⁴ Laura Pizarro: “La Troppa inicia nueva vida”, Artículo de Verónica Marinao, *Diario El Mercurio*, Santiago de Chile, miércoles 20 de abril de 2005, p. C 30.

⁵⁵ Jaime Lorca: “No soy un desertor”, Entrevista de Rodrigo Quiroz Castro, *Revista Qué Pasa* n° 1920, Santiago de Chile, domingo 26 de marzo de 2006, p. 70.

la Muestra Internacional de Brasilia, que organiza el *Centro Cultural Banco do Brasil*. Allí se presentaron con el provisorio nombre: De Chile, ex integrantes de La Troppa. De regreso en el país, deciden volver a estrenar *Gemelos*, presentando al nuevo integrante, pero nuevamente, bajo otro nombre: La Obra, haciendo alusión a lo único que les queda de lo que era La Troppa.

Nos llamamos La Obra porque eso es lo que sobrevive, no los egos ni las vanidades, sino el momento único e irrepetible de la obra.⁵⁶

Recorren diversas ciudades del país bajo el financiamiento del proyecto SISMO que otorga el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile, y saldan deudas que, según ellos, tenían con el público del país.

Con el ingreso de Diego Fontecilla al dúo Zagal- Pizarro, se comienza a componer un nuevo grupo. Por su lado, Jaime Lorca, y alguno de los técnicos que acompañaron a La Troppa, se unen al nuevo proyecto que el actor, en solitario, tendrá.

⁵⁶ Juan Carlos Zagal: “Ex compañía La Troppa se refunda bajo nuevo nombre: La Obra”, Artículo de Cristóbal Gaete, *Diario la Estrella*, Valparaíso, Chile, martes 7 de marzo de 2006, p. 29.

2.2 Breve Historia de la Compañía Viaje Inmóvil.

Después que el grupo La Troppa se desintegró, Jaime Lorca tomó su propio camino. Es así como nace a fines del año 2005 la compañía de teatro Viaje Inmóvil, bajo su propia dirección.

El nombre de la compañía hace referencia al viaje interior que los personajes libran junto a sus traslados por territorios peligrosos.⁵⁷

Pero Jaime Lorca no se va totalmente solo de la ex compañía La Troppa. Reclutó al grupo de diseñadores teatrales Zapallo de Troya, liderado por Eduardo Jiménez, a quien conoció cuando trabajaron juntos en tres de los montajes de La Troppa, que fueron *Viaje al centro de la Tierra* (1995), *Gemelos* (1998) y *Jesús Betz* (2003).

Para empezar su nuevo proyecto como actor y director, Jaime Lorca decidió llevar a las tablas su particular visión del más famoso libro de Johnatan Swift, *Los Viajes de Gulliver*.

Para eso, empezó por la adaptación del texto con la ayuda del dramaturgo Pablo Jerez. Así se empezó a gestar la primera obra de la compañía: *Gulliver*, una coproducción chileno-francesa que contó con el apoyo financiero del organismo francés Scène Nationale de Sète.

Detrás de *Gulliver* había más de veinte personas encargadas de los distintos ámbitos del montaje, pero sólo cuatro artistas en escena; Jaime Lorca, la actriz

⁵⁷ Juan Antonio Muñoz: “El último heredero: Sorprendente creatividad pero sin clímax”, *Diario El Mercurio*, Santiago de Chile, 21 de septiembre de 2008, p. C 24.

Teresita Iacobelli y los marionetistas Alicia Quesnel y Enrique Gómez. En la puesta en escena Jaime Lorca representaba a Gulliver, e interactuaba con pequeñas marionetas, que eran manipuladas por actores vestidos de negro, lo cual cambia para proponer una manera diferente de manipulación de las marionetas en el segundo montaje de la compañía.

El 23 de marzo del 2006 fue estrenada *Gulliver* en el Centro Cultural Matucana 100 en Santiago, donde se mantuvo en cartelera hasta el 21 de mayo de ese mismo año, para luego iniciar en junio, una gira que duraría hasta Agosto por diferentes provincias de Chile, como Viña del Mar, Copiapó, Valparaíso, Antofagasta, Talca y Coyhaique. Ya a comienzos de febrero del 2007 la compañía Viaje Inmóvil, se traslada a Francia para realizar una gira con *Gulliver* por distintas ciudades francesas, la cual terminó a principios de marzo de ese año. Además viajan a Portugal, Bélgica y Brasil.

En total *Gulliver* fue vista por más de 80 mil espectadores. Recibió el premio a la Mejor Obra 2006 del Círculo de Críticos de Valparaíso y el premio del Público del Festival de Almada en Portugal el año 2007.

Luego del éxito alcanzado con *Gulliver*, Jaime Lorca estaba preparado para empezar un nuevo desafío teatral, para eso en septiembre del año 2007, compró una casa en la comuna de Independencia, Santiago de Chile, la cual transformó en un gran galpón con las medidas de un escenario profesional.

Cuando inició el trabajo creativo para su nueva obra, se hizo acompañar por su amigo y dramaturgo Christian Ortega. Juntos discutieron cuál sería el libro que se adaptaría para llevarlo al escenario. La idea para Lorca era clara: *El*

Barón Rampante de Ítalo Calvino, la historia de un niño en la época de la Revolución Francesa.

Al traducir *El Barón Rampante* nos dimos cuenta que las fechas coincidían bastante con las postrimerías de la Colonia, la Patria Vieja, la Reconquista y finalmente la Independencia. Así fue el primer vínculo que encontramos hacia una obra original.⁵⁸

De esta manera apareció una idea aún más interesante: montar una pieza teatral en que el telón de fondo fuera la historia de Chile. Jaime Lorca se hizo asesorar por un historiador, el cual lo ayudó a llegar a un cuadro de Gil de Castro que dio el arranque creativo para escribir el guión. Así nació la segunda creación de Viaje Inmóvil: *El último heredero*, una obra que cuenta la historia del Chile colonial en plena época de Independencia.

La historia se cuenta desde el punto de vista de los que pierden la colonia. No desde los que ganan la Patria Nueva, la historia la cuentan los conquistadores.⁵⁹

Luego de casi un año de preparación, el 22 de agosto del año 2008 fue estrenado en el Teatro Regional del Maule, séptima región de Chile, *El último heredero* con las actuaciones de Tatiana Torés, Matías Jordán, Teresita Iacobelli y Jaime Lorca. Después del estreno comenzaron una gira por las ciudades de Valparaíso y Temuco, para iniciar una temporada en el Centro Cultural Matucana 100, en Santiago, a partir del 12 de septiembre de ese mismo año.

⁵⁸ Christian Ortega: “El Nuevo Viaje de Lorca”, artículo de Soledad Escudero, *Revista Qué Pasa* n° 1949, Santiago de Chile, 15 de Agosto de 2008, p.71.

⁵⁹ Jaime Lorca: “Ex La Troppa Jaime Lorca revive los traumas de la fundación de Chile”, artículo de Rodrigo Miranda, *La Tercera*, Santiago de Chile, domingo 14 Septiembre 2008, p. 97.

Esta obra es totalmente distinta a lo que había hecho Jaime Lorca anteriormente, no sólo por el hecho que fue la primera obra que nace de una idea original y no de una adaptación, sino que también por la manipulación de marionetas. Los muñecos no eran controlados por actores ocultos y vestidos de negro, sino que por los mismos personajes que formaban parte de la trama.

Para llevar a cabo su montaje, la compañía Viaje Inmóvil contó con el aporte de la Scène Nationale de Sète et du Bassin du Thau, la misma que los llevó el 2007 a Francia, a presentar *Gulliver*, por lo tanto también es una co-producción chileno francesa, con el apoyo del Fondo Nacional de la Cultura y las Artes (FONDART), del cual recibieron \$17,8 millones en su línea Bicentenario y la colaboración del Centro Cultural Matucana 100.

Por otro lado, *El último heredero* se encontró inserto en el programa del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes: Creando Chile en mi Barrio, en la Región del Maule, que tiene por objetivo movilizar las capacidades creativas y de emprendimiento artístico cultural de los habitantes de 40 barrios del país que se encuentran en situación económicamente vulnerable y geográficamente aisladas.

Actualmente, Viaje Inmóvil se encuentra trabajando en su tercer montaje *Degustación*, que se espera, será estrenado a fines del año 2009. Con esta obra, la compañía se aleja de los mundos fantásticos o pasados, para adentrarse en la problemática social del Chile de hoy.

Tiene que ver con el presente furioso, rabioso. No hay tiempo para metáforas. (...) Es como preocuparse un poquito de la política, este teatro es político, es cien por ciento político.⁶⁰

⁶⁰ Entrevista a Jaime Lorca, jueves 18 de junio 2009. Ver Anexo p. 291.

2.3 Breve Historia de la Compañía Teatrocinema.

Por su parte Laura Pizarro y Juan Carlos Zagal, deciden crear en el año 2006 una nueva compañía. Apostando por introducir el lenguaje cinematográfico a sus creaciones teatrales, búsqueda que ya se veía en *Gemelos* y *Jesús Betz*, fundan su compañía como Teatrocinema.

Nuestro desafío estético es el de crear una fusión entre lo virtual y corpóreo, hacer imperceptible la frontera entre el teatro y el cine.⁶¹

Para llevar a cabo su primer montaje, invitan a sus filas a los actores Ernesto Anacona, Ettiene Bobenrieth y Diego Fontecilla, quien ya había trabajado con Laura Pizarro y Juan Carlos Zagal reemplazando a Jaime Lorca en la última gira de *Gemelos*. Además se forma un numeroso grupo de técnicos, no sólo relacionados con el teatro, como Rodrigo Bazaes, cabecilla del diseño integral de *Gemelos* y de la ópera prima de Teatrocinema, sino que también especialistas multimedia, del área digital y de filmación.

Es un colectivo amplio de artistas de varias disciplinas, a los que nos une la búsqueda de la belleza y la poesía, de la narración, de la imagen y de la musicalidad.⁶²

Juntos ayudaron a dar a luz la primera creación de la compañía: *Sin sangre*, bajo la dirección general de Juan Carlos Zagal. El montaje es una adaptación de la novela homónima del escritor italiano Alessandro Baricco. La obra apunta a la necesidad de la reconstrucción de la memoria; al torbellino de pasiones desatadas en las formas de venganza, amor, soledad y fatalidad. Los personajes son seres silenciosos portadores de una herencia de guerra y cargan

⁶¹ Teatrocinema: Dossier digital de *Sin sangre*, gentileza de la Productora Siete Rayos, 2009, p. 8.

⁶² Ídem, p.10.

con heridas abiertas que los mantienen cautivos del pasado. En la puesta en escena, los artistas cumplieron con el cometido de llevar a los extremos los recursos cinematográficos con los escénicos, se arrojaron a la experimentación, logrando ilusiones ópticas y efectos sorprendentes, al punto de que a veces cuesta distinguir si se está frente a actores en vivo o si se trata de un filme proyectado en la pantalla que copa el escenario.

El espectáculo se basa en una inteligente y efectiva fusión de instrumentos y recursos de lenguaje propios del cine –como proyectores y pantallas, elipsis, cortes y fundidos encadenados– con las artes propias del teatro, como la actuación en vivo y una compleja coreografía de cuerpos y elementos escenográficos.⁶³

Para la realización de *Sin sangre* la compañía recibió apoyo de los estatales Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes (FONDART) y del Banco Estado. Siendo una coproducción con la Scène Nationale de Sète et du Bassin de Thau, de Francia, el Centro Dramático Manège-Mons, de Bélgica y el Festival de Teatro Santiago a Mil, de Chile.

La obra que fue estrenada el 7 de septiembre del año 2007 en el Teatro de la Universidad Católica de Chile, se mantuvo hasta enero del 2008 en cartelera en Santiago de Chile. Para luego iniciar una larga gira y compromisos con festivales internacionales.

Durante el año 2008, hacen una gira por variados países que incluye en latinoamericana a Colombia, Argentina y Ecuador, en Europa a Francia, Bélgica, Italia y Alemania donde destaca su participación en el Tanztheater Festival de Pina Bausch y en Asia a Corea y Taiwán.

⁶³ Ídem, p. 9.

Siguen en gira con *Sin sangre* en el año 2009, destacando sus presentaciones en el Festival Internacional Cervantino de Guanajuato en México, en el Festival de Artes Escénicas de Singapur, Festival Temps d'Images de Paris, en Francia y recorriendo distintas provincias de Chile de norte a sur.

Además de estar ya invitados para el año 2010 al Festival de Edimburgo, en el Reino Unido, el mayor escenario del mundo de teatro, danza, música y ópera.

Por otro lado, la compañía se encuentra trabajando en el proyecto de construir un Centro de Artes Escénicas en la comuna de La Reina, Santiago de Chile. El edificio se levantará a un costado de la Aldea del Encuentro, en avenida Larraín, luego que el concejo municipal de dicha comuna entregara en comodato un terreno de más de dos mil metros cuadrados para que así, se pueda construir un teatro con capacidad para cuatrocientos espectadores.

Firmamos un convenio para materializar allí un sueño que tenemos hace mucho. Nos sentimos respaldados porque el concejo aprobó por unanimidad la propuesta.⁶⁴

Por último, vale la pena destacar que actualmente Teatrocinema, se encuentra en proceso de creación de su segundo montaje. Éste partirá con el final de la obra *Sin sangre*, donde se verá qué pasó con la vida de Nina, protagonista de la historia, luego de sanar su pasado. La diferencia con la obra anterior es la segunda, que será estrenada a mediados del 2010, no estará basada en una novela, sino que será de autoría de la misma compañía y se enmarcará en lo que la agrupación ha denominado Trilogía Teatrocinema.

⁶⁴ Juan Carlos Zagal: "Teatro Cinema trabaja en nueva obra y proyecta construir sala propia", artículo de Javier Ibacache, *La Segunda*, Santiago de Chile, miércoles 1 de octubre de 2008, p. 41.

La Trilogía Teatrocinema está configurada como una unidad en sí misma, un único gran viaje.(...)La primera obra, “Sin Sangre”, indaga en la tragedia, en el lado oscuro del ser humano y sus componentes esenciales: el dolor, la violencia, el desgarró, el abandono, la venganza. (...)La segunda obra hará transitar a los personajes por las zonas luminosas de nuestra condición humana en busca de los vestigios de un concepto tan difuso como vital: el Amor. (...)La tercera obra hablará del potencial humano, su fortaleza emprendedora, la epopeya de la inteligencia encendida por la pasión por la vida y el descubrimiento.⁶⁵

⁶⁵ www.teatrocinema.cl/trilogia.

CAPÍTULO III: ESTRUCTURAS PARA EL ANÁLISIS DEL VIAJE DEL HÉROE EN LAS OBRAS DE LAS TRES COMPAÑÍAS.

Para llevar a cabo la investigación ha sido necesario diseñar estructuras de análisis para comprobar la presencia del motivo del viaje en los distintos parámetros de las puestas en escena. A continuación, expondremos las estructuras para analizar las categorías: argumento, personajes, temporalidad y escenografía, respectivamente.

3.1 Estructura para el análisis a nivel argumental.

En esta parte del presente capítulo, propondremos un esquema que expone las etapas del camino que debe recorrer el héroe en su aventura. Pero antes de describir dicho esquema, nos parece necesario aclarar el concepto de héroe que usaremos para el análisis, ya que éste guarda estrecha relación con las etapas que hemos elegido del viaje.

3.1.1 Breve definición de Héroe

El héroe es el protagonista y quien realiza el viaje iniciático, como hemos dicho previamente. La definición de héroe es amplia, ya que ha ido cambiando con el tiempo, pero podemos distinguir principalmente dos definiciones más trascendentes: la de héroe clásico y la de héroe moderno. Vale la pena aclarar que consideraremos para esta investigación, la definición del héroe moderno.

El héroe clásico es un ser excepcional que comúnmente posee habilidades sobrehumanas que le permiten llevar a cabo hazañas extraordinarias. Muchos

son semidioses o humanos de sangre noble. Este tipo de héroes a los que nos referimos son personajes mitológicos, fundadores de ciudades y territorios.

Este héroe se emparenta con el ideal clásico, tradicional, del héroe: aquel personaje, superior al del común de los mortales, cuya función es liberar a los seres humanos de su inferior condición, de sus infortunios y desgracias. Es un ente poderoso, semidivino, grandioso, y, por lo tanto, el mundo y la “aventura” pertenecen a la misma dimensión.⁶⁶

La razón por la que no utilizaremos el concepto de héroe clásico, es porque éste no calza con las características de los viajes presentes en las obras que analizaremos de las distintas compañías de teatro. Por eso nos inclinamos por la definición de héroe moderno ofrecida por Villegas.

En lo que propone dicho autor, el héroe moderno, la gran mayoría de las veces, presenta una motivación principal y personal para efectuar su viaje, la cual es una insatisfacción que se encuentra presente en su vida. Los personajes salen a buscar cambios en ella y respuestas a sus incógnitas. Este héroe es más terrenal que el mítico y en su viaje puede que logre o no su objetivo, pero lo que le interesa realmente es la experiencia vivida. Este personaje moderno no tiene como obligación traspasar su experiencia, de hecho en la mayoría de los casos se guardan para ellos lo vivenciado.

En general, la visión del hombre moderno (...) es menos optimista con respecto a la salvación del hombre. Nos encontramos, reiteradamente, con el hecho de que el héroe, una vez que ha pasado su período de iniciación, adviene a una forma de vida del todo insatisfactoria, o descubre que sus experiencias no han hecho sino conducirlo a una sociedad o grupo social tanto o más insuficiente que aquel que había abandonado. En otros casos, simplemente, retorna a su forma de vida anterior.⁶⁷

⁶⁶ Juan Villegas: *La estructura mítica del héroe...*, p.71.

⁶⁷ Ídem, p.87.

En nuestro análisis, los protagonistas comparten más la visión de mundo del héroe moderno que del mítico, los personajes de las obras a analizar, son personajes más terrenales, comunes y corrientes, con insatisfacciones y vacíos propios del hombre moderno.

3.1.2 Etapas de la Estructura Argumental.

Esta estructura se encuentra diseñada en base a los libros *El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito*⁶⁸, de Joseph Campbell y *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*⁶⁹, de Juan Villegas. El primero, intenta aplicar los postulados del psicoanálisis, especialmente de la escuela de Jung, al estudio de las mitologías; recoge leyendas, tradiciones y rituales de todos los pueblos del mundo e indica la posibilidad de que estos sistemas simbólicos representen creaciones naturales de la mente humana, de ahí su difusión a través de la historia y de las distintas culturas, es decir, el viaje como un motivo universal arquetípico. En él, se describen las etapas que transita el héroe mítico, las cuales constituyen componentes esenciales del viaje que éste recorre. Juan Villegas, por otra parte, toma este esquema y adapta sus etapas dejando sólo aquellos mitemas que se manifiestan con mayor frecuencia en la novela moderna para aplicarlos a la aventura que emprenden los personajes en ella. Al estar centrado el estudio en la novela del siglo XX, el protagonista está relacionado con las problemáticas que la libertad origina, a diferencia de los ritos de iniciación donde los héroes al vivir en comunidades cerradas no tienen poder de decisión.

⁶⁸ Joseph Campbell: *El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito*, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1959.

⁶⁹ Juan Villegas: Op. Cit.

Para constituir nuestro esquema, hemos decidido rescatar la esencia de algunas etapas presentes en los libros presentados anteriormente. Sin embargo, es necesario considerar que ninguno de los dos modelos serán aplicados en su totalidad, ya que el de Campbell es una investigación de tipo antropológica y Villegas, la centra en la novela del siglo XX.

Campbell no aplica sus descubrimientos a la literatura moderna y en gran parte no recurre a ejemplos de los que podríamos denominar la literatura “literaria” de Occidente, sino a las tradiciones y leyendas de los pueblos primitivos. Su propósito era, obviamente, antropológico y no literario.⁷⁰

Por lo tanto estructuramos un modelo propio a partir de ambos, teniendo siempre presente las tres instancias más relevantes que consideran ambos autores en la estructura del viaje: separación y partida, el período de iniciación y la vida postiniciatoria.

De la combinación de la estructura de la aventura del héroe y la de los ritos de iniciación se infiere, de inmediato, que el esquema ha de componerse de tres grandes instancias: la vida del no iniciado, el período de iniciación y la vida postiniciatoria.⁷¹

En virtud de lo anterior, nuestro esquema está formado por las siguientes etapas:

A.1 Separación y Partida.

a.1.1 El Llamado de la Aventura.

a.1.2 El Cruce del Umbral.

A.2 El Período de Iniciación.

a.2.1 El Camino de las Pruebas.

⁷⁰ Ídem, p. 16.

⁷¹ Ídem, p. 86.

a.2.2 El Triunfo.

A.3. La Vida Postiniciatoria.

a.3.1 El Regreso.

En la presente estructura, hemos excluido otras etapas presentes en los modelos originales de Campbell y Villegas, por considerarlas ligadas principalmente a los ritos de iniciación primitivos y los héroes míticos, por lo que son difícilmente aplicables a las obras que analizaremos en los capítulos siguientes. Por lo mismo, no pretendemos trabajar el mito moderno, sino que nos interesa sólo la aventura del héroe como estructura mítica que funciona a modo de correlato estructural de las obras teatrales que serán estudiadas.

Por otro lado, cabe destacar que no todas las etapas que se describirán a continuación, estarán necesariamente presentes en los montajes que se verán sujetos al análisis ni tendrán la misma relevancia argumental en todas por igual, pues las obras, naturalmente, difieren entre sí.

Muchas historias aíslan o aumentan grandemente uno o dos elementos típicos del ciclo completo (el motivo de la prueba, el motivo de la huida, el rapto de la desposada), otros reúnen un grupo de ciclos independientes en una sola serie (como la Odisea). Caracteres o episodios diferentes pueden fundirse o un solo elemento puede multiplicarse y reaparecer bajo muchos cambios.⁷²

En nuestro estudio, las tres instancias, en principio, nos interesan por igual en cuanto ellas se complementan. La mayor o menor importancia que le podemos asignar dependerá exclusivamente del texto analizado.⁷³

⁷² Joseph Campbell: Op. Cit., p. 225.

⁷³ Juan Villegas: Op.Cit., p. 86.

A.1 Separación y Partida.

a.1.1 El Llamado de la Aventura.

Este primer estado de la jornada, significa que el héroe siente la necesidad de salir de su entorno cotidiano, el cual es generalmente su hogar, donde se encuentra protegido para enfrentarse al mundo de lo desconocido. El llamado funciona como el factor directo que lo empuja a emprender el trayecto. Sin éste, el héroe no puede llegar a conocer más allá del mundo en el que habita, ni separarse de él.

(...) el “llamado” viene a constituir uno de los mitemas más reiterados, diríamos imprescindibles de la aventura del héroe moderno. Bien podría afirmarse que, sin llamado difícilmente puede postularse la presencia de la estructura mítica de la aventura.⁷⁴

El llamado no aparece como algo concreto, sino que “emerge como una necesidad interior”⁷⁵. El héroe es quien decide dejar su estado actual debido a las insatisfacciones en su vida, lo que se transforma en una motivación para seguir el llamado del cambio, de la separación. Es decir, el llamado proviene de la voluntad propia del protagonista, quien es una persona corriente. No obstante, hay casos en donde el héroe se ve impelido por sucesos externos a él a salir de su hogar, pues pueden existir diversos asuntos accidentales que se manifestarán como el llamado. Como por ejemplo cambios repentinos en su vida, por lo que debe obedecer al llamado y abandonar lo que acostumbraba involuntariamente.

Grande o pequeña, sin que tenga importancia el estado o el grado de la vida, la llamada levanta siempre el velo que cubre un misterio de

⁷⁴ Ídem, p.96.

⁷⁵ Ídem, p.98.

transfiguración; un rito, un momento, un paso espiritual que cuando se completa es el equivalente de una muerte y de un renacimiento.⁷⁶

a.1.2 El Cruce del Umbral.

Posterior a la recepción y aceptación de parte del héroe al llamado, se produce el primer indicio concreto de emprender el viaje. El cruce del umbral consiste en traspasar desde el mundo conocido al desconocido, atreverse a dejar la seguridad del hogar o la forma de vida que se estaba llevando para entrar en la incertidumbre. Es un “símbolo de transición, de trascendencia”⁷⁷. Es el primer acto de separación, de abandono, de desplazamiento que efectúa el héroe entre dos mundos y se representa a través de situaciones que clarifican el momento, como llegar a una nueva ciudad, cruzar una puerta o un puente, tomar un barco, etc., o también puede ser de forma temporal, como lo ejemplifica Villegas con ciertas horas del día que marcan el cruce del umbral, como la medianoche o el amanecer. Sea cual sea la forma en que se exprese el traspaso, es desde este momento en adelante, en que el personaje está consciente que debe superar pruebas, dificultades y sufrimientos, lo cual se traduce en experiencia vital que es lo que necesita para cumplir su meta.

El cruce del umbral (...) es un momento de decisión significativa que ha de inclinar la vida del personaje hacia un sentido u otro.⁷⁸

Es necesario destacar que el cruce del umbral será distinto dependiendo de la etapa de desarrollo que esté viviendo el personaje, pues así se puede saber cuál será el lugar que abandona y a cuál se arroja. En el caso de que el viajero sea

⁷⁶ Joseph Campbell: Op. Cit., p. 55.

⁷⁷ Juan Eduardo Cirlot: Op. Cit., p. 457.

⁷⁸ Juan Villegas: Op. Cit., p.134.

un adolescente, su seno familiar es el medio del que se intenta alejar, un lugar en donde el infante se desarrolla con cierto clima de felicidad y sobreprotección de parte de los padres, por lo tanto, el personaje intenta desligarse de los lazos afectivos que tiene con su familia para poder inclinarse a conocer el mundo que lo rodea o a sí mismo.

El mundo que se abandona, entonces, es el de la infancia o preadolescencia, cuya característica dominante es la dependencia de los padres.⁷⁹

Mientras que el caso de un héroe joven es distinto. El mundo que se desea apartar es uno que ni siquiera conoce y por el cual siente rechazo, es decir, el mundo de los adultos. Al ser una etapa desconocida y compleja desde el punto de vista juvenil, no sienten interés en pertenecer a ella.

El adulto, en cambio, ha llevado un sistema de vida y de valores a lo largo de su existencia, que de pronto parece quebrarse debido a la insatisfacción que le provoca, por lo tanto, requiere un cambio drástico, que principalmente trae consigo sufrimiento, angustia y desesperanza, pues la liberación de este mundo, llevado por él durante años, se hace más difícil debido a la costumbre.

El héroe que durante años ha vivido feliz o más o menos resignadamente, experimenta la súbita necesidad de un cambio.⁸⁰

⁷⁹ Ídem, p. 90.

⁸⁰ Juan Villegas: Op. Cit., p. 93.

A.2 El Período de Iniciación.

a.2.1 El Camino de las Pruebas.

En esta etapa el héroe, mediante las pruebas superadas, logra obtener experiencias que lo llevan a crecer para luego desenvolverse en su nueva vida. Hay que destacar su característica transitoria porque el héroe en esta instancia se desplaza por distintos escenarios, lo que es común en cualquier tipo de aventura.

Una vez que el héroe ha experimentado el llamado y ha abandonado su lugar de origen o la forma de vida que ha llevado hasta entonces, se encuentra con todo un camino –interior o exterior- por recorrer, en el cual se ha de encontrar con obstáculos, dificultades, situaciones favorables que le irán descubriendo progresivamente un nuevo sentido para su existencia o un sistema de valores diferente en el cual sustentar sus convicciones.⁸¹

Los protagonistas generalmente se encuentran en sitios o situaciones diferentes a los de su vida cotidiana dejada atrás. En el proceso de seguir el destino de su aventura, siempre están frente a dificultades y accidentes que exigen esfuerzos físicos y psicológicos. Los detalles de las pruebas, pueden tener aspectos actualizados de la modernidad, sin embargo, el significado de desarrollar la personalidad e identidad de los héroes no ha cambiado desde los ritos tribales.

Los protagonistas tienen que buscar su propia senda para aclarar la dirección y el valor de su vida y lidiar con su confusión e indecisión. Los héroes pueden encontrar condiciones y desafíos variables e imprevistos que ellos tratan libremente a su modo y que les llevan a finales distintos. Por otra parte, en las

⁸¹ Arnold Van Gennep: *Los ritos de paso*, Editorial Taurus, Madrid, 1986, p.126.

aventuras modernas los protagonistas siguen recibiendo las influencias del mundo exterior, pero no siempre son benignas.

No cabe la menor duda de que los peligros psicológicos, a través de los cuales eran guiadas las generaciones anteriores por medio de los símbolos y ejercicios espirituales de su herencia mitológica y religiosa, ahora (si no somos creyentes o, si lo somos, en la medida en que nuestras creencias heredadas no representan los problemas reales de la vida contemporánea) debemos enfrentarlos solos, o en el mejor de los casos con una tentativa, y a menudo sin una guía efectiva.⁸²

Las ayudas e instrucciones de la sociedad contemporánea pueden ser neutrales o malignas, exigen más capacidad de distinguir y rechazar, cuentan con más libertad para constituir las escenas de pruebas y los protagonistas también disfrutan de ella para superarlas.

En el caso de las obras sobre iniciación, nuestros héroes aún están frente a pruebas de maduración. Los iniciados consideran todo el futuro como una serie de posibilidades incógnitas. Rechazando las formas degradadas del mundo actual, generalmente adoptan una actitud más ambiciosa y perseverante. Las pruebas, para ellos, son oportunidades para satisfacer su anhelo de libertad. Pero, por otro lado, también corren los riesgos que provocan la inseguridad y la turbación psicológica. La escasez de identidad, inseguridad y desorientación durante esta etapa, es lo que el héroe debe vencer para reformarse a sí mismo.

Según Villegas, algunas de las pruebas a las que se debe someter el héroe se han transformado en motivos recurrentes en la literatura moderna, como es el caso de: *el viaje nocturno*, en donde el héroe es acechado por enemigos que

⁸² Joseph Campbell: Op. Cit., p. 100.

hacen que su recorrido sea dificultoso y lleno de obstáculos; *la soledad*, que debe sobrellevar el protagonista en su camino; el motivo de *la primera vez*:

El protagonista que sale a buscar o descubrir mundo se encuentra con una multitud de experiencias que nunca ha tenido, y entonces manifiesta su sorpresa frente a las nuevas experiencias.⁸³

Estas mismas nuevas experiencias, provocan otro motivo denominado *asombro y descubrimiento*, tanto por el mundo externo, como por el interno del héroe.

El héroe puede recibir ayuda, en algunos casos, la cual se manifiesta en los motivos de la amistad y el amor. Ambos aparecen representados como acompañantes del viajero para darle su apoyo y fuerza, ayudándole a superar las dificultosas pruebas.

a.2.2 El Triunfo.

El héroe al final de su peregrinación, se arma de un nuevo código de valores, que le permite afrontar la vida desde otra perspectiva. Alcanza madurez, autoconocimiento y sabiduría.

A.3 La Vida Postiniciatoria.

a.3.1 El Regreso.

Toda aventura llega a su término. El héroe ha vencido todas las adversidades, incluso es vencedor de sí mismo, por lo que llega el momento de decidirse por una nueva vida. Ha alcanzado cierta divinización, un grado de perfección.

⁸³ Juan Villegas: Op. Cit., p.125.

Según Villegas, hay tres posibilidades que puede optar el héroe. En la primera al igual que el héroe mítico, éste puede regresar a su lugar de origen y transmitir lo adquirido a sus pares.

El mitema del regreso vendría a ser entonces la situación en la que el protagonista siente la necesidad de volver a su antigua forma de vida, con nuevos conocimientos o un mensaje que transmitirá a sus congéneres.⁸⁴

Por otro lado, existe la posibilidad de que el héroe tome la decisión de no retornar al lugar del cual se separó, pues es imposible o porque el sistema valórico que ha incorporado ha cambiado su visión de mundo durante la aventura, por lo tanto no calza en su antiguo modo de vida.

Por último, la decisión más común que toma el héroe moderno no implica la entrega de los conocimientos o sabiduría que ha obtenido en su aventura a los demás, pues estos conocimientos son personales y no involucran al resto de la comunidad, ya que el viaje sólo ha sido transformador para él, es un descubrimiento de sí mismo.

El rito de iniciación introduce a los personajes a una forma de vida establecida, lo que no implica que el iniciante traiga necesariamente un mensaje o una salvación a los ya integrantes del grupo al que se incorpora.⁸⁵

El esquema presentado anteriormente, es el que se contrastará particularmente en los argumentos de los montajes de la ex compañía La Troppa, compañía Viaje Inmóvil y compañía Teatrocinema, los que serán estudiados en los capítulos siguientes.

⁸⁴ Ídem, p. 130.

⁸⁵ Ídem, p. 126.

3.2 Estructura para el análisis de los Personajes.

En todos los montajes de las compañías La Troppa, Viaje Inmóvil y Teatrocinema, vemos que sus protagonistas tienen una característica en común, realizan un viaje transformador, convirtiéndose en un sello de los personajes que llevan la acción dramática. Dilucidamos que éste se compone de los aspectos relacionados a un viaje real, es decir físico, en el que los héroes se trasladan por el espacio donde se van desarrollando los distintos hitos de la historia y de uno interno, que tiene directa relación con la personalidad y crecimiento espiritual de ellos. Este último, está conectado con los sucesos y dificultades que se deben superar en el viaje físico, es decir, si los protagonistas no tuvieran que enfrentar y pasar diversas etapas que ponen a prueba sus facultades no existiría en ellos un crecimiento interno que los fortalece para sobrevivir y viceversa.

A. Viaje Físico

a.1 Motivaciones del viaje físico.

Para que el héroe se atreva a emprender un viaje a lo desconocido y salir de su ambiente cotidiano, debe existir en él una fuerza interior y un sentimiento de inconformidad con su realidad presente. Todo esto se transforma en un impulso que lo incita a buscar nuevos horizontes en los que el héroe espera encontrar satisfacción a sus vacíos. Por lo tanto, el viaje físico esta gatillado por este impulso base que se traspola a diversas motivaciones, que mencionaremos a continuación y que se convierten en el objeto del deseo de los personajes viajeros.

Una de estas motivaciones para emprender el camino es la carencia afectiva en virtud de la ausencia de uno o ambos progenitores. Esto provoca en el héroe inseguridades, problemas al momento de sociabilizar y entablar relaciones afectivas, la incompreensión tanto de sí mismo como de su entorno social y, en algunos casos, una baja autoestima, lo cual no les permite llegar a ser seres íntegros.

En otro tipo de montajes, los protagonistas se caracterizan por ser distintos en relación a su entorno. Son personajes diferentes, excéntricos, impetuosos y con ansias de experimentar aventuras. En estos casos inician su viaje no por condiciones externas, sino que por un impulso personal. Sin embargo, siempre está implícito en ellos el deseo de entregar sus conocimientos obtenidos en el viaje al resto de la humanidad. Todo esto se convierte en otra motivación que impulsa a realizar el viaje del héroe.

a.2 Cambio de lugares de acción: El viaje físico y sus recorridos.

Los traslados físicos que realizan los protagonistas son fundamentales para el héroe, ya que si no toma la decisión de salir de la seguridad de su medio, no logrará su cometido, entiéndase éste como llegar a conocer a los progenitores, aprender a sobrellevar el abandono y la soledad o la búsqueda de conocimiento y superación personal, que son las motivaciones descritas anteriormente. Además, es importante señalar que las distintas situaciones que se desarrollan en estos lugares que transita el héroe, van instruyéndolo, otorgándole herramientas y experiencias que los hace madurar, cambiando su forma de pensar y vivir.

En este tránsito, los protagonistas pueden realizar distintos recorridos que al revisar los montajes, distinguimos los que presentaremos a continuación, aunque es preciso destacar que no todos se hacen presentes en las obras.

a.2.1 Recorridos Urbanos

Estos recorridos se caracterizan porque los personajes pueden desplazarse por ciudades que habitan pero que no conocen del todo, para internarse o adaptarse a ellas.

a.2.2 Recorridos Campo-ciudad

Esta categoría se caracteriza por la variedad de paisajes que deben recorrer los personajes a lo largo de la aventura, tales como pueblos, ciudades, campos y bosques.

a.2.3 Recorridos por la Naturaleza

En este tipo de recorrido los personajes se internan en lugares que se caracterizan por ser tierras lejanas, aisladas y de difícil acceso. En algunos de estos casos la naturaleza se impone, por lo que los personajes quedan disminuidos frente a éste panorama.

a.2.4 Recorridos por Mundos Fantásticos

Estos recorridos se caracterizan por ser lugares ambiguos en el sentido de su realidad física. Confunden al momento de dilucidar si el lugar existe verdaderamente o sólo existe en el imaginario del personaje.

B. Viaje Interno.

En lo que respecta al viaje interno de los protagonistas, éste comienza al mismo tiempo que el viaje físico e implica una transformación espiritual, de personalidad y un cambio en la visión de mundo. El héroe, al haber pasado todas las etapas del viaje físico logra llegar al final con éxito pues a pesar de que puede o no haber encontrado lo que buscaba, siempre tendrá una recompensa que tiene que ver con alcanzar un grado de desarrollo en su personalidad, logran adquirir habilidades sociales, es decir aprenden a entablar relaciones con sus pares e insertarse de buen modo en su medio. Al finalizar el viaje llegan a ser seres humanos completos. El héroe obtiene un estado de gracia, logrando equilibrio y aceptación de sí mismo, gracias al autoconocimiento alcanzado. Evolucionan y se elevan, lo que les permite empezar su vida de una nueva manera, con más seguridad y plenitud.

3.3 Estructura para el análisis de la Temporalidad.

El transcurso del tiempo es un elemento fundamental para entender y evidenciar el viaje iniciático de los personajes protagónicos en las obras de los tres grupos teatrales en estudio.

Para llevar a cabo el análisis de cómo el motivo del viaje se ve reflejado a través de la temporalidad, nos guiaremos por lo propuesto en *La Escuela del Espectador*⁸⁶ de Anne Ubersfel.

Para empezar, la investigadora aclara el concepto de temporalidad en el teatro.

El tiempo teatral podría definirse como la relación entre el tiempo real de la representación –duración vivida por el espectador- y el tiempo ficcional.⁸⁷

El primero, el tiempo real de la representación, será llamado tiempo escénico. Éste abarca desde el tiempo de la preparación que tiene el espectador y el actor, cada uno por su parte, antes del espectáculo, hasta el tiempo vivido en conjunto por ambos, es decir, el tiempo real que dura la representación, el cual variará dependiendo de la obra, estilo teatral y director de escena.

Para nuestro análisis nos interesa el segundo tiempo que se conjuga en el teatro, el tiempo ficcional. Es el mismo director quien debe poner en funcionamiento elementos o signos que reflejen el tiempo ficcional para que así el tiempo teatral no sea sólo el tiempo del espectáculo, sino también el

⁸⁶ Anne Ubersfeld: *La Escuela del Espectador*, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 1997

⁸⁷ Ídem, 241.

tiempo de la historia contada. Los signos que evidencian el tiempo de la ficción son en primer término lingüísticos, aunque también el director puede inventar los signos que le permitan al espectador ver el tiempo transcurrido. Estas dos maneras de demostrar el paso del tiempo en un montaje se pueden clasificar en:

A. Signos Directos o denotativos: estos tienen relación con las indicaciones temporales presentes en los diálogos.

B. Signos Indirectos: tienen que ver con los cambios escénicos, como espacio, vestuario, iluminación, y con las modificaciones en las actuaciones de los actores.

3.4 Estructura para el Análisis de la Escenografía.

Una característica que define a las compañías en estudio, es la construcción visual que logran en cada una de sus obras. La escenografía en los montajes, es un elemento fundamental, que toma vida propia, transformándose en un actor más dentro de él, además constituyen un apoyo visual en el desarrollo del viaje de los personajes.

La estructura que presentaremos para la escenografía consta de distintos componentes que pueden estar o no presentes en los distintos montajes de las compañías. Estos componentes son:

A. El Objeto-símbolo.

La Troppa crea una unidad que ensambla el espectáculo: el objeto escenográfico, entendido como la estructura o elemento arquitectónico que representa el sentido principal de la obra, el que restringe la acción de los personajes y se va transformando a lo largo de la historia pero manteniendo su forma original, lo que da la posibilidad de originar diversas situaciones y locaciones que se encuentran en el tránsito de los personajes.

Los objetos ya no son para ellos utilitarios o decorados sino que son habitables, transformables; no una simulación sino algo concreto que sintetiza la interpretación que tienen de la obra.⁸⁸

Este objeto, tiene la importancia de reunir en un todo los distintos espacios y tiempos dramáticos donde se desarrolla la acción de los viajes que se realizan.

⁸⁸ M^a de la Luz Hurtado: *Recorrido a través de La Troppa...*, p. 63.

Es fundamental, tridimensional y permite que el actor logre situarse en su lugar y dar sentido a ese espacio significativo.

El objeto es tridimensional, permitiendo no sólo situar al actor en el espacio, sino también estructurar y dar sentido a ese espacio. A través del volumen se puede aprovechar tanto la horizontal como la profundidad y la vertical del objeto para representar la complejidad de la historia. Así, las tres dimensiones no sólo refieren al actor sino al espacio mismo.⁸⁹

B. Close-up y variaciones de planos.

Las compañías se acercan a técnicas derivadas del cine y del cómic; un lenguaje cinematográfico que involucra el uso de diversos planos en las tomas, el close-up, el plano medio y en especial, el corte y la edición.

En vez de completar un gesto, lo cortamos y vamos a otra cosa: cambio de toma, cambio de plano, apoyados por la luz, la música, un cambio de bastidor. Cambiamos en vivo, sin dejar cabos sueltos. Los enlaces tienen que ser simples pero efectivos: hay que estar muy lúcidos para hacer fluir el enlace.⁹⁰

Varían los planos de focalización tanto de los actores como de su entorno, mediante muñecos que ellos mismos manipulan de los personajes que encarnan o de otros secundarios.

En cuanto al efecto de close-up, permite la focalización de la visión del espectador a ciertos puntos del plano general que se muestra y van adquiriendo relevancia al momento de la comprensión del desplazamiento de los personajes.

⁸⁹ Alejandra Serey: "La escenografía: Un saber del espacio de espectáculo", *Revista Apuntes* n° 126-127, Santiago de Chile, 2005, p.7.

⁹⁰ Juan Carlos Zagal: *Gemelos: Un prodigio de La Troppa...*, p. 13.

C. Alteración de las proporciones en elementos de utilería y personajes-marionetas.

Otra característica de la escenografía en relación a la utilería es el uso de contraposiciones de elementos o personajes-marionetas de diferentes tamaños, utilizada como una forma de jugar con los tamaños referenciales de la realidad, que varían y van apareciendo en escena de manera dinámica al ritmo de la experiencia interna que van viviendo los personajes.

En algunos montajes aparecen elementos de utilería que en relación a los actores, son más pequeños o más grandes y que, además, tienen la característica común de ser cosas que transitan por el espacio. La importancia de estos elementos se refleja en lo que les sucede a los personajes y se relacionan con las distintas etapas o momentos en que ellos aparecen.

Con respecto a las marionetas aparecen en la historia a desencadenar reacciones nuevas en los personajes, lo que provoca cambios en su percepción del mundo y hacen que su personalidad se adapte a la nueva realidad. Los personajes o elementos, se relacionan con las distintas etapas que deben superar los protagonistas.

D. Escenografías en paneles pintados.

Algunos de los paneles, están fabricados de bastidores y telas, mientras que otros son completamente de madera. La utilización de ellos permite la

aparición rápida y efectiva de distintas locaciones durante la escena, además este efecto contribuye a visualizar el paso del tiempo.

Existen dos tipos de paneles, unos que muestran una imagen estática y están pintados con el objetivo de representar los diversos paisajes y otros, en los que se desarrolló un mecanismo especial que permite mostrar imágenes consecutivas en movimiento.

E. Proyecciones Audiovisuales.

Son imágenes que se graban previamente en locaciones reales, para luego ser proyectadas durante el espectáculo sobre un telón que abarca todo el largo del espacio escénico. Los intérpretes actúan al mismo tiempo en que se muestran las imágenes, lo que permite visualizar de manera más real los lugares por los que transitan los personajes durante el montaje. Además, entregan la posibilidad de romper con el teatro tradicional, el que no permite grandes cambios de espacios físicos.

CAPÍTULO IV: ANÁLISIS DE LAS OBRAS DE LA COMPAÑÍA LA TROPPA.

4.1 Síntesis Argumentales.

Pinocchio (1991)

(Adaptación libre del cuento “Las aventuras de Pinocchio” de Carlo Collodi)

Gepetto, un loco inventor, volando un día en su aerogepetto móvil, se encuentra entre medio de unas nubes un pedazo de madera que llama su atención. Se lo lleva a su casa, lo somete a experimentos y de él nace Pinocchio, un niño de madera. Gepetto trata a Pinocchio como a un verdadero hijo, juega con él, lo cuida, protege con gran esmero y lo manda a educarse a la escuela. Pinocchio, por su parte, siempre mostró tener una personalidad traviesa y rebelde. Además tiene un defecto: su nariz crece cada vez que miente.

El niño de madera, luego de alcanzar cierta edad decide irse de su casa para salir a ver por sí mismo el mundo. Le lee una carta de despedida a su padre, y éste, en apariencia, acepta su partida, pero secretamente lo persigue para cuidarlo.

Jugando en la ciudad, Pinocchio se entretiene rompiendo vidrios con una honda, pero es atrapado por un Policía. El niño logra escaparse al interceder su padre, pero es él quien debe pagar por los crímenes de su hijo en la cárcel. El protagonista vuelve a su hogar, se siente solo y hambriento. En ese momento

aparece Grillo, su conciencia buena, quien trata de bien aconsejarlo, pero Pinocchio no le hace caso y lo expulsa lejos de su hogar. Así mismo aparece su Conciencia Mala, a quien también ignora.

El niño de madera deambula por la ciudad, pasa hambre y frío, hasta que finalmente su padre es liberado. Pinocchio le promete a Gepetto que le hará caso en todo y ya no se meterá en problemas.

Un día, al salir de la escuela se vuelve encontrar con Grillo, quien le muestra un telescopio mágico donde puede ver todo lo que desee. Pinocchio pide ver a su madre, la visualiza y la imagen le provoca tristeza y anhelo. Pero en ese instante también aparece la Conciencia Mala, quien le ofrece mirar por un telescopio donde puede ver todo lo irremediable, el niño acepta y ve un tiburón. Además la Conciencia Mala le regala unas monedas a Pinocchio, las cuales el niño acepta feliz. En el camino se encuentra con unos malhechores, que le prometen volverlo millonario, si entierra sus monedas para que crezca un árbol de ellas. Pinocchio acepta hacerlo, entonces los malhechores lo golpean y roban su dinero. El niño queda inconsciente votado en el suelo, tiene alucinaciones con su madre y eso le da fuerzas para ponerse de pie. El protagonista ya ha entendido que necesita a su padre para seguir creciendo y que aún no es hora de abandonar el hogar. Montado en una gran ave vuela por los cielos para volver con Gepetto, cuando lo visualiza junto con el aerogepetto móvil yéndose a pique hacia el océano. En el mar Gepetto es tragado por un tiburón, Pinocchio va en su ayuda, pero también termina siendo víctima del animal. En las entrañas del tiburón, Pinocchio empieza a mentirle a su padre, creciendo su nariz sin parar hasta que el tiburón ya no da más y ambos son expulsados al aire libre. Una vez fuera, Pinocchio admite sus

mentiras y reconoce el amor hacia su padre, en ese momento el protagonista empieza a sufrir el cambio físico que tanto esperó: convertirse en un niño de carne y hueso. Padre e hijo se van juntos y felices volando en el aerogepetto móvil.

Lobo (1992)

(Versión libre inspirada en el cuento “El Lobo Hombre” de Boris Vian.)

El Mago de Siam, en una de sus orgías sexuales sorprende a un lobo que observaba la situación. Al capturarlo, ofreció sus riquezas a aquella mujer de su harem que se atreviera a copular con el animal. Belinda, la preferida del Mago, fue la osada prostituta que efectuó la apuesta. Consumada la relación sexual, muere el animal y se gesta el protagonista de la historia, Lobo. El Mago cumple su promesa pero, consumido por los celos, la condena a vivir en la soledad para siempre y al enterarse de la existencia del hijo de la mujer, mandó a degollar al pequeño Lobo. Belinda enterró el tesoro y huyó junto a su hijo. Durante el viaje le contó sobre su padre, los tesoros, sobre la sentencia de muerte que recaía sobre ellos y lo instruyó para sobrevivir con su condición de hombre-lobo. Un día Belinda es raptada por el Mago Siam, convirtiéndola en carnada para cobrar venganza cuando su hijo la intente buscar. Desde ese día, al verse solo, Lobo vagó por el mundo en busca de su madre, escondiéndose de noche entre los lobos y durante el día entre la gente.

Esta leyenda ha recorrido la ciudad y ha incrementado la codicia de sus habitantes, quienes saben que si encuentran al Lobo podrán desenterrar y apoderarse de los tesoros de Belinda.

Deambulando por una ciudad, el protagonista es atropellado por un taxista y su mujer, Quico y Fanny, quienes aprovechan la situación para capturarlo y poder saber dónde están los tesoros escondidos. Enceguecidos por el consumismo de la sociedad que los rodea, comienzan a imaginar todo lo que podrán hacer con el dinero. Al pasar los meses, los tres concretizan lazos afectivos, se convierten prácticamente en una familia y el protagonista se logra humanizar.

Un día Lobo recorriendo la ciudad, llega al prostíbulo del Chino Siam, en donde se involucra sexual y sentimentalmente con una prostituta llamada Belinda, que sin saberlo, era su madre. La vuelve a ver una segunda vez en donde ambos se enteran del lazo sanguíneo que los unía, pero Belinda muere abruptamente. Al enterarse de los tratos que su madre había recibido todos esos años por el Chino (Mago) Siam, Lobo decide enfrentarlo y matarlo para vengar a su madre, pero es él quien encuentra la muerte, logrando cobrar su venganza el Mago de Siam.

Viaje al centro de la Tierra (1995)

(Adaptación libre basada en la novela homónima de Julio Verne)

Otto Lindenbrock, profesor de mineralogía de la Universidad de Hamburgo y su sobrino Axel encuentran por accidente en un libro, un papiro que cientos de años antes fue escondido por un sabio alquimista Islandés llamado Arné Saknussem justo antes de morir quemado en la hoguera, por ser acusado de brujo.

Los científicos descifran el mensaje que indica como llegar al centro de la tierra. Dado este gran descubrimiento deciden embarcarse a Islandia, lugar en que desarrollarán la aventura. Los personajes deben viajar desde Hamburgo a Copenhague, sitio de donde saldrá el barco para llegar al volcán Sneffels. Pero en el transcurso del viaje no alcanzan a tomar el barco y en una acción desesperada deciden ir hacia su destino en un globo aerostático.

Una vez allí, no encuentran la entrada hacia el volcán, por lo que se encuentran perdidos unos días, en los cuales arrecia una gran tormenta que los debilita tanto física como psíquicamente. En ese momento Axel se arrepiente de la aventura considerándola una locura.

Pero más tarde el cielo se despeja y desde la cumbre del Sneffels, logran ver la chimenea indicada por Saknussem que llega al centro de la tierra. Sólo que nuevamente se encuentran perdidos, ahora en los laberintos de las cavernas subterráneas del volcán. En ese lugar ambos comienzan a desesperarse, ya que se sienten atrapados y con la idea de que morirán en el intento. Pero encuentran distintas pistas lo que les da esperanzas para continuar descendiendo.

Es así como empieza a pasar el tiempo y los aventureros, no logran descender, comienzan a deshidratarse y nuevamente deben tomar una decisión: volver al punto de partida o morir sin lograr sus objetivos. En ese momento ambos se muestran más unidos que nunca apoyándose incondicionalmente. Pero se desmayan por la falta de agua, luego Axel comienza a desvariar poniéndose en marcha hacia Hamburgo, pero sin querer oye una corriente de agua que los hidrata y los guía por su curso natural. Como han pasado cerca de dos meses,

ambos comienzan a comportarse de una manera extraña e incoherente, parecen sonámbulos y se comportan cada vez menos humanos, comiéndose incluso sus piojos. Es en este estado cuando se encuentran con el océano, en donde deben luchar con un pulpo gigante y primitivo que atenta contra sus vidas. Una vez superada esta prueba, los científicos nuevamente comienzan a alucinar, esta vez en el mar.

Posteriormente se encuentran con cráneos humanos en la arena de granito, lo que les indica que existió vida humana en el lugar, de pronto en una roca ven escrito el nombre de Saknussem, lo que señala que están en el punto exacto por donde llegar al centro de la tierra.

En ese lugar detonan una bomba para volar la mole de granito que les impide el paso hacia el anhelado descubrimiento. Dada la magnitud del estallido los científicos salen expulsados a gran velocidad pasando por el centro de la tierra, terminando vivos la aventura muy lejos desde donde la iniciaron, en un volcán de Italia.

Gemelos (1999)

(Adaptación libre basada en la novela “El Gran Cuaderno” de Agota Kristof)

La historia comienza con el casamiento de los padres de los protagonistas. Pasado un tiempo, el hombre se encuentra esperando que su esposa de a luz, pero se sorprende al enterarse que será padre de gemelos.

Una vez que los hermanos han crecido, estalla la guerra por lo que su padre debe ir al frente, pero antes de esto toma la determinación de que los niños se deben separar. Ante esto son llevados por su madre al campo de la Abuela.

Esta visita no es grata para la Abuela, quien guarda rencores del pasado con su hija y le encara su ingratitud al no recibir noticias de ella en diez años, la insulta y en un principio le niega la ayuda. Posteriormente accede dejando en claro que ella hará trabajar a los niños a cambio del albergue.

Más tarde la abuela les enseña a trabajar la tierra a golpes, y debido al daño que les provoca trabajar duro, bajo el sol y hambrientos, los Gemelos deciden endurecer su cuerpo y espíritu para soportar el dolor sin llorar. Es así como comienzan una serie de ejercicios que consisten en golpearse y auto flagelarse, ya que según su teoría de este modo el dolor desaparece.

Luego en uno de los paseos por el campo, los Gemelos se encuentran con un soldado desertor. Los niños se muestran conmovidos y le ofrecen alimento y abrigo, además de aconsejarlo para que aprenda a ser fuerte en la guerra.

Tiempo después los gemelos quieren ayudar a Labio Leporino, una niña del lugar a la que todos consideran deficiente y que es abusada por el cura del pueblo. Es por esto que los gemelos desean ayudarla y protegerla debido al abandono que ésta sufre. Esto lo toman como un nuevo ejercicio que consiste en resguardarla y alimentarla tanto a ella como a su Madre.

Llegado el invierno los hermanos se dan cuenta que la Abuela recibe cartas y paquetes con dinero y ropa que ha estado ocultando, enviados por la Madre de

los niños. Por esto los niños interceptan al cartero y lo obligan a que les entregue las encomiendas directamente a ellos.

Con el dinero compran zapatos para ellos y para Labio Leporino y así soportar el crudo invierno.

Continuando el apoyo hacia la niña los gemelos se acercan al Cura para extorsionarlo por los abusos que cometió hacia Labio. Por esta razón el cura acepta a entregar dinero cada sábado. En adelante los niños visitan la iglesia constantemente y un día atentan contra la vida de la criada del cura. Por esta razón son encarcelados para luego ser rescatados por su Abuela.

En un suceso inesperado la madre de los gemelos vuelve al campo a buscarlos, pero los niños prefieren quedarse con la Abuela. En ese momento cae una bomba en el lugar y la mujer muere.

Un mes después llega el fin de la guerra, y los gemelos trabajan en el pueblo para ayudar a la Abuela. En este tiempo la anciana cae enferma, y los niños se encargan de su cuidado, hasta que finalmente muere.

Luego del deceso de la mujer y gracias a la preparación que vivieron los gemelos durante toda la guerra, son capaces de tomar la decisión de separarse tomando caminos diferentes, para seguir creciendo de manera individual.

4.2 Análisis de la Categoría Temática.

A. Argumento.

A.1 Separación y Partida.

a.1.1 El Llamado de la Aventura.

En los montajes de *Pinocchio* y *Lobo*, ambos protagonistas se sienten insatisfechos con su realidad, lo que les provoca querer abandonar aquello que frecuentaban y les era común para empezar una nueva vida. El protagonista de *Pinocchio*, por su lado, aún siendo un niño, de un día para otro siente la necesidad de alejarse de la protección o sobreprotección que su progenitor le otorga para salir a vivenciar en carne y hueso y a través de sus propios medios, qué es lo que pasa en el mundo de los humanos. Pinocchio necesita respuestas a sus inquietudes, las cuales no pueden ser respondidas ni en la escuela ni por su padre. Es por esto que se atreve a enfrentar a su progenitor y plantearle directamente la idea de dejar el hogar.

Pinocchio: No, papá, siéntate y escúchame. (*Le lee una carta a su padre*) Querido papá: Ha pasado el tiempo papá y ha llegado el momento de decir adiós. Sí, papá, quiero conocer nuevos lugares, quiero conocer nuevos paisajes, por lo tanto me marcho. Sí, papá, no hagas nada para detenerme, no lo lograrás (...) ⁹¹

Lo mismo pasa con Lobo, que atormentado por su soledad y condición de hombre-lobo, decide dejar los bosques en los que habita para insertarse en la ciudad y buscar a su madre. En el video ⁹² de la obra vemos como el personaje

⁹¹ Pinocchio: Versión libre inspirada en el cuento *Las aventuras de Pinocchio* de Carlo Collodi, transcripción realizada por Daniela Fariña Santiagos, Tesis *Viaje al interior de La Troppa*, Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Artes, Escuela de Teatro, Santiago de Chile, 2003, p. 108.

⁹² Lobo: Video de la versión teatral de La Troppa inspirada en el cuento *El Lobo Hombre (Le Loup Garou)* de Boris Vian, facilitado por Daniela Fariña Santiagos, Teatro Universidad Católica, 1992.

protagónico vive sus transformaciones de hombre a animal completamente solo en un lugar apartado de lo mundano. De las imágenes podemos dilucidar que Lobo experimenta sus cambios físicos con angustia lo cual lo motiva a alejarse de las tierras en las que acostumbraba a estar para buscar una nueva forma de vida en la ciudad.

En el caso de *Viaje al centro de la Tierra*, el Llamado de la Aventura es gatillado al principio por una coincidencia del destino, pues el papiro que indica el mapa hacia el centro de la Tierra llega por casualidad a manos de Otto y su sobrino Axel, ambos científicos especializados en mineralogía, mientras el primero revisaba viejos libros que le habían regalado.

Otto: (...) Pues bien, el judío Evelius recibió una herencia de una tía gorda que murió, y en esa herencia venía un baúl repleto de libros antiguos, en donde encontré esta maravilla, esta joya (...) ⁹³

Sin embargo esta coincidencia viene a llenar una insatisfacción personal que tiene Otto. El destino hizo llegar el mensaje correcto a la persona correcta. El profesor no duda en la veracidad del papiro, el Llamado a la Aventura es rápidamente aceptado por él, pues nunca está conforme con los conocimientos que posee, es decir, es un hombre ansioso por descubrir cosas nuevas y este suceso se presenta como la oportunidad perfecta para hacerlo, en el que además involucra a su sobrino.

Otto: (...) Hemos recibido un mensaje de Saknussem que dice claramente cómo llegar al centro de la Tierra, y tú, que eres un joven mineralogista, ¿Te estás negando a esta aventura, que te va a transformar en todo un hombre, con la capacidad de obrar, sentir y pensar como tal? ⁹⁴

⁹³ *Viaje al centro de la Tierra*: Versión libre inspirada en la novela *Viaje al centro de la Tierra* de Julio Verne, transcripción realizada por Daniela Fariña Santiagos, Tesis *Viaje al interior de La Troppa*, Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Artes, Escuela de Teatro, Santiago de Chile, 2003, p.132.

⁹⁴ Ídem, p.140.

El destino también juega un papel importante en esta etapa en la obra *Gemelos*. Podemos ver distintos sucesos superiores, que se escapan de la voluntad de los niños, los que dan indicios que tarde o temprano los hermanos tendrán que iniciar el viaje para su separación. Uno de estos sucesos es al inicio de la obra, cuando la madre le muestra al padre que tuvo gemelos, éste al ver que son dos niños, reacciona con desprecio por lo que toma la decisión de separarlos algún día. Esto se concretiza con otro suceso: el estallido de la guerra en la Gran Ciudad. Los hermanos, son menores de edad, por lo que deben acatar la decisión de sus padres: ser llevados desde la seguridad del hogar entregada por la figura materna, a la incertidumbre que los espera en la casa de la Abuela.

Padre: Tendrán que separarse.

Madre: No lo soportarán.

Padre: Al principio les resultará difícil, pero luego se acostumbrarán.

Madre: No, nunca, lo sé. Son una misma y única persona.

Padre: Esto no es normal. Piensan juntos, obran juntos. Viven en un mundo aparte. En un mundo sólo para ellos. (...) Todo se arreglará si se separan. Cada individuo debe tener su propia vida.⁹⁵

Además tenemos como antecedente que la madre de los gemelos vivió alejada de su propia madre y nunca tuvo una relación con ella, es decir, cuando necesitó protección materna no la pudo tener. Esta misma historia se repite por fuerza del sino en el caso de sus hijos, aunque intentó que así no fuera.

⁹⁵ *Gemelos*: Texto Completo de La Troppa, *Revista Apuntes* n° 116, Santiago de Chile, 23 de Noviembre de 1999, p. 51.

Es así como el destino ejerce una fuerza sobre los niños, para incitarlos a tomar una decisión. Los hermanos aceptan actuar conforme a la nueva realidad que se les presenta y hacen caso al llamado de cambio en sus vidas.

a.1.2 El Cruce del Umbral.

En *Pinocchio* esta etapa se simboliza cuando el niño-muñeco cruza la puerta de su hogar. En el video⁹⁶ observamos que esta puerta o umbral, es representada por el espacio circular que queda entre las pinzas del perro de ropa gigante. La circunferencia, a su vez está tapada con un papel, el cual Pinocchio va rompiendo lentamente, hasta que logra asomar todo su cuerpo por ahí y llegar a la ciudad, lugar que lo asusta y maravilla a la vez. Esta imagen se asemeja a la de un parto. De cierta forma Pinocchio nace de nuevo, dejando atrás lo conocido, para enfrentarse al nuevo mundo que lo espera.

En la siguiente obra de la compañía, *Lobo*, el protagonista, al igual que Pinocchio, decide ingresar a un mundo totalmente desconocido para él, la ciudad, de la cual siempre fue alejado para su mayor protección. Sin embargo, ahora Lobo se atreve a cruzar el límite que lo separaba del peligro. En las imágenes del video⁹⁷ de la obra, la ciudad se muestra como un mundo hostil, sobrecargado y ruidoso, donde sólo podrán sobrevivir los que la conocen bien.

Al igual que los personajes de las obras anteriores, los protagonistas de *Viaje al centro de la Tierra* llegan a un lugar que les es desconocido. Otto y Axel viajan desde Hamburgo hasta llegar en un globo aerostático al puerto de Raykjawik, en Islandia, lugar donde se encontraría el volcán que los llevaría al

⁹⁶ Pinocchio: Video de la versión teatral de La Troppa inspirada en el cuento *Las aventuras de Pinocchio* de Carlo Collodi, video facilitado por Corporación Cultural de Las Condes, Santiago de Chile, 1991.

⁹⁷ Lobo: Video de la versión teatral de La Troppa..., 1992.

centro de la Tierra. Llegar a un nuevo puerto es una manera de simbolizar el cruce del umbral, el período de transición entre lo conocido y desconocido que vendrá. Otto y Axel con su arribo, han demostrado que se atreven a dejar atrás la seguridad y confortabilidad que les entregaba su hogar y entorno social en el que acostumbraban moverse, para empezar a vivir, en tierras que les son ajenas, la aventura del descubrimiento. Además, en esta misma obra, podemos ver otra manera de representarse el cruce de umbral: con el amanecer. Si bien los viajeros llegan al puerto de Reykjavik al mediodía, es en el amanecer, símbolo de un ciclo que muere y otro que nace a la vez, cuando se adentran a las profundidades del volcán.

Axel: Y a eso del mediodía, descendimos suavemente en el hermoso puerto de Reykjavik (...) A las cuatro de la madrugada del día siguiente, cargamos los baúles y nos elevamos. Nuestro destino, el misterioso volcán Sneffels. Quizás porque era mi segundo viaje en globo, y ya tenía un poco más de experiencia, esta vez sí pude abrir los ojos, y mi mirada se deslumbró ante las inmensidades. Me olvidé de mi persona, de quién era, de donde estaba. Es una experiencia realmente extraordinaria.⁹⁸

En el caso de *Gemelos*, al igual que en *Pinocchio*, el cruce del umbral se simboliza al atravesar una puerta. Los gemelos asumen su nueva realidad, en la que deben aprender a sobrevivir y olvidar su vida de comodidades y afectos, cuando desafían la orden de la Abuela de no entrar a la casa.

Abuela: Se quedarán fuera de la casa hasta que yo quiera. ¡Hijos de perra!⁹⁹

Hasta antes de ese momento, los hermanos permanecían fuera de la vivienda y no se atrevían a enfrentar a la Abuela. Luego de dar el paso para cruzar este

⁹⁸ Viaje al centro de la Tierra: *Versión libre inspirada en la novela Viaje al centro...*, p. 142.

⁹⁹ Gemelos: Didascalias de la obra presentes en el Texto Completo, *Revista Apuntes* n° 116, Santiago de Chile, 23 de Noviembre de 1999, p 53.

umbral, los niños empezaron a armarse de valor para pedir comida a la anciana, sentarse junto a ella, aprender a trabajar, etc., en definitiva aceptar su nueva realidad de la mejor manera para lograr salir victoriosos.

A.2 El Período de Iniciación.

a.2.1 El Camino de las Pruebas.

A pesar de que el protagonista de *Pinocchio* está ansioso por vivir aventuras solo, las pruebas que se le presentan en el camino son más difíciles de superar de lo que él creía.

En su primera prueba en la ciudad, Pinocchio aprende que hay leyes que rigen el sistema en el que vive, por lo tanto no puede hacer lo que se le plazca. En este caso, el personaje tuvo suerte ya que el castigo recayó sobre su padre. Este hecho trae como consecuencia la ausencia de su progenitor, por lo tanto, la soledad y la desprotección. Pinocchio sufre de hambre y cansancio lo cual se presenta como la primera señal que demuestra que realmente necesita a Gepetto para seguir creciendo. Ahí es cuando aparece Grillo, su conciencia buena, sin embargo el niño-muñeco no se encuentra preparado psicológicamente para escuchar los consejos de otro y opta por deambular perdido en la ciudad bajo el frío, lluvia y nieve.

Más adelante se pone a prueba su capacidad de discernir frente a la tentación. Su conciencia mala, sin poner condiciones, le ofrece dinero a Pinocchio, quien lo acepta sin poder resistirse. Luego, delincuentes lo embaucan para robar su dinero y ofrecerle la posibilidad de cambiar su vida fácilmente, volviéndose millonario. Los antisociales golpean al protagonista hasta que cae desmayado.

En el video¹⁰⁰ se observa cómo en su delirio encuentra consuelo en la imagen de su madre, la que le da ánimo para levantarse y finalmente lo ayuda a comprender que debe buscar a su padre.

Al igual que en la obra previa, el protagonista de *Lobo* también debe sobrevivir en la ciudad. Las primeras pruebas que se le presentan al protagonista tienen directa relación con su inserción en el lugar al que llega. Esto involucra una comprensión de la cotidianidad en la ciudad como por ejemplo, acostumbrarse al ruido de los autos, al ritmo agitado de los transeúntes y notar que existe una diferencia entre el comportamiento animal y el humano. En este descubrimiento Lobo se siente inseguro, coartado y desarraigado. Es por eso que las pruebas que se le interponen tienen que ver con superar esos traumas.

Lentamente, el personaje se enfrenta a su principal prueba: establecer sus primeros vínculos afectivos. Primero logra establecer amistad con Quico y Fanny y luego, conoce el amor con ésta última.

Lobo: Primer mes, por fin tenía un lugar propio, una cama y las sábanas tenían mi olor.

Fanny: Pasábamos hartos juntos, el Quico ya no llegaba más tarde a la casa. Hasta nos aburríamos juntos, lo pasábamos bien.

Lobo: Segundo mes, comienzan a abrirse los corazones, detrás de la sangre caliente.

Quico: Me cambió el carachete, macho.

Lobo: Tercer mes, nos transformamos prácticamente en una familia.¹⁰¹

¹⁰⁰ Pinocchio: *Video de la versión teatral de La Troppa...*, 1991.

¹⁰¹ Lobo: *Versión libre inspirada en el cuento El Lobo...*, p. 126.

Luego de haber pasado por todas estas dificultades Lobo logra vivir experiencias que jamás imaginó, se vuelve más humano y consigue sentirse parte del lugar en el que habita.

En *Viaje al centro de la Tierra*, los protagonistas deben superar del mismo modo, fuertes pruebas, tanto físicas como psicológicas y sólo el éxito de ellas les permitirá llegar al final de la aventura. Otto y Axel, una vez dentro del volcán deben enfrentar innumerables desafíos, que al principio sólo parecen físicos, pero que luego van poniendo a prueba también su determinación, valor, unión e inteligencia.

En el principio de la aventura los protagonistas son azotados por una fuerte tormenta de viento que los obliga a detener la expedición por algunos días. En este momento surge la primera prueba: se pone en duda la convicción de ambos científicos para seguir adelante con la empresa. Se les presenta la idea de volverse a su hogar, pero siguen adelante pues comprenden que este es sólo el inicio de la aventura, entendiendo que la naturaleza por ser impredecible, les puede poner más obstáculos durante el trayecto.

Un poco más avanzada la aventura duras pruebas físicas se interponen en el camino de los viajeros. En ese momento deben superar el miedo a lo desconocido provocado por constante oscuridad y el cansancio corporal que va a la par con el cansancio psicológico, pues sienten que el final del camino aún está muy lejos. Este hecho va provocando distancia entre ambos exploradores, quienes deben esforzarse para mantenerse juntos y con vida.

Posteriormente sufren por varios días deshidratación, lo que les provoca fuertes alucinaciones, que ponen en peligro su integridad física y la misma aventura.

Axel: ¿Y todo ha sido en vano? ¿Los peligros de la travesía, la fatiga, la sed, el hambre, mi vértigo?

Otto: No, Axel. Es la fatalidad la que nos juega estas trastadas. Son los elementos que están conspirando contra nosotros. El aire, el agua y el fuego están ahí, agazapados impidiéndonos el paso.

Axel: Sí, yo los he visto, los he visto.

Otto: ¿Ah, sí? Pues bien. No daremos ni un sólo paso atrás.¹⁰²

Finalmente, las ansias por llegar a su objetivo son más fuertes que las adversidades que se les presentaron en el trayecto y con la superación de estas, logran vencerse a sí mismos.

Muy por el contrario, en *Gemelos* los protagonistas se deben enfrentar a pruebas que ellos mismos se han impuesto. Primero deben conseguir comida por sus propios medios, por eso aprenden a pescar y cuando lo hacen, al observar cómo el pez muere lentamente por encontrarse fuera del agua, logran enfrentarse a la muerte y al sufrimiento ajeno sin sentir dolor. Así mismo encuentran el cadáver de un soldado y con frialdad lo miran y le roban lo que tiene. De este modo, cada vez que se enfrentan a una prueba y la superan, se proponen otra meta para lograr fortalecer su cuerpo y alma. Se someten a un régimen de ayuno, para aguantar mejor el hambre, se golpean constantemente, se exponen al frío del invierno, aprenden a chantajear para conseguir lo que desean y superan la prueba quizás más difícil para ellos, que marcará el camino a su separación: salir de la burbuja en la que viven para relacionarse con el exterior. Juntos deciden darle protección a Labio Leporino, una niña del

¹⁰² Viaje al centro de la Tierra: *Versión libre inspirada en la novela Viaje al centro...*, p. 155.

pueblo que se encuentra en peor estado que ellos. Todo lo anterior involucra, el dominio de la naturaleza, el conocimiento de sí mismos con el adecuado manejo de las emociones y la convivencia con el mundo exterior.

Las pruebas son duras y las asumen con tesón y rigor, autoinfligiéndoselas en términos más radicales de lo que les exige su realidad inmediata, para poder salvarlas cuando las condiciones se extremen. Todo en pos de asegurar un mandato básico ancestral que les lega la madre: sobrevivir a la guerra.¹⁰³

a.2.2 El Triunfo.

En *Pinocchio*, el personaje principal luego de todas las experiencias que obtuvo a través de sus travesuras y el viaje que realizó, logra convertirse en lo que siempre quiso, un niño de carne y hueso como todos los demás. Se siente parte del mundo común, alcanzando un sentido de pertenencia que no tenía antes dado sus cualidades físicas, lo que le da seguridad y bienestar personal.

Todo esto lo consiguió aceptándose a sí mismo, lo que lo llevó a dejar atrás las mentiras que, según él, lo ayudaban a sentirse como los demás. También logra conocer nuevos valores, como la verdad. Además restablece el vínculo de confianza con su padre, dándole importancia a su presencia y a la educación que él le puede entregar.

Algo similar ocurre con el protagonista de *Lobo*, pues su triunfo es haberse acercado a la experiencia de vivir como un hombre cualquiera más allá de su verdadera condición. El protagonista consigue humanizarse al lograr sentir como lo hacen las personas, conoce el amor tanto filial como hacia el sexo

¹⁰³ M^a de la Luz Hurtado: *Gemelos: Un prodigio de La Troppa...*, p. 30.

opuesto. Al mismo tiempo, parte de su triunfo es haber humanizado y provocado un cambio en la vida de Fanny y Quico, personas normales, que deberían tener conciencia de lo que implica ser un humano, pero que resultaron ser más animales que el mismo Lobo.

En el caso de *Viaje al centro de la Tierra*, cada personaje experimenta triunfos individuales, ya que el viaje tiene para ambos distintas motivaciones y expectativas. En el caso de Otto éste alcanza un triunfo intelectual y un cambio en su forma de ver y estudiar la ciencia, viéndola de una manera menos estructurada, dándole cabida a lo inesperado dentro de sus convicciones. En este sentido, su forma de enfrentarse al mundo cambia y desde ahora en adelante, puede tomar su profesión desde un punto de vista más amplio.

El triunfo de Axel se ve de manera más notoria, ya que él en un comienzo de la aventura no está entusiasmado y no tiene mayores proyecciones de lo que ese descubrimiento podría significar para su vida, pero en el transcurso del viaje logra entregarse a lo desconocido, venciendo sus miedos e inseguridades. Su personalidad se enriquece y pasa de ser una persona temerosa a un aventurero sin límites.

En la posterior creación de la compañía, *Gemelos*, al haber finalizado la guerra, los niños han aprendido del dolor y la crueldad de ésta, pero también de lo positivo que esta experiencia de sobrevivencia les dejó. Ahora se pueden desenvolver sin problemas y ya no tienen conflictos con su Abuela, por el contrario, con el paso del tiempo se crean lazos y cierta complicidad entre ellos. Por ejemplo, la Abuela da todo su dinero para sacar a los hermanos de la

prisión cuando son acusados de atentar contra la vida de la criada del cura. Este es un gesto de amor que al principio de la historia no habría realizado. Además se unen los tres en pos de salir adelante económicamente al término de la guerra, trabajando y haciendo negocios juntos. De esta manera, los gemelos recuperan el hogar perdido y transforman a la abuela-bruja en una madre verdadera, restaurando su vínculo en la cadena filial. Ya no son los niños huérfanos, ahora tienen una madre que los hizo crecer y madurar.

A.3 La vida Postiniciatoria.

a.3.1 El Regreso.

Al finalizar la aventura, Pinocchio regresa renovado a su lugar de origen, es decir, ha alcanzado la madurez que le faltaba para comprender la sociedad, el comportamiento en ella y, al mismo tiempo, descubrirse como niño. Este crecimiento es resultado de lo vivido durante su viaje, pues obtuvo experiencias que cambiaron su forma de vida, su visión de mundo y su forma física.

El cambio que experimenta Pinocchio lo involucra sólo a él y por lo tanto ocurre a nivel interno, así, todo lo vivenciado y aprendido en el viaje por el que transitó, queda para su crecimiento personal.

Esta etapa se manifiesta de distinta manera en cada personaje protagónico de *Viaje al centro de la Tierra*. Por un lado, para Otto significó nuevos conocimientos formales y descubrimientos que quiere traspasar a sus pares de la ciencia y al mundo. En ese sentido el viaje no sólo lo beneficia a él sino que también a su entorno. Por otro lado, la madurez personal y el enriquecimiento

espiritual que obtuvo luego de emprender el viaje, no los comparte ya que son vivencias personales que sólo lo involucran a él.

En lo que respecta a Axel, este trae consigo un cambio en su personalidad y en su forma de enfrentar el mundo, ahora con mayor determinación y sin miedos frente a lo desconocido. Su transformación, al igual que la de su tío, queda en privado, ya que obtuvo un cambio a nivel espiritual trascendente sólo para él. Es necesario considerar que los logros personales que obtuvieron Otto y Axel los consiguieron gracias al trabajo en equipo que desarrollaron durante la aventura, lo que les permitió llegar a la gran meta final, el centro de la Tierra y afiatar su relación.

Por el contrario en *Gemelos*, a pesar de que la aventura la han vivido unidos, los hermanos deben elegir lo que creen que es mejor para su vida, independientes el uno del otro. Los hermanos ahora que alcanzaron su individuación y personalidad particular, son capaces de tomar la determinación más difícil. Optan por dos formas de vida distintas: uno se queda en la casa de la Abuela para seguir trabajando el campo, lugar que tiene un sentido de pertenencia para ambos y el otro se arroja a una búsqueda para adquirir nuevas experiencias en otro lugar y de cierta manera probar si es capaz de soportar y aplicar todo lo aprehendido hasta ahora; en el fondo, una separación en pro de una vida independiente.

Finalmente, este proceso de madurez y cambio en sus vidas queda para cada uno, es decir, es un conocimiento personal que no involucra al resto de la sociedad que los rodea.

B. El Viaje Real y el Viaje Interno de los Personajes Protagonísticos.

B.1. Viaje Físico.

b.1.1 Motivaciones del Viaje Físico.

Pinocchio ha crecido sin una figura materna y necesita, por lo mismo, respuestas para comprender su origen, pues al ser diferente corporalmente de los demás niños que tienen una familia tradicionalmente constituida por ambos padres, el protagonista necesita explicarse por qué su situación es distinta a la de ellos. Entonces viaja para entender, aprender y asimilar las conductas y el comportamiento de los humanos, ya que de esta manera cree poder insertarse en el mundo de ellos. Reflejo de lo anterior es su intento por convertirse en millonario al ver que el dinero es algo esencial en la vida de los hombres, por lo tanto, si él lo tiene, cree que podría ser menos muñeco y más humano. Lo cierto es que Pinocchio no ve en las personas los valores y la conciencia de la cual le habla Grillo, por lo mismo, en un comienzo supone que no es necesario tener dichas características para lograr su objetivo.

Pinocchio: ¿Por qué los muñecos tendremos conciencia? Me gustaría ser humano y no tenerla.¹⁰⁴

La búsqueda afectiva es lo que mueve al personaje Lobo, cuyo padre muere durante el coito y su madre, Belinda, es raptada por el Mago Siam. El protagonista no ha sabido cargar con el peso de su condición, ser hombre-lobo; ha estado toda su vida escondido por miedo al rechazo, la burla y la discriminación de su medio social y sin la presencia de sus progenitores, no ha

¹⁰⁴ Pinocchio: *Versión libre inspirada en el cuento Aventuras de...*, p. 109.

podido desarrollarse para llegar a ser un adulto normal. Lobo entiende que ya no puede seguir viviendo de esa manera, por lo que decide emprender su viaje para recuperar su lazo filial y va en busca de respuestas para dejar de lado sus inseguridades, resolver su pasado y conformarse con su vida. En este viaje Lobo encuentra motivaciones sociales, que no pensó al momento de partir. Se encuentra con dos personajes, Quico y Fanny que sin querer lo hacen sentir como una persona común y lo integran a sus vidas. En ese período Lobo logra experimentar el sentimiento de amor con esta mujer y consigue sentir afecto por otro. Sentimientos de apego que no conocía hasta ese momento. Pero aún así Lobo tiene en su interior el temor por el rechazo e inseguridades, ya que con el resto de la sociedad no logra entregarse en un acto de comunión que lo convierta en lo que siempre ha deseado, una persona común y corriente.

Locutor: (...) Y esa noche de luna, el hijo del lobo, al verse solo comenzó a aullar y vagó por el mundo en busca de su madre, sin olvidar que era un paria.¹⁰⁵

En el caso de *Gemelos*, los hermanos también son dejados por sus padres sufriendo un abandono afectivo. La falta de la figura materna es lo que más les afecta. Esto se debe a que ella simboliza el amor y la protección, lo que se contrasta con la forma de ser de la Abuela, símbolo de la anti-madre a causa de su egoísmo, falta de empatía y poco resguardo. A pesar del lazo sanguíneo que la une con sus nietos, en ese nuevo hogar se sienten como si fueran niños huérfanos, por la ausencia del instinto materno de la Abuela, quien carece del vínculo madre-hija, con la madre de los gemelos. Por esto y por la condición de guerra que se vive, los viejos conceptos, paradigmas y patrones emocionales aprehendidos de su madre en la ciudad, ya no les son útiles para

¹⁰⁵ Lobo: *Versión libre inspirada en el cuento El Lobo...*, p. 119.

enfrentar su nueva realidad. En vista de lo anterior, se replantean su forma de estar frente al mundo y observan que es necesario cambiar su manera de ser. Inician, entonces, un recorrido de pruebas autoimpuestas, en el que se forman para hacerse cargo de sí mismos y fortalecerse para poder sobrevivir en un mundo desconocido y hostil.

Gemelo 1: Pasamos la mano por una llama. Cortamos nuestros brazos, nuestros muslos, nuestro pecho con un cuchillo y echamos alcohol sobre las heridas. Y cada vez decimos:

Gemelos: Esto no duele, esto no duele.

Gemelo 2: Al cabo de cierto tiempo, Abuela, efectivamente no sentimos ningún dolor. Es algún otro el que se quema, algún otro el que se corta, algún otro el que sufre, Abuela.

Gemelo 1: Ya no lloraremos. Y cuando te enfades y grites, nosotros te diremos: Deja de gritar, Abuela, es mejor que nos pegues. Y cuando nos pegues, te diremos: Más, más, Abuela. Mira, ponemos la otra mejilla, como está escrito en la Biblia. Golpea también en la otra mejilla, Abuela.¹⁰⁶

Los personajes protagónicos de *Viaje al centro de la Tierra* están motivados por las ansias de encontrar conocimientos nuevos, tanto para su crecimiento personal como para entregarlo a los demás. Esto se refleja en el personaje de Otto quien es un ser apasionado por lo que hace, dispuesto a dejarlo todo por llegar al lugar que se ha propuesto. Por esta razón no mide los peligros que implica la aventura. Es tanto su afán por ella y su pasión por la ciencia, que contagia de este espíritu a su sobrino Axel, quien se embarca en este viaje para acompañar a su tío, pero que en el transcurso termina comprometiéndose por completo en la aventura.

¹⁰⁶ Gemelos: *Texto Completo...*, p. 55.

b.1.2 Cambio de lugares de acción: El viaje físico y sus recorridos.

b.1.2.1 Recorridos Urbanos.

Pinocchio y *Lobo* son las obras que pertenecen a esta categoría. El primero siente la necesidad de alejarse de la protección de su padre, para salir a descubrir lo que sucede fuera de la seguridad de su hogar. Deambula por su ciudad, involucrándose en distintos tipos de problemas, de los cuales aprende lecciones siendo rescatado por su padre.

Gepetto: Suelta a mi hijo inmediatamente. Pinocchio espérame en la casa.

Policía: Él es un delincuente.

Gepetto: Él es un niño bueno y es mi hijo.

Policía: Tu hijo ha quebrado todos los ventanales.

Gepetto: Pruébalo polizante.¹⁰⁷

Lobo por su parte, ha crecido en los bosques, apartado de la ciudad y viaja a ella, donde recorre los pasajes más oscuros y peligrosos en busca de su madre. Luego de ser capturado por una pareja, que lo protege como una familia, *Lobo* decide sociabilizar con otros.

Locutor: (...) Así decidió vivir oculto con su doble naturaleza, siendo lobo se perdía en los bosques junto a manadas, siendo hombre se perdía en las ciudades entre multitudes de hombres.¹⁰⁸

b.1.2.2 Recorridos Campo-ciudad.

En *Gemelos*, los protagonistas realizan un viaje desde su ciudad natal al campo donde vive la Abuela y de ahí salen a recorrer el pueblo. Este viaje, en cierto modo es un retroceso en cuanto al estilo de vida que llevaban con sus padres, ya que el traspaso al campo involucra aprender a vivir en un lugar con

¹⁰⁷ Pinocchio: *Versión libre inspirada en el cuento Aventuras de Pinocchio...*, p. 108.

¹⁰⁸ Lobo: *Versión libre inspirada en el cuento El Lobo Hombre...*, p. 119.

menos comodidades y más pobreza que, a su vez, los hace sacar su lado más brutal. Sin embargo, es en este lugar precario donde logran evolucionar.

El pueblo y el campo en donde vive la Abuela, son espacios nuevos para los hermanos, que provocan curiosidad en ellos. Desde que llegan allí se mueven hacia distintos lugares: al bosque, al río, al pueblo, a la iglesia, cada vez atreviéndose a llegar más lejos. El propósito de los niños al recorrer los territorios, es ir en busca de pruebas que los ayuden a forjar su personalidad. Con el pasar del tiempo, terminan conociendo estos espacios perfectamente, a tal punto que logran que estas tierras antes extrañas, se vuelvan su verdadero hogar.

b.1.2.3 Recorridos por la Naturaleza.

Un ejemplo de este recorrido se presenta en *Viaje al centro de la Tierra*, donde la pasión de Otto lo impulsa a aventurarse en un mundo lejano y desconocido, que no sabe si existe realmente o los riesgos que pueda encontrar en él. Sin embargo, se decide a transitar por él junto a su sobrino, asumiendo todo lo que conlleva lo extraño.

B.2 Viaje Interno.

En el caso de Pinocchio, éste espera comprender y ser aceptado por los humanos, sin embargo termina convirtiéndose en uno de ellos. El protagonista, al verse atrapado dentro del vientre de un tiburón junto a su padre, comprende que ya no debe ni puede seguir mintiendo, ya que no lo conduce a nada, por lo que se atreve a dejar de lado su soberbia y rebeldía,

para darle la razón por primera vez a su progenitor y admitir sus mentiras, obteniendo como premio su cambio físico, que a la vez es reflejo de su transformación interna. El protagonista ha entendido cómo se debe actuar bien en la vida. Ahora comprende lo que es la conciencia y cuánto necesita a Gepetto para seguir creciendo, por eso vuelve a su origen, al lado de su padre-creador. Pinocchio demuestra y representa al héroe que siempre puede alcanzar a ser mejor.

Gepetto: Pinocchio estás mintiendo.

Pinocchio: No.

Gepetto: Pinocchio te está creciendo la nariz.

Pinocchio: No

Gepetto: Pinocchio sigue creciendo.

Pinocchio: Sí, papá, está creciendo.

(...)

Pinocchio: ¡Ah!, papá, papá. *(Se va el tiburón. Pinocchio ya no tiene orejas de burro).*

Gepetto: Pinocchio, je, je, je.

Pinocchio: *(Comienza a sacarse los pernos).* ¡Papá!.

Gepetto: Hijo mío.

Pinocchio: Ahora tú conduces. *(Se van en el Aerogepetto móvil).*

Gepetto: Mira Pinocchio, está lleno de Pinochios.¹⁰⁹

Algo similar sucede con Lobo en cuanto a los resultados que esperaba. Busca a su madre para llenar sus vacíos afectivos, pero termina formando, sin siquiera proponérselo, una familia con sus captores, lo que para él era un lazo afectivo desconocido pero que logra comprender y sobrellevar. El viaje que hace y que lo lleva a transformarse en una persona más sociable y segura, se va dando de una manera casi casual. No busca los cambios que experimenta, las circunstancias van llegando a él sin darse cuenta, es decir que a pesar de que no tuvo un horizonte claro al cual dirigirse en la búsqueda de su madre, el destino lo llevó a encontrarse con ella. Todo el viaje interno que se produce en

¹⁰⁹ Pinocchio: *Versión libre inspirada en el cuento Aventuras de Pinocchio...*, P.p.116-117.

él, lo convierten en un ser casi humano. No obstante, el personaje no alcanza a disfrutar la plenitud y el equilibrio de este nuevo estado, ya que muere abruptamente, pero esta vez como un hombre.

Lobo apunta al Chino con una pistola. Dispara pero la pistola no tenía balas.

Chino: El destino se volvió a juletiar con el guacho.

*Chino mata a Lobo*¹¹⁰

En *Viaje al centro de la Tierra*, se hace una crítica a la Revolución Industrial, época en la se sitúa la historia, donde predomina el pensamiento lógico y la fe en la ciencia para resolver y responder los misterios del mundo, lo cual se ve reflejado en los personajes al comienzo de la trama. Sin embargo, al concluir, los personajes cambian la forma de enfrentarse al mundo y a lo inesperado. Se convierten en humanos más que racionales, es decir, en seres íntegros que logran dejarse llevar por sus instintos, porque han comprendido que no todo puede ser calculable y comprobable mediante la ciencia. Ahora se pueden entregar a la vida sin las ataduras de un mundo donde lo verdadero y lo valioso es sólo lo racional.

Axel, por su parte, gana algo que no busca: dejar su incredulidad y miedos atrás, para conseguir finalmente creer en sí mismo. Por el contrario, Otto se había propuesto objetivos claros y los alcanzó. Sabía a lo que iba, lo que lo hace sentir pleno y satisfecho con la decisión que tomó en pos de la ciencia y de él mismo.

Otto: No, Axel. Y no concibo que un ser dotado de voluntad se deje arrastrar por el miedo y la desesperación. Es la tierra lo que nos expulsa y yo quiero vivir...vamos, Axel, debemos cruzar el fuego...

¹¹⁰ Lobo: *Versión libre inspirada en el cuento El Lobo Hombre...*, p. 129.

Axel: Para vivir hay que cruzar el fuego... tío, ya no tengo miedo...¹¹¹

En *Gemelos*, los protagonistas también se hacen una idea clara de lo que deben alcanzar al finalizar su viaje: sobrevivir. En su búsqueda tienen un aprendizaje que les otorga herramientas, que cambian la forma de ver el mundo que tenían antes de que se detonara la guerra y llegaran a la casa de la Abuela. Son niños que se han contaminado por el mundo hostil que los rodea, por lo mismo, se dan cuenta que si no asumen esta realidad y se hacen parte de ella, no pueden subsistir. Por lo mismo adoptan conductas algunas veces agresivas con ellos mismos o con los demás, que los ayuden a sobrellevar la nueva forma de vida que implica estar en constante alerta por la cercanía a la muerte, pues en un mundo donde la guerra lo ha devastado todo, se mata de manera indiscriminada y los lazos familiares se quiebran, la justicia no existe. Por eso, los protagonistas la toman en sus manos, como por ejemplo, las amenazas al cartero, cuando extorsionan al cura y castigan a la empleada de éste. Si bien a veces pueden parecer fríos ante el sufrimiento del resto, lo hacen para defender a los demás según lo que ellos creen justo, pues está intrínsecamente en ellos el amor por el prójimo que les enseñó su madre.

Al terminar su viaje, no sólo han sido capaces de sobrevivir a la guerra, sino que también han forjado identidades propias, por lo que ahora son capaces de vivir de manera independiente.

Gemelo 1: (...) No vayas a perder el equilibrio cuando cruces las alambradas. Si caes allí, ya no podrás salir.

Gemelo 2: No perderé el equilibrio.

Gemelo 1: La frontera está minada. Completamente minada. Las minas están colocadas en zig-zag, en W. Si sigues una línea recta, sólo tienes una posibilidad entre siete de reventar.

¹¹¹ Viaje al centro de la Tierra: *Versión libre inspirada en la novela Viaje al centro...*, p.144.

Los gemelos se dan la mano.

Gemelo 1: Esto no duele, hermano. ¹¹²

¹¹² Gemelos: *Texto Completo...*, p. 74.

C. Temporalidad

A continuación se analizará cómo el tiempo ficcional se hace visible a través de los distintos Signos Directos y Signos Indirectos en los distintos montajes de La Troppa.

c.1 Signos Directos.

En el video¹¹³ de *Pinocchio* se ve al protagonista, al principio de la historia, como un trozo de madera pequeño, que luego crece convirtiéndose en el niño-muñeco. Las imágenes dan la sensación que el tiempo ha transcurrido, mostrando a Pinocchio y a su padre muy unidos en distintas actividades, lo cual es apoyado por el texto, que reafirma la idea de que el tiempo ha pasado consolidando la relación entre ambos. De todos estos primeros momentos, hasta que Pinocchio decide irse de su hogar, gracias al texto se puede ver que ha pasado un tiempo de ficción largo.

Gepetto: En fin, con el tiempo nos fuimos conociendo, fuimos compartiendo y nos transformamos en una familia unida.

(...)

Aprendió a escribir, aprendió a leer, haz hecho una composición para el día del padre, ¡qué maravilloso!

(...)

Pinocchio: No papá, siéntate y escúchame. Querido papá, ha pasado el tiempo, papá y ha llegado el momento de decir adiós. Sí, papá, quiero conocer nuevos lugares, quiero conocer nuevos paisajes por lo tanto me marchó.¹¹⁴

¹¹³ Pinocchio: *Video de la versión teatral de La Troppa...*, 1991.

¹¹⁴ Pinocchio: *Versión libre inspirada en el cuento Las aventuras...*, p. 107.

En el caso de la obra *Viaje al centro de la Tierra*, la temporalidad es de gran importancia para el entendimiento de la obra misma, puesto que el tiempo ficcional que transcurre en ella es esencial en la trama.

Una manera de ver reflejado el tiempo en la obra es a través de los textos que los personajes sostienen respecto a la bitácora. Los protagonistas, de vez en cuando, realizan una narración de la bitácora que van escribiendo, otras veces, los vemos directamente redactando esta bitácora. Un ejemplo del primer caso, se da cuando van viajando en globo aerostático y se acercan a las costas de Islandia, destino de su aventura. Aquí los viajeros entregan antecedentes del tiempo ficcional transcurrido del viaje que ellos hacen.

Axel: Luego de 23 días de fatigoso viaje, divisamos las costas meridionales de Islandia... ¡tío!

Otto: ¿Si, Axel?

Axel: Los volcanes...

Otto: Ahí están los yocules de Islandia.

Axel: Y a eso del mediodía, descendimos suavemente en el hermoso. Puerto de Reykjawik.¹¹⁵

En el segundo caso, los protagonistas van redactando la bitácora, lo cual les ayuda a no perder el sentido del tiempo y nos entregan antecedentes del desarrollo de la aventura tales como: fecha, temperatura, ubicación, etc., que no sólo sirven para entender el paso de la temporalidad en esta aventura, sino que también nos ayudan a visualizar las condiciones físicas y adversidades de la naturaleza a las que se enfrentan Otto y Axel.

Axel: Bitácora: Fecha: 25 de junio... La tormenta arrecia... Temperatura: -12 grados... Velocidad del viento: 150 kilómetros por hora.

¹¹⁵ *Viaje al centro de la Tierra: Versión libre inspirada en la novela Viaje al centro...*, p. 142.

Otto: Bitácora: Fecha: 26 de junio... El maldito temporal nos quiere inmovilizar... Decisión: continuar esperando hasta las últimas consecuencias. Cierre de bitácora.

Axel: 27 de junio...¹¹⁶

La temporalidad en la obra va de la mano del viaje físico que realizan los personajes, se podría decir que el viaje se sustenta en el tiempo en que transcurre la acción, es por esto que se detallan los días que han pasado en el volcán y finalmente al llegar al término de la aventura especifican el tiempo total transcurrido, dos meses.

Al igual que en la obra anterior, en *Lobo*, el texto también ayuda a denotar el tiempo ficcional. Esto se refleja desde un principio de la obra, cuando el Locutor comienza a contar la leyenda de los tesoros de Lobo. En ese momento relata la historia ocurrida hace años atrás, lo cual hace referencia a cómo se gestó Lobo, quiénes fueron sus padres y la condena que recayó sobre él y su madre. Ella será la motivación principal para que el protagonista emprenda su viaje.

Locutor: Pero Belinda tuvo un hijo, hijo del lobo voyer, hijo que el mago al enterarse de su nacimiento mandó a degollar.¹¹⁷

Durante esa historia también, transcurren años que involucran el crecimiento del protagonista durante el comienzo del viaje.

Locutor: (...) Pasaron los años, una noche de luna, Belinda dejó al pequeño durmiendo y bajó hasta el río para refrescar su ya no tan terso cuerpo (...)¹¹⁸

¹¹⁶ Ídem, p. 144.

¹¹⁷ Lobo: *Versión libre inspirada en el cuento El Lobo...*, p. 119.

¹¹⁸ Ídem, p. 126.

Desde que el personaje protagónico nace y comienza su viaje deambulando por el mundo hasta llegar a la ciudad en donde se relata la obra, podemos deducir que transcurren alrededor de treinta años. Luego, cuando se encuentra con Quico y Fanny en la ciudad y comienza a vivir con ellos, transcurren los tres meses más trascendentales para su viaje, pues lo que vivencia durante ese tiempo lo cambia y humaniza. En esos meses establece vínculos sociales y conoce el amor.

Lobo: Primer mes, por fin tenía un lugar propio (...) Segundo mes, comienzan a abrirse los corazones (...) Tercer mes, nos transformamos prácticamente en una familia.¹¹⁹

En el caso de *Gemelos*, la temporalidad queda explicitada a través del crecimiento de los niños y con el paso de las estaciones del año.

Con respecto al paso de las estaciones del año, éstas van de la mano con las etapas que van viviendo los hermanos en su iniciación. Al poco tiempo de haber llegado, los gemelos deben aprender a trabajar el campo para poder subsistir, lo que ocurre en la temporada de verano.

Abuela: ¡Trabajo! ¡Trabajo! ¡La leña!

Gemelos: Esto no cansa, esto no cansa, esto no cansa.

Abuela: ¡Las papas!

Gemelos: Esto no pesa, esto no pesa, esto no pesa.

Abuela: ¡La siembra!

Gemelos: El sol no quema, el sol no quema, el sol no quema.¹²⁰

Posteriormente los gemelos, en su aventura, comienzan a transitar por una serie de pruebas ya antes mencionadas, donde el dramatismo de éstas se acentúa con la llegada del frío invierno, además del ambiente de guerra.

¹¹⁹ Ídem, p.126.

¹²⁰ *Gemelos: Texto Completo...*, p. 55.

Gemelo 1: Hace cada vez más frío. El cielo es de un color gris oscuro. El río está congelado y el bosque lleno de nieve.

Gemelo 2: Abuela, necesitamos zapatos.

Abuela: ¿Y qué más? ¿De dónde quieren que saque el dinero?

Gemelo 1: Ya casi no hay leña y así no podemos salir.¹²¹

El final de la guerra y el arribo de los Liberadores, se marca con la llegada del verano, lo cual nos permite deducir que ha pasado un año desde la llegada de los protagonistas a las casa de la Abuela. Al terminar un ciclo y empezar otro involucra un nuevo renacer, a la vez que los gemelos están cada vez más preparados para su separación.

Por lo tanto así vemos que a medida que avanzan las estaciones del año, avanzan los gemelos superando una a una las etapas de su viaje de iniciación que los lleva, finalmente, a alcanzar su madurez interna e individuación.

c.2 Signos Indirectos.

En *Pinocchio* el tiempo se ve reflejado a través de las peripecias que le suceden al protagonista, las cuales se grafican con la escenografía. Por ejemplo, cuando vemos al padre del protagonista tras unas rejas que él mismo sostiene, simulando la cárcel. Se puede inferir que Gepetto pasa unos días preso ya que Pinocchio se encuentra vagabundeando solo y hambriento por la ciudad.

Con respecto a cómo el tiempo ficcional se ve reflejado en la actuación, en las imágenes del video¹²² de la obra se puede ver a la actriz que interpreta a Pinocchio mostrando notables cambios emocionales a medida que avanza la

¹²¹ Ídem, p. 63.

¹²² Pinocchio: *Versión teatral de La Troppa inspirada en el cuento Las aventuras...*, 1991.

aventura. En un principio, al llegar a la ciudad, se puede ver al protagonista con temor, luego se muestra con alegría, hasta que su padre cae preso, desde ahí en adelante se ve a Pinocchio en varias situaciones, donde pasa de la tranquilidad al enojo, frustración, rabia y soledad. Más adelante vemos que el niño alcanza cierto equilibrio en sus emociones, se controla mejor y anda de manera más desenvuelta por la ciudad, hasta llegar a comprender que ya es hora de volver con su progenitor.

Un signo indirecto que refleja la temporalidad en *Viaje al centro de la Tierra* es la escenografía. Ésta va cambiando según los espacios nuevos en que se encuentren los personajes los cuales se trasladan por diversos medios de transporte, los que a su vez, implican un paso del tiempo desde el momento en que se suben a ellos, hasta que llegan a su destino. Por ejemplo, al iniciar el viaje, la locomotora los traslada desde Hamburgo hacia el puerto de Copenhague. Más tarde se suben en un globo aerostático que los llevará a Islandia. En total en este primer traslado, transcurren dos días de tiempo ficcional.

*Axel y Otto comienzan a mover y hacer girar la locomotora que lanza vapor por el costado y la chimenea principal. Suena la campana. Van a toda velocidad a Copenhague. Luego vemos a los dos personajes que están sentados mirando hacia el horizonte. Se oye la sirena de un barco.*¹²³

Además en la actuación de los intérpretes podemos ver cómo el paso del tiempo ficcional les va afectando, tanto física como mentalmente. Por ejemplo, en un momento a los viajeros se les acaba el agua y se comienzan a deshidratar, del texto se infiere que han pasado días buscando agua.

¹²³ Viaje al centro de la tierra: Versión libre inspirada en la novela *Viaje al centro...*, p. 141.

Axel: A las tres de la tarde, habíamos avanzado dos leguas hacia el sur, pero apenas un cuarto de milla de profundidad ¡Sed!

Otto abre una escotilla de madera que también cierra de golpe. En todas las escotillas sólo se ve el rostro.

Otto: Efectivamente. El camino tiende a hacerse horizontal, no descendemos. ¡Sed!

Axel abre una escotilla larga y angosta

Axel: La galería se angosta, el aire se enrarece. ¡Sed!¹²⁴

También se refleja cuando mencionan el tiempo que han estado dentro de las cavernas del volcán, donde la soledad de ese lugar les provoca desvariaciones y cierta incoherencia. Por lo tanto mediante las actuaciones podemos ver que han permanecido mucho tiempo dentro del volcán.

Otto camina contorsionándose, en forma totalmente desarticulada.

Otto: ¿Por qué me duele tanto la espalda?

Axel: No tiene nada profesor

Otto: ¿Estoy bien?

Axel: Camina perfectamente

Otto: ¿Pero por qué me duele tanto la espalda?

Axel: No tiene nada profesor

Otto: ¿Estoy bien?

Axel: Camina perfectamente.¹²⁵

En la obra *Lobo* la escenografía que muestra el paso del tiempo es una gran luna llena. Esta se muestra sobre el hombre que se va transformando en lobo y además grafica la presencia de la noche. Esta luna tiene variaciones, de llena a menguante y luego a llena nuevamente, que reflejan el paso del tiempo en la historia y que además se relacionan con la imagen que se tiene de la luna llena y del hombre-lobo.

Un claro ejemplo de la escenografía reflejando el transcurso del tiempo es en la obra *Gemelos*. Un diafragma en la primera escena, se abre y se cierra

¹²⁴ Ídem, p. 149.

¹²⁵ Ídem, p. 151.

repetidamente y cada vez que lo hace, vemos como ha pasado el tiempo desde que los padres están de novios, el casamiento de ellos hasta el nacimiento de los gemelos, donde aparecen como bebés en un ambiente familiar calmo. Luego podemos ver que están más grandes y rodeados de un ambiente de guerra, por lo cual deben refugiarse en casa de su Abuela. Desde el principio hasta aquí, creemos, que han pasado nueve años aproximadamente y es en ese momento donde comienzan su viaje.

El telón del teatrillo se abre y se ve un diafragma cerrado. Al abrirse se ve a la madre que gira como bailarina de cajita de música. El diafragma se cierra y vuelve a abrirse. Vemos al padre que se mira en un espejo. El diafragma se abre y se cierra y vemos al Padre que le pone un anillo a la Madre y luego ella le pone un anillo a él. Los dos bailan. Se cierra el diafragma, se abre. El Padre espera. Fuma ansioso. Luego recibe un bebé, entra la Madre con otro bebé, el Padre se molesta. El diafragma se cierra y se abre.

4.2 Categoría Formal

A. Escenografía: Reflejo Visual del Viaje.

a.1 El Objeto-símbolo.

En *Pinocchio* está presente como objeto estructural en la escenografía, una pinza o perro de colgar ropa, que gira sobre un eje lo que permite el movimiento y la transformación de él durante el transcurso de la historia. Las dimensiones de la pinza son de 3,50 metros de largo, 1,20 de alto y 1,00 metro de ancho, lo que, debido a su tamaño, tiene una gran presencia escénica.

La escenografía es un gran broche de pinza o perro de colgar ropa de color rojo, (...) totalmente desarmable que gira sobre un eje transformándose constantemente logrando una inmensa presencia y potencialidad dramática.¹²⁶

El perro de ropa se va transformando a partir de intervenciones que le agregan los actores a la estructura. Así aparecen diversas cosas que contribuyen al movimiento escénico: gira para causar el efecto de desplazamiento del aerogepetto móvil; se convierte en una gran ave en la que Pinocchio vuela sobre la ciudad; representa la ciudad por donde transitan autos y personajes y, por último, en un tiburón que nada tras el muñeco para devorarlo y atraparlo en su vientre. Todas las transformaciones permiten graficar y se relacionan de manera directa con las peripecias que le suceden a lo largo de la aventura al protagonista.

Además de las posibilidades que da la inclinación del perro que hace estar en constante equilibrio precario a los actores, desafiando su estabilidad en la

¹²⁶ La Troppa: “Breve reseña de la obra”, *Dossier de Pinocchio*, Santiago de Chile, 1998, p. 7.

escena, el perro de ropa trae consigo un significado poético que le da una profunda potencialidad dramática al viaje que realizan los personajes, así lo afirma María de la Luz Hurtado:

Ese perro simboliza para ellos la agresividad reinante en los suburbios de la ciudad, a veces seductora o a veces represora, incluso en la figura de Gepetto en su fase de padre castigador o normativo.¹²⁷

Así mismo en *Viaje al centro de la Tierra* también hay un elemento central. Una gran locomotora es el espacio escénico en el que se desarrolla la historia, la cual adquiere dentro del montaje un efecto integrador entre el argumento y los personajes y al mismo tiempo, representa la época en la que está ambientada la historia.

(...) hemos definido que la escenografía-escultura sea una máquina a vapor porque pensamos que esta máquina resume sintéticamente dicha época y sus afanes.¹²⁸

La locomotora es una gran estructura de madera y bronce que pesa alrededor de trescientos kilos. Ésta gira en ciertos momentos para visualizar diversos espacios dependiendo del ángulo de la estructura y al igual como sucede en *Pinocchio*, sintetiza el espacio escénico pues todo sucede dentro, alrededor o sobre ella. Los distintos recovecos que posee en su diseño permite su transformación en diversas cosas, las cuales grafican los momentos por los cuales atraviesan los dos personajes en la escena, ayudando también al traslado de ellos a este lugar desconocido. Por ejemplo, al comienzo de la obra, la chimenea que se encuentra en la parte superior de la locomotora, se transforma en una hoguera en donde es quemado el alquimista dueño del pergamino, Arne Saknussemm. Además se transforma en laboratorio con la

¹²⁷ M^a de la Luz Hurtado: *Gemelos: Un prodigio de La Troppa...*, p. 12.

¹²⁸ M^a de la Luz Hurtado: *Recorrido a través de La Troppa...*, p. 64.

utilización del frente de la estructura, en un carruaje que los traslada a Islandia, en un barco, en un gran volcán, en un globo aéreo y hasta en las profundidades de la tierra.

La locomotora (...) es esta monstruosidad que va tragando cosas, que arrastra por su peso, que lleva a lo desconocido en un avance inexorable; su interior puede ser hasta siniestro. Pero también de ese conducto oscuro y terrorífico, laberinto por donde transcurre el viaje al centro de la tierra, brota al final la luz, como en el nacimiento iniciático. A la vez, esa locomotora funciona, tiene energía, tira para arriba.¹²⁹

En el caso de *Gemelos* se vuelve a hacer presente esta característica, pero ahora el objeto-símbolo es un Teatro de Guiñol, ligado al imaginario infantil. Es un espacio de ilusión donde el espectador tiene la sensación de estar mirando como a través de una ventana.

Nosotros teníamos la impresión de estar contando esta historia de la guerra como si estuviéramos viéndola por una ventana, como si observáramos a esos habitantes por la cerradura de una puerta.¹³⁰

Este teatrino consta de dos pisos, ambos de madera. El primer nivel es un espacio vacío que gracias a la incorporación de objetos y/o paneles de fondo, se utiliza para distintas situaciones. Además tiene cortinas rojas y aterciopeladas que se abren o se cierran dependiendo de la escena. Mientras que el segundo piso representa la habitación de la Abuela, en la cual hay una cama que ocupa todo el lugar. A los costados del teatro, hay dos lámparas y dos ventanas ocultas y en la parte superior de éste hay dos ángeles pequeños e idénticos. Este escenario resulta de gran importancia, porque es allí en donde vemos a los hermanos logrando su desarrollo tanto físico como mental.

¹²⁹ Jaime Lorca: Ídem, p. 65.

¹³⁰ Jaime Lorca: *La escenografía: Un saber del espectáculo...*, p. 6.

a.2 Close-up y Variaciones de Planos.

El close-up está presente en *Pinocchio*, cuando Grillo le muestra al protagonista su madre, la cual se ve a través de un telescopio, la imagen de ella se ve, paralela a esta, a un costado de la escena en un plano medio, al mismo tiempo que Pinocchio observa a través del aparato.

Otro ejemplo del efecto de acercamiento se produce en *Lobo* con la constante edición que hacen en escena de lo que se muestra. Por ejemplo, cuando Quico se sube borracho a su taxi, se muestra una maqueta desde una toma aérea de las calles de la ciudad, en donde se ve el auto en miniatura zigzagueando, chocando contra los postes y contra una pileta. Otra toma aérea que se hace en el montaje y de la misma manera que el ejemplo anterior, es decir, con una maqueta en miniatura, cuando Lobo y Fanny se encuentran acostados besándose en una cama. El mismo efecto visual utilizan cuando Belinda está con Lobo y luego con el Chino Siam en el prostíbulo, sólo que en esas escenas se utilizan los personajes en tamaño real al igual que la cama.

Es como usar permanentemente un lente que va articulando un hilo dramático a partir del collage de ángulos, proporciones, cercanías y distancias respecto de la acción y los personajes. Vamos contando una historia mientras va saliendo un auto, y después aparece un auto chiquitito y cuenta una historia completamente distinta. Los objetos van contando historias sin necesidad de texto dicho por los personajes.¹³¹

Además, una de las proyecciones audiovisuales ayuda a realizar un zoom importante en la escena cuando el protagonista, luego de vivir algunos meses junto a Quico y Fanny, se emociona y la imagen se va acercando poco a poco hasta llegar al ojo del personaje por el que cae una lágrima.

¹³¹ Jaime Lorca: *Recorrido a través de La Troppa...*, p. 64.

Esta característica también se hace presente en la obra *Viaje al centro de la Tierra* al mismo tiempo en que aparecen los objetos en desproporción o las miniaturas de ellos mismos, sin embargo, no es un recurso utilizado constantemente dentro del montaje. Un ejemplo de este caso es cuando los personajes deben decidir por cuál de los cráteres ingresarán al centro de la tierra. En esta escena, la visión se acota hacia la parte superior de la locomotora en donde se encuentran las puntas de los volcanes representadas por las chimeneas de la estructura.

En *Gemelos*, la primera escena de la obra, “La Génesis”, está concebida principalmente a través de imágenes que aparecen en un diafragma. Éste da la sensación de un lente fotográfico, que acerca la imagen, el que se abre y se cierra como un parpadeo de ojos, así el espectador tiene la idea de estar observando a los personajes como a través de la cerradura de una puerta, por la que se nos muestra un primer plano de los personajes.

a.3 Alteración de las Proporciones en Elementos de Utilería y Personajes-marionetas.

En la primera obra de la compañía, *Pinocchio*, el enorme perro de ropa sintetiza el espacio escénico, pues todo se centra sobre él, abajo, entre o a través de él, lo que los obliga a incluir marionetas para hacer dinámico el relato y duplicar la acción y visión de los personajes. Además, las narices de diversos tamaños que aparecen a lo largo de la obra dan un efecto de variación de la proporción, por ejemplo, cuando el personaje de Grillo dialoga con una nariz gigante, manipulada por un actor, que representa a Pinocchio y el protagonista a su vez, dialoga con un grillo-marioneta que él mismo manipula.

Otro ejemplo es lo que pasa con el aerogepetto móvil. En una primera instancia se muestra de un tamaño acorde al de los actores y luego, se muestra una miniatura de éste cuando el padre va volando en busca de Pinocchio. Lo mismo sucede con la aparición de un ave en miniatura la que después aparece de gran tamaño para que Pinocchio se pueda montar en ella.

En cuanto a la utilería podemos ver una nube y truenos que se posan sobre la cabeza del protagonista simulando la mala suerte que está teniendo en su vida; una citroneta en la cual van los ladrones que le robarán el dinero a Pinocchio que, además, abre su capó para ver el motor; un bote inflable sobre el mar que salva a Gepetto de morir ahogado y un tiburón que se devora a ambos personajes.

Por otro lado, en el montaje *Lobo*, acentuaron las posibilidades de lo visual, y frente a la situación de ser sólo tres actores, también optaron por recurrir al recurso de marionetas de ellos mismos, para multiplicar los personajes. Un ejemplo de esto, es cuando los tres personajes principales van al cine: allí aparece un pequeño taxi manipulado por Lobo con los otros dos personajes dentro del auto en miniatura, mientras que los otros dos actores realizan la proyección de la película que se supone están viendo. Además el taxi es un elemento que grafica el tránsito por la ciudad.

También en la escena en que se lanzan por la ventana de la casa y comienzan a volar, los actores manipulan una réplica de ellos mismos con muñecos de tela en miniatura y luego, con unas varillas vuelan sobre la Cordillera de los Andes manipulados por el Profeta.

En cuanto a la alteración de las proporciones aparecen objetos gigantes como una máscara de pestañas, una caja de fósforos, una caja registradora de supermercado y una llave, todos más grandes que los actores, los que los hacen ver como pequeños seres mínimos manipulados como muñecos.

(...) en el texto, los autores mencionan: “Quico agarra el fósforo desproporcionado, producto de aquella agobiante estética de la materialidad que profesan los autores de esta pieza teatral”¹³²

Como lo hemos visto anteriormente la utilización de personajes-miniaturas se presenta también en *Viaje al centro de la Tierra*. Por ejemplo cuando los personajes luego de ingresar al interior de la locomotora por medio de la chimenea, aparecen dos miniaturas de ellos que comienzan a descender el volcán por una cuerda. Sucede lo mismo cuando aparecen unos zapatos en miniatura igual a los de ellos.

Entra música y los dos personajes se pierden detrás de la locomotora y vuelven a emerger pero con dos pares de zapatos de madera en miniatura iguales a los de ellos. Los zapatitos avanzan por la locomotora.

Otto: ¿Axel? ¿No te recuerdan estas cavernas... las catedrales góticas?

Axel: Si, Profesor. Escuche.

*Axel con su zapatito toca la campana de la locomotora.*¹³³

En cuanto a la alteración de tamaño de los objetos, estos aparecen también cuando emprenden el viaje y aparece un globo aerostático en miniatura que ellos manipulan desde arriba de la locomotora, mientras entablan un diálogo. Otras miniaturas utilizadas son un carruaje, una locomotora, un barco, una pequeña grúa y baúles.

¹³² Eduardo Guerrero del Río: “Una “Troppa” creativa”, Reportaje a *Lobo*, Revista *Apuntes*, nº 104, Santiago de Chile, 1992, p. 58.

¹³³ *Viaje al centro de la Tierra: Versión libre inspirada en la novela Viaje al centro...*, p. 147.

Axel hace aterrizar el globo en el techo de la locomotora.

Otto: Allí nos alojamos en el hotel Excelsior, bastante bueno. Todos los días íbamos al puerto a averiguar sobre la barcaza que traía nuestros baúles, hasta que un día, apareció en el horizonte... la “Walkiria”...

Un barco navega lentamente y va a atracar en el costado del techo de la locomotora. Axel manipula una grúa y descarga tres baúles. Cuando va a descargar el tercero Otto grita.

Sucede también, cuando están en el mar. Los sorprende la aparición de un tentáculo gigante de un pulpo que se suma a las pruebas adversas que les depara el camino hacia el centro de la Tierra y que, además, están intentando superar.

Otto se queda sentado haciendo guardia. De pronto aparece un tentáculo de un pulpo gigante que avanza por sus pies. Otto lo ve y le da un culatazo. Hay gritos de espanto. Luego vemos a Axel que lucha desesperadamente por librarse del pulpo que lo está estrangulando.¹³⁴

Podemos ver marionetas de menor tamaño también en la obra *Gemelos*, las que provocan el efecto de alteración de proporciones, son personajes secundarios, que cuando aparecen están en constante movimiento, en tránsito; como el cartero que se traslada en bicicleta, la madre de los gemelos que regresa a buscarlos en una motocicleta o los invasores de la guerra que se instalan en la Gran Ciudad a través de paracaídas. Estas apariciones son recursos que la compañía utiliza como forma de llevar al espectador hacia la crudeza de la guerra, fuera del teatro; un recurso de distanciamiento que es manipulado por los actores dentro de la escena.

Algunos ejemplos de estos personajes son el Desertor que aparece en forma de marioneta, con quien los gemelos aprenden a mostrarse más fríos frente al dolor, al contrario de sus inicios.

¹³⁴ Ídem, p. 153.

*Los Gemelos flanquean a un Desertor que está acurrucado sobre el escenario del teatrillo. Es un muñeco de madera. Atrás se ve la loma y el molino. Gemelo 1 articula sus brazos, Gemelo 2 articula su cabeza y rostro y hace su voz. Gemelo 2 golpea suavemente la cabeza del muñeco. El muñeco levanta sus brazos asustado.*¹³⁵

Otro personaje es el Cartero, muñeco de madera que se traslada en bicicleta. Éste es el primer personaje con quien los gemelos se enfrentan violentamente, los impulsa el objetivo de recuperar las cartas que su madre les enviaba. Es decir, aquí aprenden que para sobrevivir en el mundo externo deben hacerlo con convicción y violencia.

Gemelo 2 espera ansioso mirando hacia donde aparece el cartero. Gemelo 1 lo articula y hace la voz. Gemelo 2 lo detiene en seco con la mano.

Gemelo 2: Dénos todo lo que ha traído.

Cartero: No, no hay nada.

Gemelo 2: ¿No hay nada? Entonces no les molestará que le revisemos el bolso.

(...)

Gemelo 2: Ahora dénos el dinero.

Cartero: No.

Gemelo 2: Dános el dinero. Te dejaremos aquí hasta que te congeles. (Gemelo 2 bota al cartero de la bicicleta y lo sostiene por el cuello).¹³⁶

a.4 Escenografías en Paneles Pintados.

Este componente se refleja en *Pinocchio* cuando los ladrones tratan de engañar al niño-muñeco y éste se defiende. Cada momento, se representa en un pequeño panel que, al girar, muestra viñetas dibujadas de distintos instantes de la pelea de los personajes, lo que a su vez, permite visualizar el paso del tiempo de manera más dinámica.

¹³⁵ Gemelos: *Didascalias de la obra...*, p. 57.

¹³⁶ Idem, P.p. 63-64.

Los paneles con estética de cómic es el eje que sustenta el viaje en los personajes de *Lobo*. Éstos pasan y transitan en el fondo de la escena o en medio de ella, principalmente cuando desean mostrar los cambios de locaciones, tales como un bar, la casa de Quico, la ciudad, la calle, la pantalla de un cine, la Cordillera de los Andes, un dormitorio en donde dos miniaturas, Lobo y Fanny, están besándose acostados, la puerta del prostíbulo y el interior de éste, el metro de la ciudad y luego un vagón que abre sus puertas. Además los paneles, ayudan al corte de planos en algunas escenas, pues los actores se posicionan tras de ellos, lo que corta la imagen y sólo permite ver la mitad de sus cuerpos. Así mismo, la utilización de ellos, permite el efecto de perspectiva en profundidad de las locaciones que presentan.

El paso del tiempo también se grafica visualmente con el cambio que va experimentando una gran luna en la parte superior del panel principal de la escena, la cual varía desde luna llena a menguante y nuevamente a luna llena.

Otra manera de graficar el paso del tiempo, pero de manera más rápida y efectiva es con otro tipo de panel en donde las imágenes se ven en movimiento. Ésta técnica se logra gracias a una bobina que va desenrollando una tela pintada con distintas imágenes. Un momento que ejemplifica esto, es cuando el protagonista comienza a deambular por la ciudad y se encuentra con artistas callejeros, motociclistas, perros que lo persiguen y con negocios en donde venden abrigos de piel. Todas estas imágenes están plasmadas en dicha bobina y se ven gracias a un foco a contra luz.

Al mismo tiempo que cambian las locaciones de la historia gracias a los paneles, en *Gemelos*, los hermanos van cambiando su manera de enfrentarse al

mundo. Por ejemplo cuando se atreven a salir desde la casa de la Abuela al bosque, al río, a las lomas, al pueblo, la iglesia, etc.

Se abre el telón y vemos el círculo del diafragma abierto en donde está el cura tocando las campanas. Atrás se ven unos vitrales estilo gótico que suben y bajan a medida que el cura toca las campanas. El recuadro anterior ha desaparecido.¹³⁷

En este montaje, la escenografía está compuesta en parte, de dichos paneles que descienden entrando en el escenario en el momento en que lo requiere la acción dramática, lo que da una perspectiva óptica a las escenas.

Además en esta obra también aparece el recurso de la bobina con imágenes plasmadas en una tela que se va desenrollando, mencionado previamente. Un ejemplo, es el momento en que paracaidistas caen desde el cielo del teatrino, lo cual simboliza el fin de la guerra. Este suceso marca una nueva etapa en la historia de los hermanos, quienes en ese momento ya están preparados para enfrentar su separación.

A modo de conclusión, la escenografía es el gran apoyo visual que refleja, a través de su dinamismo y transformación constante, el viaje de los protagonistas. Además, la forma de contar la historia acentuando lo visual, se convierte en un sello que identifica a la compañía y marca la manera de hacer teatro en el país, lo que es ampliamente reconocido.

Estos *luthiers* dramáticos han sido reconocidos ampliamente por el público, la crítica y sus pares, quienes han ensalzado y premiado su audaz inteligencia, su lenguaje tan articuladamente propio, su rigor, honestidad y consecuencia. Ya han recibido no sólo la admiración sino el respeto que

¹³⁷ Idem, p. 66.

inicialmente buscaban estos sabios artífices de sueños, juegos y magias.
138

¹³⁸ Ramón Núñez: *Las paradas de La Troppa...*, p. 14.

CAPÍTULO V: ANÁLISIS DE LAS OBRAS DE LA COMPAÑÍA VIAJE INMÓVIL.

5.1 Síntesis Argumentales.

Gulliver (2005)

(Adaptación libre basada en la novela “Los viajes de Gulliver” de Jonathan Swift)

Lemuel Gulliver es el encargado de aseo de un teatro y mientras limpia el escenario, cae a las profundidades de Liliput, una isla habitada por pequeñas personas. Mientras el personaje se encuentra inconsciente, dos ancianas comentan la llegada de un Dios que salvará a su pueblo. Este suceso coincide con la llegada accidental del protagonista, siendo relacionado de inmediato con el salvador.

Los soldados dejan a Gulliver apartado y amarrado, en una máquina de tortura del lugar. Hasta ahí llega el Niño, un pequeño que lo acompaña y le explica que su país se encuentra en guerra con Blefuscu, la isla vecina y que él es la esperanza para salir victoriosos del conflicto.

Más tarde el niño le cuenta que lleva cinco meses amarrado, sin que Gulliver se haya dado cuenta. Su relación comienza a estrecharse y el Niño empieza a llamarlo papá.

Pasado el tiempo el pueblo se vuelve en su contra y quieren eliminarlo, ya que no ven avances favorables en la guerra y porque su mantención es costosa.

Ante lo cual Gulliver se ofrece para recuperar el barco robado por la isla enemiga. Luego de esta hazaña es considerado un héroe y es invitado a vivir al palacio real. Allí vive un tiempo relacionándose con la Emperatriz hasta que un día ella se asusta por las miradas deseosas de Gulliver y lo exilia a vivir en los acantilados.

Pasado un tiempo, el Niño va a ver a su padre para avisarle que debe partir al servicio militar, en ese momento llega también Lily, quien se disculpa por lo anteriormente sucedido. De pronto aparece el almirante de la Emperatriz, quien la ha traicionado, junto al pueblo hambriento para comerse a Gulliver.

El protagonista, seguido por su hijo, huye a través de un hoyo que está en el suelo. Ambos llegan al mundo de los gigantes en donde se hacen amigos de uno de ellos y se dedican a trabajar con él en un número de baile. En ese momento Gulliver se percata que ha pasado el tiempo y decide que ya es hora de volver a su mundo. Del mismo modo el Niño decide volver al suyo, agradeciéndose mutuamente por la compañía.

Finalmente el Niño vuelve a Liliput. Le cuenta a la Emperatriz sus aventuras junto a Gulliver y le entrega una rosa enviada por éste. Por su parte, Gulliver vuelve a su mundo y sin comprender si lo que le ha pasado es un sueño o la realidad, continúa su trabajo en el teatro.

El último heredero (2008)

(Original de Jaime Lorca)

La historia empieza con el nacimiento del primer hijo del matrimonio formando por Nepomuceno, un anciano vasallo del reino de España y la joven Dolores. Pero este niño es rechazado por su madre, por considerarlo monstruoso. Nepomuceno rápidamente toma a su esposa y se la lleva de viaje. La familia llega a un Chile colonial, donde Nepomuceno es heredero de un fundo y criadero de caballos.

En el lugar nace Raimundo, un hermoso niño, que en realidad es hijo del amante de Dolores. El matrimonio pasa varios años viviendo en América, cada vez se llevan peor, pues Dolores es extremadamente infeliz siendo su única alegría, Raimundo. Luego que el niño ha cumplido cinco años de edad, el viejo Nepomuceno decide mandar al pequeño a España para que se forme como parte del ejército del Rey. Aprovechando esta oportunidad Nepomuceno huye con el oro de la familia junto a su hijo, pues se da cuenta que no puede seguir viviendo en Chile, ya que la independencia se ve cada vez más cerca.

Dolores recibe la noticia, que su esposo la ha abandonado y ha muerto junto a su hijo Raimundo en el barco en el que viajaban. Rápidamente trata de cobrar la herencia de su marido para volverse a España, pero ésta le es negada, ya que en el documento se nombra al hijo primogénito, llamado Nepomuceno al igual que su padre, como único heredero. El niño es un incivilizado, pues hasta antes de ese momento el matrimonio lo había mantenido escondido, como petición de Dolores, en el altillo de la casa, por tener una deficiencia mental.

Nepomuceno es rescatado del attillo por el Abogado albacea de su padre y se lo entrega a los curas para que lo eduquen. Sin embargo el niño, al poco tiempo, se escapa del monasterio y permanece desaparecido por meses. Su madre Dolores lo cree muerto, lo cual la perturba, ya que debe esperar que el niño se instruya, para que se haga cargo de su herencia y así finalmente le entregue dinero para devolverse a España.

Sorpresivamente el niño aparece en la hacienda, es bien recibido por los empleados y el abogado, quien le enseña todo lo que necesita saber para educarse. Luego de aprender lo necesario, el abogado decide bautizar a Nepomuceno, ya que era lo único que le faltaba para convertirse en un español íntegro, pero en la ceremonia ataca al cura mordiéndole la mano. El niño huye del lugar al ver que es perseguido para ser castigado.

En ese momento estalla la Independencia, Nepomuceno se mantiene escondido en el bosque por mucho tiempo, ahí va desarrollando cada vez más su resentimiento por haber sido discriminado y su orgullo crece aún más, por ser de los poco españoles en esas tierras, sobre todo porque está impaciente de poder gobernar su fundo.

Cuando todo parece estar más tranquilo, decide por fin ir a cobrar su herencia, pero cuando llega a su fundo se da cuenta que su poder y el de los españoles ya no vale nada. La decepción llega cuando el Guacho, su fiel capataz, lo rechaza y le pide que se vaya, pues su hacienda está siendo ocupada por patriotas. Nepomuceno fuera de sí entra para enfrentarlos pero muere al ser atravesado por una bala.

5.2 Análisis de la Categoría Temática.

A. Argumento.

A.1 Separación y Partida.

a.1.1 El Llamado de la Aventura.

En el caso de *Gulliver*, al ser el protagonista un hombre simple, tranquilo y que no cuestiona su vida, se puede deducir que él, en apariencia, está conforme con el modo en que la lleva, por lo tanto no hay nada en sí que lo haga querer emprender un viaje de aprendizaje. Por eso, y por como lo reafirma la primera escena en la que vemos al protagonista llegar a Liliput accidentalmente, podemos decir que el Llamado a la Aventura se presenta como una circunstancia que le impone el destino. Dicha escena que vemos en el video¹³⁹, nos muestra al protagonista realizando el aseo del teatro como lo hace rutinariamente, pero el desperfecto de un foco sobre el escenario llama su atención y, aunque en un principio trata de ignorarlo, Gulliver se ve finalmente tentado a subirse a una estructura para tratar de arreglarlo y de ahí en adelante el rumbo de su vida cambia.

Aunque este hecho parezca un accidente que le pudo haber pasado a cualquiera, al parecer Gulliver estaba destinado a esta aventura. Su llegada a la isla de Liliput viene a significar una especie de profecía para sus habitantes. Su nombre coincide con el del Dios de las escrituras sagradas que llegaría desde el mundo de arriba a salvarlos. Para unos, es la ayuda divina en la

¹³⁹ Gulliver: Video de la versión teatral de la compañía Viaje Inmóvil inspirada en la novela *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift, facilitado por Jaime Lorca, Nancy, Francia, noviembre de 2006.

rebelión del pueblo y para otros, el refuerzo en la guerra contra Blefuscu, la isla enemiga.

Niño: Dicen que vienes a salvarnos ¿Es cierto?

Gulliver: ¿Quién dijo eso?

Niño: Todo el pueblo. ¿Se va acabar el mundo Gulliver?

Gulliver: ¿Cómo sabes mi nombre?

Niño: Todos sabemos tu nombre: Lemuel Gulliver. Está escrito en nuestro libro sagrado.

Gulliver: ¿Mi nombre? (...)

Niño: Sí, según nuestro profeta Lustreau, tú eres el Dios que hemos estado esperando hace miles de lunas.¹⁴⁰

En cuanto a *El último heredero*, el Llamado de la Aventura es acatado por el niño Nepomuceno, una vez que el destino le presenta la oportunidad para darle un giro a su vida. Son los acontecimientos sociopolíticos de la época los que provocan, entre otras cosas, la repentina huída del viejo Nepomuceno con el pequeño Raimundo, que termina en la muerte de ambos. Como consecuencia de lo anterior el niño Nepomuceno es sacado de la soledad del altillo de su casa, por el Abogado albacea de su padre, para hacerse cargo de la herencia familiar. Es decir, esta sucesión de hechos exteriores al protagonista, sirven de motivación para que Nepomuceno se atreva a asumir su nuevo rol y emprender la aventura que transforma su cotidianidad de hasta entonces.

Abogado: (*leyendo el testamento*) Hago reconocimiento de un hijo escondido que con mi mujer tuvimos y que por vergüenza de ella fuimos olvidando de a poco, ese niño que aún no ha recibido la luz del Señor deberá ser bautizado de forma inmediata y recibirá el nombre de Nepomuceno por ser el primogénito. Tercero, será entonces el niño Nepomuceno el único heredero de todo lo que nuestra familia ha acumulado.

(...)

¹⁴⁰ Gulliver: Transcripción del video de la versión teatral de la compañía Viaje Inmóvil inspirada en la novela *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift, video facilitado por Jaime Lorca, Nancy, Francia, noviembre de 2006. Ver Anexo, Pp. 242-243.

(Continúa leyendo) Por último, ordeno que el niño Nepomuceno permanezca bajo la custodia de los curas en el monasterio hasta que haya recibido la instrucción necesaria como para poder administrar su herencia.¹⁴¹

a.1.2 El Cruce del Umbral.

En *Gulliver*, esta parte del viaje también se presenta, al igual que el Llamado, de manera involuntaria para el protagonista. En el video¹⁴², Gulliver cruza el umbral que lo separa de su vida cotidiana con lo desconocido en el momento en que resbala y cae por un hoyo en el piso del escenario hasta llegar a la isla de Liliput. Las imágenes de este suceso se pueden apreciar casi recién comenzado el montaje.

Por el contrario, en *El último heredero*, el cruce del umbral se da voluntariamente. Aunque Nepomuceno fue llevado a la fuerza con los sacerdotes con quienes debía educarse, es él quien decide, por un impulso de libertad y curiosidad, atravesar el muro del monasterio. Cruce que simboliza dejar un mundo protegido y encapsulado, para aventurarse en la sociedad que le tocó vivir, pero que le fue negada al nacer. Desde que a Nepomuceno lo sacan de la oscuridad del altillo, los años de dolor y rencor acumulados por el abandono, lo hacen comprender que él puede llegar lejos.

A.2 El Período de Iniciación.

a.2.1 El Camino de las Pruebas.

En *Gulliver*, las pruebas que el héroe supera son las que lo llevan a entenderse a sí mismo y lo ayudan a regresar a su lugar de origen.

¹⁴¹ El último heredero: Transcripción del video de la obra original de Jaime Lorca, facilitado por Jaime Lorca, Beauvais, Francia, enero de 2009. Ver Anexo, Pp. 242-243.

¹⁴² Gulliver: Video de la versión teatral de la compañía Viaje Inmóvil..., 2006.

A pesar de que Gulliver llevaba más de cinco meses preso en Liliput, se había mantenido todo ese tiempo sin aporalearse por su situación. Es cuando los liliputienses dejan de alimentarlo, que se preocupa de su realidad. El protagonista comienza a temer por su vida, cree que los pequeños habitantes son capaces de matarlo, pues se entera que el pueblo está perdiendo la fe de la salvación en él. Por eso, al ser hostigado por un liliputiense, Gulliver lo asesina.

Su primera prueba consiste en tratar de salvar su vida. Recién, ante la idea de la represión y muerte por el crimen que cometió, trata de liberarse, pero sin hacer mucho esfuerzo. Su hijo adoptivo es el primero en notar las flaquezas de Gulliver y le hace ver que él tiene las capacidades para hacer lo que desea.

Niño: Vamos papá, suéltate una mano y lo agarras.

Gulliver: Sí, hijo, eso intento pero no puedo.

(...)

Niño: ¡Ahora papá! Mírate, ¡Eres un gigante!

Gulliver: Pero hijo, si sé que soy un gigante, ¡Pero no puedo!

Niño: No puedes porque no quieres.

(...)

Gulliver: Hijo, tienes que entenderlo, no todo lo que se quiere en la vida se puede.¹⁴³

A pesar de la insistencia de su hijo, Gulliver aún no se encuentra preparado para entender y asumir lo que éste le quiere decir. Por eso, al contrario de liberarse, se ofrece temerosamente a ser esclavo de la Emperatriz.

En la siguiente prueba que se le presenta, el protagonista se atreve a exponerse físicamente. Con la intención de salvar a su hijo del ejército, se ofrece para enfrentarse a los pequeños habitantes de Blefuscu, es decir, por primera vez

¹⁴³ Gulliver: *Transcripción del video de la versión teatral de la compañía Viaje Inmóvil...*, p. 209.

después de meses, asume que él en cierto modo es un gigante, se da cuenta que su porte es una ventaja y que por lo mismo, tiene menos posibilidades de perder contra los enemigos de los liliputienses.

Posterior a superar la indiferencia que tenía hacia su realidad, se da cuenta que tiene algo que aportarle a los demás. A pesar que aún no se atreve a tomar las riendas de su vida por completo, sí incita a los demás a hacerlo. Luego de su triunfo en la guerra se da cuenta que tiene la credibilidad y capacidad para dirigirse y estimular a todo el pueblo liliputiense a buscar la paz.

Gulliver: (...) Me voy a tomar un minutito. Hermanos por qué no nos dejamos de guerras, y así el camino hacia Blefuscu no será lo que yo vi: un vergonzoso cementerio en el mar. Y así estos hijos nuestros no tomarán el fusil, tomarán el azadón, ¿Te gusta? o el pincel o el lápiz o el trapero ¿por qué no? Lo que ellos quieran.¹⁴⁴

La última prueba que debe superar Gulliver tiene que ver con asumir por completo, tanto su condición de hombre adulto, como el mundo de humanos en el que le tocó vivir. El Niño, símbolo del consejero, es quien una vez más le hace ver que no puede pasar toda su vida huyendo. A pesar de que el protagonista, luego de huir de Liliput, vive feliz jugando todo el día en el mundo de los gigantes, se da cuenta que finalmente es hora de volver.

Gulliver: Sí, hijo, tu tienes razón... Hay que hacer lo que hay que hacer.
¿A donde irás hijo?

Niño: A Liliput.

Gulliver: No hijo, eso es muy peligroso para ti. Lo que tú hiciste fue desertar.

Niño: Si sé.

Gulliver: ¿Ah sí?

Niño: Pero ese es mi rincón.

Gulliver: Es verdad.

Niño: ¿Y tú?

¹⁴⁴ Ídem, p.212.

Gulliver: Bueno, yo tendré que buscar la salida para volver a mi rincón.¹⁴⁵

En el caso de *El último heredero*, las pruebas son realizadas con gran esmero por el protagonista y lo llevan a acercarse estrechamente a la condición de hombre normal, que éste tanto anhelaba.

En una primera instancia, Nepomuceno debe empezar a asumir que no es una persona distinta y con limitaciones, sino que debe autoconvencerse primero a sí mismo, para luego convencer a los demás, que es igual a sus pares españoles y superior a muchos habitantes de la Colonia. El albacea de su padre le hace ver que él puede llegar a mandar, como su condición de español lo dicta, pero primero debe aprender a respetar y educarse.

Abogado: Cuando usted vio la luz, iluminaron su rostro las mismas estrellas que iluminan a nuestro rey. Usted respiró al nacer el mismo aire que él respira, esa es la cualidad que lo diferencia. Niño Nepomuceno, yo le pido, le suplico: cultívese. La corona lo necesita. Copie los signos que están aquí. *(Le indica un cuaderno sobre el escritorio)*

Nepomuceno: *(con rapidez se acerca al escritorio para tratar de escribir)* Sí.

Abogado: No, no, calma. Nada importante se aprende rápido. Luego seguiremos con las consonantes y antes de lo que usted imagina aprenderá a leer.¹⁴⁶

Después de adquirir los conocimientos formales con el Abogado, el Guacho le enseña cosas del diario vivir que debe aprender para manejar la hacienda y convertirse en un hombre. Por ejemplo, le enseña como montar caballos.

Guacho: *(apareciendo)* Mande *(maravillado con su ropa)*... ¡patrón!

Nepomuceno: Guacho, quiero aprender a cabalgar.

Guacho: ¡Esa es de hombre patrón!¹⁴⁷

¹⁴⁵ Ídem, Pp. 225-226.

¹⁴⁶ El último Heredero: *Transcripción del video de la obra original de Jaime Lorca...*, p. 249.

¹⁴⁷ Ídem, p. 248.

Además le enseña lo que significan las mujeres como la India, su empleada, y le hace ver que si él quiere la puede tener. Con este hecho, el mismo Guacho gesta en Nepomuceno la altivez que el niño le demostrará a él en el futuro.

Guacho: (*mirando lejos*) ¡Mírela!

Nepomuceno: (*con indiferencia*) ¿La India? (*mirando bien, como hombre*) la India...

Guacho: (*con deseo y masturbándose*) Ah yegua... ¡ah yegua, yegua ah!...

Nepomuceno: (*imitándolo*) Yegua, yegua, yegua.¹⁴⁸

Cuando parecía que Nepomuceno por fin estaba preparado para asumir su papel en la hacienda, debe ser dejado por el Guacho y el Abogado en un escondite subterráneo para asegurar su vida. Allí se pone a prueba su capacidad de actuar de manera inteligente y de mantenerse cuerdo en medio de la soledad. Sin embargo esto no sucede.

Nepomuceno, siendo realista, comparte el refugio con un patriota, que le hace ver la verdad: los españoles van perdiendo y el Rey está preso. Esta información destruye a Nepomuceno, pues todo el poderío que había imaginado se empieza a derrumbar. El niño comienza a delirar con su familia, imaginando que sus padres lo incitan a cobrar lo que es suyo. Nepomuceno, en su falta de cordura hace caso a sus alucinaciones.

Su última prueba consiste en tratar de demostrarse a sí mismo en la práctica que puede mandar. Cuando recién llega a su fundo y ve al Guacho es dócil y cariñoso con él, pero luego de la oposición de éste de dejarlo entrar a su hogar, se empieza a violentar cada vez más, perdiendo el control. En su ciego afán de manifestar y recuperar su poder, el niño Nepomuceno pierde la vida.

¹⁴⁸ Ídem, p. 250.

a.2.2 El Triunfo.

Aunque el triunfo en la aventura de Gulliver fue algo forzoso, al terminar el viaje el protagonista logra crecer como humano, alcanzar la madurez y la valentía necesaria para tomar las riendas de su vida.

Finalmente Gulliver es capaz de darse cuenta que hay algo en su vida que no lo tiene conforme, algo que prefiere evitar en vez de afrontar. El protagonista, al igual que su pequeño hijo huyen de la sociedad en las que les tocó vivir, el Niño se escapa de la guerra y Gulliver de las decisiones y responsabilidades de su vida, de su libertad. Por eso le es tan difícil alejarse del mundo de fantasía en el que está viviendo, pues ahí a pesar de todo, la vida se le hace más fácil, al haber otros que deciden por él y suplen sus necesidades básicas. Gulliver asume su temor y se resuelve a volver a su lugar de origen.

Gulliver: ¡Cómo pasa la vida!

Niño: ¿Papá?

Gulliver: ¿Si, dime?

Niño: ¿De qué gigante huyes tú?

Gulliver: ¿Eh?... ¿Y tú?

Niño: ¿Y tú?

Gulliver: Creo que del mismo.

Niño: Por eso andamos juntos hace tanto tiempo.

(...)

Llegó la hora de matar al gigante que no nos deja crecer.

(...)

Gulliver: Si, hijo, tu tienes razón hay que hacer, lo que hay que hacer.¹⁴⁹

En cuanto a Nepomuceno, el protagonista de *El último heredero* no logra triunfar. En su camino de encontrarse como hombre completo, se deshumaniza. Su origen español, que tan bien asume, lo lleva al autoexilio, lo

¹⁴⁹Gulliver: *Transcripción de la versión teatral de la compañía Viaje Inmóvil...*, p. 225.

que lo aleja de la realidad actual de la Colonia. El significado de su sangre pura ya no es válido, la estructura del poder político y la mentalidad del pueblo cambia rápidamente y Nepomuceno, víctima de su rígida formación y limitaciones mentales, no logra comprender ni adaptarse al mundo al cual se enfrenta. Muere asesinado por un patriota, sin llegar a conocer el poder que le prometieron y para el cual lo educaron.

A.3 La Vida Postiniciatoria.

a.3.1 El Regreso.

Gulliver vuelve a su lugar de origen. Deja atrás la vida relativamente segura y fácil que encontró en los mundos a los que viajó, para volver a su mundo real, por así decirlo, donde se encuentran sus temores y problemas, que ahora sí sabe como afrontar. En las imágenes del video¹⁵⁰ de la obra se ve a Gulliver recostado en el piso del teatro, al principio algo confuso al reencontrarse con su vida habitual, quizás porque no sabe si todo fue un sueño o pasó de verdad, pero también se nota en él una tranquilidad y seguridad. Toma su trapero y sigue en su tarea de limpiar el teatro, pero ahora lo hace con una transformación interna. La lección de vida aprendida en el viaje le ha quedado solo para él, y es probable, por sus características personales, que no lo comparta.

Otro panorama se presenta en *El último heredero*. El protagonista regresa a su hacienda para hacerse cargo de ella, pero ya es demasiado tarde. Los patriotas han ocupado su hogar y él no estuvo ahí para defenderlo. Por otro lado, no vuelve con las capacidades para hacerlo, el viaje interno que ha hecho no le

¹⁵⁰ El último heredero: Video de la obra original de Jaime Lorca..., 2009.

permite calzar en ese mundo, por lo tanto choca con el lugar de origen y el regreso no es exitoso.

Guacho: Las cosas no están bien aquí para usted (*alguien dentro de la casa hace sonar el cuerno que era de Nepomuceno para llamar al Guacho*)

Nepomuceno: ¿Quién tocó mi cuerno? ¿Están jugando con mi cuerno?

Guacho: Es mejor que se vaya.

Nepomuceno: Pero yo soy el patrón.

Guacho: Ya no. Las cosas cambiaron.¹⁵¹

¹⁵¹ El último heredero: *Transcripción del video de la obra original de Jaime Lorca...*, Pp. 262-263.

B. El Viaje Real y el Viaje Interno de los Personajes Protagonistas.

B.1 Viaje Físico.

b.1.1 Motivaciones del Viaje Físico.

En *Gulliver* el personaje no manifiesta una motivación explícita para iniciar el viaje, la caída hacia el otro mundo ocurre de manera accidental, lo que nos hace suponer que el protagonista no lo ha estado esperando de manera conciente. Sin embargo, más adelante podemos ver que sí existe una inquietud interna en él que tarde o temprano lo llevaría a emprender el viaje, en busca de cambios y decisiones importantes para su vida.

El viaje del protagonista de *El último heredero* comienza de manera fortuita, puesto que ha sido nombrado por su padre como el único heredero de los bienes familiares. Es así como el niño Nepomuceno es liberado del escondite en que sus progenitores lo ocultaron desde pequeño por ser considerado incapaz. A pesar de que el niño no tuvo participación en esa decisión, una vez que conoce el mundo fuera del altílo y debido a su insatisfacción interior, se motiva a buscar un cambio y superación personal. Se da cuenta que ahora, a diferencia de antes, su vida y su existencia tienen un valor y desea averiguar qué tan importante es el poder que le han delegado.

Es así como podemos ver en el video¹⁵² de la obra, las ganas de Nepomuceno de retomar sus responsabilidades una vez que se ha escapado del monasterio, pues vuelve a su hogar y se interesa por pertenecer a su familia.

¹⁵² El último heredero: Video de la obra original de Jaime Lorca..., 2009.

b.1.1.1 Cambio de Lugares de Acción: El Viaje Físico y sus Recorridos.

b.1.1.1.1 Recorridos por Mundos Fantásticos.

En una primera instancia, Gulliver llega a la isla de Liliput, un mundo totalmente oscuro, pues nunca sale el sol, habitado por personas pequeñas. Cercano a ella se encuentra la isla de Blefuscu, en donde viven los enemigos de los liliputienses.

En un comienzo en Liliput, el protagonista permanece amarrado de sus extremidades, en un lugar aislado en donde lo alimentan y lo visitan de vez en cuando.

Más tarde, Gulliver al ser liberado comienza a transitar por distintos lugares de la isla, tales como: el mar que cruza para recuperar el barco que está en manos enemigas, el palacio real y al ser exiliado debe vivir en los acantilados de la isla. Allí encuentra un pasadizo que lo traslada a un nuevo mundo: el de los gigantes. En ese lugar, vive un tiempo junto a su hijo y un gigante hasta que decide retornar a su mundo originario.

b.1.1.1.2 Recorridos Campo – Ciudad.

El personaje de *El último heredero*, Nepomuceno, es el que realiza este tipo de recorridos.

Al ser liberado del altillo, el primer viaje físico que hace el protagonista es desde la hacienda hacia el monasterio de los sacerdotes. Del lugar se escapa y pasa tres meses deambulando por los bosques aledaños a la casa de su familia.

Posterior a ese lapso de tiempo, Nepomuceno se atreve a regresar a su hogar. Ese período en que vive en la hacienda, se familiariza con ella recorriendo sus diversos lugares, hasta que es sacado de ahí, para ser bautizado y presentado en sociedad en la parroquia del pueblo.

Luego del percance que ocurre con el sacerdote, escapa del lugar para refugiarse en el bosque y después en su hacienda, pero de allí es alejado por el Guacho y el Abogado para resguardarlo en un escondite subterráneo, secreto y lejano. Finalmente y tras un tiempo, Nepomuceno se decide retornar a la hacienda.

B.2 Viaje Interno.

Antes de caer al mundo de los liliputienses, Gulliver se muestra en lo cotidiano como un hombre que no se ha pensado a sí mismo, jamás ha reflexionado sobre su vida y expectativas futuras. Sólo vive el presente sin cuestionarse la existencia que lleva.

Es por esto que al llegar a Liliput pasa tanto tiempo amarrado sin hacer nada, a pesar de tener las condiciones físicas para soltarse de sus ataduras y recuperar la libertad. Se le hace más fácil obedecer órdenes, ya que a eso ha estado acostumbrado toda su vida: seguir la rutina sin atreverse a romperla, ayudando a que el sistema siga funcionando.

En este viaje la figura del Niño, se convierte en su nexa con lo que sucede en la isla y sus habitantes, es el primer lazo afectivo que genera en el lugar, por lo tanto es un apoyo fundamental para sobrevivir. Además el Niño con la

madurez que demuestra, es de gran importancia para el crecimiento de Gulliver, ya que es él quien lo aconseja a hacerse cargo de su vida y le abre los ojos para que sea capaz de revelarse.

Gulliver: Mira, mira. Ese complejo de superioridad tuyo, ya allá arriba me tenía cansado.

Niño: ¿Y a mí? ¿Tú crees que me gusta tu complejo de inferioridad?

Gulliver: ¡Oh! Mira, mira.... Habla lo que quieras, pero no te metas conmigo.

Niño: ¡Me meto todo lo que quiera! Para eso soy tu hijo y tengo derecho a decir lo que pienso de ti.¹⁵³

El viaje que emprende Gulliver termina entregándole valentía y madurez, además de experiencias nuevas que lo llevan a conocer tanto el amor de padre, como el de hombre hacia la emperatriz Lily, lo que finalmente le sirve como motivación para hacer cambios en su vida y decidir retornar a su lugar de origen.

Una historia distinta presenta el viaje interno del protagonista de *El último heredero*, Nepomuceno, pues al ser dejado de lado por sus padres, no tiene noción de los afectos, de las reglas, las responsabilidades y no sabe comunicarse civilizadamente. Al salir de su escondite se enfrenta con una realidad desconocida, pero lentamente comienza a incorporarse a esta forma de vida, aprendiendo a leer, escribir y conociendo la Biblia para llegar a ser un heredero español.

Al pasar el tiempo, empieza a tener seguridad en sí mismo. Como todo niño, necesita el cariño de la figura materna para crecer y a pesar de lo vivido en su encierro, no siente rencor hacia Dolores, muy por el contrario, la quiere y se

¹⁵³ Gulliver: Transcripción del video de la versión teatral de la compañía Viaje Inmóvil..., Pp. 221-222.

esfuerzo en demostrarle, mediante sus avances, que es capaz de hacerse cargo de lo encomendado por su padre. También empieza a conocer la amistad junto al personaje del Guacho, quien se transforma en su consejero.

Por su historia de vida, Nepomuceno tiene incorporado intrínsecamente el ocultarse y huir. No sabe cómo reaccionar frente a los desconocidos ya que está recién comenzando a aprender lo básico para desarrollarse como una persona normal.

Tras agredir al obispo, vuelve a ocultarse. Al personaje le afloran todos sus miedos e inseguridades y no se siente capaz de recuperar lo que le pertenece. Empieza a perder la noción de la realidad y los hechos en su mente se confunden entre lo que anhela y los miedos que lo acechan. Cuando delira viendo a su familia, imagina que el amor de ellos vendrá si es que es capaz de recuperar lo que les pertenece. Nepomuceno obedece cegado por las ganas de sentirse querido e importante.

(El niño Nepomuceno ve a los fantasmas de su familia en sueños)

Nepomuceno padre: Mira, tienes que salir de aquí y volver a la casa.

Dolores: ¿Qué dijo?

Nepomuceno: Que me devuelva a la casa.

Dolores: Viejo avaro.

Nepomuceno padre: ¡Tú tienes que recuperar lo nuestro!

Nepomuceno: ¿La hacienda?

Nepomuceno padre: ¡Eso!

Dolores: Niño, si va a la casa, tráigame de vuelta las tres pepitas de oro que usted me dio.

Nepomuceno padre: No le metas cosas en la cabeza.

Dolores: Cállese.

Nepomuceno padre: ¡Tú eres el único que puede hacerlo!

Dolores: ¡Niño, acuértese de mi oro!

Nepomuceno padre: ¡Porque eres el último heredero!¹⁵⁴

¹⁵⁴ El último heredero: *Transcripción del video de la obra original de Jaime Lorca...*, Pp. 261-262.

Es así como el protagonista pasa de ser un niño indefenso, a un ser ambicioso como su padre y su madre y se demuestra cuando se enfrenta déspotamente al Guacho en la hacienda.

Nepomuceno: *(Le quita la escopeta al Guacho y lo amenaza)* Tonto Guacho. *(Agarrando las piedras del suelo)* Esto, esto es mío. Todo esto es mío. *(Viendo un pájaro)* Ese pájaro *(al ave)* ¡ven, ven! Es mío. *(Mira el palo de madera que reemplaza la pierna del Guacho)* ¿Ese palo lo sacaste de un árbol de mi bosque? *(el Guacho asiente)* Devuélvemelo, es mío. ¡Tú Guacho, eres mío!¹⁵⁵

Finalmente Nepomuceno muere por culpa de la ambición que sin saberlo llevaba de manera inherente en su sangre.

¹⁵⁵ El último heredero: *Transcripción del video de la obra original de Jaime Lorca...*, p. 264.

C. Temporalidad.

c.1 Signos Directos.

Es necesario destacar que en *Gulliver* existen dos tiempos paralelos, el de Liliput y el del mundo real. En Liliput el tiempo transcurre más rápido, es decir, lo que en la isla son meses, en el mundo humano son horas.

El primer momento en que vemos estos signos, insertos en el tiempo ficcional, es cuando Gulliver está amarrado y en una conversación con el niño se entera que desde el día que cayó a Liliput hasta ese momento han pasado cinco meses.

Niño: ¡Si! El día que caíste fue muy primer día de clases.

Gulliver: ¡Ay!, mira, que bella coincidencia.

Niño: Hace cinco meses....

Gulliver: No, no.... ¡¡¡Ya pasaron cinco meses!!!(...) Cinco meses... cómo pasa la vida... ¿Niño?

Niño: ¿Mmm?

Gulliver: Niño, ¿Tú qué edad tienes?

Niño: ¡Ocho meses!

Gulliver: A ver, a ver, a ver.... Si tú llegas a viejo ¿Cuánto vivirás?

Niño: Seis años, tal ves un poquito más. Pero los hombres aquí no vivimos mucho.¹⁵⁶

Otro reflejo del paso del tiempo en los signos directos es lo que respecta al crecimiento del Niño. Un día visita a Gulliver para despedirse de él pues se enrolará al ejército y éste se sorprende al ver de cómo ha crecido de un día para otro.

Niño: (Desde arriba) ¡Hola papá!

(Gulliver Esconde el volantín)

Gulliver: ¡Hola hijo!, como haz crecido hijo.

Niño: ¿Cómo estás?

Gulliver: Bien, muy bien.

¹⁵⁶ Gulliver: Transcripción del video de la versión teatral de la compañía Viaje Inmóvil..., p. 200.

Niño: No vendré por algún tiempo, mañana entro al servicio militar.¹⁵⁷

También podemos notar que Gulliver ha pasado un largo tiempo en el mundo de los gigantes, lo cual se refleja en el siguiente diálogo.

Gulliver: (*Refiriéndose al gigante*) ¡Mira cómo se le ha gastado el traje con el tiempo!

Niño: Sí.

Gulliver: Y a ti ¿ah?

Niño: Sí.

Gulliver: ¡Y mira el mío!

Niño: Sí.

Gulliver: ¡Cómo pasa la vida!¹⁵⁸

Al finalizar el viaje ha pasado mucho tiempo, lo que queda explicitado cuando el Niño junto a su hijo, visitan a la Emperatriz, dejando en manifiesto que el tiempo ha pasado y el Niño se ha convertido en un hombre adulto.

Niño: Gracias majestad, pero mi lugar está allá (*Señalando el campo*) Soy agricultor, me gusta sembrar.

Lily: (*Mirando al hijo del Niño*) Y ya sacaste una bonita cosecha. ¡Qué bueno que las nuevas generaciones dejan el fusil y toman el azadón!¹⁵⁹

También están presentes estos signos que evidencian el paso del tiempo en el segundo montaje de la compañía Viaje Inmóvil, *El último heredero*. En el video de la obra, podemos ver cómo va creciendo el niño Raimundo, lo que se reafirma en el texto, el cual nos indica que desde que llegaron a la hacienda, que coincide con el nacimiento del niño, han transcurrido cinco años.

Dolores: ¡Qué hizo!

Nepumoceno: Pensar en él, en su futuro.

Dolores: Tiene cinco años.¹⁶⁰

¹⁵⁷ Ídem, p. 218.

¹⁵⁸ Ídem, p. 225.

¹⁵⁹ Ídem, p. 227.

¹⁶⁰ El último heredero: *Transcripción del video de la obra original de Jaime Lorca...*, p. 239.

Un ejemplo similar podemos mencionar para verificar el transcurso del tiempo a nivel textual. Luego de que el niño Nepomuceno ha sido llevado al monasterio, transcurren tres meses desde que se escapa de allí. En la escena vemos al pequeño escapando del lugar y luego lo reafirma Dolores en una conversación con el Abogado.

Abogado: ¡Señora! Usted no se va a morir, por el amor de Dios, no llame a la desgracia.

Dolores: ¿El abogado se ha vuelto supersticioso?

Abogado: Al contrario, más creyente. ¡Obediencia, resignación y fe! Ese niño aparecerá por el bien de todos.

Dolores: ¡Aparecerá! Se escapó hace tres meses del monasterio.

Abogado: Sí, lo sé.¹⁶¹

c.2 Signos Indirectos.

Uno de los signos indirectos en los que se manifiesta la temporalidad ficcional, es a través de la utilería. En *Gulliver* las diferentes marionetas que aparecen del Niño reflejan lo anteriormente dicho, pues en un comienzo del video¹⁶² de la obra aparece un bebé de él, luego un niño, un adolescente y finalmente, la marioneta de un adulto.

Otra manera de manifestarse estos signos, es mediante la actuación de los intérpretes. Por ejemplo en *Gulliver*, podemos ver en las imágenes del video¹⁶³ que a medida que avanza la obra, Gulliver va cambiando sus estados emotivos mediante la actuación. Por un lado se muestra cada vez más encariñado con el niño, a quien adopta después de conocer un tiempo.

¹⁶¹ Ídem, p. 246.

¹⁶² *Gulliver: Video de la versión teatral de la compañía Viaje Inmóvil...*, 2006.

¹⁶³ *Ibidem*.

Por otro lado, vemos se va dando una relación similar con la Emperatriz. A medida que avanza su estadía en Liliput, el protagonista comienza a enamorarse lentamente de Lily. En el video ¹⁶⁴ podemos ver, como éste la mira y la empieza a tratar de una manera muy dulce, lo que lo lleva a ser aceptado por ella y finalmente tener una corta relación, puesto que Gulliver debe irse.

Emperatriz: ¡Huye!, ¡Huye!

Gulliver: Sí, Si,...está bien, está bien, es lo más sensato. Es lo... ¿Lily?

Emperatriz: ¿Qué?

Gulliver: Nos volveremos a ver algún día.

Emperatriz: Es lo que más deseo.

Gulliver: Júrelo...

Emperatriz: Yo te amo... (*Suspira*)¹⁶⁵

Otro caso del tiempo reflejado en las actuaciones, se manifiesta en la voz del personaje del Niño, la cual va cambiando y madurando a lo largo de la historia, gracias al trabajo de la actriz que lo interpreta.

Respecto a la escenografía como reflejo del paso del tiempo en la segunda obra de la compañía, *El último heredero*, un claro ejemplo es lo que sucede con las marionetas que representan a Raimundo. En un comienzo en el video¹⁶⁶ de la obra, Dolores aparece con un enorme vientre de embarazo, luego un bebé que representa al niño y finalmente aparece una marioneta de cinco años de edad de Raimundo, por lo que sabemos con certeza que han transcurrido esa cantidad de años. Otro ejemplo similar es el caso del personaje-marioneta del Guacho, que durante la obra parte como un muñeco de mediana edad, pero al final de ésta el actor que lo manipulaba reemplaza a la marioneta, pues el personaje ha crecido y es un adulto.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ Gulliver: *Transcripción del video de la versión teatral de la compañía Viaje Inmóvil...*, p.220.

¹⁶⁶ *El último heredero: Video de la obra original de Jaime Lorca...*, 2009.

Otro momento en que podemos ver el paso del tiempo a través de la escenografía, es cuando en el video¹⁶⁷ observamos el avance intelectual que va teniendo el niño Nepomuceno. Va escribiendo en distintos lugares de la estructura escenográfica, mientras el Guacho la hace girar. Al visualizar el traslado del personaje por distintos espacios teniendo cada vez un mayor control sobre la escritura, más el movimiento giratorio de la escenografía, da la impresión que ha pasado el tiempo, teniendo como resultado que el niño finalmente aprendió a escribir.

La actuación en *El último heredero* también ayuda a visualizar la temporalidad. Por ejemplo en el video¹⁶⁸ de la obra, se oye al niño Nepomuceno leer sus primeros textos, los que relata lentamente y denota la inseguridad al hacerlo a través de la voz de la actriz que lo interpreta. Con el pasar del tiempo, esto va cambiando y se ve al personaje leyendo y hablando con mayor fluidez. Otro ejemplo lo vemos en la corporalidad de la misma actriz. Al principio el personaje se moviliza casi como un animal cuadrúpedo y al final de la obra camina totalmente erguido, lo que demuestra cómo el tiempo lo ayudado en su transformación.

¹⁶⁷ El último heredero: Video de la obra original de Jaime Lorca..., 2009.

¹⁶⁸ Ibídem.

5.2 Análisis de la Categoría Formal.

A. Escenografía: Reflejo Visual del Viaje.

La escenografía es el elemento que sustenta los espectáculos de la compañía Viaje Inmóvil. Es indudable que la estética aprendida durante los dieciocho años en que Jaime Lorca participó de la ex compañía La Troppa, se plasmaría en sus nuevos montajes.

Era esperable que “Gulliver” (...) tuviera el sello de La Troppa, el notable colectivo que cofundó y en el cual evolucionó durante los últimos 18 años. Con dos ganancias: El bello y delicado montaje recupera la dulce ternura hacia sus personajes que el grupo mostró en sus primeros trabajos (...) y logra la magia escénica y visual con un distanciamiento que es un salto mortal y estilístico.¹⁶⁹

a.1. El Objeto-símbolo.

En la obra *Gulliver* el objeto-símbolo que se presenta es una máquina de tortura, ubicada en el centro del escenario. La estructura mide 5 metros de frente, 4 metros de fondo y 4,50 metros de alto, está construida básicamente de tubos de fierro. Posee una plataforma de madera que sube y baja, la cual tiene un agujero al centro. Los mecanismos que movilizan y cambian la estructura, están a la vista intencionalmente.

Nuestra idea es que los mecanismos estén como a la vista. A diferencia de “Jesús Betz”, donde estaba todo tapado, la idea es que se muestre. Que se vean los trucos”¹⁷⁰

¹⁶⁹ Pedro Labra: “Casi una maravilla”, crítica a la obra *Gulliver*, *Diario El Mercurio*, Santiago de Chile, 2 de abril de 2006, p. C 26.

¹⁷⁰ Carlos Rivera: “El diseño es factor clave en la esperada obra *Gulliver*”, Entrevista de Verónica Marinao, *Diario El Mercurio*, Santiago de Chile, 11 de marzo de 2006, p. C 24.

En un comienzo, la estructura se muestra como una escenografía cualquiera en el escenario de un teatro, hasta el momento en que el protagonista se sube a ella y cae por el supuesto agujero que está en el medio y que lleva directamente a Liliput. En ese momento, la escenografía adquiere otra connotación y simbolismo, el de esta máquina de tortura, en donde se amarra de pies y manos al prisionero y puede ser aplastado en cualquier momento por la plataforma que desciende gracias a una rueda que gira a un costado. Simbólicamente, representa la atadura interna que impide la toma de decisiones del protagonista, lo que lo mantiene prisionero aún teniendo la capacidad física de poder liberarse.

Esta construcción también acota el espacio escénico, es decir, las marionetas y Gulliver, se mueven en los espacios que se generan allí. Además de representar la máquina de tortura que tiene prisionero al personaje protagónico, ésta cambia generando distintos lugares, por ejemplo, un balcón en donde la Emperatriz se dirige a su ejército, la azotea del lugar en donde está prisionero el protagonista, la habitación de la Emperatriz y del Niño.

Distinto es el caso que se presenta en la obra *El último heredero*, pues si bien aparece una estructura que unifica la escena y va generando distintos ambientes, el espacio no se acota, se utiliza tanto dentro como fuera de la estructura. En el video¹⁷¹ de la obra podemos observar en ese espacio del escenario que no está ocupado por la estructura escenográfica, el antejardín de la hacienda, los potreros aledaños del lugar por donde cabalgan los caballos, el salón de la casa en donde hay un escritorio y el refugio subterráneo en donde se esconde el niño Nepomuceno junto a otros soldados patriotas.

¹⁷¹ El último heredero: Video de la obra original de Jaime Lorca..., 2009.

Dicho objeto-símbolo está fabricado de metal y de madera, mide aproximadamente tres metros de altura y posee numerosas puertas y ventanas, lo que da la sensación de un laberinto que los personajes deben recorrer.

(...) para hacer un viaje hay que construir un laberinto y hacer recorrer ese personaje por ese laberinto. Tienes que hacer dos cosas: tienes un personaje y una historia, la historia es el laberinto y todo es detenido, todo es en la cabeza, nada existe. En eso se ve, por ejemplo, en los cambios de nivel, en los cambios de espacio, ya sea en el Gulliver o en el Heredero, con estas puertas que entran, que salen.¹⁷²

Además, la estructura tiene la capacidad de girar, por lo que podemos ver distintos planos de ella, lo que a su vez, genera nuevos ambientes. En cuanto a los lugares que dentro de la estructura se generan, podemos identificar en el video¹⁷³ la casa de los personajes en medio de la hacienda, la habitación de Raimundo, una baño con una tina en donde se baña el niño Nepomuceno, la iglesia en donde lo bautizarán, un bosque en donde éste se esconde y gracias a la atmósfera que surge en una escena, nos da la impresión de transformarse en un barco que traslada a Dolores.

a.2 Alteración de las proporciones y personajes-marionetas.

La escenografía en la compañía Viaje Inmóvil se caracteriza por el uso de marionetas en sus espectáculos teatrales. En las dos obras que llevan a su haber, lo que ha predominado es la interacción de los actores con los muñecos-personajes. Estos, a su vez, producen la alteración de las proporciones en la escena.

¹⁷² Entrevista a Jaime Lorca, jueves 18 de junio 2009. Ver Anexo p. 292.

¹⁷³ El último heredero: Video de la obra original de Jaime Lorca..., 2009.

Este juego de las proporciones también se da en el juego de las relaciones humanas, en el poder, la dominación y la jerarquía.¹⁷⁴

En la obra *Gulliver* aparecen alrededor de diez marionetas que miden aproximadamente cincuenta centímetros los de mediana edad y los adultos, setenta centímetros. El cuerpo de estos muñecos está hecho de madera, la cabeza de fibra de vidrio y las articulaciones, para lograr movimientos, de aluminio. Gracias al denominado gatillo, gancho que se ubica en la parte trasera de la cabeza de las marionetas, éstas logran mover la boca. Son manipulados evidentemente por los actores que están vestidos de negro, logrando también que este mecanismo se evidencie.

Al igual como sucedía en la ex compañía La Troppa, estos muñecos se relacionan directamente con el viaje del protagonista. El ejemplo más representativo de éste, es el personaje del Niño que se vincula con el crecimiento personal que va teniendo Gulliver y con la primera relación afectiva que éste logra. Este niño tiene cuatro variaciones de tamaño durante la obra, ya que va creciendo. En el video¹⁷⁵ podemos ver que aparece en el inicio como un bebé, luego un niño, un adolescente y ya al final, como un adulto. Otro ejemplo que podemos destacar, es cuando aparecen las piernas del gigante junto a Gulliver y al Niño, que hacen ver al protagonista como una marioneta más del espectáculo.

Un giro especial tiene la utilización de las marionetas en la segunda obra de la compañía, *El último heredero*, pues logran un mayor manejo de la técnica.

¹⁷⁴ Pablo Jerez: “No tengo expectativas, sólo quiero hacerlo bien” Entrevista de Verónica Marinao, *Diario El Mercurio*, 21 de marzo de 2006, Santiago de Chile, p. C 19.

¹⁷⁵ Gulliver: Video de la versión teatral de la compañía Viaje Inmóvil..., 2006.

Ahora también mezclamos el uso de muñecos con la actuación, pero en mayor cantidad, porque habrá cuatro actores en escena.”Gulliver” nos abrió una puerta hacia ese método.¹⁷⁶

Lo que marca la diferencia en esta obra, es que los actores ya no se esconden en un vestuario negro para desaparecer en la escena, sino que se exponen al diálogo directo con las marionetas.

Aquí no hay una dicotomía entre el que mueve al muñeco y el personaje. Hay un diálogo constante. Está mucho más expuesto, lo que requiere un trabajo mucho más metódico, más complejo.¹⁷⁷

Las marionetas son del mismo tamaño que los actores, por lo que se mimetizan en ciertos momentos con ellos y se deja de lado la alteración de tamaños. Lo interesante que se produce, es que las piernas de los actores son al mismo tiempo, las piernas de las marionetas, lo que logra una dinámica de acercamiento hacia los muñecos, sin hacer una gran diferencia entre ellos y los humanos. Por ejemplo, la actriz que representa a la Criada es la misma que manipula y hace la voz del niño Raimundo, en el ejemplo siguiente se refleja la interacción directa entre ambos.

Criada: ¡No Raimundito!

Raimundo: Cállate tonta. ¿Voy a ver al rey?¹⁷⁸

Respecto al manejo de objetos en el último montaje de la compañía, se limitan a utilizar lo más imprescindible, sin dejar de aportar estéticamente. Reflejo de eso, en el video¹⁷⁹ podemos observar a un caballo caminar junto a un criollo,

¹⁷⁶ Jaime Lorca: “Una historia de familia en la colonia llega al teatro” Entrevista de Eduardo Miranda, *Diario El Mercurio*, 8 de marzo de 2008, Santiago de Chile, p. C 17.

¹⁷⁷ Eduardo Jiménez: *El nuevo viaje de Lorca...*, p. 58.

¹⁷⁸ El último heredero: *Transcripción del video de la obra original de Jaime...*, p. 240.

¹⁷⁹ El último heredero: *Video de la obra original de Jaime Lorca...*, 2009.

pero lo que realmente se manipula es el esqueleto de una cabeza de dicho animal, que gracias a la iluminación y al movimiento que el actor efectúa sobre ella, podemos inferir que está el cuerpo completo del caballo. El resto de elementos de utilería que se manejan en la escena, son velas, mesas y escaleras transportables, una reja que marca el antejardín; todos estos objetos contribuyen al dinamismo escénico y a la creación de nuevos espacios.

CAPÍTULO VI: ANÁLISIS DE LA OBRA DE LA COMPAÑÍA TEATROCINEMA.

En el caso de esta compañía nos encontramos con que su producción artística se reduce, al día de hoy, a un sólo montaje. Aunque *Sin sangre*, como ya se dijo anteriormente, está planteado como parte de una trilogía.

Lo cierto es que a julio del año 2009, sólo es posible analizar una sola pieza, que es la que ha sido estrenada a la fecha. De esto se desprende el hecho de que en este caso las categorías de análisis se aplican, consecuentemente, a un sólo ejemplo.

6.1 Síntesis Argumental.

Sin sangre (2007)

(Adaptación libre basada en la novela homónima de Alessandro Baricco)

El Doctor Manuel Roca se encuentra escondido junto a sus dos hijos en una granja llamada Mato Rujo, cuando tres pistoleros llamados Tito, Gurre y Salinas, irrumpen y rodean el lugar amenazando al doctor. Rápidamente, esconde a su pequeña hija Nina bajo las tablas del piso para protegerla. Tiempo atrás, Roca trabajaba en un hospital en medio de la guerra, se había convertido en un hombre célebre durante ese tiempo por su crueldad con los presos del bando contrario. Hasta que al terminar la guerra abruptamente tiene que escapar. Los pistoleros vienen a cobrar venganza por la muerte de muchos hombres de su bando, entre los que estaba el hermano de Salinas. Pero el hombre acorralado clama por su inocencia, justificando que su accionar

dependía de las órdenes que recibía. Sin compasión, se lleva a cabo la matanza, muriendo en el lugar Manuel Roca junto a su hijo de doce años. Antes de emprender la partida, el más joven de los pistoleros encuentra a la pequeña Nina, pero es incapaz de delatarla.

La casa es incendiada salvándose milagrosamente la niña. Al lugar llega Ricardo Uribe quien se hace cargo de ella.

Luego de cincuenta años, la pequeña Nina ya es una mujer. Ha estado buscando a aquel asesino que no la delató aquel día de la matanza de la que ella fue testigo. Al encontrarse con Tito, éste la reconoce y ella le pide que conversen un momento.

En un bar, Nina comienza a relatarle a él lo que aconteció luego de la muerte de su padre y de su hermano. Tras sobrevivir al incendio de la casa, queda al cuidado de un farmacéutico amigo de su padre, llamado Ricardo Uribe. Con él encontró un hogar pero también sufrió abuso sexual del que finalmente éste se retracta, pidiéndole perdón. Un día Uribe le cuenta a Nina que le ha conseguido un novio, pero la verdad es que la ha apostado y perdido en una mano de póker frente al Conde de Torrelavid, con el que contrajo matrimonio al cumplir catorce años de edad. Junto a él tuvo tres hijos. Al mismo tiempo y tras deducciones, Tito se da cuenta que ella ha sido la culpable de la extraña muerte de Salinas.

Tiempo después, la mujer queda viuda y tras un juicio en su contra, es internada en un manicomio, del cual se escapa. Luego de cuatro años, mata a Gurre.

La conversación entre ambos continúa, ella buscando respuestas para entender la muerte de tanta gente en la guerra y la de su propia familia y él explicando las razones que tenía para cometer los crímenes. El recordar finalmente supera a este hombre y quiebra en llanto. Nina, conmovida le pide ir a un hotel y hacer el amor. Descolocado, Tito acepta. En ese lugar y luego de la unión, Nina se encuentra en paz.

6.2 Análisis de la Categoría Temática.

A. Argumento.

A.1. Separación y Partida.

a.1.1 El Llamado de la Aventura.

El llamado de la aventura en *Sin sangre*, es representado como un hecho superior que se le presenta a la heroína del cual no puede escapar.

Por un lado, podemos ver que desde mucho antes de la tragedia ocurrida en su casa, la protagonista aparece marcada por el abandono. Su madre la ha dejado, sin siquiera tener ella muy claro el por qué, la respuesta que le da carece de lógica y nunca más la vuelve a ver. Esto lo recuerda Nina cuando se encuentra encerrada en la trampa del suelo, justo antes de la muerte de su padre. El sentimiento de soledad y la situación es similar, en cierto sentido se adelanta el hecho de que quedará huérfana.

(Nina en el escondite empieza a recordar. Aparece la imagen de su madre)

Nina: No quiero que te vayas mamá.

Madre: Debo ir Nina, solamente allá en la ciudad podrán saber los doctores qué es lo que tengo.

Nina: ¿Vas a volver mamá?

Madre: Claro hija, por supuesto que volveré, una vez que los doctores me hayan sanado.

Nina: ¡Pero papá es doctor!

Madre: Debo ir a la ciudad.

Nina: ¡Pero papá es doctor!

Madre: Tu padre no puede curarme. Escucha Nina, volveré y todo estará bien, vas a ver. Ahora ven, ven acá con mamá, duerme, descansa mi amor.¹⁸⁰

¹⁸⁰ Sin sangre: Transcripción del video de la versión teatral de la compañía Teatrocinema inspirada en la novela homónima de Alessandro Baricco, gentileza Productora Siete Rayos. Ver Anexo, p. 271.

Por otro lado, Nina carga con lo que fue e hizo su progenitor. Su vida tiene ese giro trágico como resultado de los crímenes que su padre cometió contra otras personas, lo que al final terminó recayendo sobre ella.

Todo lo anterior pesa sobre Nina. El destino la ha marcado, la vida a su alrededor cambia repentinamente, lo que funciona como el factor directo que la empuja a atreverse a enfrentar sola los peligros de la vida.

a.1.2 El Cruce del Umbral.

Nina traspasa el mundo de lo conocido a la aventura, cuando su padre le ordena esconderse en una trampa que hay en el suelo y ella siendo una niña muy pequeña obedece lo que éste le pide. Desde su escondite escucha cómo él discute con sus enemigos y cómo su hermano trata de interceder en la pelea, donde finalmente mueren los dos. Ella sabía perfectamente bien qué era lo que estaba pasando en su casa y sin verlo logró distinguir quién disparó primero y a quién iba dirigida la bala. Sin embargo, se mantuvo escondida sin hacer el menor ruido. Es en ese momento en el que Nina acepta que deberá empezar a vivir de otra manera. Pudo haber actuado como su hermano y haber muerto junto a su familia, pero con su silencio y quietud minuciosa, da el primer paso para entrar a lo desconocido: enfrentarse sola siendo una niña al mundo.

Roca: (...) Escucha hija, van a venir unas personas y no quiero que te vean. Lo mejor, es que te escondas aquí abajo y esperes hasta que esas personas se vayan. ¿Entiendes lo que te digo?

Nina: Sí.

Roca: Pase lo que pase, Nina, no debes salir. Tienes que estar tranquilita y esperar.

Nina: Sí.¹⁸¹

¹⁸¹ Ídem, p. 268.

Asimismo, cuando Nina se atreve a cruzar por segunda vez la puerta de la trampilla, esta vez para salir de ahí una vez terminada la tragedia en su hogar, surge transformada, experimenta un renacimiento en el que deja atrás su infancia e inocencia para salir con otra manera de ver la vida y con la convicción para emprender el viaje que la llevará a cumplir con la misión de venganza que se autoimpuso.

A.2. El Período de Iniciación.

a.2.1 El Camino de las Pruebas.

Tras quedar huérfana Nina debe enfrentar pruebas para sobrevivir y lograr su cometido: conseguir venganza.

En una primera instancia, aprende a aceptar el dolor y el abandono. Además se percata que no puede estar sola, por eso acepta tener que relacionarse con extraños. La primera persona que se le acerca es Ricardo Uribe, ella no lo conoce, sin embargo en él se protege, pues se da cuenta que éste llega a quererla como una hija y como una mujer.

Nina es, en ese momento, muy pequeña, sin embargo tiene propósitos y objetivos claros. Viviendo con Uribe empieza su plan de venganza contra los asesinos de su padre y hermano. La niña pone veneno en una medicina que está destinada a Salinas, muriendo éste repentinamente. Así, de una manera silenciosa y anónima, cumple la primera parte de su venganza.

Tito: Escúcheme. ¿Sabe qué fue de Salinas?... lo encontraron muerto en su cama dos años después del asunto de Roca, un ataque al corazón se dijo.

(...)

Una tarde sin embargo supe que se corría la voz de que la hija de Roca estaba viva (...) luego alguien me dijo que la había visto y juró que era ella. Entendí entonces que nunca me liberaría de esa historia, yo, ni muchos otros, entonces comencé a preguntarme que habría podido recordar la niña aquella noche, ¿habría podido recordar mi rostro?

(...)

Después murió Salinas, entonces, poco a poco todos nos fuimos convenciendo de que esa niña sabía algo.¹⁸²

La siguiente prueba que Nina supera, tiene que ver con la memoria: no olvidar jamás. Desde el día de su tragedia, se ve enfrentada a distintas situaciones: es alejada del lugar de su infortunio mientras se encuentra viviendo con Ricardo Uribe, luego es llevada a otro pueblo y obligada a casarse con el Conde de Torrelavid, a quien no conoce, más tarde se convierte en madre, años después queda viuda, es encerrada durante un largo tiempo en un manicomio por sus propios hijos y cambia constantemente de nombre. Todos estos sucesos, que ocupan casi la mitad de su vida, pudieron haber hecho que Nina se apartara del camino de la venganza y comenzara una nueva vida, centrándose, por ejemplo, en la crianza de sus hijos como modo de sanación. Sin embargo, ella no opta por aquello, le gana al tiempo y al olvido, permaneciendo firme en sus recuerdos y convicciones. Para lograrlo Nina se mantiene al margen de todo lo que ocurre en su vida, se vuelve muy introvertida y solitaria, ya que así puede canalizar todas sus energías en no olvidar y seguir planeando su venganza.

A penas escapa del manicomio busca a Gurre y lo mata, pero ya no lo hace de una forma tan indirecta como con Salinas. Esta vez es ella misma, armada de valor, quien con una pistola, le dispara por la espalda, cumpliendo así la segunda parte de su plan.

¹⁸² Ídem, Pp. 280-281.

Tito: (...) Sus tres hijos declararon en el juicio que usted estaba loca. Dos años después usted escapó del manicomio (...) Cuatro años después murió el Gurre (*De fondo se ve la imagen del recuerdo de Nina matando a Gurre por la espalda con una pistola*). El Gurre llevaba un papel escrito en el bolsillo, lo había escrito él mismo con su letra torpe de campesino. Decía solamente: doña Sol. Doña Sol, su nombre. A partir de ese día comencé a esperarla. Entendí que nada la detendría que un día llegaría también hasta mí, pero siempre supe que usted no me mataría por la espalda, siempre supe que usted me miraría a la cara y que hablaría antes conmigo.¹⁸³

Cuando llega el momento de enfrentarse al tercer hombre involucrado en la muerte de sus familiares, Nina se encuentra con otra mentalidad. Su última prueba ya no consiste en matar, sino en atreverse a mirar a la cara a Tito y enfrentarlo. Le hace saber lo equivocado que estaba al haber matado a su familia y cómo su vida se ha vuelto miserable recordando una y otra vez aquel día. Saber esto es un dolor más fuerte para Tito que ser asesinado, ya que él tampoco ha podido olvidar lo que hizo y para Nina, comunicarse y desahogarse, es un alivio más grande que la muerte.

a.2.2 El Triunfo.

Al terminar el viaje Nina alcanza su madurez. Logra conocerse a sí misma y se da cuenta de qué es lo que necesita para empezar por fin, a vivir su vida con tranquilidad. Hasta antes del encuentro con Tito, Nina no podía comprender cómo él, después de mirarla en la trampilla, había sido capaz de dejarla sola en la oscuridad. Pero cuando se entera que ese hombre tampoco había podido olvidar ese momento, Nina logra sentir paz.

Nina: Quiero que sepa que no tuve miedo cuando abrió la trampilla y lo vi (...) era como si me gustara que me hubiese encontrado, vi su cuerpo,

¹⁸³ Ídem, Pp. 283-284.

su rostro y me pareció bello. ¿Sabe?, en ese momento yo sólo deseaba una cosa, que ese muchacho me llevara con él (...).

Tito: Abrí la trampilla y la encontré suspendida en la luz más diáfana. Mientras la miraba (...) sentí una especie de paz que jamás he vuelto a encontrar. Sentí estar ante algo que era infinitamente puro.

Nina: Cuando escuché los pasos allí arriba, cuando comprendí que no me llevaría con él sentí un frío profundo, un terror que nunca más me abandonó. *(Tito rompe en llanto)*.¹⁸⁴

La protagonista se da cuenta que ella y Tito, son dos personas ancladas al pasado, incapaces de mirar el presente y el futuro. Por eso ella comprende que para acabar con la desgracia y rencores no debe continuar con los asesinatos, sino que se debe reconciliar con su pasado con un gesto de amor.

Nina: Tengo que pedirle algo. ¿Quisiera hacer el amor conmigo?

Tito: Soy... soy viejo...

(...)

Nina: No tenga miedo. Lléveme a un hotel.

Tito: Ya no tengo miedo señora.¹⁸⁵

A.3. La Vida Postiniciatoria.

a.3.1 El Regreso.

No hay regreso en el viaje de Nina, ya que justamente lo que ella estaba buscando era cerrar su pasado para nunca más volver atrás. Ahora recién, la protagonista logra reconciliarse consigo misma, su historia y su futuro.

¹⁸⁴ Ídem, p. 287.

¹⁸⁵ Ídem, p. 288.

B. El Viaje Real y el Viaje Interno de los Personajes Protagonistas.

B.1 Viaje Físico.

b.1.1 Motivaciones del Viaje Físico.

La vida de Nina cambia brusca y trágicamente. Siendo testigo de la matanza de su padre y hermano, siente, a pesar de su corta edad, que debe hacer algo al respecto y decide reaccionar de la misma manera en que lo hicieron los asesinos de su familia, matando a sangre fría. Además podemos deducir que su motivación, a parte de vengar la muerte de su familia, es buscar una explicación de por qué Tito no la delató ni hizo nada para ayudarla, al verla sola y temerosa en la trampa.

Nina: Instintivamente, vuelvo al lugar de mi desgarro, al infierno que me creó, me afano en habitar allí con quien una vez me salvó de aquel infierno, ¿Por qué? ¿Por qué he revivido por años ese instante? ¿Por qué esta absurda fidelidad al horror?¹⁸⁶

La protagonista necesita llenar sus vacíos con respuestas, pues a pesar de que intenta comprender lo que ha pasado, no es capaz de hacerlo. Es por esta razón que ha viajado a distintos lugares para cumplir su cometido.

¹⁸⁶ Ídem, p. 265.

b.1.1.1 Cambio de Lugares de Acción: El Viaje Físico y sus Recorridos.

b.1.1.1.1 Recorridos campo-ciudad.

Después de la tragedia ocurrida en su casa de Mato Rujo, los acontecimientos en la vida de Nina la trasladan a distintos lugares. Su viaje físico comienza cuando, entre los escombros de lo que fue su hogar, sale de la trampilla.

Al primer lugar que viaja es a la casa de Ricardo Uribe, cercana a la suya. Sin embargo, poco tiempo se asientan allí, pues el farmacéutico decide marcharse a un pueblo lejano con ella, donde viven algunos años.

Más tarde al tener que casarse con el Conde de Torrelavid, se traslada a vivir a la hacienda de Belsito, en un pueblo vecino llamado Río Galván. Es ahí donde pasa el mayor tiempo de su vida, se convierte en mujer, esposa y madre. Al quedar viuda y ser considerada demente por sus hijos, es alejada de Belsito para ser internada en un manicomio. Luego de permanecer dos años allí, se escapa.

Finalmente una vez libre y alejada de las personas que la rodeaban y que además, manejaban su vida, Nina se dirige rumbo a la ciudad. Una vez ahí, recorre los distintos lugares en busca del último y el más importante de sus verdugos.

Podemos percatarnos, que todos los primeros traslados que efectuó Nina fueron sin su voluntad, es decir, ella no eligió hacia donde ir, ya que fue tomada primero por Uribe, luego por el Conde y finalmente por sus hijos. Sin embargo estos lugares a los que llegó por cosas del destino, fueron precisos

para llevar a cabo su venganza. El único sitio al que viajó por su propia decisión fue la ciudad, donde encontró la reconciliación con su pasado.

B.2 Viaje Interno.

Antes de que los asesinos entraran a la casa en Mato Rujo, Nina era una niña que se sentía segura en su hogar, no tenía miedo y se sentía amada. Luego del incidente nunca más logró sentirse segura, sus afectos fueron trastocados, ya que perdió todos los lazos filiales que le quedaban. A pesar de que fue acogida por el farmacéutico Uribe, quién intentó tratarla como una hija y por un hombre, el Conde, que la transformó en su esposa compartiendo con ella sus bienes, nunca pudo sentirse en familia ni arraigarse en un lugar.

La sensación de abandono que sufrió tras la muerte de su familia y la indiferencia de Tito, es la raíz de su gran conflicto y lo que la lleva a volver una y otra vez, hacia el recuerdo del día que cambió su vida. Como consecuencia de este abandono, el dolor se transformó en ira y ésta en deseos de asesinatos. Así como los pistoleros no fueron a hacer justicia, sino venganza por los crímenes que cometió su padre, ella también ejercerá este sistema.

La protagonista pasó la mayor parte de su vida planeando y llevando a cabo cada muerte de sus victimarios, amarrada a la obsesiva idea de venganza. Sin embargo, con el último hombre, Tito, primero idea hablar con él para hacerle saber cómo arruinó su vida con su accionar brutal, para luego matarlo.

Nina: (...) Usted no hizo nada, nada, usted no era un viejo achacoso como ahora ¡Pero no hizo nada! ¡Me puede decir cómo es posible que todo esto haya sucedido realmente!, ¡Qué no es la pesadilla de una mente

enferma! ¿Qué es algo que realmente sucedió? ¿Me lo puede decir por favor, cómo es posible?¹⁸⁷

Pero el hombre no reacciona como ella lo esperaba, sino que se conmueve y confiesa que su vida también fue tortuosa desde aquel episodio. Ante esto, el plan de venganza de Nina se quiebra, se sorprende y comprende que no sólo ella sufrió, sino que ambos estaban amarrados a aquel recuerdo de sus vidas. Al descubrir esto, la protagonista se da cuenta que lo que ambos necesitan es cerrar ese capítulo a través de la sanación y el amor.

Nina: *(Luego de haber hecho el amor)* La vida es incomprensible, es como si siempre hubiese estado buscando el camino de regreso, el sitio donde fui desgarrada para seguir repitiendo ese instante una y otra vez, una y otra vez. Es un largo infierno, idéntico, pero ahora de pronto clemente, compasivo, sin sangre.¹⁸⁸

Es así como finalmente en este viaje Nina logra cambiar, evolucionar y conseguir la madurez necesaria para perdonar y vivir en paz.

¹⁸⁷ Ídem, p. 284.

¹⁸⁸ Ídem, p. 288

C. Temporalidad.

En *Sin sangre*, la historia no se presenta de manera lineal. Primero se ve a la protagonista, de cincuenta y siete años aproximadamente. Luego, un racconto nos lleva cincuenta años atrás en la vida de Nina y nos muestra el momento en que los enemigos de su padre, Manuel Roca, irrumpen en su hogar. Finalmente, se vuelve al presente de Nina, quien para saldar su venganza va en busca de su última víctima, Tito.

c.1 Signos Directos.

El tiempo ficcional se manifiesta a través de diversos diálogos presentes a lo largo de la obra *Sin sangre*. Por ejemplo, al comenzar el montaje, la protagonista asume que lleva muchos rememorando su pasado. Lo que nos hace ver que lo que recuerda no es reciente.

Nina: ¿Por qué? ¿Por qué he revivido por años ese instante? ¿Por qué esta absurda fidelidad al horror?¹⁸⁹

Cuando Nina, ya siendo una mujer adulta, conversa con Tito sobre lo que aconteció en su pasado, recuerda su niñez. En el siguiente texto queda en manifiesto que el episodio que le cambió su vida, fue en su infancia.

Nina: Cuando era niña mi nombre era Nina, me gustaba Nina, sonaba bien... después de ese día ya nadie ha vuelto a llamarme con ese nombre.
190

Continuando con sus recuerdos se puede apreciar en el texto que luego de vivir su infancia junto a Uribe, se casa con el Conde de Torrelavid siendo una

¹⁸⁹ *Sin sangre: Transcripción del video de la versión teatral de la compañía Teatrocinema...*, p. 265.

¹⁹⁰ Ídem, p. 278.

preadolescente. Además en el mismo texto se deduce que vivió varios años con este hombre, pues juntos tuvieron tres hijos.

Nina: Dicen que Uribe dijo algo al golpear las cartas, pero nadie me ha sabido decir qué fue lo que dijo. El Conde me llevó esa misma noche a Belsito, esperó dieciséis meses a que cumpliera los catorce años y se casó conmigo...Le di tres hijos.¹⁹¹

Luego, en un texto siguiente se puede concluir que entre su casamiento con el Conde y la visita que hace Tito a la hacienda de Belsito, han pasado catorce años aproximadamente. Es decir, en ese momento Nina tenía alrededor de veintiocho años.

Nina: Entonces cogió el tren, fue a Belsito, ¿Y?

Tito: (...) Me recibió El Conde de Torrelavid, (...) le ordenó a un muchacho que me llevara a la estación, me acuerdo porque me llamó la atención, el chico no tendría apenas unos catorce años, pero lo dejaba manejar el auto.

Nina: ¿Carlos?

Tito: No recuerdo el nombre señora.

Nina: Carlos, mi hijo mayor se llama Carlos.¹⁹²

Otro ejemplo de cómo pasaron los años en la vida de Nina, lo relata el personaje de Tito. En el siguiente texto se puede desprender que sus hijos ya son adultos pues poseen la facultad de llevar a juicio a su madre para encerrarla en un manicomio. Desde ese hecho, hasta la muerte de Gurre, se desprende de este mismo texto, que han pasado seis años más en su vida: dos encerrada y cuatro en libertad planeando la muerte de Gurre.

Tito: Fue así. Sus tres hijos declararon en el juicio que usted estaba loca. Dos años después, usted escapó del manicomio, se dijo que unos amigos la habían ayudado a escapar, pero aquellos que realmente la conocían

¹⁹¹ Ídem, p. 280.

¹⁹² Ídem, p. 283.

sabían simplemente que usted no tenía amigos. (...) Cuatro años después murió el Gurre.¹⁹³

Finalmente se reafirma la idea que la tragedia de su familia ocurrió hace mucho tiempo, ya que Nina le enrostra a Tito que en esa época él era un joven y ahora es un adulto.

Nina: Usted tenía sólo veinte años, el Gurre lo trataba como a un hijo, ¿Se acuerda? ¿Se acuerda?
(...)

Nina: ¡Usted no hizo nada, nada! Usted no era un viejo achacoso como ahora, pero no hizo nada.¹⁹⁴

c.2 Signos Indirectos.

Es necesario destacar que los signos indirectos presentes en el montaje resultan imprescindibles para comprender el paso del tiempo en *Sin sangre*.

Las proyecciones audiovisuales como parte de la escenografía, son de gran apoyo para percibir la temporalidad en la historia. Una muestra de esto, lo vemos en el video¹⁹⁵ de la obra, cuando la niña sale de la trampilla entre los escombros de su casa para irse junto a Uribe caminando por el campo. Desde esa imagen se hace un fundido, para luego aparecer la siguiente escena mostrando a Nina convertida en una mujer caminando por las calles de la ciudad.

Otro ejemplo que notamos en el video¹⁹⁶ de la obra es que en variadas ocasiones, mientras Nina conversa con Tito en el bar, la imagen proyectada se

¹⁹³ Ídem, Pp. 283-284.

¹⁹⁴ Ídem: p. 281.

¹⁹⁵ Sin sangre: Video de la versión teatral de la compañía Teatrocinema..., 2009.

¹⁹⁶ Ídem.

divide en dos imágenes paralelas. En una vemos a los personajes antes nombrados relatando la historia de sus vidas y en la otra vemos las imágenes que ilustran dichos hechos. Lo mismo ocurre en distintas partes del montaje, en donde se van intercalando las imágenes del pasado y las del presente.

La actuación, por su parte, también ayuda a dilucidar el paso de los años en la vida de Nina y Tito. Es así como vemos que la actriz que interpreta a la protagonista, en un comienzo con su voz y su corporalidad evidencia la corta edad de su personaje. Luego, cuando se encuentra con Tito en la ciudad, su corporalidad es más rígida y su voz más grave. Lo que nos demuestra que es una mujer adulta.

Para evidenciar el paso del tiempo en el personaje de Tito, la compañía recurrió a la interpretación de un actor joven y de contextura delgada para la escena de la matanza y a un actor adulto y de contextura gruesa en la segunda parte de la obra, que recalca la idea que la historia que se relata ha durado varios años.

6.2 Análisis de la Categoría Formal.

A. Escenografía: Reflejo Visual del Viaje.

En *Sin sangre* la compañía Teatrocinema utiliza los recursos del cine de una manera evidente, es decir, se fusionan las proyecciones audiovisuales junto al espectáculo teatral, al punto en que se pierde el límite entre ambos.

Nuestro desafío estético es el de crear una fusión entre lo virtual y lo corpóreo, hacer imperceptible la frontera entre el teatro y el cine.¹⁹⁷

a.1 Proyecciones Audiovisuales.

La escenografía tangible en este montaje está constituida por una mesa y tres sillas de comedor en una escena y en otra, dos mesas y cuatro sillas de bar. Lo demás, como las fachadas de los lugares, la casa de Manuel Roca, el escondite de Nina, la ciudad o el bar, son mostrados digitalmente, es decir, “una mitad del material es virtual y la otra mitad real”.¹⁹⁸ El resultado de la proyección que observamos en la puesta en escena, es una imagen que se genera a través de tres planos distintos, los cuales se trabajan con tres proyectores, dos frontales y uno trasero, pero todo queda escondido en un único cuadro principal, de modo que las distintas imágenes y las actuaciones se vean en un solo plano, tal como en el cine.

¹⁹⁷ Teatrocinema: Dossier digital de *Sin sangre*, facilitado como gentileza de la Productora Siete Rayos, p. 8.

¹⁹⁸ Rodrigo Bazáes: “Bienvenidos a Teatro Cinema”, Entreviste de Rodrigo Alvarado, *Diario La Nación*, Santiago de Chile, domingo 28 de enero de 2007, p. 43.

Intentamos fundir (con-fundir) los lenguajes y técnicas del teatro y del cine, hacerlos inseparables e indiferenciables, creando la ilusión de viajes temporales y espaciales, en un constante ir y venir de historias, generando relatos vertiginosos que escapen de las cuatro paredes de un teatro.¹⁹⁹

Los intérpretes actúan entre dos telas, zona delimitada por una iluminación muy precisa y en las cuales se proyectan las imágenes; la tela frontal, es tan delgada como un visillo, para que al apagarse las proyecciones en ella, se puedan traslucir las imágenes de la tela trasera y los actores actuando en la zona del medio. En este espacio intermedio, existen dos plataformas circulares que giran en su mismo eje, no se desplazan, y permiten el movimiento rotatorio de los personajes que se posan en ellas, tal como lo hace una cámara al rodear una escena.

La amalgama de lenguajes deriva en una suerte de friso multimedia en que la mirada del espectador es guiada por una variedad de encuadres y desplazamientos de cámara y planos (paneos circulares, tilt, primerísimos primeros planos, imágenes congeladas, secciones de storyboard) proyectados sobre la escena y ordenados por recursos del montaje filmico (cortes, fundidos, raccontos, planos secuencia).²⁰⁰

Las proyecciones nos ayudan a ver el viaje de la vida de Nina a partir de dos momentos: el asesinato de su padre y de su hermano y cuando la mujer se propone resarcir el daño y saldar cuentas con sus victimarios enfrentándose cara a cara con quien antes le ha perdonado. Las imágenes nos trasladan en cosa de segundos en cincuenta años atrás o adelante, el pasado o el presente, lo cual rompe el espacio-tiempo y nos ayuda a ser partícipes de lo que piensan los personajes.

¹⁹⁹ Teatrocinema: *Dossier digital de Sin sangre...*, p.7.

²⁰⁰ Javier Ibacache: "Teatro Cinema en Escuela de Espectadores", *Revista Ciertopez* n° 4, Santiago de Chile, Martes 8 de Enero de 2008, p. 49.

Siempre planteamos viajes larguísimos, jugando con los planos, rompiendo la cuarta pared, el espacio y el tiempo.²⁰¹

Es decir, la escenografía, tanto corpórea como virtual, sustenta el viaje con imágenes continuas en flash backs y raccontos proyectados y, además, nos ayuda a internarnos en la mente de los personajes.

La historia parte con Nina adulta en el balcón de un hotel, luego con un apagón de la imagen, retrocedemos cincuenta años y nos sitúan en una carretera en donde tres personajes se trasladan en un antiguo automóvil. Este primer momento impacta y adelanta como será la dinámica en que se desarrollará el resto de la historia.

Los flash backs en la obra muestran el desarrollo y los distintos momentos del viaje de los personajes, dando dinamismo a los hechos; por ejemplo, cuando en el video²⁰² vemos que Gurre entra a la casa de Manuel Roca, se muestra una imagen del pasado de él en la cual ve a sus hijos colgados dentro de su casa. Esta imagen, además, es lo único explícito escénicamente que nos justifica el accionar de este personaje frente al Doctor. Otra imagen que nos ayuda a comprender los sentimientos de los personajes, es la escena en que Nina está acostada al lado de Tito (Pedro Cantos) en el hotel y junto a eso se proyecta en un plano más grande rodeando a ambos, la imagen del escondite en donde la mujer se refugió mientras asesinaban a su familia cincuenta años atrás; sustentando el sentimiento de soledad y vulnerabilidad que sintió en ambos momentos.

²⁰¹ Juan Carlos Zagal: *Bienvenidos a Teatrocinema...*, p. 43.

²⁰² Sin sangre: Video de la versión teatral de Teatrocinema inspirada en la novela homónima de Alessandro Baricco, facilitado por la Productora Siete Rayos, Santiago de Chile, 2009.

Hay otras imágenes que acentúan el dramatismo de los hechos, por ejemplo cuando Manuel Roca se encuentra acorralado y se proyectan imágenes rápidas de distintos colores que adelantan lo que vendrá, lo que otorga clímax a la escena.

En la escena principal y más extensa de la obra, cuando Nina se encuentra en un bar junto a Tito (Pedro Cantos), las proyecciones juegan un rol fundamental ya que van apoyando el relato de ambos, lo que permite observar, por una parte, el tránsito de la vida de Nina luego de quedar huérfana, además de los sucesos principales que marcan su vida y aquellos que alimentan su venganza y, por otra, nos permite ver el transcurso de la vida de Pedro Cantos luego de no delatarla aquel día del asesinato.

Todo esto le otorga movimiento y comprensión a la escena ya que como no se relata la historia de manera lineal, sino que va retrocediendo y avanzando constantemente en el tiempo, las imágenes son las únicas que ayudan al espectador a entender y ligar ordenadamente los acontecimientos de la historia y, así mismo, nos ayuda a tener una panorámica del viaje que tiene Nina.

(...) El montaje emplea los códigos teatrales y cinematográficos para representar los sucesos que rondan a la protagonista como una pesadilla atiborrada de viñetas sueltas, carentes de sentido, y el espacio escénico pasa a teñirse de su universo mental.²⁰³

Además de las imágenes, la iluminación nos ayuda a diferenciar cuándo estamos viendo la historia como tal, y cuándo estamos ante la presencia de

²⁰³ Javier Ibacache: *Teatro Cinema en Escuela de Espectadores...*, p. 49.

recuerdos o pensamientos, lo que también se transforma en un elemento fundamental.

a.2. Close-up y variaciones de planos.

La escenografía al estar basada en proyecciones con características cinematográficas, la edición que se hace de las imágenes con respecto a los acercamientos y a los planos, es constante.

En el video²⁰⁴ de la obra podemos ver dicho efecto visual para las transiciones entre algunas escenas, como cuando vemos a los tres pistoleros en el auto por la carretera, la imagen se acerca al vehículo hasta tal punto que ésta oscurece para luego mostrar Mato Rujo a partir de la misma oscuridad. Otro ejemplo de close-up es cuando vemos que Manuel Roca se sube a una silla para buscar su pistola, luego la imagen muestra un primer plano ya grabado de la mano dentro del estante en donde se encuentra el objeto, cubriendo todo el ancho del escenario utilizado, para nuevamente volver a la imagen general con la actuación en vivo. Lo mismo sucede, cuando el hijo de Manuel Roca intenta defenderlo, en la pantalla aparece poco a poco la escopeta, hasta finalmente descubrir quién era el portador del arma, pues la imagen se centra finalmente en el rostro del niño otorgándole a la escena un cambio del tempo y un punto de tensión.

Respecto a las variaciones de planos, en el video²⁰⁵ de la obra se observan constantemente distintos ángulos de las escenas, las vemos desde arriba, desde atrás, generando una visión completa del lugar y de la situación que se

²⁰⁴ Sin sangre: Video de la versión teatral de Teatrocinema..., 2009.

²⁰⁵ *Ibíd.*

presenta. Además, por ejemplo, se muestran imágenes frontales del auto que avanza por la carretera y una imagen lateral cuando está el vehículo averiado. También, cuando la pequeña Nina se esconde bajo la trampilla, se ven dos imágenes simultáneas y paralelas de dos planos distintos: en una se ve a la niña acomodándose en el suelo y en la otra se ve a su padre cerrando la puerta del escondite. Respecto a esa misma situación, observamos una toma aérea de la niña recostada en el lugar. Otro reflejo de esto, es cuando los actores están sobre las plataformas que giran sobre un eje, mencionadas anteriormente. Al girar podemos ver un plano tridimensional de los actores.

La escenografía contribuye dinámica y eficazmente a lo que la compañía se propuso, innovar en la forma de hacer teatro y entregar al espectador otra perspectiva de lo que acontece en la escena, logrando hacerlo partícipe.

Nuestra próxima obra, “Sin Sangre”, inaugurará una forma de hacer teatro, incorporando a la puesta en escena, criterios y miradas cinematográficas que sorprenderán, maravillarán, emocionarán y harán reflexionar acerca del sentido mismo de la vida y del tiempo.²⁰⁶

²⁰⁶ Teatrocinema: Dossier digital de la obra Sin sangre..., p 8.

CONCLUSIONES

Al finalizar la investigación podemos afirmar que lo que se inició como una intuición se confirmó luego de analizar cada obra y los distintos parámetros que componen las puestas en escena. El viaje iniciático es efectivamente el elemento que rige las creaciones y el germen estructurador fundamental de los montajes de las tres compañías estudiadas, por lo tanto, todos sus elementos se conjugan en base a las características que hemos presentado de este motivo. El análisis efectuado al argumento, los personajes, la temporalidad y la escenografía de las obras, así lo indican. Además se desprende que evidentemente existe una continuidad temática en las agrupaciones, es decir, todas las compañías, manteniendo un sello propio, han mostrado el motivo del viaje desde diversas historias y enfoques.

Respecto al argumento, la estructura del viaje del héroe, con todas sus etapas se repite en las tres compañías. Todos los personajes protagónicos, se alejan de su mundo habitual para adentrarse a uno nuevo, superan difíciles pruebas psicológicas, muchas veces físicas y logran un cambio sustancial al finalizar su viaje. Sin embargo, en la etapa de El Llamado de la Aventura notamos una divergencia entre las obras de cada grupo teatral. En los montajes de la ex compañía La Troppa, el desapego con el mundo conocido siempre se genera de manera voluntaria, es decir, los personajes tienen una insatisfacción personal que los impulsa a ir en busca de cambios para su vida. Por el contrario, en los personajes de las compañías que nacen a partir de la separación de ella, los protagonistas inician el viaje una vez que un suceso

superior a ellos, a veces accidental, quiebra su vida habitual, lo que los mueve a dejar su mundo conocido.

Pudimos notar también, que en la etapa de El Regreso algunas obras no cumplieron con los parámetros previamente establecidos en la estructura de este análisis. Como sucedió con Lobo, quien muere abruptamente sin poder disfrutar los avances de sociabilización que había conseguido durante su viaje. Por su parte, Nepomuceno, no tuvo un regreso exitoso, aunque intentó cumplir el rol que le fue designado, finalmente, al igual que el personaje anterior, muere.

En cuanto al análisis efectuado a los personajes protagónicos, la totalidad de ellos cumplen con realizar tanto un viaje físico como uno interno. Como motivación del viaje físico pudimos descubrir que la gran mayoría de ellos presentan una característica similar: el abandono. Entiéndase éste como una carencia de lazos filiales y en algunos casos, como una exclusión que ha ejercido el medio social sobre ellos. Lo anteriormente descrito es lo que gatilla a los personajes a salir de su entorno, creyendo que existe para ellos al menos una posibilidad de encontrar una vida mejor. Nos llama la atención la fuerte presencia de dicha temática en las creaciones de los artistas. Creemos que ese sentimiento de desamparo viene del quiebre de la estructura político-social que les tocó vivir durante la niñez y juventud. Aunque sus obras las crearon en tiempos de democracia, el hecho de haber vivido en dictadura los marcó profundamente, perdurando en ellos la sensación de desprotección e inseguridad y como muchos chilenos, vivenciaron un rechazo a la realidad y ansias de buscar un mundo mejor afuera. Ese escape, en el caso de Laura Pizarro, Jaime Lorca y Juan Carlos Zagal lo encontraron en el teatro.

Siguiendo con el viaje físico, también comprobamos de manera fehaciente que la totalidad de los personajes transitan y recorren diversos espacios físicos sin los cuales no habría viaje. Además, cada lugar nuevo al que llegan, significa una etapa o prueba que deben superar para cumplir su objetivo.

Respecto al viaje interno, todos los protagonistas, independiente de su condición y características propias, experimentaron una evolución espiritual que de alguna manera transformó su visión de mundo, la forma de relacionarse con los demás y el conocimiento de sí mismo, teniendo como resultado, en la gran mayoría de los casos, una sanación personal de sus temores e inquietudes.

En lo que se refiere a la temporalidad, creemos que es una muestra más del prolijo trabajo intencional de reflejar el viaje a través del paso del tiempo ficcional en las obras, ya sea entregándonos antecedentes claros en el texto, iluminación, escenografía, utilería y actuación.

En cuanto a la escenografía, concluimos que es el gran soporte que ha desarrollado cada compañía para demostrar visualmente el motivo del viaje iniciático. Este lenguaje ha ido evolucionando con el tiempo. Como La Troppa, Laura Pizarro, Juan Carlos Zagal y Jaime Lorca, empezaron experimentando con pocos recursos, pero con gran creatividad en busca de un lenguaje propio a través del objeto-símbolo, la utilización de recursos del cómic y del cine y el manejo de marionetas, lo que los diferenció de las demás compañías de la época y que contribuyó a reflejar su visión de mundo, como hijos de la cultura audiovisual y de la irrupción de la tecnología en los años `90.

Al separarse La Troppa, creemos que la agrupación que mantuvo características similares en cuanto a la escenografía, es la compañía Viaje Inmóvil. Puntualmente con el Objeto-símbolo, como la máquina de tortura presente en *Gulliver* y la estructura que representa la casa en *El último heredero*, y con la utilización de personajes-marionetas, presente en las dos creaciones de la compañía. Aunque es necesario destacar que estos recursos se presentan con una técnica más avanzada, proponiendo y profundizando una búsqueda de un lenguaje nuevo.

Por su parte, la compañía Teatrocinema perfeccionó y llevó a su máxima expresión la técnica de mezclar el cine y el teatro antes insinuada en la ex compañía La Troppa. Dicha característica se ha transformado en el nuevo sello de esta agrupación, así como el manejo de marionetas en la compañía Viaje Inmóvil.

Ésta última y Teatrocinema han conservado otra característica heredada de La Troppa, ambas han continuado incursionando en la adaptación de textos preexistentes, ya sean cuentos o novelas, en los cuales está fuertemente presente la temática del viaje iniciático. Aunque sus obras se basan en textos originales antiguos, ellos siempre logran hacer una adaptación acercándolas a la realidad de nuestros tiempos, aunque conservando los valores universales que las novelas o cuentos transmiten. Como por ejemplo *Gulliver*, montaje que presenta características contemporáneas a pesar de estar basada en la novela de Jonathan Swift publicada en 1726. Así vemos que a pesar de la evidente distancia de épocas de una versión y la otra, la obra conserva la temática universal de la libertad.

Aunque, cabe destacar que ambas compañías se han atrevido a realizar obras de su propia autoría, como *El último heredero* y la futura obra *Degustación de Viaje Inmóvil*, así como también la segunda parte de la Trilogía de Teatrocinema, a estrenarse en el año 2010.

Desde el punto de vista teatral, creemos que tomar la temática del viaje es interesante por las posibilidades que ofrece en escena, pues otorga dinamismo al presentar distintas locaciones, personajes secundarios en tránsito que disminuyen la tensión y le dan frescura al montaje. Al mismo tiempo el viaje, al estar lleno de peripecias, contribuye a que los personajes protagónicos se muestren en diversas facetas emocionales, lo que los hace atractivos desde el punto de vista del espectador. Esta manera lúdica de abordar las historias hizo que las obras de La Troppa llegaran a ser aptas para todo tipo de público. Sus creaciones poseían componentes que las hicieron llamativas tanto para niños, como para adultos, creando puestas en escena transversales. La misma característica perdura en la compañía *Viaje Inmóvil*, cautivando a los menores mediante el juego actoral y el atractivo de las marionetas y de la misma forma a los adultos, con la diferencia que este grupo logra decodificar el subtexto que contienen las obras. Sin embargo, no ocurre lo mismo con la única obra estrenada hasta ahora de Teatrocinema, pues la complejidad de la trama está sólo dirigida a un público adulto.

Así mismo, creemos que la temática del viaje para ellos ha sido una excusa para mostrar y entregar el mensaje de que siempre existe la posibilidad de superación del ser humano. Sus personajes son seres que son capaces de reconocer que tienen falencias, para luego asumirlas y así salir en búsqueda de herramientas que los ayuden a enfrentarlas. Éstas las obtienen luego de

haber pasado por diversas pruebas que los llevan a lo que ellos creían que era el límite de sus capacidades, para darse cuenta que sí tienen las facultades de autosuperarse.

Por último, también podemos concluir que Laura Pizarro, Juan Carlos Zagal y Jaime Lorca, ya haya sido juntos como La Troppa o separados como Viaje Inmóvil y Teatrocinema, con su dedicado trabajo y constante búsqueda de perfeccionamiento e innovación en el lenguaje teatral han entendido el teatro como un verdadero viaje, teniendo como resultado una excelente evolución artística reconocida tanto en Chile, como en el extranjero. Es por eso que podemos decir y destacar que estos artistas son los embajadores teatrales de nuestro país en el mundo, obteniendo el éxito al participar en festivales de gran envergadura mundial.

BIBLIOGRAFÍA

Libros

- **Cairns, Francis:** *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, University Press, Edimburgo, 1972.
- **Campbell, Joseph:** *El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito*, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1959.
- **Cirlot, Juan Eduardo:** *Diccionario de Símbolos*, Editorial Siruela, Barcelona, 1969.
- **Díez de Velasco, Francisco:** *Los caminos de la muerte. Religión, rito e iconografía del paso al más allá en la Grecia antigua*, Editorial Trotta, Madrid, 1995.
- **Eliade, Mircea:** *Lo sagrado y lo profano*, Editorial Labor, 1996.
- **Frenzel, Elisabeth:** *Diccionario de Motivos de la Literatura Universal*, Editorial Gredos, Madrid, 1980.
- **Kayser, Wolfgang:** *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Editorial Gredos, Madrid, 1954.
- **Mariño, Francisco; Oliva, M^a de la O.:** *El Viaje en la Literatura Occidental*, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Valladolid, 2004.
- **Pavis, Patrice:** *Diccionario del Teatro*, Editorial Paidós, Barcelona, 1980.

- **Propp, Vladimir:** *Morfología del cuento*, Editorial Fundamentos, 2000, Madrid.
- **Rousseau, J.J :** *Les reveries du promeneur solitaire*, Editorial Livre de Poche, Paris, 1983.
- **Sharp, Daryl:** *Lexicon Jungiano*, Editorial Cuatro Vientos, Santiago de Chile, 1994.
- **Tomachevski, Boris:** *Teoría de la literatura*, , Editorial Akal, Madrid, 1982.
- **Trousseau, Raymond :** *Un problème de Littérature Comparée: les études dethèmes*, Lettres Modernes, Paris, 1965.
- **Ubersfeld, Anne:** *La Escuela del Espectador*, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 1997.
- **Van Gennep, Arnold:** *Los ritos de paso*, Editorial Taurus, Madrid, 1986.
- **Villegas, Juan:** *Interpretación de la Obra Dramática*, Editorial Universitaria, Santiago, 1971.
- **Villegas, Juan:** *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*, Editorial Planeta, Barcelona, 1978.
- **Weisstein, U.:** *Introducción a la Literatura Comparada*, Editorial Planeta, Barcelona, 1975.
- **Zumthor, Paul:** *La medida del mundo*, Editorial Cátedra, Madrid, 1994.

Hemeroteca

Revistas

- **Di Girolamo, Claudio:** “*De Collodi a La Troppa*”, Revista Apuntes n° 102, Santiago de Chile, 1991.
- **Escudero, Soledad:** “*El nuevo viaje de Lorca*”, Revista Qué Pasa n° 1949, Santiago de Chile, 15 de agosto de 2008.
- **Guerrero del Río, Eduardo:** “*Una “Troppa” creativa, reportaje a Lobo*”, Revista Apuntes n° 104, Santiago de Chile, 1992.
- **Hurtado, María de la Luz:** “*Gemelos, un prodigio de La Troppa*”, Revista Apuntes n° 116, Santiago de Chile, 23 de Noviembre de 1999.
- **Hurtado, María de la Luz:** “*Recorrido a través de La Troppa*”, Revista Apuntes n° 109, Santiago de Chile, 1995.
- **Ibacache, Javier:** “*Teatro Cinema en Escuela de Espectadores*”, Revista Ciertopez n° 4, Santiago de Chile, martes 8 de enero 2008.
- **Los que nos estaban Muertos:** “*Salmón Vudú y la búsqueda de un método*”, Revista Apuntes n° 98, Escuela de teatro de la Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 1989.
- **Núñez, Ramón:** “*Las paradas de La Troppa*”, Revista Universitaria Publicación de la Vicerrectoría de comunicaciones y asuntos públicos de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 2006.
- **Quiroz, Rodrigo:** “*No soy un desertor*”, Revista Qué Pasa n°1920, Santiago de Chile, domingo 26 de marzo de 2006.

- **Serey, Alejandra:** “*La escenografía: Un saber del espacio de espectáculo*”, Revista Apuntes nº 126-127, Santiago de Chile, 2005.

Diarios

- **Bazáes, Rodrigo:** “*Bienvenidos a Teatrocinema*”, Diario La Nación, Santiago de Chile, domingo 28 de enero de 2007.
- **Gaete, Cristóbal:** “*Ex compañía La Troppa se refunda bajo nuevo nombre: La Obra*”, Diario La Estrella, Valparaíso, Chile, martes 7 de marzo de 2006.
- **Guerrero del Río, Eduardo:** “*Una “Troppa” creativa, reportaje a Lobo*”, Revista Apuntes nº 104, Santiago de Chile, 1992.
- **Hansen, Marta:** “*Un Quijote Moderno*” Diario La Segunda, Santiago de Chile, 21 de abril de 1989.
- **Heiss, Claudia:** “*La Troppa bajo el volcán*”, Diario La Época, Santiago de Chile, viernes 24 de marzo de 1995.
- **Ibacache, Javier:** “*Teatro Cinema trabaja en nueva obra y proyecta construir sala propia*”, Diario La Segunda, Santiago de Chile, miércoles 1 de octubre de 2008.
- **Labra, Pedro:** “*Casi una maravilla*”, Diario El Mercurio, Santiago de Chile, 2 de abril 2006.
- **Labra, Pedro:** “*Historia delirante y burlona que es un alarde creativo*”, Diario La Segunda, Santiago de Chile, 1992.

- **Loubatie, Marie-Helene:** “*Gemelos una joya maravillosa de La Troppa*”, Diario Le Dauphiné Vaucluse, Avignon, Francia, 14 de julio de 1999.
- **Marinao, Verónica:** “*La Troppa inicia nueva vida*”, Diario El Mercurio, Santiago de Chile, miércoles 20 de abril de 2005.
- **Marinao, Verónica:** “*No tengo expectativas, sólo quiero hacerlo bien*”, Diario El Mercurio, Santiago de Chile, 21 de marzo de 2008.
- **Miranda, Eduardo:** “*Una historia de familia en la colonia llega al teatro*”, Diario El Mercurio, Santiago de Chile, 8 de marzo de 2008.
- **Miranda, Rodrigo:** “*Ex La Troppa Jaime Lorca revive los traumas de la fundación de Chile*”, Diario La Tercera, Santiago de Chile, domingo 14 de septiembre de 2008.
- **Muñoz, Juan Antonio:** “*El Último Heredero: sorprendente creatividad, pero sin clímax*”, Diario El Mercurio, Santiago de Chile, 21 de septiembre de 2008.
- **Rivera, Carlos:** “*El diseño es factor clave en la esperada obra Gulliver*”, Diario El Mercurio, Santiago de Chile, 11 de marzo de 2006.

Tesis

- **Fariña, Daniela:** “*Viaje al interior de La Troppa*”, Pontificia Universidad Católica de Chile, Escuela de Teatro, Santiago de Chile, 2003.

Dossier

- **La Troppa:** Dossier de *Pinocchio*, Santiago de Chile, 1998.
- **Teatrocinema:** Dossier digital de la obra *Sin sangre*, facilitado como Gentileza de la Productora Siete Rayos, Santiago de Chile, 2009.

Webgrafía

- www.teatrocinema.cl
- www.teatrocinema.cl/trilogia.html

ANEXOS

En los Anexos se adjuntarán los textos de las obras *Gulliver*, *El último heredero* y *Sin sangre*, de la compañía Viaje Inmóvil y Teatrocinema respectivamente. La transcripción de los textos ha sido gracias a la colaboración de la compañía Viaje Inmóvil y la Productora Siete Rayos. Es preciso destacar que no se adjuntarán los textos de las obras de la ex compañía La Troppa, debido a que todos, con excepción de Jesús Betz, han sido publicadas previamente por otras personas con motivos particulares. Como en la tesis de Daniela Fariña Santiagos, titulada “*Viaje al Interior de La Troppa*” y por la revista Apuntes, de la Pontificia Universidad Católica a cargo de María de la Luz Hurtado.

Además de una entrevista realizada para la presente investigación a Jaime Lorca, director de la compañía Viaje Inmóvil.

Gulliver

Trascripción del video de la obra Gulliver, compañía Viaje Inmóvil. Estrenada el año 2006.

(Gulliver tararea una canción mientras trapea el piso, se sube a la estructura para verificar una falla en un foco y cae en un hoyo profundo)

Anciana: *(Le habla a un bebé en la cuna)* sh sh sh, ¿Sabes mi niño? Que hace muchas pero muchas lunas, aquí en Liliput sembrábamos. Pero ahora....

Anciana 2: Él no sabe en qué mundo le tocó nacer, cuando deje el cascabel tendrá que tomar un fusil.

Anciana: No, no quiero que crezca tan rápido.

Anciana 2: Nos dicen que una batalla la gana Liliput, que la siguiente la ganan los enemigos, los de Blefluscu, pero para nosotros es lo mismo. Nuestra batalla ya está aquí.

Anciana: Cállate mujer, ya llegará nuestro Dios.

Anciana 2: ¡Ah! Nuestro Dios. *(Se va)*

Anciana: Algún día creerás... sh sh sh *(Se cae de la silla)* ¿Quién anda ahí? ¿Quién está ahí?

(Se oyen quejidos de Gulliver) ¡Oh! ¿Eres tú?, ¡mi niño! se ha escuchado mi clamor Es...es...Dios, existe Dios, existe Dios, vengan, vengan los ateos a verlo. Dios es de carne y hueso. Ay, Ay, *(Canta)* *(Le comienza a doler el corazón)* Dios... mi nieto, cuídemelo.... *(Muere)*

Niño: ¿Mami? ¿Mami? ¿Tato? ¿Tato mami? *(Se sube sobre el cadáver)* ¡Papá!

Anciana2: ¿Vieja? ¿Escuchaste el estruendo? casi me muero del susto...¡vieja! Mi vieja... ay no, está muerta... ¿y el niño? ¿Qué cosa habrá pasado aquí? *(Se oye Gulliver)* Es él, era cierto, existe... Salgan, salgan de sus casas, no tengan miedo, no es otro asalto del ejército, es el Dios de las escrituras, vengan a verlo, ¡vengan! Y ustedes, raíces de nuestra venganza, mártires del hambre, padres y abuelos humillados. Despierten, despierten, salgan de las sombras, levántense que el Dios Gulliver ha caído. Alégrense, el día de la revolución será mañana *(Canta)* ¡Sh! Silencio... *(Se oye al niño)* ¡Niño! , ¡Niño vuelve! Lo vas a despertar, niño, ¡ven acá! ven acá te dicen, no, no, no hagas ruido, no te subas ahí, ¡niño!

Niño: *(Gatea sobre Gulliver)* ¿Papá? ¿Papá? *(Gulliver despierta)*

Anciana2: Sh, sh, tranquilo, tranquilo valiente salvador. Eso es, descansa, mañana asaltaremos el palacio, y el pueblo hará justicia con los tiranos, pero ahora duerme, duerme.... *(Gulliver se peda, la anciana pierde el aire y cae)*

Emperatriz: *(Se dirige a su ejército desde un balcón)* ¿Por qué lloran? ¿Por una pierna amputada? ¿Por el hermano que quedó en el frente? ¿Por qué lloras tú? Mírame, ¿No te parece hermosa la sangre vertida por la patria? ¿Qué dices? ¿Qué fue tu padre quien murió al lado tuyo? ¡Más orgulloso debieras estar! ¿Y sigues llorando? Ándate, deja tus armas y vete a llorar donde nadie te vea, ¡ahora! *(El soldado se va)* ¿Alguien más lo quiere seguir? Muy bien, ¡Levanten la mirada! ¡Mírenme! deberían haberse quedado en sus casas luciendo el uniforme imperial delante del espejo, mientras yo con todas las mujeres de Lilibut íbamos a la batalla. Fueron bien entrenados, ¿Cómo entonces permitieron que los blefusquenses les quitaran nuestro buque insignia? El almirante Redresal reordena la plana mayor. Impartí órdenes para que se baje la edad de reclutamiento. Jóvenes Lilibutienses reemplazaran a los caídos, a los que murieron ayer, a los que hoy tiñen el mar de sangre. Miren hacia Blefuscu, no sienten vergüenza de ver nuestro buque insignia capturado y flotando sobre la sangre de sus padres, hermanos e ¿Hijos? ¡Sostengan la mirada! A ver si esto les enseña a actuar como ¡Hombres! ¡Marchen!

(Aparece la princesa tras un velo)

Emperatriz: *(Canta, siente la caída de Gulliver)* ¿Qué fue eso? ¿Nos atacan de Blefusco?

Redresal: Majestad ¿Está bien?

Emperatriz: ¿Qué pasó Redresal?

Redresal: No sé todavía.

Emperatriz: ¡Oh! Es un gigante.

Redresal: ¿Un gigante? ¡Es un monstruo!

Emperatriz: El Dios de los pobres.

Redresal: ¿Qué dice su majestad?

Emperatriz: ¡Ves Redresal! El pueblo se une en torno al gigante.

Redresal: ¡Voy a dar la orden de dispersarlos y matar al monstruo!

Emperatriz: ¡No! Tengo una idea.

Redresal: La escucho.

Emperatriz: Esperen que estén borrachos y después lleven a la bestia a la máquina.

Redresal: Muy bien majestad, ¿Pero cuál es su plan?

Emperatriz: No tengo un plan, sólo es una idea.

Redresal: Está bien majestad.

(Gulliver se comienza a levantar)

Gulliver: *(Voz en off)* Las primeras palabras que aprendí fueron para pedir mi libertad. Ésta demanda yo la hacía todos los días, ellos me respondieron que pasaría mucho tiempo.

(Los pies de Gulliver se comienzan a elevar)

Anciana: ¿Qué hacen? ¿Se llevan al Dios de los pobres? Soldados, suéltelo, su madre se avergonzarían de ustedes. Ya te vi, maldito, naciste pobre y te compraron con un uniforme. ¡Se llevan a Dios!, ¡Se llevan a nuestro Dios!, ¡Vengan a defenderlo! ¿Pero dónde se han metido todos? Asesinos, sacrílegos, que los hijos les nazcan ciegos, que las hembras les salgan secas y muera su perra Empera....

(Un soldado aparece y la ahorca con una soga, la Anciana muere)

(Aparece Gulliver amarrado)

Niño: Gulliver, te caíste de cien mil blustrus. Es la distancia que hay desde la luna hasta acá.

Gulliver: ¿Y aún estoy vivo?

Niño: Despierta.

(Gulliver trata de incorporarse, pero se vuelve a quedar dormido)

Niño: *(Le tironea una de las sogas de la que se encuentra amarrado)* ¡Despierta!

Gulliver: Ya, ya, ya....

Niño: *(Golpea un fierro)* ¡Aquí!, ¡Aquí!

Gulliver: Sh sh sh, *(Lo ve)* Ja, ja, ja, ja...

Niño: Je, je, je....

Gulliver: ¿Y tú? ¿Y tú? ¿Qué eres?

Niño: No sé, un niño.

Gulliver: ¡Oh! Si, si. Estás muy bien hecho niño

Niño: Gracias.

Gulliver: ¿Y quién te fabricó?

Niño: No sé.

Gulliver: ¡Ah! ya, ya, vete a tu casa, vete a tu casa que éste no es un lugar para niños...

Niño: Pero yo soy de aquí...

Gulliver: Mmm, yo soy de aquí.

Niño: No, yo soy de aquí...

Gulliver: Mmm, yo *(Se da cuenta que está atado)* muy gracioso, ¿Qué broma es ésta? Sáquenme de aquí.... Tengo mucho trabajo que hacer, sáquenme de aquí... soy muy importante en mi área específi.... *(Ve al niño)* ¿Y tú?

Niño: ¿Yo qué?

Gulliver: ¿Tu qué eres?

Niño: Un niño.

Gulliver: ¿Y quién te fabricó niño?

Niño: ¡No sé!

Gulliver: ¡Estás muy bien hecho!

Niño: ¡Gracias!

Gulliver: ¿Y qué haces aquí?

Niño: ¡Yo soy de aquí!

Gulliver: ¿Dónde estoy?

Niño: En Liliput.

Gulliver: ¿Liliput? ¿Qué es eso?

Niño: El imperio más grande del universo.

Gulliver: ¡Oh! ¿Y quién me hizo esto?

Niño: La guardia imperial.

Gulliver: ¿Soldados?

Niño: Sí, miles...

Gulliver: ¿Cómo tú?

Niño: No...más grandes.

Gulliver: ¿Cómo yo?

Niño: No (*salta*) Así.

Gulliver: ¡Oh!

Niño: Yo los vi, ¡Estaba escondido en tu pantalón y vi todo! Luego que te caíste, vinieron ellos, te capturaron, te trasladaron, y te amarraron aquí.

Gulliver: Pero, ¿Por qué?, ¿Qué hice?

Niño: Nada malo, es para cuidarte, eres muy valioso.

Gulliver: Ja, ja, valioso, ¿Yo valioso?

Niño: ¿Es verdad que tienes poderes?

Gulliver: ¡Ay no!, lo siento, ninguno.

Niño: Dicen que vienes a salvarnos, ¿Es cierto?

Gulliver: ¿Quién dijo eso?

Niño: Todo el pueblo. ¿Se va acabar el mundo Gulliver?

Gulliver: ¿Cómo sabes mi nombre?

Niño: Todos sabemos tu nombre: Lemuel Gulliver. Está escrito en nuestro libro sagrado.

Gulliver: ¿Mi nombre?

Niño: ¡Sí!

Gulliver: No...

Niño: ¡Sí! Según nuestro profeta Lustreau, tú eres el Dios que hemos estado esperando hace miles de lunas.

Gulliver: ¿Yo? ¿Yo un Dios?

Niño: ¿Cómo? ¿Y no lo sabías?

Gulliver: Buaa, no, mira, recién me estoy enterando.

Niño: Sí, nuestro gran Dios Gulliver.

Gulliver: Na...

Niño: *(Le canta)* Deja la espina, toma la rosa, guía a tu pueblo a la libertad, danos tu aliento, danos la gracia, el amor y la paz. *(Aparecen Liliputienses alrededor que cantan junto al Niño mientras le tiran aire con plumas)*

Gulliver: ¡Oh! ¡Qué lindo!

Niño: ¿Cómo es allá arriba?

Gulliver: ¿Por qué dices “allá arriba”?

Niño: ¿Es verdad que existe un sol?

Gulliver: ¿Y aquí no?

Niño: ¿Es cierto que ustedes viven como hermanos?

Gulliver: Por lo menos yo lo intento...

Niño: Gulliver... ¿Te vas a quedar para siempre con nosotros?

Gulliver: No sé, no sé, estoy muy confundido... *(Le dan comida)*

Niño: ¿Y? ¿Te gustó?

Gulliver: ¡Oh si!, si, delicioso, ¿Sabes? Estaba mejor que el desayuno, aunque el desayuno ya estaba extraordinario, pero se acabó, como todas las cosas buenas...

Niño: No te preocupes, ¡Traerán más!

Gulliver: ¿Ah, si?

Niño: Si... Desde que caíste en lo único que piensan es en complacerte.

Gulliver: Na... *(Le dan más comida)* ¡Uh! ¡Gracias! ¿Oye? ¿Quién trae todas estas cosas?

Niño: El pueblo, son las ofrendas que te traen, porque te aman.

Gulliver: ¡Qué amabilidad! ¿Sabes? Aquí se está mucho mejor que allá arriba. Aquí la gente es buena, cariñosa, solidaria. ¿Pitifut? ¿Lapilut? ¿Cómo se llama el paisito tuyo?

Niño: ¡Liliput!

Gulliver: ¡Liliput! Si hasta suena bien... ¡Viva Liliput!

Niño: Asómate. Desde aquí hay una muy buena vista.

Gulliver: Pero, ¿Puedo?, ¿No se enojarán?

Niño: Recuerda que eres nuestro gran Dios Gulliver.

Gulliver: ¡Ah! Verdad, no sé por qué se me olvida (*Sube*) ¡Oh! Pero... niño... esto es una isla, ¿Y cómo salgo de aquí?

Niño: No sé, ¿Nadando?

Gulliver: Ah...

Niño: ¡Mira! Ese es el palacio imperial.

Gulliver: ¡Oh! ¡Qué precioso!, precioso. Y dime, ¿Quién gobierna?

Niño: Lily es la Emperatriz.

Gulliver: ¡Oh! Una mujer...¡Oh! ¿Y todas esas casitas apiñadas que bajan hasta la orilla?

Niño: ¡En una de esas, nací yo!

Gulliver: ¡Oh! Lindo el palacio. ¡Oh!

Niño: Esa es la isla de Blefuscu. Ellos son nuestros enemigos... ¿Ves ese velero blanco de cuatro mástiles?

Gulliver: ¡Oh! si, si...Perfectamente.

Niño: Es nuestro. Ellos lo capturaron en la última batalla.

Gulliver: Entonces...era de ustedes...

Niño: No... ¡Ya lo recuperaremos!

Gulliver: ¡Uy!.... (*Ambos miran hacia atrás*) ¿Y toda esa gente?

Niño: Es el pueblo que se junta. Esta noche hay revuelta.

Gulliver: ¿Ah si? ¿Y por qué?

Niño: Porque degollaron a una anciana líder.

Gulliver: Niño, ¿Y para qué es el fuego?

Niño: Así protestan.

Gulliver: ¡Oh! Mira, mira, mira.

Niño: ¡Oh! Viene la guardia imperial, ¡Por allá también vienen!

Gulliver: ¡Oh! Ya, ya... Es hora de entrar, hace mucho frío.

Niño: No...Gulliver, yo me voy a quedar un rato.

Gulliver: No, no, no. ¡Hace mucho frío te digo!

Niño: Pero, ¡Quiero ver qué pasa!

Gulliver: No, no hay nada que ver.

Niño: Pero... Pero Gulliver, ¡Yo no siento frío!

Gulliver: ¡Ah! ¿Ves? Ese es un pésimo signo. Cuando ya no sentimos frío es que estamos al borde del congelamiento.

Niño: Pero ¡Gulliver!

Gulliver: *(Lo toma y lo hace bajar)* ¡Sh! *(Se asoma y se asusta. También baja)* Niño, ¿Qué es esto?

Niño: ¿Esto? Le llaman la máquina.

Gulliver: ¿Máquina? ¡Ah!... ¿Y qué se hace aquí en ésta máquina?

Niño: Ahora nada, está clausurada. Cuenta la historia que aquí torturaron hasta la muerte a toda la estirpe de enanos esclavos que había en la isla.

Gulliver: Ja, ja, ¿Cómo enanos? ¿Más enanos que ustedes?

Niño: Ja, ja. Nosotros no somos enanos, tú eres el gigante....

Gulliver: ¡Ah si! Si,claro... Oye ¿Y por qué les hicieron eso?

Niño: Porque preparaban una revolución.

Gulliver: ¡Oh! Mira los chiquititos... ¿Y cómo los?...

Niño: Los aplastaron.

Gulliver: ¡Ay! No, ¡Mentira!

Niño: Sólo repito lo que aprendí en la escuela.

Gulliver: ¿Cómo? ¿Tú vas a la escuela?

Niño: ¡Sí! El día que caíste fue muy primer día de clases...

Gulliver: ¡Ay!, mira que bella coincidencia.

Niño: Hace cinco meses....

Gulliver: No, no.... ¡Ya pasaron cinco meses! *(Suenan las campanas de la comida)* ¡Voy! *(Sube y come)* Cinco meses... cómo pasa la vida... ¿Niño?

Niño: ¿Mmm?

Gulliver: Niño, ¿Tú qué edad tienes?

Niño: ¡Ocho meses!

Gulliver: A ver, a ver, a ver.... Si tú llegas a viejo ¿cuánto vivirás?

Niño: Seis años....Tal vez un poquito más. Pero los hombres aquí no vivimos mucho...

Gulliver: ¿Por qué?

Niño: Por la guerra...

Gulliver: ¡Oh si! Igual que allá arriba, siempre la guerra.

Niño: ¿Por qué me preguntas cuando viviré papá?

Gulliver: Oh no... sólo por curiosi.... ¿Papá? *(Baja y el niño se va)* Oye...yo no soy tu padre... ¡No me digas Papá!... Papá...Es ridículo... *(Suenan las campanas)* voy, voy, voy... *(Recibe una merienda)* ¿Tan poquito?

(Aparece el niño encumbrando un volantín en la parte superior de la estructura y canta)

Niño: La, la.... *(Se oye la campana)*

Gulliver: Voy, voy.... ¿Vacía? *(Refiriéndose a la merienda)*

Niño: *(Se aleja el volantín)* ¡Gulliver!

Gulliver: Espera, espera.... ¿Aló? ¡Está vacía!

Niño: ¡Papá!

Gulliver: No me digas papá... ¡Mírate! ¡Mírame! ¿Se escuchó? ¡Está vacía!

Niño: ¡Gulliver!

Gulliver: ¿Qué quieres?

Niño: Se me enganchó de nuevo (*Refiriéndose al volantín*)

Gulliver: Tira.

Niño: Eso hago.

Gulliver: Bueno tira más fuerte.

Niño: ¡Eso estoy haciendo! No... no...

Gulliver: ¡Qué pasó! ¿Qué te pasó criatura?

Niño: Se cortó el hilo.

Gulliver: ¡Oh! (*Mira*) ¡Te dije que no elevaras cerca de los cables!

Niño: Bueno... ¿Pásamelo?

Gulliver: No, no, nunca hay que intentar rescatar un volantín que quedó atrapado en los cables. Es muy peligroso.

Niño: Se acabó la diversión entonces...

Gulliver: Por supuesto. (*Baja*)

Niño: (*Lo imita*) Por supuesto.

Gulliver: (*Sube*) ¿Cómo fue?

Niño: ¿Qué?

Gulliver: Mira, mira, mira. No te vaya a pasar a ti lo de los enanitos.

Niño: Uuu...

Gulliver: Uuu... (*Canta y sube con otro volantín*)

Niño: ¿Quién lo hizo? ¿Tú?

Gulliver: Si señor...

Niño: ¿Para mí?

Gulliver: No señor... Sí, sí para ti...

Niño: Ja, ja, ja... Es precioso, ¿De verdad lo hiciste tú?

Gulliver: Pero claro... ¿No lo sabías? Mi especialidad son los volantines. Lo tenía guardado para tu cumpleaños, ¡Pero no me aguantó!

(El Niño ríe y empieza a elevar el volantín)

Gulliver: ¡Cuidado, los cables!

Niño: Se cae. Se cae...

Gulliver: *(Sale de la estructura y sopla para que no caiga el volantín)* ¿Lo soltaste?

Niño: Sí.

Gulliver: ¿Y por qué lo soltaste?

Niño: Porque se acabó el hilo.

Gulliver: Pero cuando se va acabar el hilo en mi mundo los niños gritan.

Niño: Pero yo pensé que así era el juego.

Gulliver: ¿Cómo? ¿Elevarlo y perderlo?

Niño: ¡No! Soltarlo y... ¡Que vuele!

Gulliver: ¡Mira que lindo!.... ¿Tú qué te crees? ¿El dios de los volantines?

Niño: No...

Gulliver: Además en mi mundo... Los regalos se conservan.

Niño: Hazme otro entonces...

Gulliver: Claro, como si fuera tan fácil. No tengo papel.

Niño: ¿Estás enojado?

Gulliver: ¡No! En absoluto... Me da lo mismo... Estoy un poco complicado, es la hora de comer y... La campanita ¡Por favor!, ¡La campanita!

Niño: Gulliver, canta. *(Gulliver lo intenta)*

Niño: ¡Pero con más ánimo!

Gulliver: Mira el chiquitito...Mmm, ya.... *(Canta)*

(Cantan juntos mientras el niño salta en distintas partes del cuerpo de Gulliver)

Niño: ¿Y? ¿Se te pasó el enojo?

Gulliver: No estaba enojado, estaba amurrado.

Niño: ¡Ah!

Gulliver: Pero que no se te pegue...

Niño: ¿Qué es amurrado?

(Gulliver aparece comiendo una merienda mientras suenan campanas, se agacha y recoge otra merienda mientras aparece una mujer por el costado)

Gulliver: ¿Y tú? ¿Qué quieres?

Mujer: Tu, tu aliento...

Gulliver: No, no... Ahora no... ¿No ves que estoy ocupado?

Mujer: Lo necesito, dame tu aliento...

Gulliver: No, no, ¿No ves que es la hora de comer? Hasta Dios tiene derecho a comer.

Mujer: El aliento divino ¡dame!

Gulliver: No, si... Está bien... Bueno, bueno...Upa, upa... *(La toma y le comienza a soplar la cara)*

Mujer: ¡Ah! Ja, ja... Más, más aliento...

Gulliver: Ya, ya... Suficiente...Ale, ale... *(La echa)*

Mujer: Gracias, gracias.... *(Le quita un pedazo de tela)*

Gulliver: ¡Dame eso!

Mujer: ¡No, mío!

Gulliver: ¿Cómo que tuyo? ¡Dámelo!

Mujer: No, no... ¡Ah! (*Se arranca*)

Niño: Gulliver, yo sé por qué lo hizo. No había querido decírtelo para que no te preocuparas, pero hace varios días que la gente viene por algo tuyo. Sí, se llevan mechones de tu pelo, trocitos de tu ropa, cualquier cosa tuya. Algunos, los menos cobardes, se han atrevido a recoger tu saliva mientras duermes y después en sus casas con todo eso, se hacen sopas y ungüentos. Se dice que el contacto con tu esencia les dará valor

Gulliver: ¿Y valor para qué?

Niño: ¿No lo sabes?

Gulliver: No.

Niño: Porque se prepara la gran revuelta. Sí Gulliver, todo el pueblo necesita algo tuyo para poder protegerse. ¿Sabes? Hay jóvenes que llevan tus cosas a los más viejitos que no pueden venir, y ellos a cambio les dan algunas monedas.

Gulliver: ¡Ah! ¿Están lucrando conmigo?

Niño: Un poco.

Gulliver: ¿Cómo que un poco? ¿Cómo se lucra un poco?

Niño: No sé.

Gulliver: Mira, se lucra o no se lucra.

Niño: Sí.

Gulliver: Mmm dime, por un mechón de pelo de unos diez centímetros de grosor regular, ¿Cuánto estamos pagando?

Niño: No lo sé...

Gulliver: (*Suena la campana*) ¡Ya voy! averíguamelo.

Niño: Sí.

Gulliver: Y no te metas en revueltas... Te estoy observando.

Niño: Uy, Ja, ja.

Gulliver: (*Come*) ¿Por qué siempre tan poquito? ¿Y tan duro? ¿Así tratan a Dios? ¿Ah? ¿Creen que no me doy cuenta que están ahí? ¿Los enanitos? Riéndose de mi con la

campanita, ¿Campanita? ¡Denme comida! ¡O conocerán la ira de Dios! *(Se levanta y le comienza a doler el estómago de hambre. Aparece un niño, Gulliver lo toma y lo huele)*

Niño: *(Soñando)* No, no... *(Despierta asustado)* ¿Gulliver? ¡Gulliver! ¿Qué estás haciendo? No...

Gulliver: Ja, ja, ja...Toma. *(Le pasa un montón de pelo)*

Niño: ¿Qué hiciste?

Gulliver: Lo que hice ya lo hice...Mira, toma esos pelos. Te vas al pueblo, te consigues una vieja con plata, se los vendes y me traes comidita en esta bandejita... ¿Ya? ¿Ya?

Niño: Chuta.

Gulliver: ¿Cómo que chuta?

Niño: No... Gulliver ya no...

Gulliver: ¿Cómo que ya no?

Niño: Ya no es lo mismo.

Gulliver: ¿Por qué ya no es lo mismo?

Niño: Es que han cambiado las cosas...

Gulliver: Mmm, ya entendí...Te entendí muy bien, como vas creciendo ¡rapaz! Date vuelta.

Niño: ¿Qué?

Gulliver: Date vuelta y no mires para acá.

Niño: Ya.

Gulliver: *(Cuenta los pelos, y le pasa un puñado)* Ya, toma, los vendes y te compras lo que quieras, pero primero me traes comidita ¿Ya?

Niño: No.

Gulliver: *(Le pasa otro poco de pelos)* Ya, ya, ¿Ya?

Niño: ¡No!

Gulliver: *(Le pasa más pelos)* Ya, ya, ¿Ya?

Niño: No...

(Gulliver oye un ruido y se da cuenta que los pelos tienen piojos, los echa en la bandeja y comienza a comer)

Niño: ¡Gulliver! Yo te voy a traer algo de comida de verdad... Tranquilo, tranquilo... Voy y vuelvo...

Gulliver: Tómame tu tiempo *(Hace como que se saca de su pelo)*

Niño: Pobrecito...

(Aparece la Emperatriz junto a Redresal)

Redresal: No podemos seguir siendo unos tiranos. Había un joven que se rehusaba a entregar sus juguetes.

Emperatriz: ¡No hay otro método que la muerte!

Redresal: Le recuerdo que si seguimos así alimentaremos la revolución.

Emperatriz: Reduce la ración de la carta imperial.

Redresal: ¡Imposible! Los soldados ya están furiosos. Si tocamos a sus hijos, se vendrán en contra nuestra. ¡Majestad! Hay que matar al monstruo.

Emperatriz: ¡Qué! Te olvidas de su importancia estratégica.

Redresal: Majestad, se equivoca, es un gigante, pero dudo que se convierta en héroe. ¿Qué imagina?

Emperatriz: ¡Deja de hablar! Me quedo con mi posición. ¡Ah! Y reduce la porción de los hombres y la tuya.

Redresal: ¿¡Qué!? Espero que estemos en la ruta correcta.

(Comienza a descender un soldado sobre Gulliver y le hace dos líneas en la frente mientras él duerme)

Gulliver: ¡Ey! Tú... Ven para acá, ¡Ven!

Niño: Gulliver, ¿Qué te pasó?

Gulliver: Mira *(Le muestra la frente)*

Niño: ¡Oh! ¿Quién te hizo eso?

Gulliver: No sé...

Niño: Pero ¿No viste a nadie?

Gulliver: Lo vi, pero lo vi a penas...

Niño: ¡Oh!

Gulliver: ¿Quién habrá sido?

Niño: Gulliver, estás en graves problemas...

Gulliver: ¡Oh! ¿Y por qué?

Niño: Porque pudo haber sido cualquiera. Los soldados están furiosos contigo porque les han rebajado el rancho a la mitad. Y a los campesinos les quitan todo para seguir alimentándote.

Gulliver: ¡Ah! No, no, no, no. Tú dijiste que mi comidita eran ofrendas.

Niño: No, eso era al principio, cuando pensaban que tú los liberarías de la tiranía.

Gulliver: ¿Y ya no me adoran?

Niño: Al contrario, comienzan a odiarte.

Gulliver: Enanos de poca fe. ¿Corro peligro?

Niño: Sí, porque somos una raza muy peligrosa. Sobre todo cuando tenemos hambre.

Gulliver: ¡Debemos estar atentos!

Niño: ¡Sí!, vigilantes. ¡Ah! ¡Gulliver!, te traje esto para que no andes comiendo cualquier cosa.

Gulliver: ¡Ay! ¡Qué ternura de niño!

Niño: ¡Ey! No podemos quedarnos dormidos.

Gulliver: ¡Ah! ¡No! Pasaremos la noche en vela.

Niño: ¡Sí!

(Gulliver ronca, ambos se quedan dormidos)

(Aparece un enano que le comienza a quitar los guantes a Gulliver, luego aparece otro y se lo empiezan a comer hasta que despierta)

Gulliver: ¡Ah! ¡Sal de aquí!, ¡Déjame!, ¡Déjame!.... *(Los empuja hacia un lado, y comienza a ahorcar a uno)*

Niño: Gulliver ¡Déjalo! No... Vuelve, vuelve... *(El enano muere, el niño comienza a llorar)*

Gulliver: ¡Ay!, no, no, no llores... *(Toma la marioneta)* Mira, mira, ¡Si es un muñeco! ¡Mira! *(Le muestra la marioneta)* Nunca estuvo vivo...

Niño: ¿No?

Gulliver: No, no, mira, mira. Aquí tiene el gatillito y le haces bla, bla, bla *(Le mueve el gatillo de la cabeza)* Aquí con el alambre *(Le toma el brazo)* Hola.... ¿Ves? No tienen vida.

Niño: ¿No?

Gulliver: No. Ja, ja, ja...

Niño: Bla, bla, bla... *(Se golpea igual como lo hizo Gulliver con la marioneta)* ¿Y yo?

Gulliver: No.... Tu ríes, cantas, juegas, elevas volantines, tú estas más vivo que todos nosotros, y otra cosa.

Niño: ¿Qué?

Gulliver: Nunca hay que llorar por lo que no tiene remedio *(Le señala el cadáver del enanito)* esa es la primera enseñanza de tu padre.

Niño: ¿Papá?

Gulliver: Sí ¡Papá!

Niño: ¡Papá!

Gulliver: ¡Venga mi hijo! *(El niño salta y se abrazan, ambos ríen)* ¿Hijo? Aquí... ¿Aquí conocen el reloj?

Niño: ¿Reloj? No, papá.

Gulliver: Toma aire. *(Lo comienza a balancear, le hace cosquillas)*

Niño: No, no, Ja, ja, ja... No papá ya... Ji, ji, ji...

Gulliver: Ya... ¿“Pashó”? ¿“Pashó” la penita?

Niño: Sí ¡papá! *(Sienten que viene el ejercito y miran el cadáver que está junto a ellos)*

Gulliver: Hijo ¡Escóndete!

Niño: ¿Qué va a pasar papá?

Gulliver: No nada, ¡Nada! Pero obedéceme y escóndete ¡Ahora!

Niño: Si ¡Papá! *(Se va)*

(Gulliver toma el cadáver y verifica si respira mientras se siguen acercando los soldados a lo lejos. Trata de soltarse de las sogas que lo atan, cuando lo empiezan a tirar, se asoma y un soldado tira una soga y le captura la cabeza desde arriba)

Gulliver: ¡Suéltame! ¡Ay!, déjame...

Niño: Vamos papá, suéltate una mano y lo agarras.

Gulliver: Si hijo, eso intento ¡Pero no puedo!

(Aparece la emperatriz junto al almirante Redresal.)

Emperatriz: ¡Quítenle eso! *(El soldado lo suelta)*

Niño: ¡Ahora papá! Mírate, ¡Eres un gigante!

Gulliver: Pero hijo, si sé que soy un gigante, ¡Pero no puedo!

Niño: No puedes porque no quieres.

Redresal: Majestad, no se acerque al monstruo podría morderla.

Emperatriz: Necesito hablar con él, Redresal.

Gulliver: Hijo, tienes que entenderlo, no todo lo que se quiere en la vida se puede.

Niño: ¿Y esa es la segunda enseñanza?

Gulliver: Mira que te voy....

Emperatriz: ¡Gigante! Tu nombre es Gulliver.

Gulliver: Sí majestad, Lemuel Gulliver

Emperatriz: ¿Comprendes que eres un extranjero?

Gulliver: Por supuesto. No soy de aquí. Llegue de casualidad.

Emperatriz: Entonces, no eres Dios.

Gulliver: Pero mi venida está en las escrituras.

Emperatriz: Si sé, ¿Pero que piensas tú?

Gulliver: Que, que no... Yo sólo soy un hombre simple.

Emperatriz: Eso quería saber. ¡Gigante! ¡Mataste un súbdito del imperio! *(La parte superior de la estructura comienza a bajar manejada por el almirante Redresal, aplastando a Gulliver)*

Gulliver: Majestad, majestad, pero fue en defensa propia. ¡Me estaban comiendo!

Emperatriz: ¡En defensa propia! ¿Y que podría hacer un Liliputiense contra un gigante como tú?

Gulliver: No, no, no majestad, yo no soy un gigante. No. Majestad, seré su esclavo, seré el más fiel de sus sirvientes, nunca más tocaré a un súbdito suyo, caminaré por donde usted me lo permita, pero ¡Por favor!, ¡Por favor!, ¡Libéreme!

Emperatriz: Está bien. Pero antes deberás cumplir una misión para gloria de nuestro imperio.

Gulliver: Oh sí, oh sí. ¿De qué misión se trata majestad?

Emperatriz: ¡Liliput! Lemuel Gulliver nadará hasta la isla enemiga de Blefuscu y nos traerá de vuelta nuestro buque insignia *(Se oye la multitud)* ¡Que viva el imperio! Si puedes eso, el pueblo volverá a amarte y serás su héroe.

Gulliver: Gracias, ¡Muchas gracias majestad!

Emperatriz: *(Le acaricia el cabello)* Gulliver.

Gulliver: ¿Eh?

Emperatriz: Tienes una cabellera hermosa.

Gulliver: ¡Uh! ¿Majestad? Sus manos son muy suaves.

Emperatriz: Gracias. *(Se para rápidamente)* ¡Marchen! Se van.

Redresal: Gulliver, no traiciones al imperio. Si lo haces, dejaré que los hambrientos te coman de a poco.

Gulliver: No, no almirante, no se preocupe. No traicionaré al gobierno

Redresal: Dime, ¿Qué edad tiene ese joven que te acompaña?

Gulliver: No almirante, mi hijo no, él es muy pequeño. No se lo lleve a la guerra. Yo le traeré el velero, pero ¡Por favor!, a él no lo toque.

Redresal: De acuerdo. ¡Suelten al monstruo! (*Lo sueltan*)

Gulliver: ¡Libre!, ¡libre! ¡Y con trabajo!

Marinero: No me mires, no me mires, no, no... No me mires. Acércate, eso es... Muy bien. Escucha. Somos un grupo de marineros desesperados y necesitamos llegar hasta Blefuscu. Cuando tú nades hacia allá, nosotros nos colgaremos de tu ropa. Una vez en Blefuscu nos rendiremos. ¡No me mires! ¿Qué dices? A ti también te conviene.

Gulliver: ¡Oh!, si, si.

Marinero: Gulliver, ¿Nos ayudarás? ¡Contesta!

Gulliver: Oh, si, si.

Marinero: Atrévete, ¡Dinos!

Gulliver: A si, si, si, si, si...

Marinero: ¡Gulliver!, ¡Gulliver!

(*Gulliver baja, llega el niño corriendo*)

Niño: ¡Y partió! ¡Mi papá partió! No alcanza a dar unos pasos, cuando por todos lados aparecen los soldados desertores que se cuelgan de sus ropas. Mientras mi padre avanza, ellos cantan para darle ánimo. Ya no toca el fondo, entonces se sumerge hasta llegar al puerto enemigo. Ahí está nuestro buque insignia. Ja, ja. Mi padre al verlo queda embobado, como un niño frente al juguete de sus sueños. Abraza el enorme velero, corta las cadenas del ancla con sus propias manos y comienza a traerlo hacia Liliput. Los Blefusquenses se dan una voz de alarma y lanzan una manada de flechas sobre mi papá. (*Aparecen otros niños*)

Niño2: ¡Papá!

Niño: Tranquilo. Tranquilo. Él se sumerge en el agua dejando a fuera solo el puño que sujeta la punta del ancla. De pronto aparecen en la superficie, los cuerpos muertos de los soldados que se habían escondido en su ropa. Y mi papi... Mi papi se acerca a nuestra orilla nadando como un cachalote, se acerca a nuestra orilla. Todo Liliput esta en la playa viendo la escena. La gente lo saluda agitando los pañuelos. Pero mi padre inexplicablemente sigue nadando y desaparece detrás de unas rocas. ¿Papá? ¡Hey! ¡Papá! (*Sonido de mar*)

Niño: ¡Hola papá!

Gulliver: ¡Ah! ¡Hola hijo! ¡Qué bueno verte!

Niño: ¡Vi tu gran hazaña!

Gulliver: ¡Ah! Nada, nada. Lo que te decía, sólo un trabajo, a cambio de un poquito de libertad.

Niño: ¡Papá! Asómate, ¡Te están esperando todos! *(Se oye la multitud)*

Gulliver: Ja, ja

Niño: ¡Viva Gulliver! ¡Liliput, saluda al héroe!

Gulliver: ¡Uy! Ja, ja

Niño: ¡Viva mi papá! Papá, ponte de pie.

Gulliver: Está bien...

Niño: ¡Más erguido papá! ¡Saca pecho!

Gulliver: ¡Ya, no me mandes! ¡Y vente para acá conmigo!

Niño: Ja, ja. Papá, ¡Háblales!, ¡Diles algo!

(La plataforma comienza a subir con ellos dos arriba de ella)

Gulliver: Ja, ja... Allá voy. Yo, yo... Al principio yo me creía distinto a ustedes. Si, pero hoy, hoy me hacen sentir chiquitito, como un Liliputiense más, y con familia. Gracias, gracias. Me voy a tomar un minutito. Hermanos ¿Por qué no nos dejamos de guerras? y así el camino hacia Blefuscu no será lo que yo vi, un vergonzoso cementerio en el mar. Y así estos hijos nuestros no tomarán el fusil, tomaran el azadón, ¿Te gusta? O el pincel o el lápiz o el traperos ¿Por qué no? Lo que ellos quieran.

Niño: ¡Viva Liliput! ¡En paz!

Gulliver: Si, ¡Viva Liliput! ¡En paz! ¡En paz!

(Aparece la Emperatriz nadando. Luego a un costado, toma sol desnuda. Gulliver sale a la superficie secándose la cara cuando siente el canto de la Emperatriz)

Gulliver: ¡Oh! *(Tose)* Perdón majestad, ¿Molesto?

Emperatriz: ¡Gulliver!

Gulliver: No se preocupe, por mi profesión estoy acostumbrado a ver chicas desnudas. Pero si lo prefiere ¡Me eclipse!

Emperatriz: No, no, no, ¿Puedo relajarme entonces?

Gulliver: Absolutamente.

Emperatriz: Puedes quedarte entonces...

Gulliver: Gracias entonces... *(Ambos tararean una canción)* Liliput... Usted, usted... no se vaya.

Emperatriz: No, no tengo ganas. Además estoy tan cansada.

Gulliver: ¡Oh! Si, yo también. ¡La fiesta estuvo extraordinaria majestad!

Emperatriz: Merecías lo mejor.

Gulliver: ¡Oh! Gracias *(Ambos ríen y hablan al mismo tiempo)*

Gulliver: Estaba...

Emperatriz: ¿Cómo fue que llegaste? Ja, ja, ja

Gulliver: Usted, usted, usted...

Emperatriz: Sólo quiero conocerte un poco más...

Gulliver: ¡Oh! Yo soy un libro abierto.

Emperatriz: Allá arriba... ¿A qué te dedicabas exactamente?

Gulliver: ¡Ah! Allá arriba...Estaba...De alguna forma... En el negocio de los viajes imaginarios.

Emperatriz: Mmm... ¡Qué interesante!

Gulliver: ¡Oh!, si. Una vida inquieta, pero sin reposo. ¿Sabe majestad? En mi profesión, el día se hace noche.

Emperatriz: Debe ser muy duro para la mujer que te acompaña...

Gulliver: Mmm... No hay mujer.

Emperatriz: ¿No?

Gulliver: Mmm, Por mi trabajo**Emperatriz:** ¿Por qué?

Gulliver: Porque mi oficio y amor, van por caminos separados. Pero no pierdo las esperanzas, de que algún día se abran para mí las ventanas del amor.

Emperatriz: ¡Ah! (*suspira*) ¡Ay! ¡Ay!

Gulliver: ¿Qué? ¿Qué? ¿Qué pasó?

Emperatriz: ¡Ay! ¡Mi espalda!

Gulliver: ¿Le duele?

Emperatriz: ¡Muchísimo!

Gulliver: ¿Puedo ayudarla?

Emperatriz: Por supuesto... (*Tararea una canción*)

(*Gulliver le hace un masaje*)

Emperatriz: ¡Ay! ¡Ay!

Gulliver: ¡Oh! ¡Majestad! ¡Tiene toda la tensión acumulada en la colita!

Emperatriz: Si...Duele...

Gulliver: ¿Ahí?

Emperatriz: Si...

Gulliver: ¡Ah! Permiso... (*Le toca*) ¿Pasó?

Emperatriz: ¡Sí! Pasó.

Gulliver: ¡Bien!

Emperatriz: ¡Oh! Gulliver... ¡Eres muy delicado!

Gulliver: ¡Oh! Gracias...

Emperatriz: En tu país te dedicabas a atender ¿Señoras? O ¿Algo así?

Gulliver: No comprendo lo que quiere decir majestad... (*Le masajea el trasero*)

Emperatriz: ¡Gulliver!

Gulliver: ¡Oh! Perdón, perdón majestad, ¡El masaje es así!

Emperatriz: ¡Entonces no quiero más masaje!

Gulliver: Comprendo...Comprendo...

Emperatriz: ¡Mejor siéntate! Tengo que hablarte de algo. Antes que nada, mantendrás en secreto esta conversación. Si no lo haces, te mato.

(Gulliver hace un signo de que se quedará callado)

Emperatriz: Se agotan nuestras reservas de agua dulce. La situación será desesperada a partir de la próxima luna.... ¿Gulliver?

Gulliver: *(Gulliver la mira embobado)* ¿Ah?

Emperatriz: ¿Me estás escuchando?

Gulliver: Si, si, si, si, situación desesperada....

Emperatriz: Los blefusquenses poseen un enorme lago subterráneo y es para apoderarnos de ese lago, que debemos someterlos por completo. Gulliver, ¿Te pasa algo? ¡Ey! Gulliver...

Gulliver: ¡Ah! Continúe, continúe majestad.

Emperatriz: Continúo... Esta vez el ataque será a la médula. Tú estarás encargado de asaltar el palacio imperial de Blefuscu, y descabezar a toda la nobleza que... *(Se da cuenta que Gulliver le mira los pechos)* ¡Oh! Gulliver... ¿Por qué me miras así?

Gulliver: ¿Cómo? No, ¡Majestad! ¡Miro como miro una puerta!

Emperatriz: ¡Oh! ¡Lemuel! Lemuel... ¿En qué estás pensando?

Gulliver: No, no... En nada majestad... Yo casi nunca pienso.

Emperatriz: Pero Gulliver ¿Te haz vuelto loco?

Gulliver: Pero ¿Por qué?

Emperatriz: Mírate... ¡Eres un gigante!

Gulliver: Si sé que soy un gigante...Pero soy un hombre.

Emperatriz: ¡Oh! Aléjate, ¡Me das mucho miedo!

Gulliver: ¡Pero majestad!

Emperatriz: ¡No me toques!

Gulliver: Pero majes...

Emperatriz: ¡No te atrevas a tocarme!

Gulliver: Pero...

Emperatriz: ¡Ah! ¡Guardias! ¡Guardias, se ha vuelto loco!

Gulliver: *(Le tapa la boca)* ¡Por favor cálmese!, no puede estar así...

Emperatriz: *(Lo muerde)* ¡Guardias! *(Cae a la piscina)*

Gulliver: Ya vuelva majestad...Majestad vuelva... ¡Majestad! Ya vuelva.... *(Mete la mano para sacarla y se da cuenta que está inconciente)*

Gulliver: Guardias, ¡Un médico! ¡Un médico rápido! ¡Ay no! *(Le tira aire)* ¿Por qué no tengo aliento divino? ¡Vuelva! Vuelva.

Emperatriz: ¡Ah! Gulliver.
(Se ve a la emperatriz en su habitación, despierta asustada)

Emperatriz: ¡Ah!!Ah!

Redresal: Tranquilícese majestad, estoy aquí.

Emperatriz. ¡Ah! ¿Dónde esta él?

Redresal: Libre pero vigilado. Majestad sé que no es el momento apropiado pero... debe firmar la sentencia.

Emperatriz: ¿Y matar a Gulliver?

Redresal: No tenemos alternativa.

Emperatriz: Pero el no es el culpable de todo, yo también he sido responsable.

Redresal: Pero fue el quién llego hasta acá y acá la ley es igual para todos.

Emperatriz: Es verdad ¿Y si lo exilio?

Redresal: Majestad creo que no querrá volver a verla.

Emperatriz: Compréndeme fiel amigo, no puedo.

Redresal: ¡Muchacha! Sí puede.

(Gulliver aparece detrás de Redresal, sorpresivamente)

Gulliver: ¡Dijo que no podía!

Emperatriz: ¡Gulliver!

Gulliver: Perdón, perdón, majestad estoy tan avergonzado, pero realmente no sé lo que hice. ¡Está muy hermosa majestad!

Emperatriz: ¡No me verás nunca más!

Gulliver: Pero ¿Por qué?

Emperatriz: Te alejarás para siempre del palacio.

Gulliver: Pero, majestad como...

(La emperatriz lo hace callar)

Emperatriz: Vivirás en los acantilados como una bestia. *(Llora)*

Gulliver: ¡Soy una bestia! ¡Soy una bestia! Bien, obedezco como un Liliputiense más. Pero antes de partir a mi exilio por favor diga que me perdona.

Emperatriz: Vete.

Gulliver: Pero...

Emperatriz: ¿Y se fue?, se fue...

(Gulliver aparece de nuevo)

Gulliver: Majestad por favor, diga que me perdona.

Emperatriz: Gulliver por favor entiéndeme ¡No puedo!

Gulliver: Una, una palabra suya bastará para...

Redresal: *(Apuntándolo con una espada)* Retírese Gulliver.

Gulliver: Sí, si, si.

Redresal: Pero que ha hecho majestad, debe firmar la sentencia. El ingeniero químico tiene todo preparado y durante las dos primeras semanas de tratamiento quedará casi ciego, luego los diuréticos y el polvo seca entrañas lo dejarán en los huesos.

Emperatriz: No firmaré, ¡Nunca firmaré!

Redresal: Cuando esté agonizando, le extirparemos las cuerdas vocales para que no chille. Una vez muerto repartiremos su carne entre los hambrientos.

Emperatriz: No me contradiga Almirante, controle el ataque a Blefusco y prepare la revuelta, ese es su deber. Pero no ponga un dedo sobre Gulliver, el vivirá en el exilio hasta que yo diga.

Redresal: Sí majestad, como usted diga.

(Gulliver mira un volantín hecho por él)

Niño: *(Desde arriba)* Hola ¡Papá!

(Gulliver esconde el volantín)

Gulliver: ¡Hola hijo!, ¡Cómo haz crecido hijo!

Niño: ¿Cómo estás?

Gulliver: Bien, muy bien.

Niño: No vendré por algún tiempo, mañana entro al servicio militar

Gulliver: ¡Oh! Mira siempre a tu enemigo a los ojos.

Niño: Si papá.

Gulliver: Si te toman prisionero háblales golpeado.

Niño: ¡Si, señor!

Gulliver: No estás obligado a obedecer órdenes insensatas.

Niño: A la orden.

Gulliver: Tus calcetines bien secos.

Niño: Ya papá.

Gulliver: Y no fumes.

Niño: Te vendré a ver cuándo esté de franco.

Gulliver: Cuídate mucho. *(Mira al volantín)* Corta fue tu vida ¡Ah! Hasta mañana Lemuel, buenas noches Gulliver.

(Comienzan a caer pétalos sobre él, y la emperatriz comienza a tararear una canción)

Gulliver: ¡Oh! Lily, Lily, ¡Yo sabía que vendría!

Emperatriz: Lemuel...

Gulliver: Lily, ¿Usted me perdonó?

Emperatriz: Cómo no hacerlo...

(Ambos se ríen, comienza a sonar la canción. El la baja del techo, comienzan a bailar)

Emperatriz: Gulliver...

Gulliver: ¿Sí?

Emperatriz: Siempre me soñé en brazos de un gigante.

Gulliver: Pero usted sabe... Usted sabe señorita que yo soy un caballero.

(Luego ambos están sentados en el suelo, con el sonido del mar de fondo, ríen)

Emperatriz: Yo sabía que te ibas a quedar para siempre con nosotros Lemuel.

Gulliver: ¡Ay! Lily, yo creo que ya es hora de volver a mi mundo.

Emperatriz: No.

Gulliver: Si.

Emperatriz: No, no, no...

Gulliver: Si, si. ¡Ay! Lily si yo pudiera... La llevaría conmigo.

Emperatriz: Sí.

Gulliver: Si, y le construiría un lugar a su medida.

Emperatriz: Lemuel...

Gulliver: Lily, que le parece un palacio entre bambalinas.

Emperatriz: No me prometas nada.

Gulliver: Es verdad.

(Empieza a sonar la música de la revuelta)

Emperatriz: ¿Qué es ese tumulto? ¿Vienen hacia acá?

Gulliver: Así parece.

(El niño aparece en el escondite de Gulliver)

Niño: ¡Papá!

Gulliver: ¡Hijo! Hijo, ¿Qué haces aquí?

Niño: No importa. Papá debemos huir, vienen los hambrientos conducidos por la guardia imperial.

Emperatriz: ¿La guardia imperial? Redresal me traicionó. Almirante rastrero que hasta ayer me juraba lealtad, hoy mismo morirá. Pero ahora ¡Huye! ¡Huye!...

Gulliver: ¡No!, huir no.... ¿Quieren mi carne? ¡Ya verán!

Niño: ¡Papá! Son muchos.

Gulliver: ¿Ah sí? ¿Cuántos?

Emperatriz: ¡Huye! El tiempo es breve...

Gulliver: Pero... Pero... ¡No tengo a dónde ir!

Niño: ¡Yo sé a dónde podemos escondernos papá! ¡Sígueme!

Gulliver: ¡No puedo pasar huyendo toda la vida!

Emperatriz: Lemuel, ¡Salva tu vida! Hazlo por tu hijo y hazlo por mí.

Niño: ¡Papá! ¡Están muy cerca!

Emperatriz: ¡Huye! ¡Huye!

Gulliver: Si, si,...Está bien, está bien, es lo más sensato. Es lo... Lily.

Emperatriz: ¿Qué?

Gulliver: Nos volveremos a ver algún día.

Emperatriz: Es lo que mas deseo.

Gulliver: Júrelo...

Emperatriz: Yo te amo... ¡Ah!

(Gulliver se tira por el forado)

Niño: ¡Papá! *(Se va a tirar tras Gulliver)*

Emperatriz: ¡No! No lo hagas, ese lugar es mucho más peligroso para nosotros, que para él... ¡No!

Redresal: ¡No lo hagas soldado! ¡Póngase el uniforme! y retome su puesto inmediatamente.

(El Niño se tira)

Emperatriz: ¡Nooooooooo!

Redresal: ¡Ah! ¿Vio lo que logró majestad? Usted perdió a su héroe y yo perdí un soldado. El amor no es un buen consejero.

(Gulliver que ha caído a un nuevo lugar)

Gulliver: ¡Ay! ¡Ay! ¡De tumbo en tumbo! ¡Hijo!

Niño: ¡Papá!

Gulliver: Hijo... ¿Te tiraste detrás de mí?

Niño: No...Estaba mirando y me caí...

Gulliver: Mmm... ¡Te tiraste detrás de mí para liberarte del servicio militar!

Niño: ¡No! ¡Yo quería hacer el servicio! ¡Te miré y me caí!

Gulliver: Seguro te creo...

Niño: ¿Dónde estamos?

Gulliver: No sé, no tengo idea...

Niño: ¿Escuchaste?

Gulliver: No, ¡No escucho nada!

Niño: ¡Ya estás sordo!

Gulliver: Mira, mira, yo creo que tú tienes alucinaciones...

Niño: ¿Yo? ¡Siempre he sido mucho más lúcido que tú!

Gulliver: Mira, mira. Ese complejo de superioridad tuyo, ya allá arriba me tenía cansado.

Niño: Y ¿A mí? ¿Tú crees que me gusta tu complejo de inferioridad?

Gulliver: ¡Oh! Mira, mira.... Habla lo que quieras, pero no te metas conmigo.

Niño: ¡Me meto todo lo que quiera! ¡Para eso soy tu hijo y tengo derecho a decir lo que pienso de ti!

Gulliver: No, ningún hijo tiene derecho a ofender a su padre.

Niño: ¿No?

Gulliver: No, y menos si es adoptado.

Niño: ¡Oh!...

Gulliver: ¡Oh!...

Niño: ¡Tú sí que sabes ofender papá!

Gulliver: ¿Parece que fue mucho ah?

Niño: Mmm (*Afirmando*)

Gulliver: Ya disculpa...

Niño: Si.

Gulliver: Pero te tiraste detrás de mí, ¡Ja! (*Se oye un ruido*) ¿Qué fue eso?

Niño: No lo sé...

Gulliver: ¿Cómo no lo sabes? ¿No eres tan inteligente?

Niño: Bueno pero aquí no es Liliput, así que estamos igual de perdidos. Se acerca...

Gulliver: ¿Sabes? ¡Parecen pasos de elefante!

Niño: ¡Papá! ¿Qué es un elefante?

Gulliver: Un elefante....

(*Caen las piernas del gigante*)

Niño: ¡Oh! Un gigante, ¡Más gigante que tú!

Gulliver: No, no, no hijo. Yo no soy un gigante. (*Se esconden detrás de las piernas*) El caballero si que es grande ¿Ves?

Niño: *(Lo quiere tocar)* No, no, no... Que se puede enojar. *(Se vuelven a esconder, hasta que quedan frente a frente)*

Gulliver: ¡Nos vio! ¿Qué haces?

Niño: Déjame *(Se baja de las piernas de Gulliver, y le toca un pie)* ¡Golvasto momaren!

Gulliver: Tu, tu, ¿Tú crees?

Niño: ¡Estoy seguro! *(Se sube en el pie del gigante)* Y... ¡Golvasto momaren, yuli, yuli, wepa!, *(Canta y el gigante mueve su pie)* ¡Que simpático!

Gulliver: Naah... *(El gigante pone su pie como a disposición)*

Niño: ¡Quiere que suba! *(Comienza a trepar)*

Gulliver: Y tú ¿Cómo le entiendes todo?

Niño: Porque soy inteligente.

Gulliver: Caballero, caballero... Mi hijo va para arriba. ¡Cuidado por favor!

Niño: ¡Papá! ¡Mira!

Gulliver: No, no, no... Estás muy alto.

Niño: ¡Sube!

Gulliver: Si, si...Allá voy, allá voy... *(Comienza a subir)* Permiso, permiso...

Niño: ¿Viste? ¡Se parece a ti! *(Aparecen corriendo los tres)*

Gulliver: ¿A mí? ¡Se parece a ti!

Niño: ¡Papá! ¡Ya sé en que podemos trabajar aquí!

Gulliver: ¡Jugando como niño chico toda la vida!

(Aparece Gulliver descansando sobre el gigante y mirando al Niño que vuela con una cometa)

Niño: ¡Ah! *(Casi se cae, pero Gulliver lo sopla para que vuelva a ascender)* Ji, ji...¡Uh!

Gulliver: *(Se pone frente al gigante)* ¡Ey!

(Cae el almirante Redresal)

Redresal: ¿Dónde estás soldado desertor? *(Ve al gigante)* Gulliver, ¿Cómo haz crecido tanto? Dime, ¿Dónde está el cobarde de tu hijo? Habla, habla... *(Le comienza a pegar con su espada)* Defiéndete cobarde... *(Lo intenta morder)* Uy... *(El gigante lo pisa)* Gulliver, no lo hagas, Gulliver, Gu...Gu... *(Gulliver lo mata)*

(Aparece Gulliver poniéndole pompones rojos a los zapatos del gigante, iguales a los de él y a los del niño)

Gulliver: ¿Qué porquería pisaste tú? ¿Eh? *(Al gigante)*

Niño: ¡Ya papá! Estamos listos...

Gulliver: ¡Ah! Si, si. Yo estoy listo.

Niño: ¡Ah! Ayer dijiste lo mismo y entraste tarde.

Gulliver: Mira, ayer fue ayer. Hoy es hoy.

Niño: Silencio por favor.

Gulliver: No me digas silencio...

(Comienza una música y los tres hacen una coreografía)

Niño: Y....

Gulliver:... ¡Tres!

Niño:... ¡Con ritmo!

Gulliver: ¡Eja!, ¡Eja!... *(Termina el baile)* Bien, bien, bien...ahora si, a descansar. *(Levanta los pies del gigante y los hace desaparecer)* Y a comer...

Niño: ¡Ey! Mañana tenemos ensayo temprano...

Gulliver: ¡Ay no! Hijo, no seas obsesivo...

Niño: ¡Te equivocaste!

Gulliver: ¿Cómo? ¿Cómo que yo? ¿No podría haber sido que tú te equivocaste?

Niño: ¿Yo?, Imposible... Tú te equivocaste y te lo voy a demostrar. Maestro por favor... uno, dos, tres.

(Comienza a dar instrucciones a Gulliver en francés)

Gulliver: ¡Mira cómo se le ha gastado el traje con el tiempo!

Niño: Sí.

Gulliver: ¿Y a ti? ¿Ah?

Niño: Sí.

Gulliver: Y mira el mío...

Niño: Sí...

Gulliver: ¡Cómo pasa la vida!

Niño: ¿Papá?

Gulliver: Si, si... ¡Dime hijo!

Niño: ¿De qué gigante huyes tú?

Gulliver: Mmm, ¿Y tú?

Niño: Y ¿Tú?

Gulliver: ¡Yo creo que del mismo!

Niño: ¡Por eso andamos juntos hace tanto tiempo!

Gulliver: Toda tu vida. Oye hijo, ¿Y por qué me miras así?

Niño: Llegó la hora de matar al gigante que no nos deja crecer.

Gulliver: Yo, yo voy a terminar de cocer. Porque no me gusta dejar las cosas a medias, porque dejar las cosas a medias, es como...

Niño: Es como no hacerlas...

Gulliver: Si, hijo, tú tienes razón... Hay que hacer lo que hay que hacer. ¿A dónde irás hijo?

Niño: A Liliput.

Gulliver: No hijo, ¡Eso es muy peligroso para ti! Lo que tú hiciste fue desertar.

Niño: Si sé.

Gulliver: ¡Ah! ¿Si?

Niño: Pero ese es mi rincón.

Gulliver: Es verdad.

Niño: ¿Y tú?

Gulliver: Bueno, yo tendré que buscar la salida para volver a mi rincón.

Niño: Gracias Gulliver por haber sido mi padre.

Gulliver: No, no. Gracias a ti hijo, por haber sido mi amigo. Te voy a pedir un favor.

Niño: Sí.

Gulliver: Hijo, esto, esto se lo llevas a Lily.

Niño: Si, si...

Gulliver: Y le dices que... Que yo...Que yo... No, no le digas nada.

Niño: Bueno.

Gulliver: Sólo se lo entregas...

Niño: Si...

Gulliver: Igual fíjate en qué cara pone y todo eso...

Niño: Tranquilo...

Gulliver: ¡Oh! Se nos olvida despedirnos del amigo.

Niño: Pero está durmiendo...

Gulliver: ¡Ah! ¡Ves que no lo sabes todo!

Niño: ¿No? A ver, ¿Qué no sé?

Gulliver: Tú no sabes que los gigantes escuchan mientras duermen...

Niño: ¿Ah sí?

Gulliver: ¡Si señor! Y también ellos tienen una vida paralela que ocurre en sueños.

Niño: ¿Verdad?

Gulliver: Si hijo. Y es en sueños que ellos se encuentran con otros gigantes y nos estorban.

Niño: Y todo eso, ¿Es cierto papá?

Gulliver: Si hijo. ¿O a caso has visto alguna vez a dos gigantes juntos?

(Aparece el niño, pero ahora adulto, junto a Lily, la Emperatriz)

Niño: Y eso fue lo que vivimos en el otro mundo. Bueno majestad, creo que le he contado todo.

Emperatriz: Y qué aventura tan fascinante muchacho. De tu viaje sacaremos grandes enseñanzas. ¿Por qué no te vienes a palacio? Tú serás mi general de paz.

Niño: ¿Yo? ¿Un desertor?

Emperatriz: Con mayor razón.

Niño: Gracias majestad, pero mi lugar está allá. Soy agricultor, me gusta sembrar.

Emperatriz: *(Mirando al hijo del Niño)* Y ya sacaste una bonita cosecha. ¡Qué bueno que las nuevas generaciones dejan el fusil y toman el azadón!

Niño: Majestad...

Emperatriz: ¿Si?

Niño: Mi padre me entregó esto para usted. Y él me pidió que le dijera.....Que nunca, en ningún momento de su vida ha dejado de amarla.

Emperatriz: ¡Ah! *(Huele la rosa)* Gulliver....

(Se siente el ruido de una caída)

(Gulliver se despierta en medio de la estructura sin comprender qué pasó. Se baja, toma el trapero y continúa su trabajo)

El último heredero

Transcripción del video de la obra *El último heredero de la compañía Viaje Inmóvil*. Estrenada el año 2008.

(En escena se ve a Nepomuceno que acaba de conocer a su mujer, luego se les ve casándose ante un Sacerdote, luego él simula tener sexo con ella, para finalmente nacer un niño de la mujer) (Imágenes breves de cada suceso)

Dolores: ¡Es un monstruo llévese a este niño no lo quiero ver!

Nepomuceno: Lo vas a tener que querer porque es nuestro hijo, fruto de nuestro amor. Y prepárate pronto, que nos vamos de viaje.

Criada: Dicen que ésta comarca no existía ni siquiera en la imaginación del creador, fue la ambición del hombre la que chicoteó los caballos hacia el sur, así se creó el largo y angosto corredor en donde el Rey instaló su más lejana colonia.

Guacho: Muy buenas tardes patrón bienvenido a su nueva casa, yo fui sirviente de su abuelo y ahora estoy aquí para servirlo a usted. Tome este cuerno, era de su abuelo, ahora es suyo, si me necesita, sople.

(El patrón lo hace sonar).

Guacho: Mande patrón.

Nepomuceno: Tengo hambre.

Guacho: Está servido. Me llamo Guacho, para servirle. Mañana a primera hora lo llevo a conocer sus caballos, provecho patrón.

Criada: ¿Le sirvo señor?

Nepomuceno: ¡Anda a ver al niño tú!

Dolores: ¿Va a dejar la escritura ahí?

Nepomuceno: Sí, no.

Dolores: Guárdela, *(Viendo si queda dinero)* ¿No queda nada?

Nepomuceno: Nada, heredé diez mil caballos fina sangre Dolores.

Dolores: ¿Y ni un centavo?

Nepomuceno: Eres tan joven, tan joven.

Dolores: ¿Para qué compró esa India?

Nepomuceno: Para que la vieran, la primera impresión es la que cuenta, ¿No te fijaste cómo nos miraban?

Dolores: Pero se gastó lo último que le quedaba en ella.

Nepomuceno: Bueno alguien tiene que cuidar al niño ¿No?, además lo último no me lo gasté yo, lo último usted se lo dio al pintor.

Dolores: Le pagué su retrato.

Nepomuceno: Mi retrato ¿Y con qué?

(El niño no para de llorar)

Dolores: Con el dinero que usted me dio.

Nepomuceno: Si claro, ¿Y tú crees que yo soy tonto?

Dolores: ¡Haga callar a ese niño!

Nepomuceno: Tranquila Dolores, yo los voy a proteger.

(Comienza a temblar)

Dolores: Señor, Dios mío. Ve, era cierto, aquí la tierra se mueve, nunca debimos venir.

Nepomuceno: ¿Qué estás diciendo? ya lo decidí, nos vamos a quedar unos años aquí hasta que estemos llenos, y luego, de vuelta a lo nuestro, pero ricos y respetados.

Guacho: ¡Ah, yegüita!

Nepomuceno: ¡Guacho!

Guacho: Mande patrón.

Nepomuceno: Me falta uno.

Guacho: Qué raro.

Nepomuceno: ¿Qué raro?, ¿Dónde está Guachito?

Guacho: No sé patrón.

Nepomuceno: No se patrón. ¿Dónde está? Mira Guacho yo a ti te voy a dar un arma, y tú vas a cuidar que no me roben los animales y si me falta un cuarto de potro la culpa es tuya. ¿Ya Guachito?

Guacho: Sí patrón.

Criada: ¡Señor! ¡Señor! ¡Ya nació, venga!

Dolores: No llores, no.

Nepomuceno: ¿Es un niño?

Dolores: Sí.

Nepomuceno: ¿Y cómo? ¿Cómo es?

Dolores: Bello.

Criada: ¡Bello!, ¡Bello!

Nepomuceno: ¿Se puede ver?

Criada: Pero claro patrón, vaya a ver a su hijo.

Nepomuceno: Gracias, esto es un milagro. Tú te llamarás...

Dolores: Raimundo

Nepomuceno: ¿Raimundo?

(Se oyen aullar perros)

Criada: ¡Uh!, que se viene fuerte, ¡Señora! ¡Señor!

Criada: ¡Uh!, devolvió *(por el bebé)*

Dolores: ¡Lléveselo!

Nepomuceno: No le hables así.

(Dolores se queda sola con Raimundo)

Dolores: Vas a tener que acostumbrarte Raimundo, porque esta tierra pendeja, todavía no se asienta *(Escupe el suelo)* no llores, no Raimundo, no llores.

(Desaparece el bebé, y aparece Raimundo grande. Ella lo besa)

Raimundo: Mamá.

Guacho: Querían mucho al abuelo suyo patrón, tres días lo estuvieron velando, es que todo el mundo estaba en deuda con el caballero.

Raimundo: Papá.

Nepomuceno: ¿Qué?

Raimundo: Mira (*Señalando al cielo*)

Nepomuceno: ¿Ese?

Guacho: Ese, es un tiuque patrón.

Nepomuceno: (*Enseñándole a Raimundo*) Tiuque, suyo.

Guacho: ¡Hola patroncito!

Raimundo: ¡Hola Guacho!

Guacho: Yo también estaba en deuda con su abuelo, porque él me encontró a mí al fondo de una quebrada, y me recogió, después me llevó para su casa, y me dio un trabajo fácil, para ver si yo era tonto, luego otro. Después me enseñó a leer y así de a poco me fui aguachando. Eso es lo que me contó él. Si no fuera por su abuelo patrón, yo, me habría perdido en el bosque.

Raimundo: Mamá.

Dolores: ¿Si?

Raimundo: Terminé.

Dolores: ¿Todo?

Raimundo: Todo.

(*Dolores le da a Raimundo una pelota pequeña que él se pone en la nariz*)

Raimundo: ¡Guacho!

Guacho: Si patroncito.

Raimundo: Mira.

Guacho: Que habiloso patroncito.

Dolores: Raimundo ahí no se juega.

Raimundo: ¿No?

Dolores: No.

Raimundo: ¿Y aquí mamá?

Dolores: Te dije que no.

(*Se oyen ruidos extraños*)

Guacho: ¿Quién anda ahí? permiso patrón, ¿Patrón?

Dolores: ¿Raimundo?, ¿Raimundo? ¿Dónde se metió?

Raimundo: ¡Mamá tengo frío! ¡Sálveme mamá! ¡Bu! (*ríe*)

Dolores: ¡Venga para acá!

Raimundo: Ya, ah, (*Se persigna*) Padre, Hijo. (*Se ríe*)

Dolores: Deje a los muertos tranquilos. ¿Vamos a la casa?

Raimundo: ¿Y mi papá?

Dolores: Déjelo descansar, venga. Raimundo. Me gustaría que un pintor le hiciera un retrato.

Raimundo: ¿Un retrato?

(*Aparece el niño Nepomuceno, en un rincón*)

Nepomuceno: ¿Niño?

(*El niño intenta morderlo*)

Nepomuceno: No eres un animalito tú. (*El niño lo acaricia*) Como ha crecido, mi niño. (*Se oyen ruidos*). Vete a la casa, que si te ve la señora se va a enojar.

Pintor: ¡Viejo de mierda!

Raimundo: ¿Qué lee pintor? ¿Pintor?

Pintor: Un libro de aventuras

Raimundo: ¡De piratas!

Pintor: Sí, piratas que buscan un tesoro.

Raimundo: ¿Me lo podría prestar? Sólo leo la vida de los santos. ¡Por favor!

Pintor: Es para ti.

Raimundo: ¿Verdad?

Pintor: Me dijeron que te gusta leer.

Raimundo: Mucho.

Pintor: Toma.

Raimundo: Gracias. ¿Cuál es su nombre?

Pintor: José.

Raimundo: José, yo soy...

José: Raimundo.

Raimundo: Sí. ¡Mamá! Mamá, venga a conocer a José, él es el pintor que va a retratarme. José ella es mi mamá. ¿A ella podría hacerle un retrato?

José: Encantado.

Raimundo: Es bellísima ¿No cree?

José: Mucho.

Raimundo: ¡Papá!

José: Tiene tu piel.

Dolores: Tiene tu carácter.

José: ¿Empezamos?

Raimundo: Si.

José: ¿Y ese traje?

Dolores: Nepomuceno, quiere que lo use.

Raimundo: José ¿Puede retratarme con mi libro?

José: Por supuesto.

Raimundo: ¡Papá!

Viejo: ¡Mi niño!

Raimundo: ¡Mire!, ¡Mire!, ¡Mire!

Nepomuceno: ¡Ah!, que lindo. No es bueno leer mucho Raimundo. (A José) Usted no envejece.

José: Si usted lo dice señor.

Nepomuceno: Y ¿Cómo le ha ido en la corte?

José: Bien, mi trabajo se conoce. Y a usted ¿Cómo le ha ido aquí?

Nepomuceno: Maravilloso, este es el paraíso joven.

Raimundo: ¡Ay!

Nepomuceno: ¿Qué pasó?

Dolores: Perdón.

Raimundo: Mamá.

Nepomuceno: Ten cuidado mujer. Lo dejo. El tiempo del artista es sagrado. ¿Te gustó el traje?

José: Mucho.

Nepomuceno: ¡Viste, viste!

Raimundo: ¿Seguimos?

José: ¿Seguimos?

Dolores: Seguimos.

José: Raimundo, ¿Te han hecho un retrato antes?

Raimundo: Nunca, ¿Qué tengo que hacer?

José: Tienes que pensar en cómo te gustaría que te vean los demás, tienes que posar de esa forma.

Raimundo: O sea, yo decido mi retrato.

José: Sí, y yo pinto lo que tú me muestras.

(El pintor lo besa en la mejilla)

Raimundo: ¡Qué simpático!

Dolores: ¿No es cierto?

(Raimundo comienza a posar)

José: ¿Así?

Raimundo: No, así. No mejor así. *(Imitando a su padre)* José, usted no envejece, ¿Cómo le ha ido en la corte? Ya, ya, ya.

Nepomuceno: Raimundito, ¿Payaseando?

Raimundo: No, papá.

Nepomuceno: ¿Cree que el pintor tiene todo el tiempo del mundo?

José: Nepomuceno, realmente a mí no me molesta.

Nepomuceno: Colóquese en su posición, un, dos, tres ¡Ya!

José: No, no, no, no, prefiero que los niños estén cómodos al momento de retratarlos señor.

Nepomuceno: Mire joven, la pintura es su área, la educación de mi hijo es la mía. ¿De acuerdo?

Raimundo: ¡Oh!, la encontró. *(Una pelota)*

Nepomuceno: Sí.

Raimundo: ¡Gracias papá! ¿José? Así quiero que me retrate.

José: Muy bien, no te muevas.

(Dolores, muestra su pelo rojo a escondidas al pintor)

Raimundo: ¿Qué pasa?

Dolores: ¡Ah! Nada.

Nepomuceno: ¿Qué pasa?

Dolores: Nada.

Nepomuceno: ¿Qué pasa Raimundito?

Raimundo: Nada. ¿Qué es eso?

Nepomuceno: ¿Qué es esto?

Dolores: ¿Una carta?

Nepomuceno: Bien, una carta, ¿Quiere leerla?

Dolores: No, léala.

Nepomuceno: ¿Por qué no le enseña usted José? Conmigo no hay caso.

José: No puedo señor, la pintura es mi área.

Nepomuceno: Artista.

Raimundo: ¿No sabe leer mamá? ¿Nunca aprendió?

José: Raimundo, deje tranquila a su madre.

Raimundo: ¿Mamá? ¿Mamá? ¡Voy a salir a jugar!

Raimundo: ¿Guacho?

(Guacho lo asusta)

Guacho: ¡Ah!

Raimundo: Tonto.

(Cacarea una gallina)

Guacho: ¿Qué hace esa gallina aquí?

Raimundo: Dame.

Guacho: No, me la tengo que llevar de vuelta.

Raimundo: Guacho no. No está en la casa, no es de nadie.

Guacho: ¿Está loquito?

Raimundo: Dame, dame.

Guacho: Patroncito, no le cuente a su papá.

Raimundo: Lo juro por Dios.

Guacho: Tome.

Raimundo: ¿Dónde se metió?

Guacho: No sé, ahí.

Raimundo: ¡Putá, carajo! No te rías guacho. ¡Guacho!

Una voz: ¿Quién anda ahí? ¿Andan cazando?

Guacho: No.

Voz: ¡Les voy a echar los perros!

Guacho: Arranquemos patroncito.

Voz: Buenas tardes.

Raimundo: Hola.

Voz: ¿Qué andan haciendo por aquí?

Raimundo: Estamos buscando indios.

Voz: Indios ¿Para qué?

Raimundo: ¡Para matarlos!

Voz: ¿Por qué?

Raimundo: Porque se robaron unos caballos nuestros.

Voz: ¿Usted los vio?

Raimundo: No.

Voz: Entonces ¿Cómo puede saber que fueron ellos?

Raimundo: Mi papá los vio.

Voz: ¿Y ese patipelado?

Raimundo: Es mi soldado.

Voz: Tienes patipelado.

Raimundo: Mi papá.

Voz: ¿Los está llamando?

Raimundo: Sí señor.

Voz: ¿Eres mudo, patipelado?

Guacho: Ah, ah...

Voz: Ya, váyanse.

Raimundo: Adiós señor.

Voz: No lo traigas a jugar al bosque, por aquí los niños se pierden.

Guacho: No señor, no señor. ¿Raimundito? ¿Raimundito? Ay, ay.

(Dolores practica tocando un xilófono)

Dolores: No voy a poder.

Nepomuceno: Si practica, va a poder.

Raimundo: Parezco niña.

Dolores: Me voy a equivocar.

Nepomuceno: Y nadie se va a dar cuenta.

Raimundo: Papá se van a reír.

Dolores: ¿Por qué esta tan seguro?

Nepomuceno: Porque son todos unos ignorantes.

Raimundo: Papá...

Dolores: Igual que nosotros.

Nepomuceno: Sí, pero nosotros somos más ricos.

Raimundo: Mamá sáqueme este vestido por favor.

Dolores: ¡Nepomuceno! ¡Nepomuceno! esto es ridículo.

Raimundo: Sí, ridículo.

Nepomuceno: Ya, se acabó, aquí mando yo, usted va a tocar y usted va a cantar. Imagina que hoy es mañana, y están todos los fieles en la catedral, los jóvenes entran cargando al Santo y lo dejan en el altar mayor.

(Raimundo comienza a cantar)

Raimundo: Lo está haciendo bien mamá.

(Raimundo comienza a ahogarse, por lo apretado del traje)

Raimundo: Papá...

Dolores: ¡Lo hice bien!

Criada: ¡Ah! Raimundito.

Dolores: Dios todo poderoso, creador del cielo y de la tierra, creo en Jesucristo su único hijo nuestro Señor, creo, creo en Dios Padre creador del cielo y de la tierra.

(Raimundo respira, y comienza a llorar)

Dolores: Ya pasó Raimundito, tranquilito.

Criada: ¡La ropa que le pone!

Nepomuceno: Anda, India la... ¿Qué tengo en la cabeza?

Guacho: Patrón, venga.

Nepomuceno: Ya voy, voy, voy.

(Aparece una yegua que en la boca tiene una carta)

Guacho: ¿Algún problema patrón?

Dolores: ¿Qué quería ese hombre? ¿Qué es eso?

Nepomuceno: Carta del rey.

Dolores: ¿Qué? Guacho ándate. ¿Qué dice?

Nepomuceno: Aceptaron a Raimundito en la Academia Real.

Dolores: ¿De qué está hablando?

Nepomuceno: Yo hace un tiempo le escribí una carta al Rey ofreciéndole...

Dolores: ¡Qué hizo!

Nepomuceno: Pensar en él, en su futuro.

Dolores: Tiene cinco años.

Nepomuceno: Deberías estar contenta. Si se queda aquí perderá mucha ventaja, piensa en lo que puede llegar a hacer.

(Dolores rompe la carta)

Dolores: No acepto, soy su madre y mi hijo se queda conmigo.

Nepomuceno: El Emisario Real lo estará esperando en el puerto.

Dolores: ¿Cuándo?

Nepomuceno: Yo lo acompañaré hasta que se suba al barco.

Dolores: ¿Cuándo?

Nepomuceno: Mañana.

Dolores: ¿Qué? No.

Raimundo: Mamá, mamá ¿Por qué tengo que partir tan rápido?

Dolores: Porque puede hacerlo.

Raimundo: Pero no voy a cantar, ¿No vamos a ir a la catedral?

Dolores: Ya va a ver catedrales de verdad.

Raimundo: Pero ustedes podrían venir conmigo.

Dolores: ¿Quién cuidaría de la hacienda?

Raimundo: Mi papá. Venga usted conmigo mamá.

Dolores: ¿Y quién cuidaría a su papá?

Raimundo: Mmm, odio la herencia.

Criada: ¡No Raimundito!

Raimundo: Cállate tonta. ¿Voy a ver al rey?

Nepomuceno: Claro que sí mi niño.

Dolores: El Emisario Real lo cuidará durante el viaje y llegando a la corona lo llevará hasta la academia real.

Criada: No hay nada que temer chiquitito.

Nepomuceno: Vamos criatura.

Raimundo: Vaya a verme mamá.

Dolores: Lo acompañaré con mis rezos.

Nepomuceno: Volveré antes que se ponga el sol.

Raimundo: Adiós Guacho, le voy a dar tus saludos al Rey, y te voy a traer zapatos, Guacho... que no se olviden de mí, adiós.

(La Criada y Dolores rezan para que Raimundo llegue bien)

Dolores: ¡Guacho! ¿Sabes leer?

Guacho: Sí, patrona.

Dolores: Lee.

Guacho: Tal vez sería mejor callar pero hay quien todo lo ve, ya nada tiene remedio, pero usted debe conocer la verdad aunque esta duela o avergüence.

Voz de narrador: El infortunio comenzó a mí parecer cuando, en el último minuto y justo antes de zarpar, su marido decidió abandonarla mi señora y subió al barco. No habíamos dejado atrás la costa cuando fuimos emboscados por varios botes pequeños, los bandidos treparon como gatos y se apoderaron de todo lo que tuviera algún valor. Nepomuceno se negó a entregar su bolsa de oro y comenzó a gritar fuera de sí, el problema se zanjó rápido, un bandido joven empuñó un trabuco y apuntó directamente el pecho de su marido

Raimundito queriendo abrazar a su padre, se puso delante. Y así fue mi señora, lo lamento tanto, que una sola bala a los dos mató.

(Se oye un disparo)

Obispo: Dios todo misericordioso permite que tu siervo Nepomuceno y el pequeño Raimundo gocen de la alegría plena de sentirse en tu presencia, te pedimos Señor que perdones aquellas faltas por ellos cometidas, tú que vives y reinas por los siglos de los siglos, amén. Buenas tardes

Abogado: Buenas tardes señor obispo.

Obispo: Tome.

Abogado: Señor obispo, yo leo la sagrada biblia a diario pero no creo que sea este el momento...

Obispo: Lea los pasajes marcados.

Abogado: Como usted ordene.

Obispo: ¡Niño! Nos puedes atender por favor, ¡Qué lindo!

Abogado: Pero ¿Dónde encontraron esta inmundicia?

Obispo: En las bodegas de un barco que llego ayer, el Santo oficio descubrió diez ejemplares como este.

Abogado: O sea estas ideas del demonio ya están aquí.

Obispo: Pero era inevitable, son ideas propias de la naturaleza humana.

Abogado: ¿Qué puede ocurrir?

Obispo: Lo peor ya pasó, el rey ha sido tomado prisionero.

Abogado: No.

Obispo: El perro invasor lo tiene en una celda.

Abogado: Pobre Rey bien amado.

Guacho: ¡Excelencia!

Obispo: La noticia se sabrá pronto y los criollos querrán tomar el poder.

Abogado: Señor obispo estoy a su disposición, piense en mí como un soldado.

Obispo: Eso me gusta, desconfíe de todos, tener la misma sangre dejó de ser seguro de confianza, dentro de las familias está el pecado y es la ambición la que se apodera de los más jóvenes, manténgame informado del estado de la hacienda, pues necesitarán caballos. (Al Guacho) Ah, Niño, ¿Qué edad tienes?

Guacho: Doce.

Obispo: Doce. Dinos, ¿Te gustaría servir al Rey?

Dolores: ¿Qué pasa aquí? ¿Señor obispo?

Obispo: Sentido pésame.

Dolores: ¡Guacho a la cocina! ¿Quién es usted?

Abogado: Señora soy abogado de la Real Audiencia y estoy aquí porque ha surgido un problema para poder cumplir con algunas instrucciones que dejó su marido.

Dolores: ¡Qué me importa! Ese infeliz se llevó todo.

Abogado: Señora, su marido le entregó un documento al señor obispo antes de partir, ahora, ese documento se ha transformado en su testamento.

Dolores: Un testamento ¿Qué dice?

Abogado: Voy a leer la parte del escrito que nos complica y que el señor obispo espera que usted nos ayude a aclarar. Señora, eso que tiene en la mano, ¿Es la escritura de la herencia?

Dolores: ¿Por qué?

Obispo: ¡Entréguela por favor!

Abogado: Bien comienzo la lectura. Si esta carta es leída será porque yo he decidido regresar a mi querida tierra y para que la hacienda no caiga en el abandono, ni en manos indignas, dejo escrito un mandato y un reconocimiento.

Dolores: ¿Un reconocimiento?

Abogado: Si un reconocimiento, una especie de...

Obispo: Bueno, bueno, bueno, las preguntas al final.

Abogado: Hago reconocimiento de un hijo escondido que con mi mujer tuvimos y que por vergüenza de ella fuimos olvidando de a poco, ese niño que aún no ha recibido la luz del Señor deberá ser bautizado de forma inmediata y recibirá el nombre de Nepomuceno por ser el primogénito. Tercero, será entonces el niño Nepomuceno el único heredero de todo lo que nuestra familia ha acumulado.

Dolores: ¿Qué?

Obispo: Continúe.

Dolores: No, no.

Abogado: *(Continúa leyendo)* Seguramente mi esposa está allí y no atina a comprender, ¿No es así? Don obispo yo no puedo leer esto.

Obispo: Lea y no omita ni una coma.

Abogado: No es así, ¡ah! No.

Obispo: ¡Hombre por favor!

(El abogado habla como Nepomuceno)

Abogado: ¿No es así perra? Sí, porque eso es lo que eres, ahora te toco perder, ahora tu dependes de ese hijo nuestro que te avergonzaba, puta, puta y mil veces puta. *(Para de leer)* No señor obispo yo no puedo seguir con esto.

Obispo: Continúe, siga.

Abogado: Perra, puta, puta. No, no puedo señor obispo.

Obispo: Bueno, creo que ha quedado bastante claro el ánimo del escrito, por lo que puede ir hacia el final.

Abogado: Señora, discúlpeme, realmente. Por último, ordeno que el niño Nepomuceno permanezca bajo la custodia de los curas en el monasterio hasta que haya recibido la instrucción necesaria como para poder administrar su herencia.

Dolores: Nada más y ¿Yo?

Abogado: Señora, el señor Nepomuceno me nombro su albacea, nada le faltará, pero por favor, dígame, ¿Dónde está el niño?

Dolores: ¿Qué pasará conmigo?

Obispo: Hija, ¿Qué edad tiene tu niño?

Abogado: ¿Cinco, siete? ¿Dónde está?

Obispo: ¿Seis, ocho?

Dolores. No voy a responder sus preguntas. Soy la viuda y tengo autoridad en esta casa.

Obispo: Moralmente sí, pero es que la ley no está de tu parte.

Dolores: ¡Al demonio con la ley!

Obispo: Mira niña, hay infierno, una afirmación que para ti parece tener tintes de perogrullo. Te la voy a repetir, hay infierno.

Abogado: Señora, para nadie es agradable esta situación, díganos dónde se encuentra el niño y terminemos de una vez este doloroso trámite.

Dolores: Ustedes no entienden, es un incapaz.

Abogado: Señora, usted no entiende, es el heredero.

Dolores: No les va a servir.

Obispo: Deje que los Curas se encarguen de su educación.

Dolores: Disculpen, no me siento muy bien.

Abogado: No, por favor, no hemos terminado aún, díganos dónde está el niño.

Dolores: No está.

Obispo: Síguela, síguela, ¡Caramba!

Abogado: Señora, ¡Señora!

Dolores: *(Sube corriendo al altillo. Todo está oscuro)* Niño, ¿Niño? Sé que está aquí, ¿Escuchó? ¿Entendió algo? ¿Dónde esta? ¿Niño? Yo, yo soy su mamá. No se olvide de mi rostro, niño, viene un fraile a buscarlo y lo van a llevar a un monasterio, no se olvide de su mamá, usted se llama Nepomuceno.

Abogado: ¡Señora!

Guacho: ¿Así que ese era hijo de los patrones? ¿Por qué lo tenían escondido allá arriba India? ¿Usted sabía?

Criada: Yo no sé nada.

Guacho: Haber, niño Nepomuceno. ¡Ay!

Criada: Es que muerde cuando se asusta.

Guacho: ¡Adiós niño Nepomuceno! ¡Adiós Indiecita!

Criada: Adiós Guacho.

Guacho: ¡Espérenme!

Criada: Guacho cuide el cuerpo que hay uno sólo.

Guacho: No llore india, voy a defender al rey y vuelvo. Le voy a traer un marido de regalo.

Criada: Tonto.

Guacho: Niño Nepomuceno, acuérdesse de mí cuando le toque mandar.

Criada: Niño pórtese bien, hágales caso en todo, contrólese, adiós mi niño, adiós Guacho.

(La criada por un lado se despide del Guacho y por otro de Nepomuceno)

(En escena aparece un hombre cruzando la escena con una yegua, mientras tanto se escucha la voz del niño Nepomuceno leyendo.)

Dolores: Pasaron los años y los jóvenes tomaron el poder, se dice que ese primer gobierno criollo fue un periodo raro, porque el criollo es un ser raro. La tierra de nacimiento tirando para un lado y la sangre para el otro.

(Se ve el interior de una casa, Dolores está escribiendo con el abogado)

Abogado: Muy bien señora, la felicito, si continúa así pronto habrá recuperado el tiempo perdido. Continuemos (*Dictándole a Dolores*). El poder emana... Emanar...

Dolores: Señor, yo estaba pensando que como tanta gente está partiendo, por favor, cómpreme un pasaje de regreso.

Abogado: Señora, que más quisiera yo, pero usted sabe, no estoy autorizado. Es su hijo el que debe decidir.

Dolores: ¿Cuándo, ah?

Abogado: Tenga paciencia ya llegarán nuevas noticias desde el monasterio.

Dolores: ¿Qué está diciendo?

Abogado: ¿Eh?

Dolores: Usted sabe que ese niño no va a aparecer, ¡Está muerto!

(La escenografía empieza a cambiar. En la oscuridad se ve al niño Nepomuceno, subiendo y bajando escalones, se está escapando. Se vuelve a la imagen de Dolores con el Abogado).

Dolores: ¡Sí, señor, muerto!

Abogado: ¡No!

Dolores: ¿Qué quiere?, ¿Qué yo también me muera en esta tierra?

Abogado: ¡Señora! Usted no se va a morir, por el amor de Dios, no llame a la desgracia.

Dolores: ¿El abogado se ha vuelto supersticioso?

Abogado: Al contrario, más creyente. ¡Obediencia, resignación y fe!. Ese niño aparecerá por el bien de todos.

Dolores: *(Irónica)* ¡Aparecerá! Se escapó hace tres meses del monasterio.

Abogado: Sí, lo sé.

Dolores: ¡Está muerto!

Abogado: ¡No!

Dolores: Sí, señor, ¡muerto! *(Se escucha desde fuera relinche de caballo).*

Abogado: ¡Guacho! ¿Qué pasa, qué es ese alboroto?

Guacho: *(Desde afuera)* No sé, señor, las bestias andan inquietas. *(Las hace callar)*

Abogado: Ya, continuemos. *(Continúa dictando)* El poder... Emanan de Dios.

Dolores: ¡Usted es un cagón!

Abogado: ¿Qué?

Dolores: Los criollos se llevan nuestros caballos, ¡Y usted no hace nada!

Abogado: Pero señora, ¿Qué quiere que haga? Debo aceptar esas pequeñas requisiciones. Pero yo le aseguro que este período de locura pasará y volveremos a los tiempos de la razón, créame.

Dolores: ¡Cagón!

Abogado: Ya hablaremos de su conducta. *(Sale)*

Dolores: ¡Cagón! *(Llora).*

Criada: *(Desde afuera)* ¿Se siente bien mi señora?

Dolores: Sí. India ven, necesito que envíes esto.

Criada: ¿Es una carta? ¿Para Don José?

Dolores: Sí.

Criada: Pero mi señora, si no le ha contestado nunca...

Dolores: Silencio. Envíala.

Criada: Si, patrona. *(Dolores se ahoga)* ¡Señora!.

(Oscuridad. La escenografía cambia).

Abogado: ¿Señora?

Dolores: ¿Qué?

Abogado: ¿Puedo pasar?

Dolores: No, yo voy. Cuando mierda nos vamos a ir de este lugar.

Abogado: Esto le hará muy bien. Tómelo todo.

Dolores: ¿Cuándo mierda nos vamos a ir de este lugar?

Abogado: Fe, mi señora, ¡fe! *(Dolores ríe irónicamente).*

(Los perros empiezan a ladrar)

Abogado: ¿Qué pasa ahora?

(En escena se ve al niño Nepomuceno encapuchado, peleando con los perros, se logra escapar y se desfallece en la entrada de la casa. Sale el Abogado y lo ve)

Abogado: Gracias a Dios. Mis oraciones fueron oídas. *(Se acerca al niño, éste reacciona violentamente)*

Nepomuceno: ¡No!

Abogado: Tranquilo, tranquilo niño Nepomuceno. Yo soy el albacea de su padre, estoy aquí para servirlo a usted. *(Aparece Dolores en el otro extremo, el niño se acerca a ella).*

Dolores: Señor, por favor...

Abogado: Niño Nepomuceno, la señora...

Nepomuceno: ¡Shit!

Abogado: ¡Niño Nepomuceno! *(El niño reacciona violentamente y grita).* Tranquilo...

(Nepomuceno se acerca a Dolores y le entrega una flor, la inspecciona)

Nepomuceno: Ma...ma...

Dolores: Quiere... ¿Quiere darse un baño? La India está arriba.

Nepomuceno: ¿India?

Dolores: Sí.

Nepomuceno: ¡India, India! ¿Papá?... ¡India, India! *(Entra a la casa).*

(Dolores y el Abogado, mueven la escenografía formando un nuevo espacio)

Abogado: Lo ve mi señora, siempre hay una oportunidad.

Dolores: ¿Usted cree que podrá hacerse cargo?

Abogado: Bueno tiene que poder, ¡Es el heredero!

Dolores: ¡Pero mírelo, si parece un animal!

Abogado: Señora, yo veré lo que sabe y lo que le falta saber. No me moveré de aquí hasta que todo esté en orden.

Dolores: Muchas gracias señor abogado.

Abogado: Señora: Amor. Con amor se doblegan las bestias.

(Dolores y el Abogado mueven la escenografía, y se ve al niño Nepomuceno dándose un baño. Entra el Guacho).

Guacho: Buenas tardes.

Nepomuceno: ¿Guacho?

Guacho: ¿Se acuerda de mí?

Nepomuceno: ¡Guacho!

Guacho: Bienvenido a su casa... ¡Patrón! Yo no sé si usted supo, pero yo fui sirviente de su bisabuelo y de su padre, y ahora estoy aquí para servirlo a usted.

Nepomuceno: Guacho...

Guacho: Mire, este cuerno era de su padre, ahora es suyo. Si me necesita, sople.

Nepomuceno: *(Mirando la mano del Guacho)* ¿Qué te pasó?

Guacho: La mano que había aquí se la di al Rey. Ojalá fuera una marioneta para que me hicieran otra *(Nepomuceno ríe, el Guacho revisa sus ropas)* ¿Dónde anduvo metido patrón?... Oiga, niño, ¿Le doy un consejo? No se ponga la escarapela real en el pecho, pero tampoco la bote, guárdela *(El Guacho le saca al escarapela a la ropa y se la da a Nepomuceno)*. Permiso *(sale)*.

Nepomuceno: *(Levantándose)* ¡Qué linda!... Mi casa. *(Se topa con una puerta y la atraviesa. Toca el cuerno)*

Guacho: *(Apareciendo)* Mande *(Maravillado con su ropa)*... ¡Patrón!

Nepomuceno: Guacho, quiero aprender a cabalgar.

Guacho: ¡Esa es de hombre patrón!

(Nepomuceno se devuelve atravesando al puerta, el Guacho se queda en la otra habitación. Aparece el Abogado)

Nepomuceno: ¿Guacho?

Abogado: Nepomuceno, que cambio admirable. Acérquese. *(El niño se acerca y el Abogado le dobla el brazo)* ¡Nunca haga callar a un adulto! Usted mandará, pero primero tiene que aprender a respetar, si no sabe eso, no sabe nada. Tome la pluma *(El niño la toma asustado)* Escriba su nombre.

Nepomuceno: ¡Nepomuceno!

Abogado: Sí, sí. Escríbalo, ¿No sabe escribir? ¿No sabe sumar carajo? ¿Los curas no le enseñaron nada? *(Nepomuceno se asusta)* Niño, calma. ¿Usted fue bautizado?, no perdón discúlpeme... *(Nepomuceno llora)* No debe avergonzarse, usted es una persona muy especial...

Nepomuceno: ¡No!

Abogado: Niño Nepomuceno... Sabe que usted no nació aquí en la colonia...

Nepomuceno: ¿No?

Abogado: Cuando usted vio la luz, iluminaron su rostro las mismas estrellas que iluminan a nuestro Rey. Usted respiró al nacer el mismo aire que él respira, esa es la cualidad que lo diferencia. Niño Nepomuceno, yo le pido, le suplico: Cultívese. La corona lo necesita. Copie los signos que están aquí.

Nepomuceno: *(Con rapidez se acerca al escritorio para tratar de escribir)* Sí.

Abogado: No, no calma. Nada importante se aprende rápido. Luego seguiremos con las consonantes y antes de lo que usted imagina aprenderá a leer.

(Apagón. Se escucha la voz del Guacho dándole instrucciones a Nepomuceno de cómo montar una yegua, el Guacho sostiene el animal por una cuerda. De apoco se descubre la escena)

Guacho: Dele, dele patroncito *(Hace ruidos para domar a la yegua)*. Huaquéela no más, si no le duele. *(Pasa Nepomuceno montado en la yegua)* ¡Ahora de vuelta patrón!

Nepomuceno: ¡Guacho!

Guacho: ¿Sí?

Nepomuceno: ¡Suéltame!

Guacho: Sí, patrón *(suelta la cuerda con que amarra al animal que monta Nepomuceno)*. *(A la yegua)* ¡Ah! Chiquita. Muy bien patroncito. *(La yegua se pone violenta y Nepomuceno no puede controlarla)*.

Nepomuceno: ¡Guacho!

Guacho: *(Llamando a otro hombre)* ¡Samuelito!

(El hombre llega, tranquiliza a la yegua y se la lleva)

Nepomuceno: ¡La yegua bruta!

Guacho: *(Mirando lejos)* ¡Mírela!

Nepomuceno: *(Con indiferencia)* ¿La India? *(Mirando bien, como hombre)* la India...

Guacho: *(Con deseo)* Ah yegua...Ah yegua, yegua aaah...

Nepomuceno: *(Imitándolo)* Yegua, yegua, yegua. *(Aparece el Abogado, los sorprende mirando a la India. Nepomuceno y el Guacho se ríen)*

(El niño entra a la casa. La Escenografía empieza a girar y por los distintos espacios de ésta, se ve a Nepomuceno, con gran esfuerzo, leyendo y escribiendo, simulando el paso del tiempo)

Nepomuceno: *(Proclamando sólo en el patio lo aprendido)* El poder emana de Dios. Dios lo deposita en el Rey bien amado. El Rey es bueno, justo y bello.

Guacho: *(Entrando a escena. Aplaude)* ¡Bravo! ¡Muy bien patroncito! ¡Cómo ha progresado!... ¿Por qué sus papás lo tenían escondido? ¿No se acuerda?... ¿Se acuerda de don Raimundito por lo menos?

Nepomuceno: *(Algo molesto)* Raimundo nació acá, por eso nunca habría podido gobernar.

Guacho: Ahora habría podido *(Nepomuceno toca el cuerno)* ¿Mande patrón?

Nepomuceno: No quiero hablar de mi hermano.

Guacho: Ni de su papá, ni de su mamá. Usted no quiere hablar de nada patrón.

Nepomuceno: *(Molesto y acongojado)* Mira Guacho, si mis padres me escondieron fue para... Protegerme...Porque... A veces, como las semillas, es necesario permanecer un tiempo largo en la oscuridad, para así estallar hacia la luz... Me escondieron porque soy tonto...

Guacho: ¡No, patroncito, patrón! Que le quede muy claro: ¡Usted no es tonto! Es distinto, todos somos distintos. Yo soy bueno para el rifle, usted es bueno para el estudio patrón.

Nepomuceno: ¡Me cuesta Guacho!

Guacho: ¡Pero no se rinde!

Nepomuceno: *(Abrazándolo)* ¡Tú, eres mi amigo!

Guacho: ¡Ve! Y eso que no tenemos nada que ver.

Nepomuceno: Nada Oye... ¿Vamos a mirar a la India?

Guacho: ¡Vamos!

(Van saliendo los dos de escena, pero se devuelven la escuchar innumerables campanadas).

Nepomuceno: ¿Qué pasa?

Guacho: No sé, me duele la guata.

Dolores: *(Apareciendo)* ¿Qué pasa? ¿Los curas se volvieron locos?

Nepomuceno: No sé mamita.

Abogado: *(Entrando)* ¡Viva el Rey! El ejército real está de vuelta.

Guacho: *(Aparte)* ¡Mierda!

Abogado: La escuadra desembarcó en el sur y vienen para acá mi señora...

Nepomuceno: ¿Y qué va a pasar?

Abogado: Será muy bueno para nosotros...

Guacho: *(Aparte)* Y muy malo para otros...

Abogado: ¡Viva el Rey!

Nepomuceno: ¡Voy a ver al Rey!... ¡Guacho! *(Salta de alegría a los brazos del Guacho. Los dos desaparecen)*

Abogado: *(Con ternura)* ¿Ahora me cree mi señora?

Dolores: Claro que sí. ¡Viva el Rey! *(Empiezan a bailar)*

Abogado: ¡Viva! Se ve espléndida, una rosa en la noche.

Dolores: No conocía su galantería... *(Nepomuceno y el Guacho vuelven y los espían)*

Abogado: Usted no me conoce. No es galantería es...

Nepomuceno: *(De sorpresa y para molestar)* ¡Viva el Rey!

Abogado: ¡Viva!

Guacho: ¡Viva el Rey!

Abogado: ¡Viva!

(Los cuatro personajes se toman de la mano mirando hacia público y se balancean al compás de la música. Están contentos)

Dolores: Mire como corren a esconderse.

Nepomuceno: ¿Esto es... Un momento soberbio?

Abogado: Quizás esto se transforme en una larga, larga noche o en un trozo mudo de la historia. Pero en fin, la rueda gira ¡Y ahora jugamos nosotros!

Nepomuceno: *(Soltándose de las manos y saltando con alegría)* ¡Viva el Rey!

(El Abogado baila con Dolores en una esquina del escenario, el Guacho y Nepomuceno en otra. Apagón en el Abogado con Dolores, sólo queda el Guacho y Nepomuceno en escena)

Nepomuceno: No puedo ver al Rey porque no estoy bautizado. ¡Guacho, ayúdame!

Guacho: Eso será mañana patroncito, hoy hay que celebrar *(Saca una botella con alcohol y bebe. Luego se la entrega al niño)*.

Nepomuceno: Tienes razón *(Bebiendo alcohol)* ¡Por el Rey! ... ¡India, muéstrame las tetas! *(Apagón)*.

(Aparece el Guacho barriendo la entrada de la casa. Dolores está a un costado)

Dolores: *(Leyendo en voz alta)* Los que se salvaron, se reunieron en un claro del bosque. Uno de ellos salió a explorar y cuando regresó, les dijo que eso era una isla. Entonces el silencio se apoderó de los náufragos. *(Se ve a Nepomuceno a lo lejos. Deja de leer)*... ¿Guacho?

Guacho: Mande patrona.

Dolores: Desde ahí, ¿Tú ves al niño?

Guacho: Sí.

Dolores: ¿Qué hace?

Guacho: No sé, yo creo que está pensando.

Dolores: *(Asustada y molesta)* ¿Pensando?... ¿Mira hacia arriba?

Guacho: Sí.

Dolores: ¿La cabeza de lado?

Guacho: De lado, ¡Sí!

Dolores: ¿Un brazo colgando?

Guacho: *(Sorprendido)* Sí.

Dolores: ¡Está pensando!

Guacho: ¿Lo está viendo?

Dolores: No. El viejo hacía lo mismo, se pasaba horas así. *(Empieza a toser y ahogarse. El Guacho va en su ayuda)*

Guacho: ¡Patrona!... Tranquila.

Dolores: No quiero que me entierren cerca del viejo.

Guacho: Patrona, usted no se va a morir. *(Suena el cuerno de Nepomuceno)* ¿Mande patrón?

Nepomuceno: *(De lejos)* ¡Que me traigan mi ropa!

Guacho: ¡Enseguida! *(Deja a Dolores sola)*.

Dolores: *(Ensimismada)* ¡Cómo ha cambiado este niño!... ¿El Abogado le habrá dado la llavecita del oro?

(Aparece Nepomuceno, Dolores se asusta).

Nepomuceno: No me tenga miedo mamá, venga. *(La acerca a sí, con ternura)*. Yo la voy a proteger *(Suenan campanazos. Nepomuceno se pone nervioso)* ¡Me voy a cambiar! ¡Mamá, póngase bonita! *(La besa y sale corriendo)*.

(La escena está totalmente oscura, se escucha el murmullo con eco de mucha gente. De a poco se descubre la escena. Dolores y el Abogado están en una iglesia).

Dolores: Usted podría haber organizado el bautizo en la casa, con un curita cualquiera.

Abogado: No mi señora. El niño Nepomuceno lo quiere así, y así se hace.

Dolores: ¿Qué mira tanto esta gente?

Abogado: Es la única entretención que tienen, viven de la vida ajena.

(Aparece Nepomuceno muy arreglado entre medio de los dos).

Abogado: ¡Niño Nepomuceno!

Dolores: Vamos.

Nepomuceno: *(Dirigiéndose a público)* Sepan, que el poder emana de Dios. Dios lo deposita en el Rey bien amado *(La gente abuchea)*...

Abogado: Continúe niño Nepomuceno.

Nepomuceno: El Rey es bueno... *(Hay más abucheos y el niño se esfuerza en hacer callar a la gente)*. El Rey es bueno, justo y bello.

Abogado: *(A público)* ¿Por qué no se callan?

Dolores: Vamos *(Toma la niño para llevarlo a la comunión)*.

Abogado: *(A público)* ¿Qué diría tú padre, Juan? ¿Qué dirían sus madres? ...Tenemos la misma sangre pendejos, ¿Qué tiene esta tierra que los pone pensar así? Más paciencia y menos ambición.

Nepomuceno: *(Muy afectado)* Bien dicho señor.

(El Abogado y Dolores abren unas puertas de la escenografía y se descubre el altar con el Obispo. El niño al verlo se asusta y le muerde la mano al momento de la comunión).

Obispo: *(Gritando de dolor)* ¡Ah! ¡Atrapan a ese niño perro! ¡Tráiganmelo!

(Nepomuceno arranca muy asustado. La escenografía gira, mostrando distintos escenarios dando la impresión que el niño a pasado por muchos lugares).

Obispo: Quiero que me traigan al niño Nepomuceno, ¡Curas, frailes, todos! ¡Vayan a buscarlo, lo quiero vivo o muerto!

(Apagón. Se escucha como Dolores tose muy ahogada. La escena se ilumina y está el Abogado hablando con Dolores, Nepomuceno los espía).

Dolores: ¡Qué! ¿Acaso no imaginó que ese animal se iba comportar como un demonio?

Abogado: Señora, por si lo quiere saber, el niño Nepomuceno aún no ha sido hallado.

Dolores: ¡Hubiese preferido mil veces que ese niño naciera muerto!

Abogado: Pero está vivo ¡Y es su hijo!

Dolores: Es mi cruz.

Abogado: ¿No existe en su alma siquiera un poco de compasión?

Dolores: Sí, por mí. ¡Vámonos!

Abogado: ¿Qué?

Dolores: Usted y yo. Señor Abogado, saque todo el oro del escondite, ¡Acá no hay nada más que hacer!

Abogado: Señora, por lo menos debería tener un pensamiento para su hijo.

Dolores: A ese tonto lo van a pillar... ¡Vámonos!

Nepomuceno: *(Entrando a la casa)* ¿Vámonos? *(Dolores se asusta y retrocede).*

Abogado: ¡Niño Nepomuceno!

Nepomuceno: ¿A dónde mamá?

Dolores: *(Seria y fría)* Venga para acá.

Abogado: Niño Nepomuceno, despídase de su madre, usted debe partir inmediatamente.

(Nepomuceno se acerca a su madre y le entrega un ramo de flores. Dolores toma al niño y le quema las manos con las llamas de las velas. Nepomuceno grita y llora).

Abogado: ¡No, no!... ¡Niño Nepomuceno! *(A Dolores)* ¿Se da cuenta lo que hecho señora?

Dolores: Usted cálese. *(A Nepomuceno)* ¿Quién te crees que eres para hacerme pasar vergüenza delante de la gente?

Abogado: Señora, por favor...

Dolores: *(Con desprecio)* ¡Sangre de tu padre!...

Abogado: Ya es suficiente, vamos niño Nepomuceno inmediatamente... *(Aparece el Guacho en escena, mirando lo que ocurre).*

Dolores: ¡Ojalá que el Santo Oficio te pille! Ven para acá.

(Nepomuceno, saca una pepita de oro y se la muestra a su madre, ella queda paralizada. El niño tira la pepita al suelo, Dolores la recoge desesperadamente).

Dolores: *(Muy amable y tierna)* ¿El abogado le dio la llavecita del oro? *(El niño le tira otra pepita al suelo a su madre y ella reacciona igual. Nepomuceno se entretiene con al reacción de su madre).*

Abogado: Guacho, ven. Niño Nepomuceno vamos.

(El Guacho toma al niño en brazos y se lo lleva)

Nepomuceno: No, Guacho, suéltame. ¡Yo quiero ver al Rey! ¡Pero suéltame amigo Guacho!

(Desaparece el Abogado, Guacho y Nepomuceno. Queda sólo Dolores en escena)

Dolores: ¿José, me escuchas? Mira vamos a poder comprar pasajes de regreso. Guardemos nuestras cosas. Tomaremos el primer barco que parta. Me siento mucho mejor. Adiós.

(Apagón. Aparece el Nepomuceno sólo en la oscuridad, hablando hacia arriba al Guacho y Abogado. Está en un escondite subterráneo)

Nepomuceno: Díganme algo... *(Refiriéndose a un papel que tiene en la mano)* ¿Qué es esto?

Abogado: *(Desde lejos)* Es su herencia, ahí está anotado todo lo que le pertenece que nadie le puede arrebatar. Guárdelo.

Nepomuceno: Sí. Oigan... ¿Me van a dejar aquí?

Abogado: Tome esto como una prueba.

Nepomuceno: Guacho, no se vayan.

Abogado: Que Dios lo ampare.

Nepomuceno: ¡Señor!

(Se escuchan murmullos de muchos hombres. Nepomuceno se esconde)

Patriota: ¡Vuelve a la luz! Sácate el sombrero del pecho. *(Mira su insignia real)* ¡Ah! Eres un realista.

Nepomuceno: ¿Quién es?

Patriota: ¿Qué haces aquí?

Nepomuceno: Huyo del Santo Oficio.

Patriota: *(Apareciendo el hombre de la oscuridad)* ¿Tú eres el loco de la catedral? ¿El perro mordedor?

Nepomuceno: *(Muy temeroso)* ¿Me va a matar?

Patriota: No. Este es un asilo.

Nepomuceno: *(Mirando su insignia)* Usted es un patriota.

Patriota: A mucha honra.

Nepomuceno: ¿Y por qué está aquí?

Patriota: Por culpa del ejército *(Se escuchan más murmullos de hombres)*.

Nepomuceno: ¿No estamos solos?

Patriota: No. Mire. *(Toma un espejo en el cual se refleja la luz del foco e ilumina el rostro de los asistentes al teatro)*

Nepomuceno: ¿Quiénes son?

Patriota: Asesinos, traidores, bandidos. También hay algunos inocentes.

Nepomuceno: ¿Por qué están aquí?

Patriota: Porque es el lugar más seguro.

(Se escuchan estallidos de bombas a lo lejos)

Nepomuceno: Ya comenzó.

Patriota: Viva el Rey.

Nepomuceno: Viva el Rey.

Patriota: Viva la patria.

Nepomuceno: Viva el Rey.

Patriota: Viva la patria.

Nepomuceno: Que viva el Rey.

Patriota: *(Gritando)* ¡La patria!

Nepomuceno: *(Gritando)* ¡Que viva el Rey!

Patriota: *(Más fuerte)* ¡La patria!

(Se agarran a pelear y se hace apagón. En la oscuridad se escucha la voz del Abogado hablando con el Guacho en medio de una balacera).

Abogado: Guacho, yo le pido perdón en nombre de los adultos.

Guacho: Tengo miedo señor.

Abogado: Vamos, que si ésto no lo mata, le fortalecerá, tenga fe en Dios... y ¡Viva el Rey!

Guacho: ¡Viva! *(Se descubre la imagen del Guacho. Toma un arma y Corre a pelear).*

(Apagón. Se ve nuevamente a Nepomuceno con el Patriota discutiendo, están muy agotados)

Nepomuceno: El Rey...

Patriota: La patria...

Nepomuceno: El Rey...

(Hay una gran explosión. De arriba baja un hombre amarrado a una cuerda. Está mal herido)

Nepomuceno: ¡Es un realista!... ¿Estará muerto?

Realista: ¿Alguien... alguien?... ¡Alguien!

Nepomuceno: Aquí. Tranquilo, yo también soy realista... ¡Viva el Rey!

Realista: ¿Así? El Rey, el Rey... ¡Viva el Rey!... ¡Viva el oro! ¿Tienes oro? ¿Dame tu oro? ¿No tienes oro? Entonces me mato, ¡Me voy a matar!

Nepomuceno: No, tranquilo *(Sacando de su bolsillo)* Aquí tengo un poco. *(Nepomuceno le da al hombre dos pepitas de oro y éste se las traga)* ¿Cómo está nuestro ejército?

Realista: Mal, muy mal. El ejército se desbanda hay hombres muertos, caballos muertos, todos muertos, muertos... muertos *(Nepomuceno le da otra pepita para que pueda seguir en pie)*

Nepomuceno: Y nuestro Rey... ¿Está a salvo? ¿Lo ha visto? *(Ríe y tose)* Tú... ¿Tú crees que el Rey está aquí?

Nepomuceno: Claro.

Realista: ¿Tú crees que el Rey bajó hasta el culo del mundo para dirigir la batalla? Entérate que tu reyecito está preso en un calabozo hace más de dos años... ¡El Rey aquí! *(Tose hasta que muere)*

Nepomuceno: ¡Rey! ¿Me oyes?...Dime que estás aquí, ¡No nos abandones!

Patriota: Entonces, Dios le dijo: Desde donde estás mira bien al norte y al sur, al este y al oeste y yo te daré toda la tierra que ves y para siempre será tuya y de tus descendientes... Y de todos los hombres, porque todos los hombres son iguales en derechos, capacidades y obligaciones.

Nepomuceno: ¡Oiga, la biblia no dice eso!

Patriota: No, lo digo yo.

Nepomuceno: ¡Cómo se atreve a añadirlo!

Patriota: ¡Ah! ¿Por qué? Porque ese libro está incompleto. ¡Lo digo y lo repito! todos los hombres son iguales en...

Nepomuceno: Usted, es un mentiroso. ¿Por qué no está arriba luchando si tiene las mismas obligaciones?

Patriota: Pendejo ignorante. Sabes que se necesitan cabezas frías, que estén bajo resguardo para que la victoria final sea nuestra. ¡Si yo me guardo, es por el futuro de la patria! *(Llora. Nepomuceno se le acerca y le ofrece un pañuelo).*

Nepomuceno: Tenga. Todos aquí somos cobardes.

(Apagón. Se empieza a escuchar la voz del niño Raimundo cantando una canción sobre el rey. De a poco se descubre la escena. Nepomuceno está alucinando)

Nepomuceno: ¿Raimundito? ¡Hermano!

Raimundo: ¡Shit! *(Sigue cantando).*

Nepomuceno: No vas a ver al Rey. Porque el Rey está preso.

Raimundo: ¡Cállate! ¡Papá!... ¿Papá?

Nepomuceno: Cállate, cállate tú enano.

Raimundo: Papá, ¿Cuándo voy a zarpar?

Nepomuceno padre: *(Entrando)* No, hoy no. Quizás mañana.

Nepomuceno: ¿Papá?

Nepomuceno padre: *(Se sorprende al ver a su hijo)* ¡Niño!

Nepomuceno: ¿Usted me reconoce?

Nepomuceno padre: ¡Niño! A penas... ¡Niño Nepomuceno! ¡Cómo has crecido!

Nepomuceno: Papá, ¿Por qué me escondió?... Fue para... ¿Fue para protegerme?

Nepomuceno padre: Sí, claro. Tú sabes que la Colonia es muy peligrosa para nosotros...

Nepomuceno: ¡Muy!

Nepomuceno padre: Esta gente no nos quiere.

(Entra Dolores)

Raimundo: ¡Mamá!

Nepomuceno: ¿Mamá...Usted también? *(Se pone a llorar).*

Dolores: Sí.

Raimundo: ¡Llorón!

Dolores: No llore.

Nepomuceno: *(Cambiando drásticamente)* ¡No, porque estamos todos juntos! Y vamos a jugar...

Nepomuceno padre: ¡Eso es!

Nepomuceno: Venga, papá.

Dolores: ¡Yo no quiero estar cerca del viejo!

Nepomuceno padre: ¡Tú vas a estar donde yo diga que vas a estar!

Nepomuceno: Ustedes no van a pelear. Vamos a disfrutar en familia. Siéntese papá. Mamá acompáñeme aquí.

(Todos los personajes se sientan en el suelo haciendo una media luna)

Nepomuceno: *(A Raimundo)* Córrrete.

Dolores: Raimundito, venga para acá *(Trata de tomarlo en brazos)*

Nepomuceno: No, no. Raimundo no va a jugar.

Dolores: ¿Por qué?

Nepomuceno: Porque... es... ¡Es muy pequeño! Y este es un juego para adultos *(Se larga a reír con su padre)*. ¿Quieres jugar Raimundo?

Raimundo: Mmm...

Nepomuceno: A ver, ven con tu hermano y dinos a todos que te gustaría hacer.

(Como Raimundo es una marioneta, Nepomuceno lo manipula para que diga lo que quiera)

Raimundo: Me gustaría... Buscar insectos.

Dolores: Pero a usted no le gustan los...

Raimundo: Ahora me gustan mamá.

Nepomuceno: ¿Lo ven? Vamos a buscar mariposas ¡Vuela! *(Tira la marioneta del niño lejos)*.

Dolores: No se vaya muy lejos.

Nepomuceno: Ya está grande. *(Repartiendo unas cartas a sus padres)* Para usted, para usted y para mí. Empecemos.

Nepomuceno padre: *(Notando que el niño tiene los documentos de la herencia)* ¡Eh! ¿De dónde sacaste esto?

Nepomuceno: Me lo dio el Abogado.

Nepomuceno padre: *(Se los quita)* ¿Y tú sabes lo que es?

Nepomuceno: Sí, sí. Es la escritura de mi herencia... *(Forcejeando los papeles con su padre)* ¡Papá!... ¡Mamá, dígame algo!

Dolores: ¡Devuélvasela!

Nepomuceno padre: ¿Y por qué?

Dolores: Porque eso ya no le pertenece.

Nepomuceno: *(Logrando quitarle los documentos)* Bueno, bueno, está todo muy bien. Están todos muy bien... ¡Juguemos! *(Nepomuceno está feliz)* Papá...

Nepomuceno padre: Mi niño.

Nepomuceno: Mamá... Se ven hermosos.

Nepomuceno padre: *(Mientras juegan con las cartas)* Tenemos que hablar de padre a hijo.

Nepomuceno: ¿Sí?

Dolores: ¿Qué le dijo su papá?

Nepomuceno: Cosas de hombre.

Dolores: ¿Qué planea?

Nepomuceno padre: Mira, tienes que salir de aquí y volver a la casa.

Dolores: ¿Qué dijo?

Nepomuceno: Que me devuelva a la casa.

Dolores: Viejo avaro.

Nepomuceno padre: Tienes que ir a recuperar lo nuestro.

Nepomuceno: ¿La hacienda?

Nepomuceno padre: ¡Eso!

Dolores: Niño, si va a la casa, tráigame de vuelta las tres pepitas de oro que usted me dio.

Nepomuceno padre: No le metas cosas en la cabeza.

Dolores: Cállese.

Nepomuceno padre: ¡Tú eres el único que puede hacerlo!...

Dolores: ¡Niño, acuértese de mi oro!

Nepomuceno padre: ¡Porque eres el último heredero!

Dolores: ¡El oro niño!

Nepomuceno: Paren, paren ¡Ya!...Está muy bien, está muy bien... Yo gané. ¿Jugamos otra vez?

Dolores: ¡No!

Nepomuceno padre: Déjate de tonteras y hablemos cosas importantes ¿Lo harás?

Dolores: Niño, hágale caso a su papá.

Nepomuceno padre: ¿Lo harás?

Raimundo: *(De lejos)* ¡Contesta carajo!

Nepomuceno padre: ¡No le hables así a tu hermano mayor!

Dolores: ¡Y usted no le grite a Raimundo!

Nepomuceno padre: Bueno, entonces ¿Lo harás?

Dolores: Niño, ¿Lo hará?

Nepomuceno padre: Contesta ¿Lo harás?

(Apagón. Dolores y el padre han desaparecido. Nepomuceno se encuentra solo, como despertando de un pesadilla)

Nepomuceno: ¿Se acabó... la guerra? ¡Papá... mamita, voy a recuperar lo nuestro!

(Música de fiesta. Se ve al Guacho, tiene una pierna de madera, pero baila feliz).

Guacho: ¡Viva la patria! *(Desaparece)*

(Nepomuceno llega a su casa, entra y es echado de ella. Aparece el Guacho por otro lado)

Nepomuceno: ¡Guacho! *(Mirando su pierna)* ¿Que te pasó? ¿La guerra?... Guacho, ¿viste lo que me hicieron? No me conocen, me sacaron... Guacho... ¡Guacho, Guacho! ¿Qué pasa?

Guacho: Las cosas no están bien aquí para usted *(Alguien dentro de la casa hace sonar el cuerno que era de Nepomuceno para llamar al Guacho).*

Nepomuceno: ¿Quién tocó mi cuerno? ¿Están jugando con mi cuerno?

Guacho: Es mejor que se vaya.

Nepomuceno: Pero yo soy el patrón.

Guacho: Ya no. Las cosas cambiaron.

Nepomuceno: Tranquilo, tranquilo, Guacho. Tú entra y dile al hombre que tocó mi cuerno, que el niño Nepomuceno está aquí y vino a recuperar lo que es suyo. No tengas miedo (*El Guacho no le hace caso*)... Guacho, es una orden, ¡Guacho! Si no haces lo que te dije te voy a echar de mi hacienda... Para siempre... Guacho.

(*Suena nuevamente el cuerno*)

Guacho: ¡Voy mi general!

Nepomuceno: Ya entendí... Una manito para el Rey y ¿Una patita para la patria? ¡Guacho desleal! Tú no tienes dios ni tienes ley. Pero las cosas no son así como ustedes creen. Porque aquí dice que yo soy dueño de todo esto y soy tu patrón... (*El Guacho no se mueve*) ¿No? Entonces anda a buscar tus cosas, porque te vas. Voy a hablar con ese (*Intenta ingresar a la casa pero el Guacho le bloquea la entrada*) ¡Guacho traidor! (*El Guacho, lo agarra violentamente de su ropa y lo tira lejos*) No, Guacho, Guacho.

Guacho: ¿Eso quería? ¡Váyase, usted lo perdió todo!

Nepomuceno: (*Temeroso*) ¿Por qué?

Guacho: ¡Porque desapareció!

Nepomuceno: ¡Pero Guacho, me tuve que esconder, me estaban persiguiendo, tú estabas ahí!

Guacho: ¡Como sea! No defendió lo suyo.

Nepomuceno: Pero me querían matar.

Guacho: Usted nos dejó botados.

Nepomuceno: No.

Guacho: ¡Váyase!

Nepomuceno: Es mi casa, Guacho... Pero tú eres...

Guacho: ¡Váyase!... ¡Váyase!... Usted se salvó el pellejo ocultándose en un hoyo, pero a mí me fueron cortando en pedazos a la vista de todos. Tonto...

Nepomuceno: ¿Qué?

Guacho: ¡Tonto! *(Suena nuevamente el cuerno)* ¡Ya voy mi general! Niño Nepomuceno, perdóneme, pero ahora las cosas son así. Si hago esto es por su bien. Usted tiene que entender, tiene que irse de aquí.

Nepomuceno: *(Le quita la escopeta al Guacho y lo amenaza)* Tonto Guacho. *(Agarrando las piedras del suelo)* Esto, esto es mío. Todo esto es mío. *(Viendo un pájaro)* Ese pájaro *(Al ave)* ¡Ven, ven! Es mío. *(Mira el palo de madera que reemplaza la pierna del Guacho)* ¿Ese palo lo sacaste de un árbol de mi bosque? *(El Guacho asiente)* Devuélvemelo, es mío. ¡Tú Guacho, eres mío!... ¡Mío! *(Empieza a entrar a su casa)*.

Guacho: ¡No, no, niño! ¡No entre ahí! *(Suena un disparo, matan a Nepomuceno, el guacho llora y grita de dolor)*

(Apagón. Se escucha la voz de Dolores leyendo)

Dolores: Cuando el primer conquistador llegó a estas tierras, venía montado sobre un animal fantástico. Se veía tan extraño y poderoso que parecía un ser superior, mitad hombre, mitad bestia

Nepomuceno: *(De lejos)* ¡Mamá, papá, espérenme!

Nepomuceno padre: *(Riendo)* ¡Ya estamos todos!

(Se ve la imagen de todos los integrantes de la familia de Nepomuceno juntos. Apagón).

Sin sangre

Transcripción del video de la obra Sin Sangre de la compañía Teatrocinema. Estrenada el año 2007.

(Nina en el balcón de un hotel)

Nina: Instintivamente vuelvo al lugar de mi desgarró, al infierno que me creó. Me afano en habitar allí con quién una vez me salvó de aquel infierno. ¿Por qué? ¿Por qué he revivido por años ese instante? ¿Por qué esta absurda fidelidad al horror?

(En la carretera, Salinas, Gurre y Tito)

Salinas: Para, para, para, para, para, ¡Para el auto!

Gurre: Ya, ya... Voy, voy, voy...

Salinas: Ahí decía carretera estatal.

Gurre: ¿Ah si? No me fijé.

Tito: Yo venía leyendo.

Gurre: Yo venía durmiendo.

Salinas: Sí, sí. Ahí decía carretera estatal. ¡Devuélvete!

Gurre: Me devuelvo. A ver, ¡Agacha la cabeza!

(Retroceden)

Salinas: ¡Ah! ¿Qué dice?

Gurre: “Directo hacia la carretera estatal”.

Salinas: Hacia la carretera estatal, ¡Te lo vengo repitiendo hace quinientos kilómetros! Es lo que digo... ¡Todo, siempre todo tengo que estar controlándolo! ¡Vamos! Por la mierda, a este ritmo vamos a llegar pasado mañana. ¡Gurre! Sigue por la estatal hasta el entron...no, no, no, ¡Mira el camino, yo miro el mapa!

Gurre: Si... ¡Ya jefe!

Salinas: Sigue por la estatal hasta el entronque con la ruta al sur. No te pases Gurre y déjame descansar un poco, que no puedo estar todo el tiempo pendiente de cada detalle.

Gurre: ¿Qué?

Tito: Que sigas por la estatal.

Gurre: Hacia el sur... ¿O no? ¡Ja! Hacia el coño sur, Ja, ja, ¡Hacia el coño! Ja, ja.

(El vehículo en panne)

Salinas: Rápido hombre, ¡Rápido! Por la cresta Gurre, ¡Te dije! ¡No quiero errores! Esto tiene que ser perfecto o nada.

Gurre: Ya, ya va a salir, si es sólo un minuto, sólo un minuto.

Salinas: Un minuto. ¿Sabes la diferencia que puede significar un maldito segundo?

Gurre: Sí, he sabido eso.

Salinas: No quiero un sólo paso en falso. Muchacho, ven hacia acá. Repitamos una vez más ¿Cuál es la secuencia?, Primero...

Tito: Aproximación al almacén.

Salinas: Segundo...

Tito: Arribo a las mil ochocientas.

Salinas: A las mil ochocientas, ¡No a las mil ochocientas uno! Tercero...

Tito: Se embarretina el móvil.

Salinas: Se embarretina el móvil. Nadie ve nada. Cuarto...

Tito: Se reparten los medios.

Salinas: ¿Los medios están a punto?

Gurre: A punto Salinas.

Salinas: Quinto, ven acá, ven acá muchacho. Quinto (*Rayan en el suelo*) Primero vas tú por la victrola, con cuidado, lo sabes hacer. Detrás vamos nosotros. Sexto...

Gurre: Se localiza la victrola.

Salinas: ¡Séptimo!

Tito: Se desconecta la victrola.

Salinas: Octavo. Se van a la victrola y la llevamos de paseo. ¿Está claro?

Gurre: Muy claro.

Salinas: Noveno.

Gurre: Se paga, la victrola...

Salinas: La apago imbécil. Apago yo la victrola. Décimo, se recogen los platos y se limpia la mesa. Y once, repliegue hasta el primer boliche que encontremos en alguno de estos pueblos de mierda donde vendan cerveza. Cerveza fría. ¡Vamos Tito!
(*Parte el auto*)

(*Imagen de la casa del doctor Roca, él y sus hijos en la mesa*)

(*En el auto*)

Salinas: ¿No te pudiste conseguir un cacharro más viejo que éste Gurre?

Tito: Álvarez... Dos kilómetros.

Salinas: Bien, bien. Según el mapa debiera haber un camino un poco más allá.

Gurre: Sí, ahí está.

Salinas: Pásalo, doscientos metros después, paras.

Gurre: ¿Cree que sospeche algo, Salinas?

Salinas: Que sospeche, que no sospeche. ¡Me importa un carajo! Todos, uno a uno, como ratas van a ir cayendo. Ratas sarnosas, ratas cobardes, ¡Se cagan de miedo!

Gurre: Y antes tan parecidos que eran ¿No?

Salinas: Para que veas...

Gurre: Ah... vamos...

(*Casa del doctor Roca, los tres en la mesa*)

Nina: ¿Papá?

Roca: Shhh...

Nina: ¿Papá?

Roca: ¡Shhh! ¿A quién creen que van a engañar estos reconcha de su madre? Ah!

(*Afuera*)

Salinas: Hiena asquerosa. Carroñera. ¡Hey!, ¿Sabían que las hienas siempre se están riendo? Eso no lo entiendo, ¿De qué mierda se ríen? Tienen una vida asquerosa, en medio del desierto, comen cadáveres, y se ríen.

Tito: Debimos a ver ido directo a buscarlo. Le dimos tiempo de escapar.

Salinas: ¡No! No escaparé. Está hasta las huevas de escapar. Ve a hacer lo tuyo muchacho, vamos detrás de ti.

Gurre: Vamos muchacho.

Salinas: Vamos....

Gurre: Vamos niño.

Salinas: Vamos.

(Adentro de la casa)

Roca: Manolito, las escopetas, ve a buscar las escopetas. ¡Ahora te digo! Ven acá hija, no tengas miedo. Ven acá Nina. No pasa nada, no pasa nada.

Escucha hija, van a venir unas personas y no quiero que te vean. Lo mejor, es que te escondas aquí abajo y esperes hasta que esas personas se vayan. ¿Entiendes lo que te digo?

Nina: Sí.

Roca: Pase lo que pase, Nina, no debes salir. Tienes que estar tranquilita y esperar.

Nina: Sí.

Roca: Es probable que yo tenga que irme con estos señores. Pero tú hija, te tienes que quedar aquí abajo y esperar hasta que tu hermano venga a buscarte entiendes, o hasta que no haya nadie más en la casa.

Nina: Es como cuando juego con mi hermano.

Roca: Eso Nina, como cuando juegas con tu hermano. No tengas miedo hija, no va a pasarte nada. ¿De acuerdo?

Nina: Sí.

Roca: Todo saldrá bien.

(Afuera)

Gurre: ¡Ah! Sabes Salinas, he estado pensando...

Salinas: Eso si que es una novedad Gurre.

Gurre: Sobre eso que hablaba acerca de las hienas... De por qué se ríen.

Salinas: Ya ¿Y?

Gurre: Yo creo que es para engañar, para confundir.

Salinas: ¿A quién, para confundir a quién?

Gurre: A la presa... Cuando matan... Para confundir a la presa.

Salinas: Si, si, si, muy interesante Gurre. ¡Ahora cállate y concéntrate!

(Adentro)

Roca: Todo será como antes hija. Ahora tiéndete hija. Tiéndete como si estuvieras en tu cama.

(Nina se esconde en la trampilla. Imagen de ella sumergida en el agua)

Roca: Esto no era lo que yo quería Nina. Acuérdate siempre que no era ésto lo que yo quería.

(Roca cierra la puerta del escondite)

(Afuera)

Salinas: Ya es hora.

(Disparen)

Salinas: ¡Roca! Sal de ahí Roca, no hagas tonterías y sal de ahí... ¡Roca! Sal de ahí Roca, no hagas tonterías y sal de ahí... Vamos Roca, no me obligues a ir por ti, ¿Acaso quieres que entre a buscarte?

Roca: Manuel, corre al granero. Hijo estás loco, ¡Vamos! Acuérdate del plan, deja mi escopeta y ve a encerrarte al granero ¡Ahora!

Manolito: Papá...

Roca: ¡Ándate! ¡O te mato yo mismo!

Salinas: Te lo advertí Roca, ¡No estoy jugando! Mierda. Mira este maricón, mira esta puta.

(Disparan, un disparo el vuela el sombrero a Salinas)

Gurre: Ja, ja.

Salinas: ¿De qué mierda te ríes idiota? ¡Vamos! Muéstrale ha qué vinimos.

(Nina en la trampilla)

Nina: Me acuesto en la tierra, como si fuera mi cama. Me acurruco y me enrolló como un caracol, como un caracol...

(La imagen vuelve a las afueras de la casa)

Salinas: ¿Cuánto tiempo va a tardar Tito en entrar? Ya ha tardado demasiado

Gurre: Ya, tranquilo jefe, el muchacho es bueno, ya va a ver.

Salinas: Por el frente no vamos a poder entrar, pero no podemos esperar toda la noche que se rinda este desgraciado. O Tito entra ahora, o vamos a tener muchos problemas.

(Adentro de la casa)

Roca: Mierda, mierda, mierda...Tengo que irme de aquí. ¿Habrán puesto a alguien detrás de la casa? El Gurre no es tonto. Pero desde allá no disparan. Tal vez no es el Gurre el que está al mando. Si es Salinas capaz que me las saco. No entiendes nada Salinas. Quédate detrás de tu escritorio, ¡Es lo único que sabes hacer hijo de puta! Primero las municiones, y tal vez alcance a llevarme el dinero. Debí haberme arrancado inmediatamente, que imbécil.

Tito: *(Sorprendiéndolo por la espalda)* Suelta esa escopeta Roca, no te muevas y suelta esa escopeta. Dame el arma, despacio.

Roca: *(Se levanta lentamente del suelo, quedando frente a Tito. Ambos comienzan a girar sobre la plataforma)* Es un muchacho, solamente un muchacho. No parece un soldado, es un niño con una pistola.

Tito: Manuel Roca. La Hiena. Se ve acabado, no parece demasiado peligroso. Una hiena vieja.

Roca: Solamente un muchacho, no puede hacerme nada, vamos Roca, ¡Piensa, piensa!

Tito: Se acabó. El mecanismo está activado. La bala está en la recámara, el dedo en el gatillo. Un solo movimiento. *(Paran de girar)* Dame el arma ahora Roca, no lo voy a repetir.

Roca: Calma, muchacho, calma... No pasa nada. No se te vaya a salir un tiro. Mira que las armas no son un juguete. ¿Entiendes muchacho? Mira, aquí está la escopeta.

Tito: ¡De rodillas! , manos en la nuca. ¡Salinas! ¡Gurre! Ya lo tengo. ¿Me oíste Gurre?
¡Que ya lo tengo!

Salinas: Tenías razón Gurre, el muchacho es bueno...

Gurre: Si... Tan bueno como su padre, que en paz descanse.

(Disparo)

Salinas: ¡Mierda!

(Gurre pateo la puerta de la casa. Se ve una imagen, como flash back, de la familia de él, colgada)

Tito: No dispaes, Gurre, no dispaes, lo tengo, lo tengo.

Gurre: Mis hijos te mandan saludos Roca.

Tito: Lo siento, Gurre, tuve q hacerlo, trató de sorprenderme, tiene un arma escondida en la espalda.

Gurre: Mira, la tienes aceitadita, ¿Acaso nos esperabas Roca?... Bien hecho Tito, bien hecho Tito. ¡Salinas, la victrola está desconectada!

(Nina en el escondite)

Nina: *(lejos)* ¡Papá!..... ¡Papá!

(Flash Back. Aparece la mamá de Nina)

Nina: ¡No quiero que te vayas mamá!

Mamá: Debo ir Nina, solamente allá en la ciudad podrán saber los doctores que es lo que tengo.

Nina: ¿Vas a volver mamá?

Mamá: Claro hija, por supuesto que volveré, una vez que los doctores me hayan sanado.

Nina: ¡Pero papá es doctor!

Mama: Debo ir a la ciudad.

Nina: ¡Pero papá es doctor!

Mamá: Tu padre no puede curarme. Escucha Nina, volveré y todo estará bien, vas a ver. Ahora ven, ven acá con mamá, duerme, descansa mi amor...

Nina: *(Sola)* Para ser un caracol es importante el orden. Caparazón y animal. Todo debe ser perfecto, si no me muevo, soy feliz.

(Entra Salinas a la casa)

Salinas: Hola doctor Roca, tanto tiempo sin vernos. No tienes idea cuánto tiempo me haz hecho perder. Y si hay algo que no me gusta, es que me hagan perder el tiempo. Un poquito más de consideración, ¿No te parece?

Roca: No sé de qué estás hablando.

Salinas: Entonces ¿Por qué te escondías en esta pocilga? Increíble. Me hiciste recorrer mil doscientos kilómetros para venir a visitarte doctor.

Roca: ¡Ese es problema tuyo Salinas! Dime qué quieres y lárgate, no eres bienvenido.

Salinas: Ja, ja, siempre tan bien educado doctor. Pero no vine a verte por cortesía.

Roca: ¿Y qué quieres entonces?

Salinas: ¡Te quiero a ti doctor Roca! Quiero a la hiena.

Roca: Estás loco Salinas. No sabes lo que dices. Parece que haz visto demasiadas películas. La guerra se acabó y punto.

Salinas: ¡Tú guerra no se ha acabado Roca! Ni la mía.

Roca: No puedes hacerme nada. ¡Nada!, si me hacen algo, van a pasar el resto de sus días pudriéndose en la cárcel. Tú muchacho, ¿Quieres pasar el resto de tus días en una celda, chupándosela a cualquier asesino de mierda? ¿A caso eres imbécil muchacho? ¿No te das cuenta que Salinas te está cagando la vida para siempre?

Salinas: ¡Bravo doctor, bravo! Me conmueve que te preocupes por nuestro futuro. Pero ¿sabes? , no tienes que preocuparte, porque tú vas a morir, vas a desaparecer y nadie te va a echar de menos. Pobre doctor Roca, nadie se va a acordar de ti Hiena. Tus amigos ya no piensan en ti. Y los míos, están demasiado ocupados con eso de reconstruir el país. La verdad es que deberían darnos una medalla. Le vamos a hacer un favor a todo el mundo. ¿Te das cuenta doctor de lo cagado que estás?

Manolito: ¡Papá! *(Desde afuera)*

Roca: *(A Tito)* Lo siento muchacho, pero así es la guerra ¿sabes? Era un buen hombre tu padre, no dejaron más que esto de él. Sólo sus ojos. Pensé que querías tenerlos, conservarlos muchacho. Puede que te decidas, y ahora sepas en qué bando debes estar.

Salinas: ¿Te das cuenta doctor de lo cagado que estás?

Roca: Estás loco Salinas, completamente loco.

Salinas: ¡Loco, loco, loco, loco! No sabes cuanto me gusta escucharte hablar de locos doctor, como en el hospital, ¿Verdad?, Que es un defecto profesional.

Roca: ¡Ándate a la mierda Salinas!

Salinas: Ahora escúchame bien, Hiena de la concha de tu madre. ¿Sabes cuántas veces disparé en todos estos años de guerra? Dos, ¡Pa! ¡Pa!. La primera fue hacia la nada, a la oscuridad. La segunda vez, fue el último día de la guerra, en el hospital, en el tuyo Roca. Disparé contra mi hermano a quemar ropa.

Roca: Para Salinas, para.

Salinas: Sólo quedaba esa parte de la ciudad por liberar, tú parte, donde estaba tú hospital. Logramos infiltrarnos, íbamos a matarlos a todos, estábamos decididos, pero ya habían escapado, tú, la Hiena, junto a todos los demás y habían dejado todo aquello sembrado de camillas con heridos, con hombres moribundos. ¿Sabes lo que más me impresionó doctor? El silencio que guardaban esos moribundos. A la distancia escuchábamos el tronar del bombardeo, teníamos poco tiempo, era probable que regresaran y nos encontraran ahí.

Roca: Salinas, nos habíamos enterado, nos rendíamos.

Salinas: (*Lo hace callar*) ¡Sh!. Silencio, doctor, silencio...Como el de esos hombres a punto de morir. Nosotros queríamos liberarlos, salvarlos. Pero ustedes los habían dejado en tal estado, que sólo querían morir de una vez, no querían ser salvados, ¡Querían que los mataran!

Roca: No sé de qué estas hablando, era un hospital, tuvimos que dejar a los pacientes atrás, ¡Ya sabes, era una guerra!

Salinas: ¡Una guerra...Y la estabas perdiendo! En un pasillo sucio, con las paredes sucias, encontré a mi hermano en una camilla, a su lado había otros hombres heridos. Algunos ya habían muerto, mi hermano me miró como si yo fuera un espejismo, algo irreal y susurró...no podía oírle... ¿Cómo dices hermano?...Por favor, por favor, mátame... Me susurró mi hermano con el último soplo de vida, sus ojos no tenían expresión, le dije que me lo llevaría de ahí, que me ocuparía de él (*Llora*). Ya no podía ver esos ojos espantosos, como de animal, pidiéndome que lo matara. Puse la almohada sobre el rostro de mi hermano, apreté con fuerza, sentí los huesos de su cara, sentía su boca, abierta...no podía hacerlo, era incapaz de hacerlo...Saqué la pistola, puse el cañón sobre la almohada sucia, directamente sobre la frente de mi hermano y disparé.

(*Salinas llora, se levanta del lado de Roca, se va junto a la mesa, Gurre vigila a Roca y preparan armas*)

Salinas: (*Apuntando a Roca, junto a Gurre*) Pero quiero que sepas algo Roca, voy a disparar una vez más, ¡Una última vez Roca!

Roca: *(Temeroso)* Yo no tengo nada que ver.

Salinas: ¿Qué no tienes nada que ver? ¡Qué no escuchaste lo que te acabo de decir hijo de puta!, ¡Vine hasta acá para que lo supieras!

Roca: Yo no tengo nada que ver con ese hospital.

Salinas: ¡De qué mierda estás hablando!

Roca: *(Implorando)* Yo recibía órdenes.

Salinas: ¡Cállate!

Roca: Sólo órdenes.

Salinas: ¡Ese era tú hospital, tú hospital desgraciado!

Roca: Salinas, es en serio, yo no tengo nada que ver.

Salinas: ¡Tú hospital!, tú eras el doctor Roca, ¡El que los curaba, los cocía, los sanaba, para luego matarlos!, ellos te los enviaban y tú los matabas.

Roca: *(Implorando de rodillas)* Por lo que más quieras por favor...

Salinas: Cállate.

Roca: No me mates ¡Por favor! ¡No lo hagas!

Salinas: Cállate, cállate... ¡Cállate!

(Se escucha una voz de un joven que grita de lejos, es Manolito, el hijo de Roca)

Manolito: ¡Váyanse de aquí!

(En el umbral de la puerta del salón, se ve la silueta de Manolito, que aparece con una escopeta apuntando a los enemigos de su padre)

Salinas: *(Apuntando a Roca)* ¿Pero qué mierda es este?

Gurre: Es el hijo de Roca... Es su hijo.

Salinas: ¿Cómo que el hijo de Roca, de qué mierda estás hablando?, ¡Te dije que teníamos que hacerlo cuando estuviera solo!, por la concha de su madre... ¡Solo!

Gurre: Me dijeron que iba a estar solo Salinas, me lo garantizaron.

Salinas: Hijo de la gran puta Gurre, dijimos que no iba a haber nadie, que nadie se enteraría, la cagaste Gurre, la cagaste, la recagaste, ¡idiota!... *(Calmándose y amablemente)* Hijo baja esa escopeta, se te puede salir un tiro, vamos, bájala.

Manolito: *(Tímido)* Váyanse ahora, dejen a mi papá.

Salinas: *(Alterado)* Eres un idiota muchacho, suelta la escopeta, ¡Suéltala de una vez si no quieres que te mate!

Roca: Tranquilo Salinas, tranquilo, es un niño, sólo un niño que no se da cuenta.

(Salinas baja el arma, levanta las manos y le hace un gesto a Gurre para que baje su arma también, Tito sólo observa)

Salinas: ¿Cómo te llamas muchacho? ¿Manuel? ¿Cómo tu padre?...A que sí, apuesto que te llamas Manuel, Manolito. Mira Manolito, este hombre que ves aquí gimiendo como un cobarde, ¡Es un asesino! Sabes que Manuel Roca, la Hiena, mató a mucha gente. A algunos los envenenaba para que murieran de a poco, a otros les arrancaba los ojos con la lengua y dejaba que se desangraran. *(Acercándose lentamente a Manolito)* Yo vi a muchachitos de tu edad, inocentes como tú, salir del hospital de Manuel Roca con el cerebro destruido, convertidos en idiotas, esos muchachos nunca más podían hablar, apenas caminaban.

Manolito: Por favor, no... No, por favor.

Salinas: Vamos muchacho, baja el arma... *(Manolito prepara el arma para disparar, Salinas retrocede)* Esa es la verdad muchacho y nada la puede cambiar, es por eso que estamos aquí, ¿Entiendes Manolito? Quiero que me digas si sabes ahora, ¡Quién es este hombre que está aquí, lloriqueando a mis pies!, ¿Lo sabes?

(Primer plano a la cara de Manolito, se ve cómo apunta con la escopeta)

Manolito: Es...Mi padre.

(Manolito dispara y le da con la bala a Salinas, quien cae herido sobre una mesa, Gurre grita y con una ametralladora acribilla a Manolito y luego le da un tiro a Roca. Todo ocurre con un efecto de cámara lenta. Se proyecta la imagen del cuerpo de Nina flotando en agua roja. Luego se vuelve a la escena del asesinato. Salinas sólo fue herido y está de pie, a su lado derecho como espectador está Gurre y al lado de él, Tito, expectante)

Gurre: La niña...

Salinas: ¿Qué niña?

Gurre: Si estaba el hijo, la hija de Roca debe andar por ahí...

Salinas: Hay que encontrarla...No puede quedar nadie, ¡Vayan y encuéntrarla!

(Gurre carga su arma, del costado izquierdo del escenario aparece una proyección simulando un panel negro que avanza a lo largo del escenario, dejándolo todo negro, el espacio escénico se acota, sólo queda Tito en escena, quien avanza en la oscuridad de la casa, de fondo se proyecta agua. Tito encuentra en el piso la puerta secreta bajo la cual está escondida Nina)

Tito: *(Se proyecta de fondo al imagen de la niña escondida)* Aquí está la niña...Perfecta, la piel tan tersa, los labios tan delineados, el perfil tan pulcro, el vestido estirado, tibia como un animalito en su madriguera, lejos del mundo sucio y frío, lejos del ruido, del horror, lejos...de la sangre. *(Cierra la puerta del piso, la proyección de la niña desaparece, y aparece de fondo la casa de Roca. Entra a escena Gurre)*

Gurre: ¿Y la niña?

Tito: Aquí no hay nadie.

Gurre: Vamos *(Sale de escena)*.

(Se ve la casa de Roca desde afuera, Salinas y Tito están en el jardín)

Salinas: Vamos muchacho, ayúdame a llegar hasta el auto, ya hemos perdido demasiado tiempo.

(La casa de Roca se empieza a incendiar, Tito mira sorprendido y con temor, aparece Gurre en escena)

Gurre: Hay que irse, esto lo van a ver desde el pueblo.

Tito: *(Deteniendo a Gurre)* ¿Qué mierda hiciste Gurre?

Gurre: Vamos te digo...

Tito: *(Exaltado)* ¿Qué mierda hiciste?

(Gurre lo agarra con violencia por el cuello)

Gurre: No me grites. *(Salinas trata de separarlos)* No me vuelvas a gritar.

Salinas: ¡Paren, paren de una vez! Debemos irnos de aquí ahora. *(Tito está tirado en el suelo y Gurre sale de escena ayudando a Salinas)*

Tito: *(Observando la casa en llamas)* Esto no tenía que ser así, ¡Esto no tenía que ser así!...Qué diablos hicimos...Qué diablos hicimos... *(Proyección de fuego, luego desaparecen y se ven los restos de la casa completamente quemada, del suelo se abre una puerta y sale Nina. Entra un hombre a escena)*

Uribe: Nina, escucha Nina, tu padre no va a volver... ¿Entiendes?...Tienes que venir conmigo, él me pidió que te cuidara... ¿Comprendes lo que te digo? *(La niña se esconde nuevamente bajo la puerta en el suelo, Uribe trata de sacarla)* ¡Nina!, vamos Nina...Sal de ahí.

(Se proyecta la luna llena, luego el hombre abrazando a Nina, y una ciudad que se ve desde lejos. Se ve a gente caminar de un lado a otro, Nina avanza entre ellos, ya es una mujer madura. Ahora se encuentra sola en la calle y un hombre pasa caminando, es Tito)

Nina: Disculpe... ¿Me podría indicar dónde queda la Galería Cervantes?, me han dicho que ahí hay un quiosco que vende boletos de lotería.

Tito: Qué curioso...

Nina: ¿Qué ha dicho?

Tito: Yo vendo boletos de lotería en un quiosco en la Galería Cervantes.

Nina: Que coincidencia...

Tito: ¿Usted cree?

Nina: ¿Usted no está ciego, verdad?

Tito: No señora.

Nina: Hay países donde todos los vendedores de boletos de lotería están ciegos.

Tito: ¿De veras?

Nina: Quizás no todos, pero sí muchos. Creo que a la gente le gustan que sean ciegos.

Tito: ¿Con qué sentido, señora?

Nina: Me imagino tendrá relación con esa historia, que la fortuna es ciega.

Tito: Puede ser.

Nina: *(Tito quiere seguir con su camino)* Me preguntaba, si usted quiere venir a tomar una copa conmigo.

Tito: ¿Yo?

Nina: Sí, usted.

Tito: Yo no puedo tengo innumerables compromisos que atender.

Nina: Sólo una copa.

Tito: Lo siento, son compromisos ineludibles.

Nina: Venga conmigo... ¡Venga conmigo!

(La imagen desaparece. Se proyecta lentamente la imagen de un bar, sólo se escuchan las voces de los personajes)

Nina: ¿Conoce algún lugar donde podamos ir?

Tito: Aquí a la vuelta hay una cafetería donde podremos estar tranquilos.

Nina: Lléveme.

(Aparecen sentados en un bar y atendidos por un mesero, Nina y Tito. La imagen del fondo es una grabación proyectada, y se encuentra en constante movimiento)

Nina: *(Al mesero)* Gracias. *(Toma una copa y mira fijamente a Tito)*

Tito: Quiero que me escuche bien, señora. Yo sé quién es usted y sé a que ha venido. Hace muchos años, tres hombres entraron en su casa, asesinaron a su padre y a su hermano...usted estaba ahí, yo también. Yo soy el único de esos tres que sigue con vida, ahora usted ha venido por mí y usted me ha encontrado.

Nina: Nina...

Tito: ¿Nina?

Nina: Cuando era niña mi nombre era Nina, me gustaba Nina, sonaba bien... Después de ese día ya nadie ha vuelto a llamarme con ese nombre.

(Nina y Tito empiezan a girar sentados en sus sillas, están sobre una plataforma giratoria, que imita distintos ángulos de filmación de una cámara)

Nina: Ahora tengo muchos nombres, es distinto. Al principio no me daba cuenta de nada... La soledad...La soledad ha sido mi única certeza. *(Se proyecta imágenes de fondo de lo que Nina va narrando)*. Después del incendio, un hombre llamado Ricardo Uribe me llevó con él, era farmacéutico. Nos mudamos a un pueblo perdido en el campo. No tenía mujer, ni parientes. Le dijo a todo el mundo que yo era su hija...No tenían porqué no creerle. Durante el día, me encerraba en la trastienda de la farmacia, entre un cliente y otro me leía todo tipo de libros. *(Se vuelve a la imagen del bar)* Lo que hay que aprender, lo puedes aprender conmigo, decía...Por la noche, se sentaba sobre el sofá y me hacía recostar a su lado, yo apoyaba mi cabeza en su regazo y me quedaba oyéndolo, contaba extrañas historias de guerra. Sus dedos acariciaban mis cabellos lentamente, yo sentía su sexo duro bajo la tela del pantalón, era igual siempre. Una noche se vino sobre mí, y me besó en la boca, mientras metía sus manos bajo mi falda. Me tocaba por todas partes, yo no hacía

nada, no sentía nada. De pronto se puso de pie y comenzó a llorar y a pedirme que le perdonara...Yo no entendía...Días después me dijo que me había encontrado un novio en Río Galván, un pueblo vecino, que me casaría con él cuando tuviera la edad suficiente... *(Deja de girar la plataforma)* Es una historia aburrida como cualquier otra, no sé por qué imaginé que usted querría escucharla.

Tito: Su historia no es aburrida, señora, continúe por favor.

(El escenario se divide en dos imágenes. La mesa y la silla con los personajes, se empiezan a desplazar hacia el costado izquierdo del escenario. En el costado derecho se proyecta la narración de Nina)

Nina: Una noche de invierno, Uribe, fue a jugar a la taberna, al Riviera, solía ir allí los días viernes. Esa noche jugó hasta muy tarde, se comenta que tenía un póker de reyes en la mano, que era difícil que perdiera, y estaba con la suma de dinero superior a lo que podía ganar en todo un año. Era un asunto entre el Conde de Torrelavid y él, los demás jugadores ya se habían retirado a tiempo, el Conde en cambio, parecía empeinado.

(En la mitad derecha del escenario, aparecen los personajes de Uribe y el Conde jugando en la taberna, girando al igual que Nina y Tito. Hay música de taberna)

Conde: Aumento a cien mil.

Nina: Llegaron a ese punto, en que sencillamente, los jugadores pierden el sentido de la realidad. ¿Juega usted al póker?

Tito: No, señora.

Nina: Entonces, no podrá usted entenderlo.

Tito: Intente explicármelo.

Nina: No entenderá.

Tito: No importa.

Nina: Entonces todo se paralizó y se hizo un silencio *(Los personajes dejan de jugar y se corta la música)*...Que usted no entenderá. El Conde apostó Belsito, la hacienda más bella de toda la comarca, no había otra habiendo como ella. Desde la alameda, se llegaba a un camino rodeado de naranjos en flor que daba a la casa, desde ahí se tenía una vista magnífica del océano. *(Nina enciende un cigarrillo. Se proyecta de fondo un océano. Se baja la iluminación a la escena de Nina y Tito y se sube a la escena del Conde y Uribe)*

Conde: ...Y encima pongo mi propiedad, la hacienda Belsito.

Uribe: No tengo nada que valga tanto.

Conde: Es cierto, su farmacia no vale nada (*Se ríe*). Sin embargo, tiene usted una niña muy hermosa, no es así Uribe...Es sencillito, Belsito contra su niña, es una proposición honesta.

Nina: Dicen que Uribe dijo algo al golpear las cartas, pero nadie me ha sabido decir qué fue lo que dijo. El Conde me llevó esa misma noche a Belsito, esperó dieciséis meses a que cumpliera los catorce años y se casó conmigo...Le di tres hijos.

(Desaparece la imagen de la taberna. Nina y Tito vuelven al centro, hay un fondo negro y vuelven a girar)

Nina: Los hombres son difíciles de entender, ¿No le parece? El Conde hasta antes de esa noche, sólo me había visto una vez. Él estaba sentado en el café de la plaza, yo pasaba por ahí. Le preguntó a alguien, quién es esa niña. No lo entiendo. *(Aparece el fondo de bar nuevamente)*

Tito: Tiene usted una extraña forma de contar las cosas.

Nina: *(Al mesero)* Sírvanos otras dos copas de vino, por favor. ¿Qué ha dicho?

Tito: Cuando habla, pareciera como si estuviera contando la vida de otra persona.

Nina: ¿Qué quiere decir?

Tito: Que pareciera que nada de lo que ha vivido le ha importando realmente, como si fuera la vida de otra mujer.

Nina: Se equivoca. La verdad es que todo me importa demasiado, añoro cada gesto de mi vida, añoro incluso, los gestos que no hice. *(Se ve afectada y Tito incómodo)*

Tito: Escúcheme. ¿Sabe qué fue de Salinas?... Lo encontraron muerto en su cama dos años después del asunto de Roca, un ataque al corazón se dijo. Luego, surgió el rumor de que su doctor lo había envenenado, aplicándole lentamente un medicamento nuevo, llamado Botran, que había inventado junto a un farmacéutico llamado Ricardo Uribe. Se investigó el asunto y se encontró su nombre en la lista de proveedores del hospital de Manuel Roca, luego apareció alguien que dijo que lo había visto trabajando con él, en el hospital. Uribe se presentó a los interrogatorios, declaró ante el fiscal, pero lo dejaron ir. Agarró sus cosas y se largó a un pueblo perdido en el campo, en el sur. *(Llega el mesero y les sirve el vino)*

Nina: Deje la botella.

Tito: Uribe compró una farmacia, vivía con una hija pequeña se llamaba Dulce, decía que la madre había muerto hacía poco y todos le creían. Así se escondió a Nina, la hija sobreviviente de Manuel Roca alias la Hiena.

Nina: A usted le decían Tito ¿Conocía a mi padre de antes? ¿Conocía a Manuel Roca?

Tito: Sí, todos sabían quién era, yo también sabía.

Nina: Usted fue el primero que le disparó.

Tito: Eso ya no importa señora.

Nina: Usted tenía sólo veinte años, el Gurre lo trataba como a un hijo, ¿Se acuerda? ¿Se acuerda?

Tito: Me acuerdo, en todos estos años no he hecho otra cosa más que acordarme de todo. Durante años me pregunté que debía hacer, pero la verdad es que nunca le dije a nadie que usted estaba allí abajo esa noche, puede creerlo o no, como prefiera, es la verdad, al principio no dije nada porque tenía miedo, era un joven, luego pasó el tiempo pensé entonces que lo mejor era olvidar, dejar las cosas como estaban, como si no hubiesen sucedido. Una tarde sin embargo supe que se corría la voz de que la hija de Roca estaba viva, a mi me parecía increíble que la niña haya sobrevivido a ese infierno, pero con los niños nunca se puede estar seguro, ¿Verdad? luego alguien me dijo que la había visto y juró que era ella. Entendí entonces que nunca me liberaría de esa historia, yo, ni muchos otros, entonces comencé a preguntarme que habría podido recordar la niña aquella noche ¿Habría podido recordar mi rostro?

Nina: No se detenga, y después...

Tito: Después murió Salinas, entonces, poco a poco todos nos fuimos convenciendo de que esa niña sabía algo. Hoy es difícil de entender, pero aquellos eran tiempos extraños, el país seguía adelante superando la guerra a una velocidad increíble, olvidándolo todo, pero habíamos algunos que no podíamos ir a ese ritmo, que no podíamos desprendernos de esa guerra como quien se quita una camiseta sucia, sentíamos que no calzábamos, sentíamos que no podíamos pertenecer a ese país feliz. No sé cómo explicarlo, pero no era solamente yo, y para nosotros nada había terminado todavía y esa niña era un peligro.

Nina: ¿Yo?

Tito: Sí señora, se decidió que había que eliminarla a como fuera, a cualquier precio y se le encomendó la tarea al Conde de Torrelavid, sé que parece una locura pero es todo muy lógico, terrible y lógico. El Conde había trabajado para el enemigo durante toda la guerra, pero en realidad era uno de los nuestros.

(Se muestra una imagen paralela del momento de la apuesta entre Uribe y el conde)

Conde: Tómelo como una última oportunidad Uribe, le propongo que me entregue a la niña, luego se vaya usted lejos, lo más lejos posible donde nadie pueda encontrarlo.

Uribe: No entiendo ¿Qué clase de proposición es esa?

Conde: Deje que termine anciano, o me entrega usted a la niña o se pasa el resto de sus días en la cárcel, por el asesinato de Salinas, ¿Ahora entiende?

Uribe: Entiendo.

Tito: Uribe era un cobarde.

Conde: Me han dicho que usted juega al póker.

Tito: Pudo no haberle echo caso al conde.

Conde: Pues bien, lo espero el viernes en la Riviera.

Tito: Y la verdad es que no le hubiera sucedido absolutamente nada pues no habían pruebas en su contra, pero tuvo miedo y huyó.

Nina: Continúe.

Tito: Todos esperaban que el Conde cumpliera su misión, que matara a la niña, pero no lo hizo. Dijo que no había de qué preocuparse y se casó con ella. A la niña la conocían como Doña Sol, así le había puesto el Conde de Torrelavid. Se decían cosas extrañas de ella, que no hablaba, que nunca había hablado. Nadie sabía por qué, pero por alguna extraña razón todos le tenían miedo.

Nina: ¿Miedo?

Tito: Sí señora, miedo.

Nina: Miedo (*Ríe*). Todo eso que me ha contado se lo dijeron sus amigos.

Tito: Sí señora.

Nina: Y usted les cree ¿Verdad?

Tito: Claro.

Nina: Cuénteme el resto.

Tito: ¿Para qué?

Nina: Por favor.

Tito: Es su historia, usted la conoce mejor que yo.

Nina: Parece que no.

Tito: Una noche cogí el tren y me fui a Belsito, pasaron varios años de la muerte de Salinas, ya no se hablaba más de ese asunto. Yo dormía sin problemas por las noches, se me había olvidado aquello de Tito, el nombre que tuve durante la guerra.

Nina: ¿Por qué fue a Belsito?

Tito: Porque había algo que no podía olvidar, ya se lo he dicho, la noche esa, la trampilla.

Nina: Entonces cogió el tren, fue a Belsito ¿Y?

Tito: Y nada. Me recibió el Conde de Torrelavid, fue muy amable, aún se acordaba de mi, yo le pregunté si recordaba aquello de Manuel Roca en la granja de Mato Rujo, él dijo que no se acordaba, le insistí, la muerte de Manuel Roca y su hijo, él dijo que no sabía de qué estaba hablando, lo dijo con mucha tranquilidad, yo diría que casi con dulzura como si fuera una verdad irrefutable y natural. Yo le sonreí, entendí que no había nada más que decir. El Conde le ordenó a un muchacho que me llevara a la estación, me acuerdo porque me llamó la atención, el chico no tendría apenas unos catorce años, pero lo dejaba manejar el auto.

Nina: ¿Carlos?

Tito: No recuerdo el nombre señora.

Nina: Carlos, mi hijo mayor se llama Carlos, ¿Tiene usted hijos?

Tito: No señora.

Nina: ¿Por qué?

Tito: Porque para tener hijos hay que tener confianza en el mundo. Antes de irme de Belsito aquella tarde mientras recorría el largo pasillo con todas esas puertas cerradas pensé que en algún lugar de la casa, detrás de una de esas puertas estaría usted, me habría gustado verla. No habría tenido nada que decirle pero me habría gustado ver su rostro. Y sucedió algo extraño, una de esas puertas se abrió y durante un instante tuve la certeza de que usted saldría por allí y que pasaría junto a mí sin decir una palabra, sin mirarme siquiera, pero no sucedió nada, porque a la vida siempre le hace falta algo para ser perfecta.

Nina: Esa puerta abierta, yo estaba tras ella, lo vi pasar. Pensé que no lo recordaría o que sencillamente no había ocurrido así. ¿Qué más sabe de mí?

Tito: ¿Qué más sé de usted señora? Que el Conde murió unos años después en un accidente de carretera, que usted quedó viuda con los tres hijos, con la hacienda, con todo, pero a la familia de él no le gustó, dijeron que usted estaba loca y que no podía hacerse cargo de nada. Presentaron el caso a tribunales y el juez la declaró interdicta y la internaron en un manicomio de la costa ¿Fue así?

Nina: Siga.

Tito: Fue así... Sus tres hijos declararon en el juicio que usted estaba loca. Dos años después, usted escapó del manicomio, se dijo que unos amigos la habían ayudado a escapar, pero aquellos que realmente la conocían sabían simplemente que usted no tenía amigos. Por un tiempo la buscaron luego perdieron el interés, muchos se convencieron de que usted

había muerto, hay muchos muertos que desaparecen en la nada en este país. Yo en esa época trabajaba en el norte y no podía soportar aquello de que usted hubiera enloquecido, no podía hacerme la idea de qué clase de locura podía hacer, no sabía si usted corría por los pasillos de la casa gritando, o si en vez de eso se pasaba la tarde entera acurrucada en un rincón contando las tablas del piso, con un trapo en la boca, balanceándose. Esa ridícula idea que uno se hace de los locos si no los conoce. Cuatro años después murió el Gurre.

(Se ve la imagen del recuerdo de Nina matando a Gurre de un disparo)

Tito: El Gurre llevaba un papel escrito en el bolsillo, lo había escrito él mismo con su letra torpe de campesino. Decía solamente: doña Sol. Doña Sol, su nombre. A partir de ese día comencé a esperarla. Entendí que nada la detendría, que un día llegaría también hasta mí, pero siempre supe que usted no me mataría por la espalda, siempre supe que usted me miraría a la cara y que hablaría antes conmigo, porque yo fui quien abrió y cerró la trampilla aquella noche y siempre supe que usted no me había olvidado, yo me merecía estar aquí frente a usted. Estoy sentado al frente de una señora loca que en cualquier momento puede levantarse y matarme y yo no haré nada para impedirse. Si esta gente supiera que somos dos viejos capaces de todo tendría miedo porque ella es un fantasma y yo un hombre cuya vida a concluido hace mucho tiempo, la guerra ha terminado por fin.

Nina: Mi padre era un padre espléndido ¿No lo cree? Y por qué, ¿Por qué mi historia debe ser menos verdadera que la suya? Sabe usted que sé todo acerca de esa noche y sin embargo no recuerdo casi nada, yo estaba allá abajo, no veía nada y lo que oía parecía un sueño, ustedes entraron en mi casa, usted fue el primero que le disparó a mi padre y al final, el Gurre le reventó el cráneo con una ráfaga seca y breve, ¿Qué cómo lo sé? Él me lo contó, le gustaba contarle, era un animal, todos ustedes eran animales, los hombres en la guerra son como animales... Cómo podrán los dioses perdonarles.

Tito: Basta, basta deténgase, deténgase.

Nina: Parece un hombre normal, con su camisa planchada, vende boletos de lotería en su quiosco de cristales limpios, me fijé cuando veníamos hacia acá. Mira derecha e izquierda antes de cruzar la calle, parece un hombre bastante normal ¿No le parece? ¡Dije que si acaso no le parece! Parece un hombre decente y sin embargo vio morir a mi hermano sin motivo alguno, era un niño, un niño que quería defender a su padre, que quería que ustedes se fueran, que su padre lo abrazara y le dijera que todo había terminado. Fue una ráfaga y se acabó, ¡Se quebró como se quiebra un pajarito y usted no hizo nada, nada! ¡Usted no era un viejo achacoso como ahora, pero no hizo nada!, ¡Me puede decir cómo es posible que todo esto haya sucedido realmente! ¡Qué no es la pesadilla de una mente enferma! ¿Qué es algo que realmente sucedió? ¿Me lo puede decir por favor, cómo es posible?

Tito: Estábamos en guerra, éramos combatientes.

Nina: ¿Cuál guerra, por Dios? La guerra ya había acabado, ¡Ustedes habían ganado!

Tito: No, para nosotros la guerra no había acabado.

Nina: Claro que había acabado.

Tito: Usted no puede entender nada acerca de esto.

Nina: ¡Entonces explíqueme para que entienda!

Tito: Nosotros queríamos construir un mundo mejor. Pero cuando se empiezan a atar, ya no hay marcha atrás. Es imposible detenerse, nosotros no queríamos llegar a ese punto. Comenzaron los otros, después ya no hubo remedio.

Nina: ¿Qué quiere decir eso de un mundo mejor?

Tito: Un mundo justo, un mundo feliz en donde los débiles no sufran por la maldad de los otros, en donde cualquiera pueda tener derecho a la felicidad.

Nina: ¿Usted de verdad creía que lo hacía por eso?

Tito: Claro que lo creíamos. Todos creíamos en eso y sabíamos cómo hacerlo.

Nina: ¿Lo sabían?

Tito: Le parece tan extraño ¿eh? Y sin embargo lo sabíamos.

Nina: ¿Disparándole a los niños?

Tito: Y sí, era necesario.

Nina: Pero ¿Qué está diciendo?

Tito: Lo de su hermano fue un error, señora. Pero usted no puede entender.

Nina: Yo no puedo entender. Usted me lo explica y yo entenderé.

Tito: Es como la tierra, no se puede sembrar sin arar primero. Para llegar a la felicidad antes se debe pasar por el sufrimiento, ¿Puede entender eso usted?

Nina: ¡No!

(Se aleja la imagen del restaurant y Tito recuerda. Se muestra la imagen de Salinas hablando con él después de haber matado a la familia de Nina)

Salinas: Para poder construir algo bueno, antes hay que destruir lo que está podrido. No hay otra forma. En la guerra se sufre y se hace sufrir y gana el que tiene más aguante para el sufrimiento, y si esto te parece demasiado horrendo, ahí está nuestro ideal. No puedes soñar con un mundo mejor y esperar que de la nada vengan y te digan: Tome Tito, aquí tiene su mundo perfecto. Nada muchacho, nada se regala, todo tiene su precio. El mundo mejor hay que pelearlo. Eres campesino y sabes que para sembrar, antes hay que destripar

la tierra y ¿Para qué sembramos? Para cosechar una vida decente para millones de personas. Tito, Tito, escúchame. ¿Qué es la muerte de uno o de dos de mil si quieres, por ejemplo? Hay todo un pueblo esperando que lo hagamos, guarda esa pistola muchacho, vamos, tenemos un largo camino por delante.

(Se muestra el incendio de la casa de Nina ocurrido el día del asesinato)

Tito: Estábamos devolviendo a millones de hombres y mujeres la posibilidad de vivir y morir con dignidad. Nosotros no importábamos. Por ellos hemos peleado, por ellos hemos luchado.

Nina: Dígame una cosa, ustedes ganaron la guerra hace mucho tiempo ¿Le parece que este mundo es mejor que el de antes?

Tito: Eso nunca me lo he preguntado.

Nina: No es verdad.

Tito: Jamás.

(En la escena se ve paralelamente el restaurante y la casa de Manuel Roca junto a Tito, la noche del asesinato)

Nina: Siempre se lo ha preguntado, pero no quiere contestar, al igual que se pregunta cada segundo de su vida qué estaba haciendo esa noche en Mato Rujo, qué hacía ahí si la guerra ya había acabado, qué hacía yendo a matar a un hombre a sangre fría, a un hombre que no había visto antes en su vida, sin concederle el derecho a un juicio, simplemente matándolo. Estaba ahí porque ya había comenzado a matar y no era capaz de detenerse.

Salinas: *(Desde afuera de la casa)* Te lo advertí Roca, no estoy jugando.

Manuel: *(Disparando)* ¡Ándate a la mierda Salinas! ¡Ven a buscarme, te estoy esperando!

Nina: Aún no sabe, por qué entró a esa guerra y trata siempre de responderse con eso del mundo mejor, con eso del mundo feliz y de que hay que arar la tierra para sembrar...

Tito: ¡Suelta esa escopeta! No te muevas y suelta esa escopeta.

Nina: Entró en la guerra sólo para no pensar en los ojos de su padre en esa bolsita, para no pensar en todos esos otros muertos. Esa es la única y verdadera razón de su guerra. ¡Por venganza! ¡Mataba por venganza! ¡Todos ustedes mataban por venganza! ¡Para no volverse locos, para no volverse locos de dolor por todos esos otros muertos! ¡Amaban esa única medicina! ¡La venganza como una droga, pero en eso se les fue la vida, se les pudrió!

Tito: ¡No!, no es verdad.

Nina: Usted ni siquiera recuerda lo que es vivir.

Tito: ¿Y qué sabe usted?

Nina: Se puede saber porque lo sé, es porque se supone que soy una vieja loca, ¿Es eso, no? Es verdad, yo estaba bajo tierra, llegaron tres hombres, mataron a mi hermano...

Tito: ¡Ya basta!, ¡Ya basta!, ¡Ya basta!

Nina: ¿No le gusta esta historia?

Tito: No me arrepiento de nada, no me arrepiento de nada. *(De fondo sigue la imagen, sólo que de Roca muerto en el suelo y Salinas, Gurre y Tito, rodeándolo)*

Tito: No, había que pelear y lo hicimos. Otros se quedaron en sus casas, escondidos. Nosotros dimos la cara, hicimos lo que teníamos que hacer, hicimos lo que teníamos que hacer. Ahora usted puede encontrar todas las razones que quiera, pero ahora es diferente, porque había que estar aquí para entender.

Nina: ¡Entonces explíqueme!

Tito: No puedo, no puedo explicar. Haga lo que tenga que hacer, ¡Hágalo! *(Él se apunta con el arma de ella)*

Nina: ¿A qué le tiene miedo?

Tito: No tengo, no tengo miedo, estoy cansado.

Nina: ¿De qué?

Tito: Por favor se lo ruego, por favor.

Nina: Quiero que sepa que no tuve miedo cuando abrió la trampilla, lo vi. Vi su silueta recortada contra la luz. Primero pensé que era mi padre o mi hermano. No, era uno de los hombres que no debían verme, pero no tuve miedo, no sé cómo decirlo, pero era como si me gustara que me hubiese encontrado, vi su cuerpo, su rostro y me pareció bello. ¿Sabe? En ese momento yo sólo deseaba una cosa, que ese muchacho me llevara con él. Pero luego comenzó a cerrar la trampilla y de nuevo estaba oscuro y aterrador.

Tito: Abrí la trampilla y la encontré suspendida en la luz mas diáfana. Mientras la miraba aquella noche acurrucada tan ordenada y limpia, sentí una especie de paz que jamás he vuelto a encontrar, sentí estar ante algo que era infinitamente puro.

Nina: Cuando escuché los pasos allí arriba, cuando comprendí que no me llevaría con él, sentí un frío profundo, un terror que nunca más me abandonó. *(Tito rompe en llanto)*

Nina: ¿Qué miran imbéciles? Es sólo un hombre que está llorando.

Mozo: Dama, caballero, no hay nada de malo en llorar en una cafetería.

Tito: Discúlpeme, discúlpeme.

Nina: Tengo que pedirle algo, ¿Quisiera hacer el amor conmigo?

Tito: Soy... soy viejo...

Nina: Yo también, pero quiero que sepa que no estoy loca.

Tito: No es eso a mí no me importa eso señora.

Nina: Podemos ir a un hotel, escójalos usted mismo, un hotel que nadie conozca si quiere, da igual.

Tito: Un hotel.

Nina: No tenga miedo. Lléveme a un hotel.

Tito: Ya no tengo miedo señora.

(Se ve la imagen de la ciudad, hasta llegar al hotel en donde se encuentran ambos)

Nina: Parece un héroe de película antigua, no se espere usted ninguna maravilla.

Tito: Es usted bellísima.

Tito: Quisiera que supiera que mi nombre es Pedro Cantos

Nina: Pedro Cantos...

Tito: Sí.

Nina: Pedro Cantos.

Nina: *(Luego de haber hecho el amor)* La vida es incomprensible, es como si siempre hubiese estado buscando el camino de regreso, el sitio donde fui desgarrada para seguir repitiendo ese instante una y otra vez, una y otra vez, es un largo infierno, idéntico, pero ahora de pronto clemente, compasivo, sin sangre.

Entrevista inédita a Jaime Lorca

Jueves 18 de Junio de 2009.

La presente entrevista se realizó en la sala de ensayo de Jaime Lorca en la comuna de Independencia, Santiago. En esa oportunidad presenciamos un ensayo de la próxima obra de la compañía Viaje Inmóvil para luego realizar una entrevista informal al director de la compañía.

¿Por qué la compañía se llama Viaje Inmóvil?

El tiempo no existe en el teatro, uno puede inventar pasar un siglo en el teatro, entonces es un viaje pero detenido, por eso es un viaje inmóvil. Eso es lo esencial que tiene el teatro, es un viaje que te lleva a otro lugar a otro tiempo, pero tú estás ahí en la butaca, eso es una cosa. Lo otro, es que como compañía de teatro, uno siempre está yendo a distintos lugares, pero siempre monta lo mismo y repite lo mismo, ese es nuestro viaje inmóvil. Estamos y repetimos, para eso nos llaman. Cambian los lugares, las estaciones, cambiamos de ciudad, de país, pero mantenemos lo mismo, es lo único que va quedando. Por el lado conceptual, es que el teatro es un viaje inmóvil, como yo lo veo.

¿Y lo relacionas con el viaje que se da en las obras, por lo que hemos visto en *Gulliver* y en *El último heredero*?

Sí, porque el viaje tiene que ver con un desarrollo espiritual, ese es el viaje siempre. Todo sirve para aprender, para crecer. Es una terapia, está muy ligado con la humanidad, con el humanismo. El viaje físico es una excusa para desarrollarse. Como el viaje de Dante, es una excusa, una metáfora de un desarrollo, una elevación espiritual. Y creo que también, en un principio, en mi juventud, el viaje era un escape para los tiempos malos. Entonces contar historias que ocurrían en otros tiempos o en otros mundos, mundos imaginarios, también es una forma de abrir una ventana a lugares más amables, más cariñosos, porque la realidad era horrible. Nuestra juventud, fue objetivamente, muy mala, no es aconsejable a ninguna generación pasar por eso, para nadie. Entonces el viaje era una forma de airearse, donde uno podía encontrar la isla maravillosa, se desarrollan los sueños o pueden ser, se pueden inventar sociedades utópicas, mundos imaginarios positivos, eso por un lado.

¿Por qué elegiste trabajar la temática del viaje y no otra temática?

Aquí hay un viaje para atrás al pasado en *El último heredero*, para hacer una especie de terapia, pensando que el país es como una familia y todos somos los miembros de ella. Por ejemplo, las terapias familiares se hacen para sacar los traumas que esconden las familias, al salir a la luz, ya no son dañinos y las nuevas generaciones se liberan de ese trauma. Si el

trauma no es asumido por la familia el trauma se hereda, y eso es real y muy peligroso. Por eso es bueno hablar las cosas, porque sino se pueden heredar para siempre. Entonces, si tomamos al país como familia, hay que ir al nacimiento del país para ver cual fue el trauma primero, por eso hay que ir a la Independencia. Ahí hay un enfrentamiento entre el niño Nepomuceno y el Guacho, en la última escena, que en el fondo uno puede decir que toda la obra es una excusa para encontrar a estos dos personajes que se enfrentan y hacen aparecer un trauma, que ha mi modo de ver persiste. Es ese modo de trato que hay entre unos y otros, entre los diferentes estratos sociales, razas. Como ese término *flaite*, eso no es cariñoso. Pero, ¿qué es *flaite* sino pobre? Pobre no tiene una connotación negativa, *flaite* sí. Por eso permanece la diferencia, la desigualdad, la separación de la familia.

Con *Gulliver* había la idea de hacer un viaje a un mundo imaginario, para someter a este personaje a una especie de reality, un experimento. Y el experimento es con la libertad del hombre. La imagen que a mi más me queda es la de Gulliver, amarrado con los cordeles, con las estacas, la típica imagen ilustrada. Entonces yo creo que todos cuando niños decíamos: si yo estoy ahí, me suelto. Es que es absurdo no soltarse. ¿Por qué no lo hace? Él intenta hacerlo, saca un brazo, según Swift, lo empiezan a pinchar y se queda callado, se queda tranquilo sin hacer nada. Es un tipo que podría ser libre, pero no se esfuerza. Después empieza a ser como un esclavo de los Liliputienses, hace lo que ellos le piden. Porque la libertad es complicada, obliga a tomar decisiones. En mi generación, cuando salió Pinochet y entró Aylwin, era muy común decir: contra Pinochet estábamos mejor. Es algo medio absurdo, pero si uno piensa mejor, contra Pinochet la cosa era más clara, estábamos todos unidos contra algo, no teníamos libertad pero sabíamos que hacer. No teníamos muchas posibilidades, había dos cosas que hacer, no más. Pero si viene la democracia hay muchas posibilidades de cosas que hacer. ¿Y entonces, qué hago si tengo tantas posibilidades? Si ya soy dueño de mí mismo y soy considerado como un ser humano individual y libre, es complicada la cosa, es mucho más fácil tener la agenda llena.

Las dos obras son viajes humanos, poner a los personajes así...bueno siempre el teatro es como un reality, los expone a una situación ficticia para ver hasta dónde pueden ir, para ver hasta dónde llegan los personajes y la mejor obra será la que llegue más lejos de forma más coherente, con esa energía de los obstáculos.

¿Qué te llamó la atención del viaje? ¿Qué quieres comunicar con este motivo?

Es que técnicamente el viaje y teatralmente, es como un estilo, como las road movie, las películas de carreteras que son clásicas... a través de un viaje se desarrolla todo, es un muy buen pie de partida para contar una historia, porque el personaje siempre se encuentra con algo nuevo, porque va avanzando, no está detenido.

¿Entonces, para ti el viaje, es como una excusa para desarrollar tus historias?

Si, siempre son excusas. La obra de teatro entera es una excusa, *El último heredero* entero es una excusa para la última escena, la próxima obra entera es una excusa para la última escena. Pero hay que justificarlo.

Entonces, según lo que hemos hablado, ¿Consideras que los protagonistas en *Gulliver* y *El último heredero* hacen un viaje iniciático u otro tipo de viaje?

Claro, eso es... Pero hay varios, mira *Macbeth* también hace un viaje iniciático pero al revés, de involución, hay un texto donde dice: he avanzado tanto en el lago de la maldad, que ya me sería más fácil llegar a la orilla que devolverme. Así es que sigue.

¿Y en esta nueva obra también se vería eso o se deja más de lado?

No, esto cambia, porque ¿Sabes qué?, tiene que ver con el presente furioso, rabioso. Tiene que ver con que no hay tiempo para metáforas. O sea, está peluda la cosa, está muy peligroso. Hay que preocuparse un poquito de la política, este teatro es político, es cien por ciento político.

Decías que cuando joven tenían que buscar una manera más fantasiosa de mostrar la realidad y con *Gulliver* y *El último heredero* también lo hiciste. ¿Ahora fue un “ya basta, esto no da para más”?

Tiene que ver con una vuelta al barrio. Yo estoy armando todo para estar acá. Tenemos esta sede, para crear más acá, dejar un poco la gira ¿Me entiendes? para instalarse. Entonces ahora hay un viaje que terminó en mí. Y me enfrento con la casa, con el barrio, con la familia, con el presente rabioso, entonces, este es un viaje de regreso. Vengo a cobrar unas cuentas. Vengo armado a cobrar unas cuentas, es como decir eso, tengo el brazo armado de la compañía. Es como si dijéramos vamos a hacer daño.

Entonces el otro día pensaba, *El último heredero* es de doscientos años, la obra que se viene, Orates, es de cien años y la obra en la que en trabajo ahora es presente. Claro que no vamos a hacerla así, en ese orden, pero tiene que ver el retorno y también Orates va a ser una obra muy política, porque ahí se encuentran las vergüenzas de las familias por lo tanto las vergüenzas de Chile. El raro, el extraño de la familia: ¡Fuera! Y son todos ilustrados, gente que estaba en pensionado. Porque en la casa de Orates hay distintos estratos y sirvientes también...como en la cárcel. Es lo mismo que una cárcel, se da una micro sociedad. Y estos tipos que escribían cartas son todos gente ilustrada, o sea de la aristocracia o de la oligarquía chilena.

Mira, no lo había pensado, pero es el viaje de retorno. Ahora estamos haciendo un teatro, más directo, más urgente. Pero si ustedes ven esto, si bien no hay muñecos, pero los habrá, hay un teatro de objeto, hay un trabajo aquí que es fundamental.

¿Cómo fue la experiencia de abarcar la temática del viaje, que es una idea universal, a la historia chilena en *El último heredero*?

Bueno, eso es lo primero. Sigue siendo un viaje en el tiempo, pero los personajes son mitad ficticios, porque están tomados también de la realidad y la realidad de la época es la que manda. Es instalar una historia que no ocurrió, pero dentro de la legislación, de la iglesia, del poder militar, todo, todo como fue. Entonces fue como una terapia. Fue muy interesante escarbar ahí, porque es como ir a desempolvar fantasmas, ir a que aparezcan. Hay una idea

del pasado pastoril, la colonia, las vigüelas, la lavandera y el huaso, dado por pinturas, pero yo creo que fue una carnicería horrible. Las mujeres lo pasaban horrible. No existían, que es lo que se da en la obra también con la Dolores. A mí me sirvió mucho para explorar otro formato, con espacio más grande, muñecos de tamaño real y trabajar con más actores. La idea era retomar la actuación también, muñecos y actuación, jugar a eso pero con más actores. Mira yo creo que el viaje, tiene etapas que yo creo se repiten en todos los viajes. Si uno está metido en esto de hablar de los viajes tiene como que estudiar eso, hay etapas, hay un llamado a la aventura, hay varias cosas, hay que traspasar umbrales, el momento en el que te pierdes y se abren bifurcaciones, es el desarrollo humano, ¿Me entiendes? Es una metáfora, es muy simple, no por eso no es profunda, pero es muy simple, no quiere decir que sea liviana. Pero, está ahí, o sea, abres los ojos en la mañana y partes el viaje...

¿Cómo llegas al motivo del viaje? ¿Por casualidad o lo estudias y luego lo aplicas en tus montajes?

Los libros vienen después. Yo diría que el llamado a la aventura, es lo primero. O sea, yo de chico cerraba los ojos e iba viajando. Siempre. En la noche acostado pensaba en giras, que andaba en giras. Y después viene una necesidad del llamado a la aventura. Pero yo creo que tiene hartito que ver la dictadura, en el lugar donde vives, en el tiempo que estás, cambiarse, más que los personajes. Porque un actor hace lo mismo pero pensando en personaje, ¿Me entienden? Soy otra persona. Pero quería estar en otro lugar, mi problema no era la actuación, mi problema era la dictadura, entonces, nuestro problema, el de toda una generación. O sea, yo creo que nace como un natural mecanismo de defensa, para no volverte loco, para no amargarte. Como un mecanismo natural, del cuerpo, de la mente ¿Me entiendes? Uno hace cosas para los presos, que tienen una ventanita de este porte y ven un árbol a lo lejos, imaginan el resto del árbol, para no volverse locos... o se imaginan y repiten qué es lo que estarán haciendo las personas, o hacen el trayecto desde la cárcel a su casa. Imaginario, como un natural mecanismo de defensa, hacen un viaje para no volverse locos.

¿En qué elementos de la puesta en escena tú muestras el viaje, además de el argumento?

Lo que pasa es que todo es una construcción mental. Si en realidad nada existe, todo es imaginario. Entonces para hacer un viaje hay que construir un laberinto y hacer recorrer ese personaje por ese laberinto. Tienes que hacer dos cosas: Tienes un personaje y una historia, la historia es el laberinto y todo es detenido, todo es en la cabeza, nada existe. En eso se ve, por ejemplo, en los cambios de nivel, en los cambios de espacio, ya sea en el *Gulliver* o en *El último heredero*, con estas puertas que entran y que salen. La idea es eso, jugar, hacer creer, hacer parecer, engrupir. La colonia por ejemplo, para un conquistador era un laberinto, porque ellos llegaban a un lugar a buscar el oro, pero después no podían salir. Si ese es el problema, les cortaban la cabeza, no los dejaban salir. Los indios les quemaban Santiago. Entonces ellos también tenía una maldición, es como en las pirámides, tú puedes entrar a buscar el tesoro del faraón, pero después no puedes salir porque hay unos laberintos que te lo impiden, como estas películas de Indiana Jones. Hay un filósofo que dice que Chile nunca existió y que fue la ambición del hombre del español que buscando el oro fue chicoteando los caballos hacia el sur, y así fue creando el camino. Entonces es como ese

juego de computador que tu vas en auto y se van armando las ciudades, los cerros, así...Fue nada más que la ambición lo que creó este lugar, es loco, pero es súper natural, es súper real. Un laberinto y un personaje que lo recorre. Ese es un viaje, una historia de teatro. Bueno el personaje por algo, yendo a algo o huyendo de algo o las dos cosas, mejor.