



Universidad Austral de Chile

Conocimiento y Naturaleza

Roberto Matamala Elorz

Clásicos Sin Vergüenzas

Nueve Textos Teatrales Adaptados para la Representación Actual

Ediciones  UACH

Colección Austral Universitaria de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades

Esta primera edición en 500 ejemplares de

CLÁSICOS SIN VERGÜENZAS

Nueve Textos Teatrales Adaptados para la Representación Actual

de Roberto Matamala Elorz

se terminó de imprimir en marzo de 2019

en los talleres de Andros Impresores

☎ (2) 25 556 282, www.androsimpresores.cl
para Ediciones Universidad Austral de Chile

☎ (56-63) 2444338
www.edicionesuach.cl

Valdivia, Chile

Dirección editorial

Yanko González Cangas

Ana Traverso Münnich (s)

Corrección y cuidado de la edición

César Altermatt Venegas

Maquetación

Silvia Valdés Fuentes

Fotografía de portada:

Estilización gráfica de la escultura «Venus de Milo»
de Alejandro de Antioquía

Todos los derechos reservados

Se autoriza su reproducción parcial para fines periodísticos
debiendo mencionarse la fuente editorial

© Universidad Austral de Chile, 2019

© Roberto Matamala E., 2019

RPI: 301.134

ISBN: 978-956-390-084-2

Una lección hecha hombre, un mito con rostro humano, tan plástico que os mira frente a frente, y cuya mirada es un espejo, una parábola que os da con el codo, un símbolo que os aparta de un peligro, una idea con nervios, músculos y carne, con corazón para amar, entrañas para sufrir, ojos para llorar, dientes para devorar o reír; una concepción psíquica que tiene el relieve del hecho y que destila verdadera sangre, eso es el personaje. ¡Oh poder de la poesía soberana! Tus personajes son seres reales que respiran, palpitan y existen con existencia tan viva que se oyen sus pasos sobre el pavimento, más vivamente que la de cualquier transeúnte de la calle. Estos fantasmas tienen más densidad que el hombre, porque contienen en su esencia la cantidad de eternidad que pertenece solamente a las obras maestras.

VICTOR HUGO

A propósito de Shakespeare



A Rubén Sotoconil, Juan Guzmán Améstica y Jaime Silva, mis grandes maestros, que me enseñaron la humanidad viva del teatro.

A todos y cada uno de mis compañeros y compañeras teatristas, con quienes compartí medio siglo de risas, lágrimas, luchas y aplausos.



Contenido

Prólogo del prólogo	11
Prólogo	13
Prefacio del autor	17
El paso de la chicha	23
Sobre el daño que causa el tabaco	33
Pedido de mano	43
La farsa del licenciado Pathelin	61
Cazado	111
El médico a palos	139
La duodécima noche (Noche de Reyes) o lo que queráis	183
Antígona	249
Las Bacantes	283
Referencias Bibliográficas	317

Prólogo del prólogo

Amalia Ortiz de Zárate Fernández¹

Este prólogo debería comenzar por decir
que este señor no tiene ni idea de escribir
y el verso que ahora viene debería seguir
con: y la prologuista no tiene ni idea de verso.

Sin embargo, esta señora también gusta de leer, escribir, traducir, adaptar, dirigir y hasta actuar obras ajenas en el intento de mejorar sus habilidades nulas para el verseo. Tal vez por eso le propusieron el trabajo.

¡Pero qué ciega! ¡No! No fue por eso, sino por lo más importante... Que la señora prologuista (¿o prologueza? Eso suena más aristocrático, me lo quedo) se lo guarda. Luego de aclarar los dos puntos más importantes de las palabras que previenen, con mucho respeto, al futuro Sr. lecto-actor del error que va a acometer. Procedo a explicarme.

.....
1 Doctora en Estudios de Género, Traducción y Teatro. Parte del grupo de investigación sobre estudios de género «Escritoras y Escrituras» HUM810-Sevilla, España, donde colabora con clases en el doctorado Comunicación y Género, como parte del comité editorial de la revista «escritorasyescrituras.com» y otras pasantías y actividades académicas. Creadora y Profesora Responsable de los cursos de Teatro de la carrera de Pedagogía en Comunicación en Lengua Inglesa de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Austral de Chile, conductas a la Certificación de Monitor de Teatro.

Qué cara tengo yo para decir que un señor que tiene publicado yo no sé cuántos libros, que ha dirigido un sinnúmero de obras teatrales y ha actuado en yo no me acuerdo cuántas más, NO TIENE NI IDEA DE ESCRIBIR.

Muy simple. *Nadien* ¡Me oyen! *Nadien* que se precie de ser un escritor en sus cabales dedica la mitad de una vida a traducir, adaptar y dirigir, así por libre, obras clásicas como Paso de las Aceitunas, Antígona o El Médico a Palos. Como dijo, por allá por el siglo XVIII, Míster Alexander Pope (que todos sabemos que sí tenía alguna idea escribir, aunque no fuera metafísico) «*fools rush in where angels fear to tread*». Es decir, si seguimos la lógica de sentido:

Prop. 1: el Sr. Roberto Matamala se mete en berenjenales al traducir-adaptar obras clásicas al chileno corriente y moliente.

Prop. 2: el Sr. Roberto Matamala se aventura a entrar en terrenos en los que los ángeles no pondrían ni un pie.

Prop. 3: el Sr. Roberto Matamala es un tonto que corre por la vida (como dice también Elvis).

Silogismo: los tontos (todos lo sabemos muy bien) no tienen ni idea de escribir, o sea juntar una letra con otra una

palabra

con otra

SAQUE SUS PROPIAS CONCLUSIONES SR. LECTO-ACTOR, CON MUCHO RESPETO.

Prólogo

Amalia Ortiz de Zárate Fernández

Ahora sí, después de las aclaraciones pertinentes, podemos decir que Roberto Matamala se atreve. Se atreve a meterse con los clásicos, con los griegos, con el teatro isabelino, el del siglo de oro español y la comedia francesa de Molière. Dice que lo hace con fines pedagógicos, pero yo no le creo. Estoy segura de que lo hace con fines hedonistas o, en el mejor de los casos, fetichistas. ¿Pero pedagógicos? ¡Bah! ¡Pamplinas!

Por lo mismo, considero que esta es claramente una «antología de autor». Digo de autor sin implicar que un solo autor es trabajado en estas páginas, sino más bien hago alusión al término «cocina de autor», tan de moda en estos días. Sin embargo, esta «cocina de autor» no pretende, ni por asomo, hacer un «cocimiento» de textos «de moda», de vanguardia (aquellos que el Dr. Matamala conoce muy bien, por cierto), sino todo lo contrario. Matamala hace un mejunje en cocina a leña y con olla de barro. Cuece porotos con riendas, o pastel de choclo, o dulce de membrillo, o murta en almíbar a fuego lento. ¡Ah! ¡Pero lo pillé! Todos los ingredientes son extranjeros y todos muy exquisitos, con un bouquet único y para paladares refinados: alubias blancas de Asturias, pasta hecha a mano con sémola Genovesa, embutidos de Bavaria, vino de Bordeaux, aceitunas de la isla de Salamina, hierbas de la Provenza, sal del Mar Negro, azúcar en cristales de Barbados y vainilla de México.

Matamala hace su cocimiento con «calma y buena letra», como dijeran los antiguos. Se toma su tiempo, como treinta años si somos precisos. Visita y revisita su huerto, prepara la tierra, siembra, saca malezas, y no se achaplina si tiene que meter las manos al barro. Cosecha más de lo que sembró, porque hace las cosas con cuidado, pero sin temor a meterse en honduras, que le dicen. Rescata las semillas de antaño y colorea sus frutos con sabores nuevos, tonalidades y música que suenan a algo grande, importante, pero al mismo tiempo, familiar. Después de todo, la «tarea del traductor», según Walter Benjamin, es abrir la fruta y descubrir el carozo. Agregó que en el caso de la traducción teatral, muchas veces es necesario abrir ese carozo y sacar la almendra de su interior. Por último, en el caso de la adaptación, el sabor de la almendra que está adentro del cuesco le entrega al texto dramático ese dejo amargo, ingrediente necesario para hacer que en escena lo dicho y lo hecho tengan el regusto a chileno que los hace ser «Clásicos sin vergüenzas».

También pienso que es una «antología de autor», puesto que se nota que las traducciones-adaptaciones se han llevado a cabo como le ha venido en gana al traductor-adaptador. Es decir, él escoge los textos a traducir —suponemos que porque le interesa hacer suya la versión de tal o cual texto clásico—, los propone para su montaje en un taller, curso o compañía —que muchas veces él mismo dirige— y los pone en escena.

Al hacer esto, el traductor-Matamala pone a prueba sus traducciones, el *tempo*, el ritmo de lo dicho y los cuerpos de los actores le indican dónde cambiar, quitar, agregar una sílaba, un acento. Qué líneas son las que hilaran la trama de estas obras. Qué palabra cabe justo en esta juntura, este espacio en blanco, para que el cuerpo de la letra y el cuerpo del actor caminen juntos.

Un poco más avezado, el adaptador-Matamala, más cerca del actor-Matamala, desea que esa música de los clásicos (yambos, anapestos, trocaicos, espondeicos y dactílicos) llegue a las orejas de un amplio espectro de personas. Lamentablemente, ni sus actores ni su público tienen ni idea de griego, ni de inglés moderno, ni de español del siglo de oro y tampoco de francés, de ninguna época, me atrevo a decir. Entonces, ¿qué hacer?, ¿cómo llegar a ese esquivo público de adolescentes (que, por cierto, adolecen de mucho más que de un puñado de lenguas

vivas o muertas)? Adolescentes universitarios y de liceo (sus actores y su público) que probablemente no han visto teatro (en vivo y no en la tele) jamás. Por lo tanto, no tienen la costumbre de permanecer sentados en silencio durante una hora, o más, escuchando a un señor/a parlamentar en verso cosas indescifrables como: «No creí que tus bandos tanta fuerza tuvieran/para que, en gracias de ellos, pudieran los mortales/quebrantar de los dioses esas leyes no escritas...» (Antígona al habla). Es muy posible que después de la segunda línea llovieran tomates y huevos, y no para hacerlos *omelettes*. El adaptador-matamala seguramente se hace estos cuestionamientos (y otros) al momento de dar ese toque de chilenidad a sus obras, porque ya son suyas. Ya no son más de esos Sófocleses, Eurípideses, Moliéres, Shakespeares, Lopes y Chejovs, no, ya no lo son. Incluso algunos nombres han cambiado, las canciones, ciertamente, los lugares, las quejas, los insultos y una forma de verso ha mutado en otra. El adaptador-matamala ha pasado la prueba del texto de la obra dramática.

Finalmente, el director-matamala y —quién sabe, tal vez el actor-matamala—, le planta el cuerpo a las palabras del traductor y el adaptador, hace que esos textos que tienen siglos parezcan obras de la Nueva Dramaturgia Chilena y hoy los ofrece a los profesores, los grupos de teatro escolar, universitario e independiente.

Son muchos años de trabajo para regalarlos así, de esta manera. Por eso digo que este hombre no tiene ni idea de lo que hace.

Prefacio del autor

Roberto Matamala Elorz

El presente texto antológico está preferentemente dirigido a profesores de educación media, en respuesta a sus numerosas solicitudes respecto de obras dramáticas apropiadas para sus estudiantes y consejos técnicos acerca del repertorio del teatro. Me enorgullece haber servido a estas inquietudes a lo largo de mi vida como teatrista y académico, las que aún sigo recibiendo regularmente en la actualidad. Como en todo este tiempo también he requerido de textos adecuados para mis grupos escolares, universitarios e independientes, como asimismo para distintas audiencias —muchas de ellas neófitas— fui haciendo dramaturgias de una serie de obras clásicas de mayor o menor extensión y peso. Esto ha implicado que me he visto de pronto con una pequeña colección de estas obras y, que más quiero, si no, compartirlas con todos aquellos que puedan darles un buen uso. Lo único que pido a cambio es que me escriban² cuando monten alguno de estos textos y, más aún, si tienen a bien enviarme fotos, programas, afiches o cualquier otro material adjunto, les estaré doblemente agradecido.

Ahora bien, estos textos no solo están destinados a ser representados, sino también tienen útil función como material para la sala de clases, introduciendo de manera amable la lectura de los originales que,

.....
 2 Correo electrónico: matamalaelorz@yahoo.es

tengo la total certeza, serán mucho mejor comprendidos después de haber visto su correspondiente dramaturgia, tal como aquí se la presenta.

Las obras dramáticas (en el sentido de obra literaria escrita para ser llevada a escena) que se compilan en este libro han respondido entonces, de acuerdo con lo anteriormente expuesto, siempre a necesidades inmediatas y propias de los grupos con los que en su momento trabajé. Cronológicamente fueron escritas en el siguiente orden y destinadas a los elencos que se indican, a los que desde ya manifiesto mi agradecimiento y hago partícipes de esta edición:

1. *El paso de la chicha* del *Paso de las aceitunas* de Lope de Rueda (s. XVI), para el Grupo de Teatro de la Escuela Municipal de San José de la Mariquina (1983).
2. *La petición de mano* de Anton Chejov (comienzos del s. XX) para el Teatro Independiente de Cámara (1983).
3. *Sobre el daño que hace el tabaco* del mismo autor para un trabajo unipersonal independiente llamado Día (1988).
4. *Antígona* de Sófocles (s. V a. de C.) para la asignatura Taller de Teatro de la carrera de Profesor en Lenguaje y Comunicación (2000).
5. *Las bacantes* de Eurípides (s. V a. de C.) para la Compañía de Teatro de la Universidad Austral de Chile (2001).
6. *Maese Pathelin* anónimo francés (s. XV) para la misma compañía (2001).
7. *El casamiento forzoso* de Molière (s. XVII) para la Compañía de Teatro Universitario Zotavento (2013).
8. *El médico a Palos*, también de Molière, para la misma compañía (2014).
9. *La duodécima noche (Noche de Reyes) o lo que queráis* de Shakespeare (comienzos del s. XVII), también para Zotavento. Este texto es el único de esta colección que no ha sido estrenado a la fecha que escribo esta introducción.

Como se podrá apreciar, estamos hablando de textos clásicos que pueden encontrarse en numerosas traducciones. Entonces, ¿cuál es la novedad? Bueno, la novedad es la «dramaturgia», considerada no como

la creación y la escritura de un texto dramático, sino como una operación palimpsestica de reescritura del texto original con un sentido de respetar en cuanto sea posible el nivel temático de este texto, pero poniéndolo al alcance de una audiencia contemporánea y, también, por qué no decirlo, geográficamente acotada.

El primer problema con el cual se encuentra esta reescritura es la traducción. En los casos de Shakespeare y Molière trabajé con los originales, además de, a lo menos, dos traducciones respaldadas editorialmente. En el caso de Chejov, obvié, por motivos entendibles (¿alguno de ustedes habla ruso?) los originales. En el *Paso de las aceitunas* traté de mantener el ritmo del castellano antiguo del original.

Para mi fortuna —quizás también para la de ustedes—, los clásicos ya no se consideran sacrosantos. Hay versiones de Shakespeare y *El Quijote* en los respectivos idiomas modernos, con la idea de permitir que estas obras lleguen al gran público, que, normalmente, se aburría de estar consultando a cada paso notas al pie de página. En este caso, no tan solo he modernizado las traducciones, sino que también las he «chilenizado». En algunos casos más que en otros. Esto es especialmente notable en las obras campesinas: *El paso*, *La petición* y en parte *El médico a palos*.

Con el propósito de enlazar los originales con las presentes dramaturgias, junto al comité editorial, hemos convenido en anteponer sendos exordios a cada texto considerado en este libro, en los que se reseña el contexto de producción (estilo y entorno) y recepción (teatro, representación, público) junto con algunas recomendaciones básicas de puesta en escena.

El verso en estas dramaturgias

Los textos griegos están notablemente reducidos, pero, insisto, he tratado de dejar el espíritu de cada uno de ellos. En cuanto a la forma, ambas versiones se desarrollan predominantemente en versos formados por dos trímetros yámbicos, intentando acercarlos lo más posible al hexámetro yámbico de la tragedia clásica y haciéndolos amistosos al oído castellano:

- * - * - * - - * - * - *

Her / ma / na / mí / a, Is / me / ne // ¿Me / pue / des / tú / con / tar...?

En Shakespeare se reproduce en verso lo escrito originalmente en verso, dedicado a los textos de los nobles, y de igual manera en prosa los textos populares. Aquí intenté con disímil éxito los pentámetros yámbicos del bardo. Decidí usar nuestro tan noble endecasílabo y obliqué los acentos en la sexta, octava y décima sílabas, siendo más condescendiente con aquellos de la segunda y cuarta que harían el yámbico perfecto.

Pathelin fue versado en octosílabos populares blancos. Reproducir el verso pareado del original francés me resultó imposible en nuestro idioma. Además, encontrarán ustedes en las siguientes obras la distinción entre los versos y la prosa mediante: el uso de los dos puntos y disposición en columna para los primeros, y el uso del punto seguido más la raya para los parlamentos que corresponden a prosa. Para el caso de la completación de los versos (encabalgamiento) se utilizan sangrías de párrafo, como, por ejemplo, en el siguiente endecasílabo:

VIOLA:

¿Quién es ella?

CAPITÁN:

Es hija de un conde.

Las acotaciones

La teoría canónica limita el discurso dramático al diálogo y acotaciones; o, al texto enunciado y el enunciador; o, el texto principal o secundario (más justamente capital y lateral: *Haupttext und Nebentext*). No estoy de acuerdo con esta simplificación, la que discutí en mi libro *El discurso dramático*,³ el cual pueden ustedes consultar al respecto ya que su tratamiento excede con mucho los límites de esta antología.

.....
3 2014. Valdivia: Ediciones Kultrún.

Deseo sí referirme puntualmente a las indicaciones escénicas que figuran en el texto. Llamo didascalía a toda marca textual que dé indicios sobre la puesta en escena, ya sea en el espacio de las acotaciones o en el del diálogo mismo. Por ejemplo, nada más comenzando *El paso de la chicha*:

TORIBIO.— ¡Válgame, Dios y que tempestad que ha hecho desde la quebrada más acá del monte, que parecía que el cielo se quería hundir y las nubes venir abajo! Pero, dígame, ¿qué me tendrá de comer mi mujer? Que la mate la rabia. ¡Oigan, muchacha, Micaela! Todos duermen en la ruca. ¡Águeda! ¡Oyen?

Podemos distinguir una serie de marcas textuales con indicaciones bastante precisas y que, siendo didascalías, no son acotaciones. Si ha hecho una tempestad y «[...] parecía que el cielo se quería hundir y las nubes venir abajo!», quiere decir que Toribio viene mojado. Luego podemos deducir que también está hambriento y que toca y toca la puerta de la casa y nadie le abre. Este tipo de análisis debe ser aprovechado para una lectura realmente comprensiva del texto, y los clásicos son muy apropiados para este tipo de aprendizaje debido a que las acotaciones son escasas. Esto tiene una razón de ser muy clara. Tanto los dramaturgos griegos, como los isabelinos, los del Siglo de Oro Español y Molière dirigían o estaban muy cercanos a las puestas en escena. Podían, en consecuencia, realizar sus observaciones sobre los movimientos, la actuación, etc. en vivo y, por lo tanto, no tenían necesidad de anotarlas en el texto mismo. Es más, los actores recibían solo su parte, porque el multicopiado del texto era carísimo ya que debía realizarse manualmente —trabajo laborioso y caro— en papel, también de un alto costo. Recién cuando el autor literario se separa de algún modo de la escena y se piensa en un texto no solo para ser puesto en escena, sino también para darlo a la imprenta, los autores se preocupan de llenar los lugares de indeterminación propios del texto dramático para hacerlo más comprensivo al lector lego y para que el lector especialista, el director o el actor, tenga claro lo que el autor espera de él.

Retomando el carácter didáctico de la lectura de textos dramáticos, opinamos que la metodología de las preguntas que el profesor pueda

realizar a sus alumnos y la motivación para que éstos las hagan es de fuerte impacto en, especialmente, la comprensión lectora. Lleva a los alumnos a las «puestas en escena mentales», algo así como los «experimentos mentales» de Einstein aplicados en un doble nivel: el «real» y el «teatral». Los estudiantes imaginarán al viejo Toribio, campesino, llegando al rancho de su parcela e imaginarán al viejo Toribio, encarnado por algún compañero en el escenario del aula o el teatro del liceo o colegio, aproximándose a una escenografía que representa su rancho.

En el relato de un mentiroso, las epifanías no mienten (o por lo menos, no deberían). Y aún menos la traducción. Así pues, si el lector descubre extrañezas, que no se inquiete, que disfrute de ellas porque el único que miente en la novela es Baudolino.

*Helena Lozano M.
Notas al margen de la traducción de Baudolino*

El paso de la chicha

Adaptación del paso séptimo de *El deleitoso*, antología de Lope de Rueda, llamado coloquialmente «*Las aceitunas*».

Texto original: el *Paso de las aceitunas* de Lope de Rueda (S.XVI, España)

Exordio

Un «paso» es un texto breve, brevísimo diríamos, de carácter jocoso que era representado entre los actos para «pasar» de un acto a otro —de ahí su nombre— en una obra dramática mayor. En Francia, con el nombre de *farces*, derivado y deformado del latín *farta*, relleno, se intercalaban en los misterios como intermedios cómicos representados por «cofradías alegres» (*des confréries joyeuses*), en contraposición de las «cofradías serias» (*des confréries sérieuses*) a cargo de las obras mayores mencionadas (Braunschvig 1949, 98-99). En algunas de ellas se escribía a menudo: *cy interpose une farse* (aquí se ubica una farsa). Muchas de ellas eran herederas directas de los diálogos de los histriones profesionales, quienes también las representaban según la ocasión (Boiadzhiev y Dzhivelegoy 1957, 95 y ss.).

Respecto de la farsa que nos ocupa, proviene ella del ingenio de Lope de Rueda, conocido como el padre del Teatro Español, de quien Cervantes dice en el prólogo de sus Comedias y Entremeses: «Tratóse (sic) también de quien fue el primero que en España las sacó de mantillas y las puso en toldo y vistió de gala y apariencia; yo, como el más viejo que allí estaba, dije que me acordaba de haber visto representar al gran Lope de Rueda, varón insigne en la representación y en el entendimiento» (Cervantes 2005, 8).

Dice de él y su obra D'Amico: «Pero su género original, aunque tosco

y que en su tiempo tuvo gran éxito, fueron los pasos: breves escenas de intriga extravagante y hasta inverosímil, pero muy vivaz» (1961, Tomo II 64). Discrepo del historiador italiano en la originalidad del tema y en la acotación temporal: los pasos no son originales del gran Rueda, sino que este los llevó a su cumbre; y, que los pasos tuvieron éxito en su tiempo y lo siguen teniendo. Parte de su encanto es que, al igual que en época del autor cuando, como sigue diciendo Cervantes: «El adorno del teatro era una manta vieja, tirada de dos cordeles de una parte a otra» (8) los pasos pueden ser representados con una mínima maquinaria escénica.

Lo que sí exigen los pasos es actuación, actuación verdadera, lúdica. Y por esta razón son amados por los teatristas de todos los tiempos, a los que sirven de escuela y graduación.

Los siete pasos conocidos de Lope de Rueda fueron publicados bajo el título común de *El deleitoso*. Aparte del de *Las aceitunas*, los más conocidos son: *La tierra de Jauja*, *La carátula*, *El rufián cobarde* y *El convidado*.⁴

Como todo gran teatro, el teatro de Lope de Rueda y el de sus sucesores estaba destinado a un abanico muy abierto de público: intelectuales (como el mismo Cervantes) y nobles ilustrados y un tantico liberales a un extremo; del otro, un generalísimo y poco definido «vulgo», ya que como dice el otro Lope, el gran Lope de Vega, en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1948):

[...]
*y escribo por el arte que inventaron
 los que el vulgar aplauso pretendieron,
 porque como las paga el vulgo es justo
 hablarle en necio para darle el gusto.*

Recuérdese que los teatros en la España del Siglo de Oro pagaban un impuesto para financiar nada menos que a los hospitales. En consecuencia, tener poetas, autores (como se les llamaba a los hoy en día directores y productores) y comediantes de éxito financiero era una cuestión

.....
 4 Las denominaciones son posteriores atendiendo al asunto.

de Estado. De alguna manera entonces, tienen esa categoría que muy pocos teatros tienen, llegar a todos los estratos sociales y niveles culturales, teatro del que Shakespeare es quizás el mejor ejemplo.

El mayor logro de los pasos de Rueda es que logran una mixtura perfecta entre lenguaje popular, sentimientos reales y emoción estética. Su teatro está indudablemente influenciado por el realismo de *La Celestina* y convive con la picaresca del Siglo de Oro. En este amasijo, los pasos tienen «respiración», esa cualidad palpable que convierte el discurso dramático en teatralidad.

Recomendaciones para la representación actual

Tal como claramente se desprende de lo anterior, el Paso de la Chicha, que sigue manteniendo la esencia de su original olivero, puede llegar a cualquier público a partir de la educación básica y cada uno de los diversos niveles encontrará en este, lecturas más o menos apoyadas por la experiencia, el capital cultural y el nivel de aprendizaje correspondiente. Una necesaria discusión posterior a su lectura, puesta en escena o vista de representación puede versar sobre aspectos tales como los sueños de futuro; el, tan de moda en estos tiempos, emprendimiento; la violencia intrafamiliar; la vida del campo; la producción de frutas; la fabricación popular de alcohol; etc. Respecto al montaje, me parece recomendable abordarlo con estudiantes de segundo ciclo básico y de educación media.

Tal como lo era en el tiempo de Lope, una cortinita de fondo hará la escenografía. Una luz que permita ver la acción será suficiente. Una atenta mirada, ojalá en vivo, y si no es posible, a través de testimonios gráficos, nos permitirá, eligiendo elementos de aquí y de allá, «armar» el físico, la posición social, la apostura, los aspectos psicológicos, el vestuario, el peinado, la gesticulación de cada uno de los personajes.

Será necesario hacerse preguntas. Y si pregunto, ¿qué edad tiene?, tendré que observar personas de aquella edad que haya definido para mi personaje. Y esto puede hacer una gran diferencia entre los estudiantes y sus creencias. Doy un ejemplo práctico: si defino que Toribio

tiene sesenta años, entonces observo hombres de sesenta años y con qué me encuentro: con que unos parecen de cuarenta y otros de ochenta... Esta sola observación es un revulsivo de los prejuicios y la «cosificación» del Otro y, consecuentemente, de un valor pedagógico enorme.

Resumiendo: ocupémonos más de la actuación y la teatralidad antes que de los elementos sýgnicos que —según Kowsan— aparecen apartados del actor, tales como la escenografía, la iluminación, el sonido, sin perjuicio de que de ellos nos ocupemos; en la medida de lo necesario... y no más.