



Plaga: más allá de las termitas

Coca Duarte Loveluck

Actriz y dramaturga de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Becada por Fulbright y Mecsesup, obtuvo un Master en Teatro en la City University of New York. Siete de sus textos dramáticos han sido llevados a escena, obteniendo diversos reconocimientos.

La creación de la obra *Plaga*, reescritura de *La mantis religiosa* de Alejandro Sieveking (1970), fue un proyecto que surgió de la iniciativa de la compañía La Puerta, liderada por Luis Ureta. El proyecto se enmarca dentro de la celebración de los veinte años de la compañía y engloba la reescritura de tres obras de teatro chileno por dramaturgos chilenos contemporáneos. Desde la gestación del proyecto, se invitó a los dramaturgos –Rolando Jara, Mauricio Barría y a mí misma–, a participar en un diálogo abierto con todos los integrantes de la compañía. Este intercambio incluyó la discusión sobre el concepto de la reescritura, la proposición de la obra de nuestro interés para reescribir, el relevo de los temas contingentes que surgían de la obra elegida y la apertura del proceso de escritura al trabajo escénico.

En el caso de *Plaga*, la experiencia se materializó en un texto en constante transformación hasta el día del estreno, pendiente de las problemáticas surgidas en los ensayos y los hallazgos de la escena. Al mismo tiempo, supuso el ejercicio de mirar hacia el imaginario teatral de mi propio país, extrapolando la interlocución con la compañía a un diálogo con la memoria no de aquello que sucedió, sino de aquello que fue creado. Esto último

En la foto, Macarena Silva como Adela en *Plaga*.

estuvo marcado por el deseo de realizar un gesto creativo en el presente para valorizar crítica y artísticamente nuestra tradición, y de producir una dramaturgia que, si bien fuera nueva, se hiciera cargo de una herencia.

Procedimientos

Al tratarse de un trabajo que se origina en una operación *a priori* –la reescritura–, hablo aquí desde los procedimientos. Spregelburd me ayuda a delimitar el concepto: “El procedimiento está ligado casi exclusivamente al problema de la creación de formas... Pero sabemos que la lucha por la forma encierra una meta mucho más atractiva: el descubrimiento del contenido” (1). Daulte, por su parte, lo asocia al concepto de juego:

El Procedimiento (concepto que sigue la línea del de juego) es arbitrario tal como son arbitrarias las reglas de todo juego. Las reglas son las que son porque sí. La regla no se cuestiona. Se acepta. (...) Su importancia es que es una regla y su riqueza es su potencial combinación con otras reglas; el procedimiento es la resultante de dicha combinación (46).

Aunque estoy de acuerdo con Daulte en que la regla del juego se establece *a priori* –es decir, surge de una decisión tomada previamente–, difiero en que esta se tome *arbitrariamente*, pues la reescritura, en este caso, responde a aquello que he explicado anteriormente. Sumado a ello, agrego que el procedimiento –esta regla del juego establecida previamente– invita a otros procedimientos, tal como todo juego contiene en sí mismo sus posibilidades de variación. Finalmente, creo que la gracia de establecer un juego es atenerse a sus reglas –sin por ello dejar de llevarlas hasta el final– y que esa perseverancia puede llevar a un descubrimiento. Daulte lo plantea de manera más absoluta “La fidelidad a un procedimiento es capaz de generar una verdad” (48).

¿Qué reglas del juego? No pretendo develar en este ejercicio retrospectivo todos los mecanismos de mi escritura, sino explorar algunos de los ejes que aún me hacen sentido; o, dicho de otra forma, delimitarlos a mi vez arbitrariamente, como quien pone un cerco a una corriente continua, con la sola intención de tratar de detenerla para comprenderla.

Sobre *La mantis religiosa* de Alejandro Sieveking

Estrenada en 1970 por el Teatro el Ángel, lleva a escena la visita de Juan, un joven pretendiente, a la casona donde viven su novia, Adela, sus dos hermanas, Llalla y Lina, y el padre de éstas, Aparicio. Antes de la llegada de Juan, se revelan inquietantes secretos: los pretendientes de Llalla y Lina han muerto en circunstancias misteriosas y tras la puerta del fondo se oculta un monstruo que, más tarde comprendemos, no es más que una cuarta hermana, Teresa, la menor, también llamada La Mantis Religiosa.

El ambiente, que podría ser el de una convencional cena familiar, está cargado de suspenso y ambigüedad. Lo siniestro irrumpe en lo cotidiano a través de los desgarradores alaridos de Teresa y el deseo desmesurado de Llalla y Lina, que acosan grotescamente al pretendiente de su hermana. La visita toma ribetes cada vez más delirantes cuando Llalla y Lina visten sus antiguos vestidos de novia y Adela incita a Juan a robar el banco donde trabaja para huir con ella fuera del país, tentándolo con el premio de su virginidad. El padre, Aparicio, irrumpe con el relato de la

concepción de Teresa como un acto místico y cargado de poesía y acusa a las tres hermanas de encerrar a Teresa por su extrema belleza. Finalmente, Juan es dejado solo en el salón y, conmovido por el llanto de Teresa, se adentra en su habitación. Las hermanas lo rescatan trastornado por la belleza perturbadora de Teresa y Adela lo asesina como último recurso para evitar que, en su locura, la abandone por La Mantis Religiosa.

La obra destaca por su estilo único, dentro del contexto de la dramaturgia de Sieveking, que ha sido calificada de “realismo simbólico-poético” (Guerrero 25) “por momentos absurdista” (Castedo-Ellerman 74), e incluso de “comedia dramática vista con óptica realista (Critilo)” (Guerrero 25). Más allá de estas consideraciones de estilo, Eduardo Guerrero se aventura a asegurar que *La mantis religiosa* es “uno de sus textos más relevantes, el cual –treinta y cinco años después de su estreno– sigue teniendo interés por (sic) la gente joven, tanto a nivel textual como espectacular” (27).

Hacer visible el gesto

La reescritura implica hacer del gesto un procedimiento principal. Pienso que el gesto aparece, así como en la pintura de Jackson Pollock, ahí donde se puede sospechar el recorrido que realizó el brazo para crear la mancha, o que el lienzo fue puesto en el suelo para que la pintura no escurriera con la gravedad. El texto de *Plaga* presupone un gesto de revisión, de reconocimiento, de diálogo con una herencia artística. De la misma forma que en la pintura, es posible reconstruir un recorrido, desandar el gesto en la interpretación de la obra, sospecharlo en la recepción. La reescritura se instala, entonces, como un dispositivo que, además de originar la creación, está al centro de ella, se vuelve protagónica, pues se hace visible en el gesto, expresión sintética de recorrido e intención.

Desde el lugar del recorrido, el gesto implica las preguntas que me hice como autora sobre la vigencia del modelo dramático que revisaba. Hubo en ello

una disección, en primer término, estructural. Descubrí que la estructura unitaria de *La mantis religiosa* iba más allá de una disposición estilística o formal, que contenía una ideología y la expresaba de manera unívoca. Esto porque, si bien explora la contraposición bien/mal, lo hace desde una perspectiva central y causal que se resuelve en un desenlace nítido que, más que revelar la complejidad de cada uno de estos polos, presenta un giro en ciento ochenta grados en cuanto a la localización de estos extremos. De ese modo, la revisión ideológica del texto pasaba forzosamente por la dislocación de su modelo estructural. La primera operación fue, entonces, desmontar las líneas temáticas que en la obra de Sieveking aparecían entreveradas, para luego examinarlas separadamente, como si fueran líneas de acción diversas. El hecho de disponer estas líneas desarticuladamente sobre la mesa, me permitió trabajar con *La mantis religiosa* como un material, una suma de partes susceptibles de ser remontadas en un nuevo objeto artístico.

Desde el punto de vista temático, la obra de Sieveking



Sergio Piña y Andrés Velasco en *Plaga*.



Roxana Naranjo, Sergio Piña, Macarena Silva, Álvaro Gómez y Andrés Velasco en *Plaga*.

Andrés Lagos Martín

explora la idea de lo siniestro, como la presencia inefable de aquello que es peligroso, un mal siempre presente en la existencia del ser humano, más allá de toda comprensión. Lo más poderoso y perturbador de esta idea de mal es que nunca muestra la cara. Sin embargo, durante el transcurso de la obra, aunque innominado, el antagonista está manifiestamente delimitado y localizado, es un enemigo concreto y corpóreo. Desde el punto de vista de la intención, la tarea de la reescritura se centró en multiplicar a este enemigo, volverlo imperceptible pero implacable, como las termitas; de visos fantasmagóricos, pero de motivos cruelmente reconocibles, como lo que sucede tras la puerta del galpón a cargo de los guardias; cómico, pero contingente, como el modelo de felicidad y bienestar construido por la sociedad de consumo y la publicidad con el cual fantasea Adela.

Trabajar desde la ausencia

Una de las preguntas fundamentales que se formulan a partir de la reescritura es sobre el concepto *originalidad*. Bienpreciado muchas veces en el arte, sobrevalorado otras, asociado al origen, a lo novedoso, a la pertenencia de una obra a su autor, también estuvo al centro de las preguntas en la creación de *Plaga*. Impuso a su vez sus propias reglas, determinaciones *a priori*, lugares desde donde abordar. Surgió así la necesidad de trabajar desde la ausencia, desde lo que no estaba en la obra *original*. Durante el trabajo con la compañía y los dramaturgos asociados al proyecto, el concepto que acuñó dicho lugar fue *fisura*, entendida como una ranura interpretativa por la cual se puede colar un nuevo sentido, existente únicamente por el nuevo contexto en el que se mira la obra.

Reconozco ahora que la determinación de no abordar nada tal y como estaba concebido en *La mantis religiosa* era también un intento de *huir* de ella, una forma de asegurarme que mi trabajo fuera *original*. Al mismo tiempo, respondía a la certeza de la excelencia de la obra de Sieveking y de la inutilidad de repetir algo ya logrado. Ahora entiendo que la ausencia construye el objeto tanto como la presencia y que muchos de los motivos de los que quise huir, reemergieron. Es el caso de Adela, quien al principio del proceso de creación no aludía directamente a su condición de “proyección futura” del personaje de Sieveking. Este personaje –que, ciertamente, había surgido inspirado en la desesperación de la “Adela original” por escapar de su entorno, construyéndose fantasías de felicidad en un paraje lejano–, poco a poco fue refiriéndose a esta huida como la posibilidad de desertar de un destino impuesto por *La mantis religiosa*. Esta operación le permitía fugarse hacia otra obra, *Plaga*, que esta vez le daba la posibilidad de cumplir todos sus sueños y expectativas.

*Adela: No tengo por qué explicarlo todo
Como si estuviera en un juicio
No tengo por qué justificarme por tomar el camino rápido
Yo soy la original
La única que siguió su destino
La valiente
Yo era la protagonista
La diferente
La que había encontrado el amor
La que tenía la vida por delante
...
Yo era la que se subiría al avión
Y sentiría mariposas en la guata
La que se pegaría al asiento cuando despegara
La que dejaría todo atrás
Pero no
Siempre la responsabilidad
La trilogía forzada
La dependencia
El trabajo
La pérdida de la individualidad
La reiteración sostenida del destino
...
No acepto ese desenlace
Me despego de las páginas de mi historia
Desafío a mi creador (17)*

Plaga

de Coca Duarte, fue estrenada por la compañía de teatro La Puerta el 6 de agosto de 2009, en el Centro Cultural Matucana 100.

Dirección	Luis Ureta
Elenco	Roxana Naranjo, Macarena Silva, Melinda Cortés, Sergio Piña, Andrés Velasco, Álvaro Gómez
Escenografía, iluminación y multimedia	Cristián Reyes
Diseño de vestuario	Macarena Ahumada
Música	Marcello Martínez
Producción	Cristián Matta

La compañía fue clave en este hallazgo y lo desarrolló escénicamente al confrontar a los actores con el personaje de Adela, exigiéndole atenerse a su “guión original”.

Por otra parte, hubo desplazamientos que generaron territorios temáticos inexplorados por la obra de Sieveking. Es el caso de la situación de espera que se desarrolla frente al portón. Allí, la contrastada caracterización de los dos guardias –uno mayor y el otro más joven, uno con experiencia y otro recién llegado–, permitió desarrollar una relación marcada por las diferencias de estatus y generación. La alusión constante a las órdenes entregadas por un superior intangible, hizo presente dos formas de concebir y asumir el poder: mientras el mayor no cuestiona unas reglas impuestas arbitrariamente, el más joven las percibe como injustas y aplastantes; mientras el primero se ha rendido a los mecanismos del sistema y los encarna ferozmente, el segundo aún se debate entre defender sus propios valores o someterse a los del colectivo. Finalmente, el relato de la misteriosa novia pordiosera revela las horrorosas consecuencias de la ciega obediencia a unas órdenes despóticas:

Julia: (Enumera fríamente) Las caras derriéndose como máscaras de cera, los gritos, el olor a asado, el terror ante la imagen de una tumba hirviendo, los cuerpos como heridas abiertas, la carne quemada pegada a las manillas de la puertas, el candado cerrado por fuera, la pila de cuerpos negros y sin pelo, los charcos de agua y sangre, el candado cerrado por fuera. (...) Quince operadoras de un taller de costura encontraron la muerte al cumplir con su turno nocturno cuando un anafre

prendió fuego a los retazos de tela. La noche fatídica, las trabajadoras no tuvieron oportunidad de darse a la fuga, ya que eran encerradas por el dueño del taller para evitar robos de telas, hilos y máquinas de coser (51).

Trabajar desde la ausencia también supuso desprenderse de ciertos aspectos de *La mantis religiosa* que siguen haciéndola, a mi modo de ver, tan atractiva hasta hoy, tanto para su lectura, como para su puesta en escena. Uno de estos aspectos –y el que me fue más difícil de eludir– es la comicidad de la hermanas en su competitiva relación con el deseo. Sin embargo, la dinámica que hace tan vívida la relación entre las hermanas en Sieveking, esconde a la vez un dispositivo ideológico: ese deseo tan cargado de envidias es aquel que se convierte en una amenaza para su objeto masculino y el que finalmente lo aniquila. El trabajo en torno a esta dificultad me catapultó directamente a la pregunta sobre la reescritura femenina de un texto masculino, tercer procedimiento del que hice conciencia.

Femenino / masculino, ¿una oposición?

La primera tentación para contrarrestar la imagen castradora de estas mujeres resulta evidente: hacer del otro, ese que llega, una amenaza. Sin embargo, esta operación, lejos de poner en crisis aquello que pretende descomponer, utiliza sus mismas estrategias. Romper el sistema donde masculino y femenino se instalaban en extremos opuestos requería de maniobras más radicales. Decidí difuminar los polos y reforzar el contorno nebuloso de la situación –el encuentro forzoso de este femenino-masculino en la negociación por el deseo–, dejando zonas importantes de indeterminación, ya fuera en los antecedentes de los personajes, en sus intenciones o en sus acciones extraescénicas. Incluso intenté, en la medida de lo posible, mantenerme yo misma en la ignorancia de algunos de sus aspectos íntimos. Ya sea por la compulsión de sentido o por el efecto de montaje que hace que la lectura de fragmentos adquiera cierta coherencia y unidad, aquello que en ese instante pudo parecer tan desarticulado, hoy muestra sus formas y soy capaz de distinguir tres factores que determinan este encuentro en el caso de *Plaga*.



Roxana Naranjo en *Plaga*.

En primer lugar, la utilización de la hermana menor como carnada sigue presente en *Plaga* tal como lo estuvo en *La mantis religiosa*. Sin embargo, este anzuelo ya no es una estrategia para encontrar potenciales víctimas, ni lleva forzosamente a la destrucción del otro, sino que responde a la necesidad de recrear una comunidad perdida. Violeta añora ser parte de un grupo conformado por tres personas desde que Adela las abandonó y hará lo que sea para lograrlo, “Estoy cansada de estar enojada con ella / De decirte que no la recuerdo / Cuando cada minuto me duele su ausencia / Hace tiempo que el número tres nos evade / Y que fallo al intentar restaurarlo” (59). Por otro lado, Violeta es abierta en declarar que, por motivos concretos, le conviene que el Exterminador se instale en la casa que comparte con su hermana:

*Violeta: Me hace falta la presencia de un hombre en esta casa
Quizás entonces pueda dedicarme a lo mío
He cambiado enchufes*

*Cortado ramas
Movido sola muebles pesados
He sacado la basura
Reparado artefactos
Me he subido al techo a correr las planchas para tapar las
goteras
Exterminador: Lo que usted quiere es un empleado puertas
adentro (41)*

En segundo lugar, la desconfianza hacia el otro, el miedo y la imposibilidad de concebir las relaciones de género desde otra perspectiva que la polarizada, llevan al Exterminador a la necesidad de aprehender al otro –en este caso tanto Julia como Violeta– en todas sus dimensiones para conocer de antemano todo aquello que pueda resultar una amenaza. Este afán llega incluso a la invasión y es destructivo en su obsesión por encontrar, a toda costa, un detalle oscuro que valide el miedo de quien duda.

*Exterminador: Quiero saber cómo era su marido
Cuánto tiempo vivieron con él y por qué se fue
Si lo han visto de nuevo
Julia: ¿No puedes olvidarte de ella ni por un momento?
Ven
Exterminador: Dime algo al menos
Julia: Sucedió hace tiempo
Yo estaba enferma
Exterminador: Algo más
Julia: Yo quería morirme y ella me salvó
Exterminador: Más
Julia: Lo sacrificó todo por mí
Siempre voy a estar en deuda
Exterminador: Más
Julia: Nunca más supimos de él
Exterminador: Más
Julia: Él se había convertido en una persona desagradable
Exterminador: Más
Julia: Pasaba siempre irritado, gritaba, daba portazos
Exterminador: Más
Julia: La obligaba a hacer cosas que a ella no le gustaban*

*Exterminador: Más
Julia: Yo le enseñé a ella el odio
Y ella a mí la sumisión
¿Estás contento?
Exterminador: No
Julia: Lo que tú quieres, no puede hacerse
Comprender una experiencia con solo escucharla
¿No entiendes que no quiero seguir con esto?
Nada de lo que te diga va a ser suficiente
Un dato despertará la curiosidad de otro y otro y otro
El pasado es como un pozo sin fondo
Y yo no quiero caer de cabeza en él (47)*

Finalmente, se producen las renunciaciones que implican pertenecer a una nueva comunidad y el sacrificio de algunos elementos en pos del nuevo orden. Concretamente, esto se expresa en la demolición de la casa y separación de las hermanas. Por otra parte, la amputación de Julia –¿acto violento, liberador?– la configura como un nuevo individuo, apto para darle un nuevo rumbo a su vida.

*Julia: Me quiero amputar
Violeta: ¿Él te pidió eso?
Julia: No
Violeta: ¿Se atrevió a pedirte eso?
Julia: Qué importa cómo lo decidí si quiero hacerlo (58)*

He develado aquí algunas de las preguntas, apuestas y desafíos fundamentales que movilizaron la creación de *Plaga*; resta, sin embargo, ver qué sucede al final del juego. En rigor, aspiro a que ese momento no llegue y que no me corresponda a mí delimitarlo. Tal como dice Gadamer: “es este un desafío que sale de la ‘obra’ y que espera ser correspondido. Exige una respuesta que solo puede dar quien haya aceptado el desafío. Y esta respuesta tiene que ser la suya propia, la que él mismo produce activamente. El co-jugador forma parte del juego” (73). ■

Bibliografía

- Castedo-Ellerman, Elena. *El Teatro Chileno de Medios del Siglo XX*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1982.
- Daulte, Javier. “Juego y compromiso: el procedimiento”. *DDT, Documents de Dansa i Teatre 01*. Barcelona: Teatre Lliure, 2003. 41–50. <http://www.teatrelliure.com/documents/ddt/ddt01/DDT01.06JuegoYCompromiso.pdf>
- Duarte, Coca. *Plaga*. s/e.
- Gadamer, Hans Georg. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1991.
- Sieveking, Alejandro. *Antología de Obras Teatrales*, prólogo de Eduardo Guerrero. Santiago: RIL editores, Universidad Finis Terrae, 2007.
- Sprengelburd, Rafael. *Procedimientos*. s/e.