

# Conceptualización de la puesta en escena de la **DIATRIBA DE AMOR** *De García Márquez*

Carmelo Santana Mojica  
Universidad de Puerto Rico

“Nada hay más parecido al infierno que una obra de teatro de García Márquez” comentó un crítico sobre la obra teatral **Diatriba de amor contra un hombre sentado**, de Gabriel García Márquez. Apreciaciones como esta dan pie a la siguiente reflexión.

Pretender escenificar sólo aquellas obras propiamente dramáticas es darle la espalda al teatro occidental contemporáneo, cuyo rasgo más aguzado y acusado es el abandono de la forma dramática en favor del espectáculo teatral. Un examen de la historia teatral de nuestro, ya casi extinto siglo evidencia la regresión de lo dramático ante el empuje de lo teatral. Desde finales del siglo pasado, dos famosos directores, el inglés Gordon Craig y el suizo Adolf Appia, inician la articulación de un discurso teatral ajeno al imperio del texto dramático. Este proceso culminará, aunque no terminará, en Antonin Artaud, quien pregonará la muerte de los textos clásicos en beneficio de un teatro total.

El teatro actual no se caracteriza por el empleo del diálogo, la acción y el conflicto dramáticos, porque ya no todo teatro es dramático. Basta recordar algunos espectáculos memorables como **Las estaciones de la Cruz**, espectáculo ajeno al diálogo, creado por el “Bread and Puppet Theatre” en Estados Unidos; el **Mahabharata**, narración épico-religiosa del británico Peter Brook; o el **Quejío**,

de “La Cuadra de Sevilla” que ejemplifica la tendencia del teatro que se abraza al canto y a la danza. Muchos textos escritos para teatro carecen de diálogo, conflicto y acción dramáticas. En esta situación se encuentran, no sólo la gran mayoría de los monólogos, como el texto de García Márquez, sino también muchas piezas dialogadas.

La definición de discurso dramático varía según el concepto que el estudioso tenga del texto dramático. La semiología define el “texto dramático” como un texto escrito, de carácter literario, dispuesto para la representación escénica. Desde esta perspectiva, la **Diatriba de amor** es un “texto dramático” cuyo lenguaje predominantemente narrativo se encuentra, no obstante, predispuesto para la representación. Podemos aceptar que el monólogo de García Márquez no se sostiene en un discurso propiamente dramático, pero no podemos decir que no es teatro. Es teatro porque ha sido concebido como texto representable. Es predominantemente narrativo, pero carece de narrador en sentido estricto. La cantaleta -diatriba- de la protagonista, que constituye la narración, se realiza en un presente lleno de gestos y pequeños actos de teatralidad comprobable, aunque el texto carezca de acción en el sentido riguroso del término.

El deber del director que escenifique este texto no es dramatizarlo, eso sólo es posible vol-

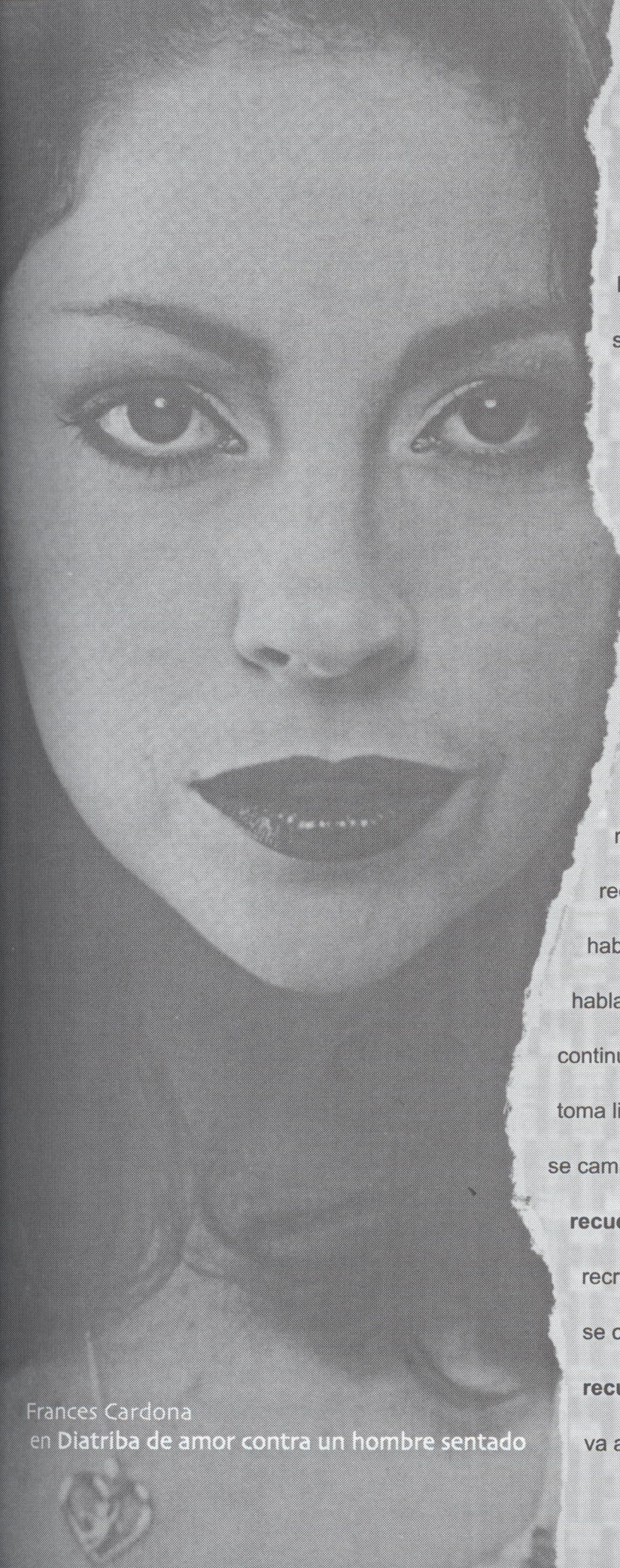
viéndolo a escribir. El objetivo debe ser crear un espectáculo atractivo y coherente que resalte los valores narrativos del texto y a la vez resulte atractivo en escena. Ese era el propósito de mi puesta en escena y cómo desarrollé el concepto de la misma será la materia de estas páginas.

Cuando Frances Cardona, actriz y co-productora del monólogo, me entregó el texto de García Márquez, tres fueron los problemas principales que tuve que enfrentar antes de formular la puesta en escena. En primer lugar, qué tipo de acercamiento dar al rico mundo narrativo del texto que negaba toda posibilidad de acción dramática; en segundo lugar, qué hacer con el supuesto marido, falso interlocutor de la protagonista, que debe ser quemado al final; y, en tercer lugar, qué hacer con el final mismo de la pieza.

El tercer punto fue el primero que se resolvió. Mi primera intención era sacar a la protagonista de escena triunfante, liberada de esa relación de amor y odio que la mantiene unida al marido que la humilla. No pude hacerlo por una razón muy sencilla: el contrato de derechos de autor exigía que se respetara el texto escrito. Por consiguiente, mi labor debía limitarse a dar vida escénica al texto literario. Esta limitación no me incomodó. A fin de cuentas, toda puesta en escena tiene esencialmente dos caminos a seguir: respetar el texto o no respetarlo. Tomando en consideración que mi montaje constituía el estreno en Puerto Rico de la obra del laureado escritor colombiano y considerando que el público asistente deseaba conocer esa obra, que en aquel momento no estaba aún a la venta en las librerías, mi deber era acercarme lo más posible al original para así darlo a conocer.

Escenificar sin alteraciones un texto, no coarta en ningún momento la creación del director. Es como el poeta que se impone cierta forma, un soneto (por ejemplo) para desarrollar su tema. La forma se convierte en un reto no en un obstáculo. Y escenificar la **Diatriba** representaba un doble reto porque García Márquez no tenía una visión teatral de su obra. Si desde el aspecto literario nos encontramos ante un texto predominantemente narrativo, desde el aspecto escénico, las acotaciones ofrecen soluciones fílmicas. Recordamos la siguiente indicación: "Cuando Graciela se levanta del tocador vemos que está encinta de unos seis meses. Sin maquillaje, en combinación y con un trapo amarrado a la cabeza, ha recuperado el aspecto juvenil y pobre de los primeros tiempos del amor." Sólo una actriz entrenada en las técnicas del teatro pobre polaco puede con un simple pañuelo en la cabeza cambiar su edad y aparentar seis meses de encinta sin caer en la farsa o el ridículo. Pero ni el mismo Grotowski, creador del teatro pobre, podría dirigir este texto sin alterar una palabra de él. ¿Qué hacer, pues, para respetar el texto y a la vez crear un espectáculo atractivo que mantuviese el interés al público en escena ante un texto en el cual no pasa nada?

Sí, en este texto no pasa nada. Por eso mismo no es dramático. El drama exige que las cosas ocurran en el presente escénico, a la vista del espectador, sin que medie alguien -un narrador personaje- que nos cuente lo que aconteció hace años o lo que recuerda que pasó el día anterior. Vamos a examinar qué sucede en este monólogo. He aquí la lista de "acciones" que preparé para convencer a la actriz de que esta **Diatriba** carece de acción porque no sucede nada importante en el presente de la historia. Veamos:



Una mujer entra a escena.

fuma

se quita los zapatos

habla a su marido

se destroza el vestido porque no recibe contestación

lee el periódico

escucha unas campanadas

**recuerda y narra** el día de su boda

fuma

se quita el maquillaje

filosofa sobre la vejez

mira el amanecer

**recuerda y narra** su juventud

reprocha a su marido sus infidelidades

recoge el periódico que le trae un criado

habla con una criada que no vemos

habla con el público

continúa recriminando a su marido

toma licor

se cambia de ropa

**recuerda y narra** el día que conoció a su suegra

recrimina al marido

se cambia de ropa

**recuerda y narra** cómo conoció a la amante del marido

va al baño y baja la cadena

Frances Cardona  
en **Diatriba de amor contra un hombre sentado**

Para no cansar, baste señalar que el personaje se limita a recordar su pasado, recriminar a un marido que no le contesta y realizar acciones pequeñas, cotidianas: vestirse, maquillarse, ir al baño, ducharse, bajar la cadena. Así continúa hasta que al final le enciende fuego al periódico del marido y ni siquiera advierte que él se quema mientras ella continúa hablando, hablando, hablando.

Ninguno de los momentos importantes de la vida de esta pareja ocurre en escena. Todos son producto del recuerdo, y el recuerdo no es acción, es narración. Por consiguiente, el espacio escénico tenía que permitirnos fluir desde lo real a lo imaginado, desde el presente al pasado, desde lo lírico a lo narrativo: no podía ser un espacio concreto sino sugerido. Para conseguir este efecto, el diseñador de escenografía, Oscar Pereira, creó un mundo de gasas entre las cuales la actriz se desplazaba como entre recuerdos. Corría y recorría cortinas de la misma manera que entraba y salía de sus recuerdos. Las imágenes imprecisas de su memoria, grabadas en video, se reflejaban sobre el mundo de gasas tiñéndolo de recuerdo. De esta forma, la escena y el texto comenzaron a comunicarse, a comprenderse la una y el otro.

Establecido el espacio, la actriz podía mover a su personaje, pero esos movimientos también tenían que responder a ese doble tiempo del texto que fluye entre el presente y el pasado. Es obvio que mientras el discurso literario sostiene el pasado, en cambio, al presente sólo le corresponden acciones banales, cotidianas. Por consiguiente, cada reproche del personaje debía ir acompañado de un acto cotidiano. En adición a los que ya sugería el texto añadí mu-

chos otros: abrir y cerrar ventanas, puertas y cortinas, leer revistas, doblarse una uña, limarse las uñas, pintarse las uñas, cepillarse el pelo, pintarse los labios, hablar por teléfono, dejar caer la cigarrillera, tirar al suelo el retrato matrimonial, recogerlo, etc. Pero la conceptualización de la puesta en escena exige mucho más que saber por dónde mover y cómo mover a los personajes. Es necesario también, y sobre todo, saber por qué se mueven. ¿Qué impulsa al personaje? ¿Por qué hace esto o aquello?

En eso radica, a fin de cuentas, el sentido global de la puesta en escena. A ello llegué sólo después de tomar la decisión de qué hacer con el marido, el falso interlocutor de la pieza. Para el autor, este personaje debía ser un maniquí. Esta es indudablemente la solución más anti-teatral que se pueda imaginar. Un maniquí en escena no es un marido que no habla, es simple y llanamente: un maniquí, y si esta mujer le hablara a un maniquí como si fuera su marido, estaría loca. Pero nuestra protagonista no está loca. La opción más simple consistía, entonces, en contratar un actor para que posara, leyera, reaccionara y le diera sentido real a la figura del marido. Esta es la solución que se siguió en los montajes de Colombia y Santo Domingo.

Otra posibilidad muy tentadora consistía en tener dos actrices, como cuando se estrenó originalmente la pieza en Argentina. Yo imaginaba una Graciela muy joven, la de los recuerdos, y otra actual, de 40 años: cuando actuaba la Graciela de los recuerdos, la Graciela actual era el marido y cuando ésta recriminaba al marido, la de los recuerdos ocupaba el puesto del maniquí. De esta manera se establecía un diálogo interior entre la mujer enamorada y la mujer des-

engañada. Esta idea era tentadora para mí como director, pero no para la actriz que sentía diluir su personaje y menos para la productora que no podía costear dos actrices protagónicas. La producción había contratado a un joven actor para interpretar al marido y yo había accedido a ello sin asimilar todavía la presencia de un marido mudo.

La opción final surgió en una conversación con la profesora y directora de teatro, Rosa Luisa Márquez. Ella me dijo: "El marido no debe estar en escena, esta mujer habla con ella misma, da lo mismo que sea un maniquí, un pañuelo o un gabán que ella coloque en la butaca. En realidad, la butaca es quien representa al marido, de otra manera se pierde la poesía del texto." Entonces me di cuenta de que Graciela sabía que no hablaba con nadie. No es que estuviese loca, es simplemente que el marido no estaba y ella necesitaba desahogarse. De aquí brotó la idea de escenificar la obra como un ritual. ¡Un ritual que esta mujer ha realizado durante 2 años y 18 días! Justo el tiempo que ha soportado la abstinencia sexual impuesta por el marido.

Sí, cada vez que él rompe la vajilla y se va a dormir a casa de la otra, nuestra protagonista tiene que desahogarse. Planta el periódico sobre la butaca y le habla. Le habla para desahogarse. Le habla para que cuando él regrese, no quede en ella ni el más recóndito resquicio de odio. Porque ella lo ama, lo ama en el presente con el mismo amor que la impulsó en el pasado a tirarse desnuda a la laguna para seguirlo.

Entonces, sólo entonces, el final adquirió sentido: "Yo lo inventé para mí -dice ella mientras él se quema- tal como lo soñé a su propia

imagen y semejanza desde mucho antes de conocerlo, para tenerlo mío hasta siempre, purificado y redimido en las llamas del amor grande y desdichado que existió jamás en este infierno." Quien se quema en la butaca no es el marido, es el hombre que ella ha soñado a imagen y semejanza de él. Y ella no se va, se queda por amor. Ella ama como él es incapaz de hacerlo, pero no está ciega, se sabe engañada. Para soportar ese diario vivir de banalidades necesita exorcizar su odio y seguir amando. Ese acto de exorcismo es lo que el público va a ver en el montaje. El marido no está, un paquete de periódicos ocupa su lugar en la butaca, son todos los periódicos que él no ha leído durante 2 años y 18 días. Los periódicos que ella ha recogido, guardado y mimado a gritos.

El grito y el nervio, el movimiento constante, delirante, se convierte en el escape cotidiano. Sin embargo, cuando ella recuerda, cuando la narración invade la escena, la actriz cambia radicalmente su acercamiento al personaje. Casi estática, la voz modulada, dócil, melancólica revive el pasado desde el fondo izquierdo de la escena. El escenógrafo había destinado ese espacio para la casita de la Graciela joven, pobre y feliz; mediante el diseño de luces creado por Hulbia Sánchez, la casita de los recuerdos se convierte en ascensor, oficina, desván, pórtico. Todos los recuerdos comienzan o terminan en el fondo izquierdo de la escena.

Para situar cada recuerdo en su época, Iris León diseñó y realizó los hermosos trajes que utilizó la actriz. En una reunión previa, decidimos qué momentos era necesario destacar con vestuario. No olvidemos que la historia de la narración corre desde finales de los años cincuen-

ta, cuando la protagonista tiene 19 años, hasta el 3 de agosto de 1978. La actriz comenzaba y terminaba vestida con sendos trajes de 1978, uno de tarde, color verde, y otro de noche, encarnado; pero entre el principio y el final debía mostrarse pobre y feliz a los 19 años, retratada con una bata de maternidad en la puerta de la casita perdularia de la marisma; sencilla, pero seductora a los 20, cuando se pone su vestido de florecitas rosadas y va a ofrecer su cuerpo al Nano a cambio de un empleo para su marido; espléndida e iracunda a los 30 y pico, cuando ve por primera vez a la amante de su marido después del concierto de gala de Rubinstein en el Teatro de las Bellas Artes... Cada cambio de vestido se justificaba porque ella estaba eligiendo un traje para la próxima celebración de sus 25 años de casada. Pero cuando termina el recuerdo que el vestido evoca, el traje queda olvidado en el suelo. La actriz se despoja de cada vestido como el personaje se libera de cada recuerdo.

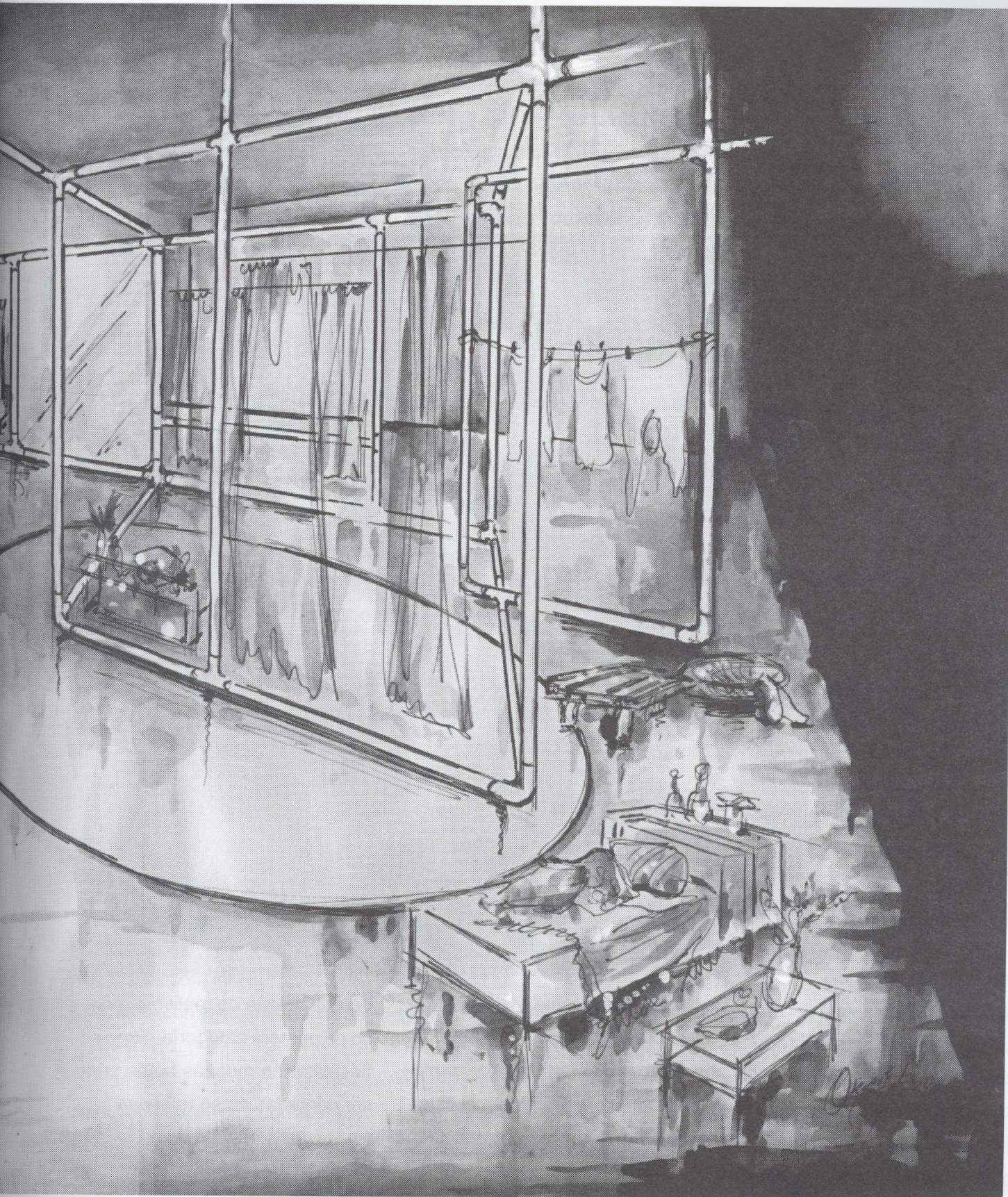
También la utilería rueda por el suelo sin remedio. La escena se puebla de objetos caídos. El mundo escénico se desploma; se derrumba, a la vez que sucumbe el mundo interior de la protagonista. Nada permanece en alto sino el ritmo. Nada debe interrumpir el acelerado ritmo de la pieza que va en "crescendo" y acelerando hasta alcanzar la apoteosis final cuando ella se prepara para asistir a la fiesta de sus bodas de plata. Ella sabe que él estará allí, seguramente él es quien ha ordenado que la orquesta comience a tocar. Ella grita, establece su presencia y sale sin advertir que la butaca se abraza en fuego. El público ve el fuego, pero ella no. Para ella no existe ese fuego sobre la butaca, porque es el mismo fuego que quema su interior atormentado, pero redimido.



Boceto escenográfico para *Diatriba* ...

Oscar Pereira

Este es el mundo creado para el estreno en Puerto Rico de **Diatriba de amor contra un hombre sentado**. Otras alternativas son posi-



bles con tal de que el público disfrute y aplauda esta obra nada dramática, pero indiscutiblemente muy teatral. Tras una larga gira, de vuelta del

aplausos y del placer de encontrar un público complacido, creo que se ha cumplido con la misión del director.