

***Desde la sangre y el silencio y Ardiente paciencia:*
Pablo Neruda, figura pública / figura privada**

Ana Chouciño Fernández
Universidade de Santiago de Compostela
Campus de Lugo

Una de las modalidades teatrales ensayadas por los dramaturgos hispanoamericanos de este siglo lleva a cabo la recuperación y la valoración de figuras históricas desde diversos enfoques. En estas piezas no se busca sólo una reconstrucción de época, sino que además se pretende el acercamiento a un personaje para llegar a un conocimiento más profundo de la historia. En algunos casos, estas obras se convierten en medios de reivindicar hechos que, en su momento, fueron ignorados o silenciados. Resulta además evidente, la voluntad de presentar a estos personajes por medio de un montaje en el que el elemento artístico adquiere un papel fundamental. Es decir, estos dramas seleccionan un personaje y lo analizan desde una perspectiva conscientemente artística, de forma que a la reinterpretación de lo histórico se une una intención estética muy marcada.

En el caso de Chile, la recuperación para el drama de figuras históricas ha dado lugar a obras importantes centradas en la persona de Pablo Neruda. El poeta representa uno de los más grandes mitos del país por el atractivo que tanto su vida pública, como su imagen privada ejercen sobre otros escritores. *Ardiente paciencia* (1982) de Antonio Skármeta y *Desde la sangre y el silencio. (Fulgor y muerte de Pablo Neruda)* (1982) de Jorge Díaz, ilustran el gran interés surgido en torno a la figura de Premio Nobel chileno. Aunque basadas en el mismo personaje, estas obras persiguen diferentes propósitos, y por ello, resaltan aspectos diferentes del poeta. Mientras que la pieza de Skármeta muestra a un Neruda en su faceta privada, la de Díaz pone de relieve su significado político y su importancia pública.

Varias circunstancias justifican un estudio contrastado de las dos obras: primeramente, el hecho de que ambas aparecieran el mismo año, casi diez después de la muerte del poeta, nos puede dar una pauta para entender la imagen que los distintos autores chilenos conservan de su poeta nacional desde la misma lejanía en el tiempo; en segundo lugar, el que una de ellas, *Ardiente paciencia*, haya sido base de una novela y de un reciente éxito cinematográfico, confirma la vigencia del interés que suscita la figura de

Neftalí Ricardo Reyes, a lo cual aún se puede añadir la aparición, en 1991, de una nueva pieza de Jorge Díaz basada asimismo en la vida de Neruda¹.

El contraste de estas dos obras permitirá comprobar cómo el empleo de unas determinadas técnicas dramáticas produce, en cada caso, el efecto de resaltar mejor una de las dos facetas del protagonista, la pública o la privada. Se procederá primeramente a la descripción de las diferencias en cuanto a estructura, discurso y concepción temporal, para pasar luego a la consideración de otros factores dramáticos como la luz, el sonido o el lenguaje corporal. No obstante, dado que ambas obras se basan en momentos biográficos clave de la trayectoria del poeta, es punto de partida obligado repasar los datos más notables de su vida.

Neftalí Ricardo Reyes nace en Parral, Chile en 1904. Comienza a publicar en 1918, pero no será reconocido hasta la aparición de *Veinte poemas de amor*, en 1924. Ejerce la carrera diplomática en varios países de oriente, en Argentina y en España. Aquí entra en contacto con la Generación del 27 a través de Lorca. Tras una estancia en París regresa a Chile, donde incrementa su actividad política. Realiza gestiones en favor de los refugiados españoles. En 1945 se afilia al Partido Comunista de Chile. En 1947 escribe “Carta íntima a millones de hombres”, en la que critica la falta de libertades en el país, razón por la que se ordena su detención. Permanece oculto hasta 1949 y viaja a la Unión Soviética. Después de haber sido revocada la orden de detención, regresa a Chile y participa activamente en política. En 1966 escribe la obra de teatro *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*. Es designado candidato para la presidencia de la República, pero se retira para dar lugar a la designación de Allende, quien gana las elecciones en 1970. Al año siguiente, Neruda recibe el premio Nobel de literatura. El 11 de Septiembre de 1973 muere Allende en el Palacio de la Moneda a consecuencia de un golpe militar. Unos días más tarde, el 23 del mismo mes, muere Pablo Neruda. Su entierro, llevado a cabo en un ambiente de represión, fue una manifestación del pueblo en contra de la dictadura militar de Pinochet.²

En su estudio *Historical Drama*, Lindenberger señala que el conflicto entre lo público y lo privado es especialmente característico del drama histórico: “The conflict

¹ *Pablo Neruda viene volando* fue publicada por Jorge Díaz en *Primer Acto*, nº. 240, vol. IV, 1991. Esta obra se centra en la personalidad de Pablo Neruda visto desde la perspectiva de las mujeres que compartieron su vida. Cada una de ellas representa y evoca en escena las etapas de la vida del poeta: Albertina habla de su juventud en Chile; Josie Bliss, una amante birmana, alude a la época en que vivió en Rangoon; Delia del Carril comenta la vida de Pablo en España; y a Matilde Urrutia corresponde la última parte de la vida de Neruda. Cuatro actores encarnan a Pablo en cada uno de los momentos mencionados, aunque aparecen los cuatro simultáneamente en el escenario. Las numerosas escenas ritualísticas y la cantidad de personajes simbólicos, hacen de esta obra una construcción dramática muy compleja e interesante, con muchos puntos en común con *Desde la sangre y el silencio*.

² Los datos biográficos han sido extraídos de la cronología preparada por Fernando Alegría para la edición de Ayacucho de *Canto general*.

between public and private values provides a continuing dialogue within many forms of literature, most conspicuously perhaps within historical drama” (119).³

Presentando al personaje desde una óptica familiar e íntima, y reduciendo al mínimo el contenido político, la finalidad del drama de Antonio Skármeta es desmitificar al gran poeta nacional hasta el punto de que Neruda ni siquiera es el protagonista. El autor mismo aclara el objetivo de su obra en una entrevista: “La canción de los Beatles *Wait a minute Mr. Postman* recuerda que se refiere a un cartero y el cartero es el personaje central de la obra... he sido muy discreto al final porque no quería hacer una obra política” (89).⁴

Por el contrario, la obra de Díaz nos da a conocer a un Neruda político, víctima de la defensa de la causa popular de su país. Esto coincide con lo que Lindenberger observa con respecto a algunos dramas históricos: “It is hard for a man to be a hero to his contemporaries, unless, of course, he takes up the role of political martyr” (55). Sin soslayar del todo el aspecto personal, reflejado principalmente en los abundantes fragmentos reflexivos, *Desde la sangre y el silencio* realiza una dramatización de la situación política de Chile, reconstruyendo los hechos históricos en torno a la personalidad de Neruda, y convirtiéndolo en símbolo heroico de la vida política del país a principios de los setenta.

Con enfoques tan apartados, la integración de los elementos dramáticos en cada obra ofrece resultados distintos. En *Ardiente paciencia*, la economía de medios favorece la consecución de una pieza dinámica y directa, que revela a un Neruda sencillo en su amistad con un personaje humilde, el cartero de Isla Negra. Pablo actúa como “celestino” de Mario para ayudarlo a conseguir el amor de Beatriz, descubriéndole el poder de las metáforas para enamorar. Finalmente los enamorados se casan y tienen un hijo al que llaman Pablo Neftalí en honor al poeta. Las alusiones a la situación política no aparecen hasta las escenas finales, y están tratadas de manera muy escueta, con un lenguaje muy poético.

En contraste, Jorge Díaz ha construido una obra más compleja. La obra se divide en dos actos. En el primero, Neruda asiste a los ensayos de su obra *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*⁵ (aspecto de gran importancia en el drama) y se reúne con sus amigos y su esposa, Matilde, en la casa de Isla Negra. Aquí recibe la visita del médico, quien anuncia a Matilde que la enfermedad de Pablo se agrava, lo que Pablo prefiere ignorar. Los recuerdos de Pablo traen a escena fragmentos del pasado, y de esta manera, se abarcan otros planos temporales. En el segundo acto, Pablo y Matilde asisten al desmantelamiento progresivo del orden democrático de Chile, y al paulatino

³ Las citas corresponden a la edición citada en la bibliografía.

⁴ La cita ha sido extraída de la entrevista concedida por Skármeta a George W. Woodyard. Todas las declaraciones de Skármeta recogidas en este trabajo se refieren a esta entrevista citada en la bibliografía.

⁵ Según la obra de Neruda, Murieta fue un emigrado chileno en México, país al que emigró atraído por la fiebre del oro.

empeoramiento de la salud de Pablo, quien muere al mismo tiempo que lo hace la democracia.

Refiriéndose a la estructura de los dramas históricos, Lindenberger observa: “the delineation of easily discernible stages of development is, of course, natural to dramatic form” (46). Tanto la obra de Díaz como la de Skármeta corroboran esta observación. En ellas, además de apreciarse un desarrollo por etapas fácilmente identificables, la estructura se convierte en una estrategia fundamental para subrayar lo privado o lo público, según el caso.

En *Ardiente paciencia* la estructuración en catorce escenas de diferente extensión, consigue imprimir rapidez a la obra. En palabras del propio Skármeta: “Se me ocurrió que podría ser una linda parábola reduciéndola a una situación muy simple entre un poeta y un cartero de pueblo” (88). Con sólo cuatro personajes principales, la pieza se mantiene en un ámbito privado, familiar y muy idealizado. Un cambio de tono marca una división importante en la obra: la escena nueve, que constituye el clímax. Es el momento de la boda de Mario y Beatriz, en la cual Neruda actúa de padrino. Hasta este punto, un humor sencillo, poético, casi infantil, establece un tono ligero que comienza a disminuir por la ausencia de Pablo, que está en París, y por el desencadenamiento de los acontecimientos políticos, simplemente aludidos. El tono alegre sigue descendiendo hasta precipitarse con la muerte de Pablo y la detención de Mario. De esta manera, la visión poética, casi utópica, de un mundo sencillo y humano da paso a un despertar brusco a la realidad de Chile.

También la estructura de *Desde la sangre y el silencio* sienta las bases para realzar la faceta de Neruda que su autor desea proyectar: la pública. Pablo es como un barómetro que permite averiguar el estado de la situación política de Chile. En contraste con la yuxtaposición escénica de *Ardiente paciencia*, Díaz se ha inclinado por la realización de transiciones lentas que se adaptan bien al tono de reflexión histórico y político que impregna la obra; por ejemplo, cuando Pablo recuerda su infancia, los personajes del pasado tardan en desaparecer antes de dar paso a la escena siguiente. En éste y en otros casos, ocurre que dos escenas se superponen sin una división tajante, sugiriendo un “fluir” de la consciencia de Pablo. Además, al involucrar un considerable número de personajes, seis actores que interpretan los papeles principales, y doce más para varios roles más breves, *Desde la sangre y el silencio* proporciona una panorámica mucho más intrincada del mundo de Neruda. No obstante, esta complejidad no resta posibilidades a la obra como conjunto bien integrado.

Otro aspecto relacionado con la estructura que merece ser destacado, en *Desde la sangre y el silencio* es el recurso de la circularidad. Esta obra se abre y finaliza con un juego intertextual y metateatral, el ensayo de la única pieza de teatro escrita por Neruda, *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta* (1967), con la que la obra de Díaz muestra puntos de contacto. Varios fragmentos de esta obra se incluyen como partes del texto de Díaz y establecen con ella una intertextualidad temática. En consecuencia, la estructura de la obra

invita a una reflexión sobre los paralelismos entre Neruda y Murieta como héroes vinculados históricamente por la lucha en favor de la libertad.

Un parámetro fundamental que manejan estas obras para elaborar sus respectivas concepciones de Neruda, es el tipo de discurso seleccionado por cada una. El lenguaje poético en la primera parte de *Ardiente paciencia* responde a la concepción de un Chile idealizado, de carácter más poético que real, en contraste con el lenguaje reaccionario de los policías que detienen a Mario al final de la obra. Un fragmento de diálogo entre Beatriz y su madre ilustra la visión poética que los personajes de Skármeta tienen de Chile:

Mamá: ¿De qué hablaron?

Beatriz: De política.

Mamá: Ah, ¿además es comunista?

Mamá: Mamá, don Pablo va a ser presidente de Chile!

Mamá: Mijita, si usted confunde la poesía con la política, luego va a ser madre soltera (18).

En este mismo sentido, Skármeta ha comentado: “La vinculación del pueblo chileno con la poesía es grande... vi en Neruda como el símbolo de hacer política en mi país que yo diría que confunde casi la política con la poesía” (87). Ese mundo del entorno privado de Neruda donde reinan las metáforas y la inocencia, se desmorona cuando, en la escena 14, encuentra la oposición del discurso de los policías, cuyo lenguaje, falto de riqueza y lirismo, no hace sino repetir una y otra vez las mismas frases convencionales.

En lo que respecta al lenguaje, *Desde la sangre y el silencio* experimenta un cambio entre sus dos actos. En el primero domina el tono poético, al igual que en *Ardiente paciencia*. Sin embargo, aquí el lenguaje poético cumple tan sólo la función de caracterizar a Pablo como el gran poeta de las *Odas*, pero no se convierte en tema, como en la obra de Skármeta. En el segundo acto, el lenguaje adquiere un gran contenido político y se habla del golpe militar de Pinochet en tono de denuncia:

Locutor 1: (Triunfalista). Este es un Chile sin pobres ni ricos, sin lucha de clases ni sectarismos que pretendan encasillar tu mente... ¡Es un Chile libre y justo!

.....

Pablo: No hay vencedores ni vencidos, sólo hay muertos y vivos (104).

Los fragmentos que alcanzan mayor intensidad son los extraídos de *Joaquín Murieta* que son incorporadas al texto. En ellos, lo político y lo poético están sintetizados de manera singular:

Otro: Yo soy Chilote y en la primavera oigo caer la lluvia en la madera. ¡Mi tierra me la comería a besos! Yo abriré la barraca del malvado. A mí no me resisten los candados (114).

Por otra parte, el elemento temporal es otro importante factor que contribuye en ambas obras a obtener distintos enfoques de la figura de Neruda: una aproximación a la faceta personal, del hombre sencillo en *Ardiente paciencia* o un retrato de considerable complejidad en *Desde la sangre y el silencio*. De acuerdo con lo que señala Lindenberger sobre los dramas históricos cuyos personajes resultan mártires de alguna causa o sociedad, “many plays in the classical tradition limit themselves, in fact, to the final stages of a martyr preparation” (45). La observación de Lindenberger se cumple nuevamente en el caso de los dos dramas. Ambos se centran en los últimos años de Neruda, aunque *Desde la sangre y el silencio* presenta, también en este punto, un planteamiento más elaborado.

Ardiente paciencia está concebida y desarrollada siguiendo un esquema temporal muy básico toda vez que expone la amistad entre Neruda y el cartero de Isla Negra, donde el poeta vivió en 1969. La obra resalta ciertos acontecimientos en las vidas de estos personajes desde aquel año hasta la muerte de Pablo en 1973 (como señala Lindenberger, el drama histórico trata de limitarse a las últimas etapas del personaje). Los eventos no son tan relevantes en el plano político como a nivel más personal, por ejemplo, la boda de Beatriz y Mario, el viaje de Pablo a París como diplomático o la entrega del premio Nobel al poeta. En todos estos casos, interesa reflejar el lado más humano y privado de los personajes. La fórmula temporal consiste en un desarrollo lineal que pone de relieve el presente. No hay analepsis, aunque sí se observan algunas elipsis hacia el final de la obra. Como se apuntó anteriormente, esto imprime un desarrollo muy dinámico a la pieza.

La sensación del paso del tiempo es percibida de manera distinta por el espectador/lector a partir de la escena nueve, momento de cambio en la obra. Hasta ese punto, se aprecia cierta imprecisión temporal. Los personajes parecen existir en una especie de limbo donde el tiempo no tiene importancia más allá de los pequeños actos cotidianos y esenciales, (el cortejo amoroso, la conversación entre amigos). En suma, el tiempo en Isla Negra resulta más poético que real en la primera parte de la obra. La primera escena servirá de ejemplo:

Voz de Neruda en off. Música.

Pablo: Me paso casi todo el año 1969 en Isla Negra. Desde la mañana el mar adquiere su fantástica forma de crecimiento. Parece estar amasando un pan infinito. Es blanca como harina la espuma derramada, impulsada por la fría levadura de la profundidad (1).

La utilización del presente comunica la sensación de vivir un tiempo ilimitado, como la bella imagen del mar amasando un pan infinito. En la escena tres, constituida únicamente por la lectura en off del “Soneto para Matilde”, vemos que el segundo cuarteto habla también de un tiempo infinito y estático: “yo te amo para comenzar a amarte, para recomenzar el infinito y para no dejar de amarte nunca: por eso no te amo todavía” (8).

La segunda parte de la obra introduce modificaciones a esta atmósfera temporal elemental. La primera sugerencia del cambio llega con la escena nueve, en la que el tiempo adquiere una singular concentración y un tinte ritualístico. Este sugerente recurso se emplea en el momento del encuentro amoroso entre Mario y Beatriz, su inmediata boda y la partida de Pablo. Esta única escena sintetiza el paso del tiempo concentrando varios acontecimientos.

En las escenas siguientes los hechos siguen un ritmo rápido y precipitado, como un proceso que no puede detenerse. Para lograr ese efecto, Skármeta hace uso de la elipsis. Así, de la escena en que Neruda recita su discurso en Oslo por haber recibido el Premio Nobel, pasamos a verlo enfermo en el hospital sin más transiciones que la voz de un locutor de radio anunciando el golpe militar de Pinochet, y unos sonidos de balas que sugieren la situación. La escena se reduce al siguiente fragmento:

Escena 12

En la oscuridad se escucha la cassette de Mario con los sonidos para Neruda, mientras se prepara la utilería para la escena siguiente. Sólo que en el momento en que se oye el llanto del niño comienza a mezclarse con el ruido de helicópteros y balazos que terminan dominando la escena (47).

Según se puede observar por la cita, las últimas escenas adquieren un cariz impresionista que es capaz de sugerir, con gran economía, el desarrollo de los acontecimientos históricos. Pero además el sonido tiene, como se indicará más adelante, un protagonismo más amplio en esta pieza.

En *Desde la sangre y el silencio*, el tratamiento del tiempo es más sofisticado, puesto que abarca muchos aspectos del pasado de Neruda, e incluso baraja un tiempo hipotético, que no forma parte de los hechos históricos, o superpone fragmentos de *Pasión y muerte de Joaquín Murieta*, y por tanto, incorpora el tiempo en que vivió este héroe. Por todo ello, la obra consigue conjugar dos ejes temporales, el diacrónico (los últimos meses de la vida de Neruda) y el sincrónico (varias escenas del pasado que nos proporcionan una visión completa del personaje: su infancia, su juventud como estudiante, su amistad con Lorca y la guerra en España, su época de fugitivo, la entrega del Nobel, etc.).

Los “flashbacks”, que imponen a la obra un ritmo lento, sugieren un continuo retorno al pasado y, al mismo tiempo, crean la idea del teatro como lugar de encuentro entre el pasado, el presente y lo imaginado. El teatro representa no sólo la posibilidad de dar explicaciones sobre el pasado, sino de revivirlo. Un ejemplo de esto último ocurre en la escena en que Pablo evoca a García Lorca:

Pablo: ...

¿por qué faltaste a la cita? Nunca más te vi.

Federico: Mi cita era en Granada, con otros estranguladores (90).

O, en otra escena, recordando a Víctor Jara, se presenta una conversación entre el cantante y Joan, que sólo pudo haber ocurrido en la imaginación del poeta, pero que ayuda a pensar cómo pudieron acontecer hechos históricos nunca revelados:

Joan: Víctor, ¿estás ahí?

Víctor: Sí, Joan.

Joan: ¿Estás bien?

Víctor: Ya ves, cantando. ¿Recibiste mi recado?

Joan: Sí, tres días después de que te detuvieron.

.....

Joan: En la Morgue, una semana después del golpe, en medio de un centenar de estudiantes y obreros muertos .

.....

Joan: Tenías sólo un número en una tarjeta atada al cuello. Estabas semidesnudo, acribillado a balazos, las manos colgando de tus muñecas rotas, la cara ensangrentada. ¿Qué pasó Víctor?

Víctor: Rodearon la Universidad Técnica. Nos obligaron a echarnos al suelo boca abajo con las manos en la nuca. Así y todo me reconocieron (93).

Algunas escenas sugieren la posibilidad de que pasado y presente pueden convivir en el teatro haciéndose simultáneos, por ejemplo en la que Pablo recuerda su niñez. Tras el recuerdo, la vuelta al presente tiene lugar mediante una transición lenta, porque los padres tardan en desaparecer de escena y Pablo, aún en el pasado, responde a Matilde como si fuera su madre. Presente y pasado se hacen simultáneos:

Pablo le contesta a Matilde como si fuera su madre y continúa el diálogo con sus fantasmas queridos aún presentes en el escenario.

.....

Matilde: Se oscureció de repente, es el temporal.

Pablo: Nunca dejará de llover, madre.

Matilde: Ponte la manta de castilla de tu padre.

Pablo: ¿Por qué ha encendido el farol de señales, padre?

El Padre: Porque va a salir el tren nocturno, Neftalí (96).

Queda patente el empeño de Díaz por recuperar el pasado de Neruda como base para examinar la historia de las injusticias y crímenes políticos en Chile y en España. Pero aún se buscan otros paralelismos que confirmen la lucha de los héroes dentro de la propia obra de Neruda. Esto llega a situar al espectador en el contexto histórico de finales del siglo XIX, el tiempo del bandido Joaquín Murieta, especie de Robin Hood Chileno que sirvió de inspiración a Neruda para su drama. El empleo de fragmentos de esta obra en *Desde la sangre y el silencio*, abre una perspectiva muy amplia que sugiere al espectador/lector importantes paralelismos entre Neruda y Murieta. Al sobreponer y simultanear dos dramas en escena, la obra de Díaz gana en riqueza estética. A ello se une

la fuerza reivindicativa de la canción final del coro de Joaquín Murieta, que se convierte en voz universal del pueblo de Chile pidiendo justicia:

Canción Final

Por estos muertos, nuestros muertos.
 Pido castigo.
 Para los que de sangre salpicaron La Patria.
 Pido castigo.

 No los quiero de embajadores.
 Tampoco en su casa tranquilos.
 Los quiero ver aquí juzgados
 en esta plaza, en este sitio.
 ¡¡Pido castigo!! (114).

Otro elemento que se debe destacar es la preponderancia de las luces en la configuración temporal de ambas obras. Los efectos que se pueden crear en el escenario por medio de las luces son explotados por Skármeta y Díaz en grados diferentes, pero de forma adecuada para resaltar lo privado o lo público respectivamente.

Las luces sirven a Skármeta para crear un ambiente determinado o para producir la ilusión de simultaneidad en el tiempo. En el primer caso, se exploran las posibilidades del oscuro y de la penumbra para destacar el poder de la voz humana y del sonido en general. Una conversación entre Beatriz y su madre se lleva a cabo a oscuras, lo que origina un ambiente donde las voces son las protagonistas. También gracias a las luces, se garantiza el éxito de la simultaneidad espacio-temporal en la escena once. Estando Pablo en París, Mario graba los sonidos de Isla Negra en una cinta. Mientras esto sucede, las luces crean simultáneamente otro espacio: “En el fondo del escenario se ilumina la pieza de Neruda en París. Neruda escucha los sonidos” (43).

Aunque se experimenta en *Ardiente paciencia* con el potencial de las luces, siempre se hace dentro del enfoque de sencillez y economía de medios perseguido en la obra para subrayar el aspecto más privado de Neruda. Por el contrario, Díaz recurre a la luminotecnia con ambiciones más efectistas y totalizadoras. E.T. Kirby explica el concepto de “teatro total”, una teoría que ha atraído a muchos dramaturgos en las últimas décadas:

Theater as the place of intersection of all the arts is, then, the meaning of “total theater”. We most often find this totality indicated by a list of components, such as music, movement, voice, scenery, lightning. More important, however, is the understanding there must be an effective interplay among the various elements or a significant synthesis of them (XIII).

La obra de Díaz se inserta en este gran proyecto de teatro total. Para abarcar escenas del pasado e incluir en el drama documentos históricos, Díaz coloca en su escenario un fondo

con posibilidad de proyecciones, el cual entrará en juego en momentos clave de la obra. A través de estas proyecciones se materializa, por ejemplo, la presencia de Allende dando un discurso a los trabajadores desde el Palacio de la Moneda. En otros casos, el mecanismo de luces tiene como función fundir varios planos temporales o visiones e imaginaciones de los personajes. Llamativa es la escena donde Víctor Jara convoca la imagen de Joan en su imaginación y esta imagen se funde con el plano real:

Cambia la luz.

A pesar de haber vuelto la luz de ambiente anterior, todavía vemos a Joan que se aleja hacia el fondo. Se mezclan ambas escenas. Víctor deja la guitarra, se pone de pie y llama a Joan (94).

El empleo a fondo de las posibilidades luminotécnicas en la obra de Díaz hace pensar en sus intenciones de conseguir con ellas el máximo efecto de totalidad al que apunta Kirby: “Projections of various kinds, as an instrument to total theater... can merge the stage with cinema and with music to create... a totality which is now the essential language of the stage itself” (246).

El lector/espectador de *Ardiente paciencia* y *Desde la sangre y el silencio* tendrá, por tanto, la impresión de asistir a un espectáculo en donde se produce la intersección de varios recursos artísticos (luces, danzas). Pero de entre todos ellos, sobresale uno en particular: el sonido en todas sus variantes, la música y, asociado a ellos, también el baile.

En *Ardiente paciencia* el sonido y la música alcanzan altas cotas de protagonismo. Incluso hay escenas basadas exclusivamente en el sonido, como la número doce, en la que se alude al desarrollo de los acontecimientos políticos por medio de leves sugerencias sonoras: “Sólo que en el momento en que se oye el llanto del niño comienza a mezclarse con el ruido de helicópteros y balazos que terminan dominando la escena” (47). El ruido llega incluso a convertirse en tema cuando Pablo pide a Mario que le grabe los ruidos característicos de Isla Negra para que él pueda escucharlos en París. Una vez más, el sonido sirve para evocar la nostalgia de un mundo perdido, la naturaleza de Isla Negra: “Grábame los sonidos de mi casa... y ándate hasta las rocas y grábame la reventazón de las olas. Y si oyes los pájaros, grábalos, y si oyes el silencio de las estrellas siderales, grábalos” (39).

La misma función de evocar un mundo inocente, perdido, desempeñan las canciones que Pablo graba para su amigo. Son un código privado entre los dos. Primero, la canción de los Beatles *Wait a minute Mr. Postman* añade a la personalidad del cartero una nota desenfadada muy apropiada para el personaje. La segunda, “J'attendrai”, lleva un mensaje implícito de Neruda para el cartero acerca de su nostalgia por los amigos y por Isla Negra: “Esperaré día y noche, esperaré siempre, que regreses” (40). En pocas palabras, el sonido transmite en *Ardiente paciencia* la esencialidad poética del mundo de Isla Negra, ciñéndose siempre al ámbito de lo privado.

Otro propósito muy diferente tiene la música en *Desde la sangre y el silencio*. En esta pieza, los sonidos encierran significados simbólicos muy amplios, comunes al público en general, no personales como en *Ardiente paciencia*. Por ejemplo, en la escena en que Pablo ayuda a los refugiados españoles que salieron para Chile en el “Winipeg”, se oye la “Canción del exilio” como nota de fondo. También los sonidos ayudan a recrear un contexto político determinado, como la Guerra Civil española, por medio de la emisión de un parte de radio que anuncia su fin, seguido por el “Cara al sol”. Por otro lado, también se recrean la infancia y los sueños de Neruda a través de las sugerencias acústicas. En la escena en la que Pablo rememora su infancia, se oye varias veces el silbato de un tren, que remite al ambiente en que creció (su padre era ferroviario).

Pero el recurso sonoro de mayor efecto en esta obra es quizá el que está cargado también de mayor simbolismo. Ya se advirtió que Neruda representa para Díaz el símbolo del Chile libre, y que la enfermedad del poeta se asocia con la falta de libertad en el país. La asociación se realiza precisamente por medios acústicos en la escena en que el médico examina a Pablo:

Se escuchan los latidos de un corazón, amplificadas. Continuarán oyéndose aún al comenzar la escena siguiente. Cambia la luz, lentamente.

Pablo: “España en el corazón... ¿Sabía doctor que se puede hacer un libro con vendajes y uniformes de guerra?... (89)

Inmediatamente a continuación, Pablo recita “España en el corazón” en el que invoca a Lorca, Alberti, y los tiempos de la Guerra Civil. El corazón adquiere proporciones simbólicas por los recursos sonoros. Neruda representa el corazón agónico del Chile libre.

De la mano de los sonidos (la música), tienen lugar en las dos piezas sendos bailes que alcanzan carácter de ritual. Pero una vez más, las danzas se han escogido para resaltar el lado privado o público de Neruda.

El baile juega un papel fundamental en *Ardiente paciencia* a la hora de manifestar el ambiente sencillo, tradicional de Isla Negra. Así se desea comunicar al espectador cuando Beatriz y Mario celebran la concesión del premio Nobel a Pablo bailando la tradicional “cueca”. A la vez, el baile conforma una simpática escena en la que se observa a un Neruda absolutamente desenfadado que poco tiene que ver con la imagen de “gran poeta nacional”. En esa escena, Neruda baila al compás de la música de *Wait a minute Mr. Postman*.

Por el contrario, *Desde la sangre y el silencio*, introduce la danza como elemento vinculado a una fuerte simbología política. Mientras la cueca servía en *Ardiente paciencia* como celebración, en la obra de Díaz es un presagio de la muerte de Pablo. La iluminación se hace espectral:

Entra el enfermero, todo vestido de blanco, incluso guantes, zapatos y una máscara sin rasgos, enteramente blanca: es la muerte. Le acompaña un militar lleno de condecoraciones con cabeza de caballo: es el General Centauro. Lleva una metralleta. Simboliza la represión... es la cueca de la Muerte y el General Centauro. Se trata de una cueca deformada que bailan el enfermero y el General Centauro (109).

Como se observa en la cita, la danza adquiere simbología de la muerte y la represión para insistir en el carácter de denuncia que busca Díaz. Pero además de su significado político, todos estos elementos (música, baile, luces, decorado) se funden para integrar la totalidad en una obra artística de gran valor tal como describe Kirby.

En resumen, al analizar los diversos aspectos técnicos de *Ardiente paciencia* y *Desde la sangre y el silencio: Fulgor y muerte de Pablo Neruda*, se comprueba cómo cada obra, a pesar de compartir un mismo referente —Neruda—, ofrece dos versiones distintas del poeta y del Chile de los setenta, dos versiones que se complementan y que dan a conocer diversos aspectos del protagonista y de su país. Construyendo una perspectiva idílica, sencilla y muy poética del Chile pre-golpista, Skármeta muestra el lado privado del gran poeta nacional. Bajo un enfoque político, Díaz usa la figura de Neruda como el gran héroe y mártir por la libertad en Chile. Sean cuales sean las caras del personaje que se desean enfocar, ambas obras tienen la capacidad de incitar a una reflexión profunda sobre Neruda como símbolo de un pueblo en lucha, pero de un pueblo que vive muy cerca de la poesía. En ambos casos se puede concluir que estas obras confirman la enorme importancia de Pablo Neruda en sus dos facetas —privada y pública, o literaria y política— y que su lenguaje poético sigue siendo común inspiración para los escritores chilenos. En estos puntos, y en concebir la dramatización de los últimos días del poeta desde una aguda consciencia artística, reside el mayor valor de estas obras.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Díaz, J.: *Desde la sangre y el silencio. (Fulgor y muerte de Pablo Neruda)*. Barcelona: Festival de Sitges, 1982.
- *Pablo Neruda viene volando. Primer acto*, nº. 240 (IV/ 1991).
- Kirby, E. T.: *Total theater*. New York: E. P. Dutton & Co, 1969.
- Lindenberger, H.: *Historical drama*. Chicago: The University of Chicago Press, 1975.
- Neruda, P.: *Canto general*. Prólogo y cronología de Fernando Alegría. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1976.
- *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*. Santiago de Chile: Zig-Zag S.A., 1966.
- Skármeta, A.: *Ardiente paciencia*. Texto de la segunda versión y definitiva revisada por el autor, 1985.

Woodyard, G.: "Entrevista a Antonio Skármeta, dramaturgo chileno". *Chasqui*, 14-15: (Nov-May 1989), 86-92.