



NOTICIA DEL DIRECTOR DE ESCENA
VÍCTOR JARA¹

César de Vicente Hernando



■ LA MODERNIZACIÓN DEL TEATRO CHILENO Y VÍCTOR JARA

En el mes de Diciembre de 1961, en el Teatro de la Universidad de Chile, se estrenaba la obra del joven dramaturgo Alejandro Sieveking *Ánimas de día claro*. Era el último montaje teatral que Víctor Jara hacía como alumno de dirección en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, carrera que Jara había comenzado en 1960 tras terminar sus cuatro años de formación actoral en la misma.² El trabajo escénico era el resultado de todas las enseñanzas e ideas que desde comienzos de los años cuarenta habían desarrollado los responsables de la renovación del teatro chileno: por una parte, la creación de un *teatro nacional*, lo que suponía llevar a la escena la historia de Chile (pasada y presente) y las tradiciones chilenas; por otra, la *modernización* del lenguaje escénico, que significó la incorporación del último Stanislavski, el de las «acciones físicas», a la interpreta-

¹ Estoy en deuda por su ayuda en la elaboración de este artículo con Rosa San Pablo y Carolina Córdova de la Biblioteca del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile; con Quena Arrieta de la Fundación Víctor Jara, con Lorena de Vicente y Teresa García Gómez, que compartieron el trabajo de documentación.

² Durante el tiempo en que estudia dirección, Jara elige para sus exámenes obras de marcado carácter político: *La mandrágora* de Maquiavelo (1960), *Milagro en el mercado viejo* de Osvaldo Dragún (1961) y *La excepción y la regla* de Brecht (1961), además del ya citado montaje de fin de carrera: *Ánimas de día claro* de Alejandro Sievéking. Para muchos de estas escenificaciones Jara organizó seminarios y sesiones de estudio colectivas. Sobre los estudios de interpretación de Víctor Jara y la situación del teatro chileno en esa época, véase mi «Los años de formación teatral de Víctor Jara» (en *Ade-tek*, n.º 123, 2008, pp. 164-168).

ción actoral, abandonando los engolados tonos y las maneras sobreactuadas que habían dominado durante décadas, así como otros sistemas de actuación; y, finalmente, la consideración de un *sentido global de la escenificación*, que obligaba a tener en cuenta la puesta en escena como una *totalidad* con cierta autonomía sobre el texto. La producción de Jara cumplía estas tres condiciones lo que la convertía en un destacado ejemplo del llamado *nuevo teatro chileno*. Por ello, el montaje pasó a la programación oficial del Teatro Antonio Varas (lugar en donde habitualmente, desde 1954, se estrenaban las producciones de la Universidad) y en este teatro se estrenó, como montaje profesional, el 18 de Mayo de 1962. El éxito de la obra y del montaje lo convierten en un «clásico» del ITUCH y pasa a ser inmediatamente una obra de repertorio del mismo que se mantendrá durante los seis años siguientes. Jara no sólo fue responsable de la dirección sino que también compuso, arregló y grabó la música de la pieza (Jara, 1999: 14).

En su trabajo confluían por una parte una concepción crítica del pueblo (que años después encontraría en la Unidad Popular de Allende su representación política), categoría que contra la tradición de esconder detrás de tal palabra significantes implicados en la dominación y el desprecio, Jara la concebía en términos de *forma cultural*, es decir, de una experiencia social que expresa ciertos significados y valores, no sólo en el arte sino también en la vida cotidiana (según la certera definición de Raymond Williams), de *saber* específico de las clases subalternas, aquellas que según Gramsci, tienen específicas concepciones del mundo y de la vida pero que se muestran expropiadas (de los medios de reproducción de su existencia) y disgregadas (en tanto que no han podido integrarse en una unidad histórica, como lo han hecho las clases dirigentes en el Estado).³ Por otra, el descubrimiento del actor como *máquina significante*. Así «su acceso del Teatro Municipal le permitió presenciar una función que le impresionó profundamente. Se trataba de un grupo de pantomima, recién formado por Enrique Noiswander» (Joan Jara: 45). El mimo es, por antonomasia, la *expresión del cuerpo*, la dramaturgia *relacional* de los cuerpos. En el mimo encuentra Jara la primera forma de expresión teatral. Jara se integra en la compañía. En ella participa interpretando pa-

³ Los signos artísticos que representan a ese pueblo y los soportes (la música y el teatro) se cruzan en sus obras en numerosas ocasiones: teatralidad de la composición en su obra musical *La población* de 1972 o en las escenificaciones de los conciertos de Quilapayún, del que fue director artístico; musicalidad de la escena teatral en *La remolienda* de 1965.

peles principales en varias obras y sale de gira. En Marzo de 1956, entusiasmado por las posibilidades que le ofrece el teatro, ingresa en la Escuela de teatro de la Universidad de Chile. Durante cuatro años (hasta 1959) estudiará interpretación. Por último, el encuentro con Pedro de la Barra, Rubén Sotoconil y Pedro Orthous (entre otros), profesores suyos en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, que continuaban las tareas que se propuso el Teatro Experimental de renovación total del teatro chileno para lo cual iniciaron un proyecto sustentado en cuatro pilares fundamentales que constituirán la base formativa de Jara: a) la búsqueda de un *repertorio* adecuado, sin tener en cuenta la rentabilidad en las taquillas, justificado por su interés cultural; b) una *producción* rigurosa en todos los aspectos (desde la puesta en escena hasta el diseño de luces) con interpretaciones ajustadas a lo que llamaremos principio de *verdad* y *verdad artística* (algo básico en la dirección escénica de Jara); c) una *formación integral* de los estudiantes como profesionales, capaces de desempeñar eficientemente sus actividades escénicas; y d) la *proyección* continuada no sólo de una o más compañías, sino de numerosos grupos de teatro en las principales ciudades del país (Piga:71-72).

■ VÍCTOR JARA, DIRECTOR DE ESCENA

Parecido a la felicidad de Alejandro Sieveking fue el primer trabajo de dirección de Víctor Jara. Se estrenó en el Teatro Lex el 12 de Septiembre de 1959 y ganó el Premio Municipal de Teatro de ese mismo año. Gabriel Sepúlveda da cuenta del éxito y de la consideración de generacional que esta obra tuvo: «tal fue el éxito de *Parecido a la felicidad* que, cuando Agustín Siré, protagonista de *Macbeth* —próximo estreno del ITUCH— se enfermó, le cedieron por una semana el escenario del Teatro Antonio Vargas; algo absolutamente inédito, ya que estaba exclusivamente reservado para montajes profesionales del Instituto» (Sepúlveda: 60-61). Pero la obra también comienza una gira fuera de la capital: «entre el 31 de octubre y el 20 de noviembre de 1959, ellos y las obras [la otra era *la importancia de ser constante* dirigida por Eugenio Guzmán], se embarcaron en “el vagón cultural”, que recorrió varias ciudades del sur hasta Concepción. La compañía prácticamente vivía en este carro, el cual era dejado por el tren en algunas ciudades donde eran representadas (...) En marzo de 1960, la Compañía de la escuela fue invitada a dar *Parecido a la felicidad* en Uruguay y en Argentina (...). En junio del mismo año y patrocinados por el Ministerio de Relaciones Exteriores, partieron en una gira (...) por

toda Latinoamérica, que duraría... ¡seis meses! Llegaron a Cuba, Venezuela, Colombia, Costa Rica, Guatemala y México» (Sepúlveda: 62-64). La obra fue transmitida por la televisión argentina y emitida por el Canal 9 de la televisión chilena ya en 1964.⁴

En primer lugar es importante decir que la primera idea de la obra es de Jara: en su biografía sobre éste, Joan Turner señala que el cantautor «propuso a Alejandro [Sieveking] que escribiera algo que le había ocurrido a unos compañeros de curso» (Joan Jara: 56). El argumento es extremadamente sencillo, lo que hacía especialmente relevante el trabajo de dirección escénica: «Olga es una joven vendedora que, sin casarse, se ha ido a vivir al departamento de su enamorado, El Gringo, un conductor de autobús, lo que provoca todo tipo de recriminaciones de la madre de aquella. (...) Olga anhela un “príncipe azul” (...) su enamorado es un hijo de emigrantes, trabajador y honesto, pero no posee todas las características que según el imaginario de Olga debe tener. Así, la muchacha se enamora de Víctor, un amigo de El Gringo, y cuando éste último percibe la lejanía de ella, le propone matrimonio, a lo que ella se rehúsa abandona la casa» (Piña: 11-12). En la descripción de la representación que hace Joan Turner se percibe la línea de trabajo elegida por Jara: «era la primera vez que Víctor dirigía una obra. No había tiempo para un análisis teórico intenso, pero apeló a todo su instinto y su talento para que la pieza cobrara vida en el escenario con todos los matices y sutilezas de las relaciones humanas. Fue una maravillosa experiencia para todos, incluso para Bélgica [Castro] como actriz experimentada, pues era una nueva forma de trabajar que fomentaba toda la creatividad de los actores» (Joan Jara: 56). Sieveding, por su parte, señala también algunos rasgos de la manera de dirigir de Víctor Jara: «sacaba de ti cosas que ni siquiera sabías que poseyeras. Nos rodeaba un ambiente de tranquilidad que permitía el desarrollo de la creatividad de los actores. Te guiaba sin oprimirte. No tenías la sensación de que te empujasen a hacer algo, sino de ser orientado...» (Sieveking *apud* Joan Jara: 56). En los comentarios que Sepúlveda hace en su libro sobre Jara pueden advertirse también rasgos de esa línea de trabajo: «Víctor asumió, desde este montaje, ciertas características direccionales que se transformarían en una especie de sello particular, por ejemplo, la fuerte utilización de lo visual para com-

⁴ A falta de material audiovisual de los montajes sólo nos es posible pensar en las líneas de trabajo escénico que diseñó Jara mediante las críticas de prensa y la documentación gráfica existente.

prender el texto y la aplicación del método de Stanislavsky fielmente en su contenido, pero de una forma más simple, sin tanto análisis intelectual» (Sepúlveda: 62). En realidad, a lo que se refiere Sepúlveda es al uso que Jara hace del sistema de las *acciones físicas* del último Stanislavski que será, en efecto, motor central de su práctica escénica. Como es conocido, Stanislavski, a mediados de la década de los años treinta, desarrolló una serie de formas de actuación en las que se buscaba la implicación del cuerpo, la mente y las emociones de manera simultánea. Su cambio de comprensión de la práctica escénica (derivado en muy buena medida de las propuestas de su antiguo alumno Meyerhold) se sostenía en el modelo de la *línea de acción física*. Este modelo tendía a ofrecer un *movimiento escénico* altamente expresivo en relación con los demás actores. La progresión lógica naturalista no se buscaba ya en el intrincado análisis psicológico (de intenciones y voluntades) sino de los efectos que la confrontación con la *energía física* del otro actor (personaje) suponía para la interpretación de éste. Si hay algo especialmente relevante en la documentación gráfica de este montaje es, justamente, la actitud corporal de los actores en relación con los otros y con el espacio escénico. Esto cobra mayor relevancia por la utilización de la iluminación como modo de *creación de estados psicológicos* o por la búsqueda de una escenografía que presenta inmediatamente el conflicto entre los deseos de Olga y la realidad del apartamento en el que viven. Los personajes no salen, pues, de una constitución concreta definida por el autor de la obra. Al contrario, los personajes se definen *sobre la escena* en función de los encuentros o desencuentros *físicos* que se suceden. Este rasgo *materialista* (es decir, la radical desnudez del conflicto que es posible aprehender sobre la misma escena, sin requerir buscar, ni indagar en un *back-ground* imaginario del personaje) hace que Jara pudiera escenificar un *mundo vivo*, que sumado a la *actualidad* de las situaciones y conflictos morales y sociales, nos ayudan a comprender el éxito que tuvo el montaje: la *atmósfera* creada por la puesta en escena revela la significación del conflicto dramático en todas sus dimensiones. Todo está, podríamos decir, *a la vista*. Esto explica algunos comentarios críticos sobre la obra que resaltan la falta de pretenciosidad del montaje y al mismo tiempo su efectividad (Gonzalo Palta *apud* Sepúlveda: 61); así como la idea de que la dirección escénica entrega el texto «comprendido y claro». El crítico de *El País* de Montevideo (Uruguay) destaca lo que aporta la labor de Jara al espectáculo: «lo enriquece a cada paso con una suerte de naturalidad cotidiana, vitalidad y tensión. En el movimiento,

en la pausas cargadas, en los silencios significativos, en el juego de las miradas y de indecisiones, apunta la presencia de un director finísimo, con sensibilidad a flor de piel para ese tipo de teatro intimista, psicológico, aparentemente sencillo» (*Apud* Sepúlveda: 63).

Tras este montaje, dirigió una comedia infantil de Sieveking, *Honorato, el caballo de circo*, de la que, sin embargo, no se encuentran datos sobre su estreno, si bien Sepúlveda menciona que «se unió al repertorio de la compañía, presentándose en el Teatro Antonio Varas y en poblaciones» (Sepúlveda: 65).

Entre 1960 y 1961 realiza las direcciones de varias obras como exámenes de curso durante sus estudios de dirección escénica, pero también comienza a trabajar como ayudante de dirección en dos de los montajes profesionales del ITUCH: *La viuda de Apablaza* de Germán Luco, con dirección de Pedro de la Barra (1960) y *La madre de los conejos* de Alejandro Sieveking (convertido ya en uno de los más importantes dramaturgos chilenos del momento), con dirección de Agustín Siré (1961). La lista de sus trabajos como ayudante de dirección será más larga y aumentarán su prestigio.⁵

Tras su estreno en el marco del final de carrera en el Teatro San Camilo Henríquez de la Universidad Católica de Chile en diciembre de 1961, Jara entra en la programación oficial del Teatro Antonio Varas con *Ánimas de día claro* de Alejandro Siéveking el 18 de Mayo de 1962.⁶ Juan Andrés Piña escribe, en el prólogo a tres obras de Sieveking, el argumento de la pieza: «cinco hermanas avencindadas en el pueblo de Talagante —característico por su artesanía y leyendas populares— han muerto, pero no han podido salir de su casa: el descanso eterno le[s] es negado porque en vida no lograron cumplir con algún deseo que fue vital

⁵ El trabajo más importante como ayudante de dirección (junto al *Marat-Sade* de Weiss, con dirección de William Oliver, ya en 1966) fue, probablemente, el que hizo en 1963 con el ITUCH: *El círculo de tiza caucásico* de Brecht, con dirección de Atahualpa del Cioppo, el director de escena uruguayo impulsor de El Galpón. El montaje fue el resultado de la política del Instituto de Teatro de la Universidad de Chile de invitar a importantes figuras de la escena teatral para dar más oportunidades de aprendizaje a su alumnado. Jara, además, se hace responsable de mantener la obra en escena una vez que ha sido estrenada y Cioppo ha regresado a su país. El montaje tuvo una fuerte repercusión política debido a la radicalización que se estaba produciendo en Chile. De hecho «fue tal el furor causado por *El círculo de tiza caucásico*, que la Federación de Estudiantes organizó una exposición y un debate a los que fueron invitados Atahualpa, Víctor y otros miembros de la compañía» (Joan Jara: 80).

⁶ Según Sepúlveda, la fecha de estreno en el Teatro Antonio Varas es el 25 de Mayo. Por contra, en la edición de la obra publicada por Editorial Universitaria se cita el 18.

en sus existencias, probablemente una ambición reprimida. La llegada de Eulogio, un joven del pueblo interesado en comprar la derruida casona, hace que cada una vaya cumpliendo, azarosamente, ese anhelo escondido, excepto Bertina, la menor» que, enamorada de Eulogio, tienen que esperar a que éste muera para encontrarse definitivamente (Piña: 14). Si la historia es parte de un proyecto del dramaturgo de escribir, a partir del folclore y las tradiciones culturales, un teatro popular chileno; también es para Jara una forma de *representar* en el ámbito de la cultura y el arte burgueses que se están imponiendo en la sociedad chilena, el saber y las creencias populares. Si hay algo en lo que coinciden todos los críticos y estudiosos de este montaje es que Jara no hace costumbrismo sino que concibe la puesta en escena como una *creación anímica*, es decir, como un lugar en el que es posible *sentir* el cuerpo del actor *como un espíritu*. El crítico de *Mensaje* hace expresa referencia al hecho de cómo han sido tratados como *verdad* estas ánimas: «los espíritus han sido demasiado explotados en innumerables comedias. Pero «las ánimas» de Sieveking tuvieron el mérito de convencer desde la primera escena (...) El éxito o el fracaso de sus obras depende en gran parte de la sensibilidad del director y sus actores. Su material demasiado frágil, pleno de matices, puede perderse si no es tratado con la delicadeza que precisa» (*Apuñ Sepúlveda*: 75). El mismo Sepúlveda destaca que «quizás el comentario más frecuente sobre este trabajo ha estado referido al sentido poético que se logró en escena: la sublimación de personajes populares desplegados en una atmósfera volátil, fantasmal» (Sepúlveda: 74). Para conformar este espacio que pudiera integrar realidad e irrealidad Jara utiliza un concepto *plástico* de la iluminación, es decir, un modo de *pintar* la emboadura del escenario, y una especie de ciclorama en el foro que produce una impresión envolvente de toda la escena. Además, según explica uno de los actores, Eduardo Barril, la obra tenía «una composición plástica muy interesante, como de retablo, una escenografía muy realista, con elementos del campo muy presentes y al mismo tiempo, los personajes presentes, con luz, sublimados en una atmósfera mágica» (Barril *apud* Sepúlveda: 76). Joan Turner comenta la manera en que trabajó con los actores, siguiendo los planteamientos de su anterior montaje: a los actores «les proporcionaba estímulos —producto de su propio conocimiento de la vida en el campo—, los llevó en viaje de investigación a Talagante para que hablaran con las mujeres de la región, en especial con las que hacían las tradicionales figuras de alfarería. Todos trabajaron a favor de

profundos estímulos y al mismo tiempo gozaron recreando aquel extraño, tierno y agudo entrelazamiento de lo real y lo sobrenatural» (Joan Jara: 77). Por su parte, el crítico teatral de *El Mercurio* señalaba que «el ITUCH se ha visto enfrentado a una obra no habitual y Víctor Jara ha sabido comprenderlo al imprimir a su labor de director un ritmo alegre, espontáneo y suelto. Se diría que ha dejado a los actores, después de marcarles el esquema del estilo de actuación básico y estructural, en completa libertad, permitiendo la radical identificación de personaje y actor» (*Apuð* Joan Jara: 78). Entre la retórica idealista del crítico es posible vislumbrar buena parte de lo que Jara hizo con el texto de Sieveking. Éste, el autor, comenta los entrenamientos que Jara llevaba a cabo para fijar la representación de la pieza: «hacía la escena de unas tres o cuatro formas distintas. Por ejemplo, te hacía la escena llorando o muy alegre, o susurrando. Esto te posibilitaba dominar muy bien todos los climas en que se podía desarrollar la escena y elegir la mejor» (Sieveking *apud* Sepúlveda: 80). Para este montaje también usó la cueca para ayudar a los actores a buscar una manera de andar, de la misma forma que el texto de Sieveking maneja recursos estilísticos y lingüísticos populares. En 1964 el crítico de *La Última Hora* elogiaba la «excelente labor» de Jara y su «adhesión a la claridad (...) sin descuidar el gesto correlativo».

El siguiente montaje de Víctor Jara, *Dúo* de Raúl Ruiz, compuesto por dos piezas cortas del incipiente dramaturgo chileno, *La maleta* y *Cambio de guardia*, significa una incursión en un tipo de teatro vanguardista, y un cambio en la manera de plantear la producción de la obra puesto que el montaje se realiza con la Compañía de los Cuatro, un grupo de teatro independiente que aparece en el panorama teatral chileno de los sesenta como una línea de trabajo teatral desarrollada fuera del ámbito universitario. Humberto Duvauchelle, uno de los fundadores de la compañía, explica las razones de este paso: «pretendíamos alejarnos del adocenamiento del Teatro de la Universidad de Chile, un teatro muy inmóvil y burocratizado con el paso del tiempo, a pesar del maestro Pedro de la Barra, que había tenido la iniciativa de formar diversos subgrupos de teatro» (Jurado: 46). En sus conclusiones a su trabajo sobre el teatro chileno de los sesenta, Alejandra Costamagna escribe que «los teatros independientes suplieron ciertos vacíos que los universitarios no estaban llenando en los años 60. Se trata, básicamente, de algunas expresiones arriesgadas y menos convencionales que obedecían a transformaciones en el teatro mundial». Entre los grupos

que impulsaron esta renovación formal y estilística del teatro destacan Ictus (formada tempranamente, en 1956, y con quien también trabajó Víctor Jara), la mencionada Compañía de los Cuatro, El Aleph o Teatro del Callejón. En todo caso, el teatro universitario no podía mantener económicamente más compañías de las que ya tenía. Además, estos teatros independientes «ya no participan del eclecticismo y las intenciones culturales de los teatros universitarios: se mantenía dentro del estilo más característico de los “teatros de arte” y buscaban en la dramaturgia de última hora un testimonio del atormentado hombre contemporáneo. Era notoria su preferencia por el teatro más inquieto, más novedoso» (Fernández: 342). En este contexto, Víctor Jara es invitado a dirigir un espectáculo para la Compañía de los Cuatro, dos piezas de Raúl Ruiz, entonces autor de algunas obras de vanguardia y de varios experimentos cinematográficos, y que poco tiempo después se convertiría en un cineasta de referencia para el cine político chileno y, más tarde, en un ejemplo del «cine de autor» para *Cahiers du cinema*, cuando llegue a su exilio parisino tras el golpe militar de 1973. Orieta Escamez, miembro de la Compañía de los Cuatro, dice que «la idea de llamar a Víctor para que colaborara con nosotros fue porque sabíamos que había evolucionado mucho como director de teatro. Era muy creativo, y al haber trabajado también como actor sabía lo duro que eso era y daba mucha libertad a sus actores para crear. Él era muy exigente a la hora de dirigir, pero nada rígido en su trato con nosotros. Fue una experiencia muy enriquecedora para mí» (Jurado: 46). Las dos obras que se escogen para montar *Dúo* son historias contadas «a brincos, no había ninguna coherencia, dentro de la coherencia que podía tener un teatro tan vanguardista como el de Ruiz» (Jurado: 46). La pieza se estrenó a finales de Octubre de 1962 en el Teatro Petit Lex de Santiago. El mismo Duvauchelle trata de dar un sentido a la misma: «se jugaba con Borges...con “el otro” y con el espejo. Recuerdo que conversábamos mucho con Víctor sobre todo por el trabajo con las máscaras. Por ejemplo, en *La maleta*, un criado traía a su patrón en un baúl. Y salía una pierna, un dedo, una mano, un codo. Pero no salía uno; salía el patrón con una cara, con otra cara... con cinco caras» (Duvauchelle *apud* Sepúlveda: 86). La otra, *Cambio de guardia*, era una obra inquietante: «mi personaje era siniestro. Se sentaba a ver, más que su latifundio, el universo. Entonces tú no sabes si es Dios o el Demonio: tú ves a ese latifundista que a veces parece un pobre viejo y de pronto un chupasangre» (Gon-

zalo Palta *apud* Sepúlveda: 86). Jara secuencia los tiempos usando este procedimiento como base en la que insertar las intervenciones de los actores.

El 19 de Octubre de 1963 se estrenaba en el Teatro Antonio Varas un nuevo montaje de Víctor Jara y su primera obra política: *Los invasores* de Egon Wolff. Probablemente esta pieza sea una de las que mejor *condensa* el clima social e ideológico en que se encuentra la sociedad chilena del momento: la unificación del Partido Socialista y la creación, junto con el Partido Comunista y otros grupos de izquierda, del FRAP; la consolidación y avance del movimiento de pobladores y la organización del movimiento de trabajo voluntario para la campaña de Allende de 1964 pero que ya se había conformado algunos años antes, la radicalización política contra la propiedad privada y la vía hacia el socialismo, así como la interpelación a la clase media para comprometerse en una opción u otra. *Los invasores* relata una pesadilla del industrial Meyer en la que se ve enfrentado a un grupo de desarrapados que ha invadido su casa y propiedades y a los que no puede echar porque parecen conocer el turbio origen de su fortuna. Este grupo de ocupantes siguen, sin embargo, una organización precisa y esperan la movilización de otros grupos que están por llegar. La pieza termina como empezó, sólo que esta vez la pesadilla es ya una realidad. A pesar de las «ambigüedades» que Sepúlveda ve en el texto, él mismo cita unas palabras del propio Wolff que son muy claras: «mi intención fue, basándome en las ideas del terror que había en ese tiempo hacia los cambios sociales, permitir al China [el guía de los invasores] en sus diálogos, en sus conversaciones, ir desmontando las estrategias y los valores que la burguesía construye para justificar su posición egoísta» (Sepúlveda: 96). *Los invasores* cumple para la sociedad chilena y latinoamericana, es importante decirlo, la misma función que el *Marat-Sade* de Weiss para la sociedad europea de la época. El enfrentamiento entre el revolucionario y el egoísta con el fondo de una revolución francesa perdida es aquí trasladado a la lucha ideológica entre otro revolucionario (El China) y otro egoísta (Meyer) en el tiempo presente, con una revolución por venir. El recurso dramático de la pesadilla le permite plantear algo que *no ha ocurrido todavía* y que, por tanto, puede ser *interpretado escénicamente* de muchas formas. Víctor Jara aborda la dirección de este texto teniendo muy presente esta doble vertiente que presenta la obra. Amaya Clunes, la escenógrafa del montaje escribe que «el primer impulso de Víctor fue mostrar de manera realista el confort de una clase

acomodada. Pero le propuse —y aceptó— representar más bien el concepto de confort poderoso, de un confort insensible, pero temeroso. Pasamos de una ilustración iconográfica a una serie de signos indicativos y simbólicos de la clase burguesa. Propuse una escenografía que permitiera la realidad e irrealidad al mismo tiempo apoyadas por la iluminación. Para eso creé un dispositivo de bastidores gigantes que se perdían en la altura del escenario (...) Los bastidores dobles y la terraza semi-transparente al ser iluminadas desde el interior, permitían perder la noción de los límites y obtener la sensación de vértigo y pesadilla» (Clunes *apud* Sepúlveda: 99-100). La elección de una escenografía *sintética* soluciona un problema importante que aparece en la primera acotación de la obra: que el lugar de la acción dramática es «un living de alta burguesía», por tanto, que requiere de una *densa presencia* realista en su concepción escénica, y que «lo importante es que nada de lo que ahí se ve sea barato» (Wolff: 9), lo que obligaría a un énfasis en *lo material* del enfrentamiento. Joan Turner en su libro sobre Jara comenta los enfrentamientos que dramaturgo y director de escena tuvieron a propósito del significado de la obra, aunque Wolff nunca declaró públicamente nada contra la interpretación de Jara. El desencuentro, al parecer, tiene que ver con la idea de Jara de «dirigir la obra de modo que la simpatía del público se volcara del lado de los pordioseros, mientras que Egon quería que el énfasis se pusiera en los temores y en la inseguridad de los habitantes de la mansión» (Joan Jara: 81). La crítica que Yolanda Montecinos publica en *Las últimas noticias* señala que «la inconsistencia del texto le impide llegar [a Jara] a resultados más positivos. Construye una plana de movimientos llena de sutilezas, desplaza a los actores como parte de un ballet expresionista y obtiene de algunos de ellos actuaciones de un patetismo pocas veces visto en elencos del ITUCH. Todo ello aminora, en parte, la debilidad del texto» (Montecinos *apud* Sepúlveda: 100-101). Al margen de la valoración negativa que se hace de la obra de Wolff, lo importante de la crítica es que resalta positivamente la forma en que Jara resuelve la interpretación estilística de, presumiblemente, tres de los personajes de la obra: Toletole, El Cojo y Alí Baba. Jara encuentra un *registro artístico* , el expresionismo, en el que es posible comprender las dimensiones de los diálogos de estos personajes, verdaderos anclajes de China (significativo sobrenombre) con el mundo exterior (un exterior *latente*). Gracias a esa *expresión* Jara contribuye a traer al espectador el caos y la miseria que reinan fuera del ordenado mundo burgués de la casa de los Meyer, un

caos y una miseria *indescriptibles* mas que mediante una visión onírica, entrecortada, gruesa.

En 1964 Jara enseña interpretación actoral en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile y en la Academia de Teatro de la Casa de Cultura de Ñuñoa, trabajos que mantendrá hasta 1967 y que alternará con conciertos, giras de obras teatrales y viajes. Vuelve a montar *Ánimas de día claro*.

Un año después estrena *La maña* de Ann Jellicoe con el veterano grupo de teatro independiente ICTUS. La obra, un importante éxito del teatro de los «jóvenes airados» ingleses, (convertido en película al año siguiente por Richard Lester y ganadora como tal de la Palma de Oro en el Festival de Cannes) es un texto producido en un *registro estético* radicalmente diferente al realismo y al vanguardismo con los que Jara se había enfrentado hasta entonces. La escritura de Jellicoe es definida por John Russell Taylor analizando su primer texto, *El pasatiempo de mi madre loca*, como una partitura «de la cual un músico hábil puede arrancar su pleno sonido orquestal, o el argumento para un ballet que espera que un compositor escriba su música y un coreógrafo lo ponga en escena» (Taylor: 68). *La maña* es, entonces, un *libreto* para el director de escena. Su fundamento no es la palabra sino los *sentidos* (sobre todo la vista y el oído). Comentando su teatro a la revista *The New Theatre Magazine*, Jellicoe dice: «creo que la palabra “significado” muestra con exactitud qué hay de erróneo en la actitud de la gente. Si preguntaran ¿a qué se refiere la obra?, ése sería un mejor enfoque. Éste es un nuevo tipo de obra, que exige un nuevo enfoque. En la actualidad, la mayoría de los espectadores no están acostumbrados a tomar nada en forma directa en el teatro» (Jellicoe *apud* Taylor: 69). La autora, que había fundado en 1952 un club de teatro de *escenario abierto* (esto es, sin bastidores, en forma de arena, etc.), el Cockpit, se sumaba así a una concepción del texto teatral como elemento más de la práctica escénica. Sepúlveda ha reseñado algunos comentarios de los actores que participaron en el montaje realizado por Víctor Jara, y todos ellos coinciden en señalar que la aproximación al texto se realiza en forma *sensorial y corporal*, así como los intentos por evitar las fórmulas efectistas de algunos actores. Jara ha seguido precisamente los planteamientos estéticos y estilísticos de la autora que define la expresión dramática como un específico modo de comunicación que se realiza «por todos los medios a mi alcance: trato de llegar a él [al espectador] por los ojos, proporcionándole acción visual; trato de llegarle

por los oídos, por ejemplo por medio de ruidos y ritmo. Y no se trata de efectos aislados: son introducidos para establecer comunicación con el público, directamente a través de los sentidos de éste, con el fin de reforzar el efecto total de la obra, y están siempre vinculados con el personaje y la situación. El teatro es un medio que influye sobre la imaginación y las emociones de la gente, y no sólo sobre su intelecto. Y yo trato de usar todos los efectos que pueda ofrecer para conmover al público, para llegarle por la vía de las emociones» (Jellicoe *apud* Taylor: 72). Es por ello que lo importante de la obra no es, como indica Taylor, lo que se dice sino *lo que sucede*. Y por ello Jara pone especial atención en los entrenamientos actorales, en las relaciones físicas entre los personajes, en la capacidad del cuerpo para *insinuar* y multiplicar las intenciones de los personajes, lo que diluye, en buena medida, su *carácter* en beneficio de su *presencia* como *antagonista* de los demás personajes, que provoca constantemente *reacciones*. Por este montaje Jara recibe el Premio de la Crítica de ese año. En el *PEC* se reconoce su trabajo creativo: «Víctor Jara es, sin duda, el mejor director joven que posee el país en la actualidad y destaca su extraordinario sentido del ritmo» (*PEC*).

Este mismo año estrena, el 8 de octubre en el Teatro Antonio Varas, *La remolienda* de Alejandro Sieveking, calificado por algunos críticos de «pequeño clásico criollista», que cuenta el viaje que tres jóvenes campesinos hacen a la ciudad, un verdadero acontecimiento dado que nunca habían salido del rancho, y su encuentro con tres jóvenes prostitutas de las que se enamoran. Las situaciones jocosas (ni ellos ni la madre de los tres muchachos saben que son prostitutas) proceden no sólo de este encuentro, de los equívocos que se producen y los dobles sentidos de las palabras sino, sobre todo, de la ingenuidad y «nobleza de espíritu de los jóvenes campesinos» (Guerrero: 12). *La remolienda* vuelve a ser un motivo para Víctor Jara para traer a la escena la tradición popular. Joan Turner escribe que «habíamos recogido material visual para *La remolienda* en una expedición al sur, el año anterior. Víctor había vuelto cargado de ideas y fotografías. Estaba decidido a que el ambiente fuese lo más auténtico posible, a que, pese a su condición de comedia, su talante no fuese de condescendencia ni estuviese plagada de clichés en la representación de los campesinos». Turner llama la atención sobre el *verismo* de la situación dramática que supone la absoluta diferenciación del mundo del campo y el de la ciudad: «Si yo misma no hubiera sido testigo de aquel viaje, me habría parecido inverosímil que los campesinos se sorprendieran la pri-

mera vez que tropezaban con una carretera asfaltada o una bombilla de luz eléctrica» (Joan Jara: 81). Para el montaje de *La remolienda* Jara incorpora materiales de la misma tradición campesina que refuerzan el significado de algunas escenas: «su aporte al texto [dice el propio Sieveking de Jara] fue mucho mayor en *La remolienda* que en *Ánimas...*, a la cual casi no le hizo ningún cambio» (Sieveking *apud* Sepúlveda: 107). La dirección escénica añade numerosos detalles que enriquecen la caracterización de los personajes (tanto en lo que respeta al habla como a los gestos, etc.), ofreciendo una visión del campo chileno tan alejada del *pater-nalismo* o del *brutalismo* habituales en los teatros burgueses, como de la representación *conflictiva* de la lucha social, tan fundamental en la época. Así, el *realismo* que Jara busca para la escena se encuentra limitado por una *ilusión antropológica* que se enmarca en el proyecto que podríamos denominar de *chilenización* del teatro nacional. Por este montaje Jara recibe el Laurel de Oro.

Dos años después del triunfo electoral de la Democracia Cristiana de Frei (1964-1970), en 1966, Víctor Jara dirige *La casa vieja* del dramaturgo cubano Abelardo Estorino. La obra se estrena en el Teatro Antonio Varas el 21 de junio. Cuba se había convertido en esta época, tras la revolución, en el centro de atención de todos los movimientos revolucionarios latinoamericanos. Buena parte del teatro cubano de esa época describe los problemas derivados del cambio radical en las estructuras sociales y políticas existentes. *La casa vieja*, considerada por Omar Valiño como una pieza en la que se cruza la precisión «que desata un mecanismo de reloj y sus atmósferas que se cargan paulatinamente» del teatro de Chejov, y «un veraz y equilibrado diseño de los personajes» que procede del teatro realista norteamericano, muestra el nuevo gesto social que provoca en los hijos la muerte del padre, la consciencia de la presión moral de la sociedad sobre las nuevas ideas de emancipación (social) y liberación (del patriarcado). La obra de Estorino es un texto *naturalista* que Jara compone siguiendo las pautas de su dirección de *Parcido a la felicidad*: lo psicológico debe proceder de la *relación* física entre los personajes. Sin embargo, el peso del texto, la incidencia de lo físico en el carácter de uno de los personajes (una cojera, que se convierte en *medio* para justificar y justificarse), y la *progresión* dramática que el diálogo impone a la puesta en escena, limitan considerablemente las posibilidades de su trabajo. El *retrato* de lo que hace el *cambio* histórico en el interior de una familia prefigura uno de los aspectos centrales de buena parte del teatro chileno de

la época. No obstante, Jara busca adecuar la escena, y así, dada la imposibilidad de *reproducir* la vida cubana en provincias tan minuciosamente como había hecho con el campo chileno, utiliza un modelo escenográfico *conceptual* y busca un elemento que por su especificidad permita reconocer ese mundo. Ese elemento será un árbol de hojas rojas que crece en Cuba. Al mismo tiempo, el árbol se convierte en el símbolo de una revolución *de la tierra* que aún no ha llegado a todos los habitantes del país.

Los tres últimos montajes estrenados de Víctor Jara son tres piezas radicalmente diferentes que muestran lo que fue, sin duda, su concepción de la dirección escénica como producción de una representación *radicalmente heterogeneo* estética e ideológicamente.

En 1968 dirige *Entretengamos al Sr. Sloane* del dramaturgo inglés Joe Orton. De nuevo trabaja para la independiente Compañía de los Cuatro. Se trata de una pieza «bastante desconcertante, ya que dentro de un formato cómico, nos introduce en un mundo de sordidez, crímenes y depravaciones sexuales. Es la situación que vive un joven (Sloane), pensionista en la casa de dos hermanos, un gay y una mujer “medio putinga” —según Humberto Duvauchelle—, quienes viven junto a su padre. En el transcurso de la trama, comienza a producirse una turbia seducción entre la mujer y el joven, bajo la atenta sospecha del hombre (Eddie). El padre de los hermanos es un ser siniestro el que, en un punto determinado de la obra, termina siendo asesinado a patadas y fierrazos por el joven Sloane. Los hermanos, a condición de no acusarlo a la policía, llegan a un acuerdo: cada uno va a ser dueño de él por dos semanas» (Sepúlveda: 136). Para el programa de mano, Jara escribe un texto significativo sobre esta obra: «la verdad es agresiva como un desfloramiento, más aún cuando nos sorprende entretenidos en medio de la corrupción. Al querer sacarnos de nuestra letargia, de nuestras respuestas no críticas a la vida rutinaria, trabajando insidiosamente con nuestros prejuicios y preconceptos, Orton constituye una obra directa, perversa, cruel y agradablemente divertida con materiales que normalmente creeríamos desagradables y no apropiados para un tratamiento cómico. Así, influidos por su talento, aceptamos sin ninguna tensión, congelando toda reacción moral, aquello que se supone deberíamos rechazar» (Jara, 1968). ¿Debemos suponer que lo que interesaba a Jara es, justamente, esa *suspensión moral*? Joan Turner apenas hace mención de este montaje en su biografía de Víctor Jara. Sepúlveda insiste, siguiendo la información que dan los ac-

tores de la compañía, en la especial preponderancia que Jara da a lo «físico-coreográfico» en la propuesta de escenificación, y la concepción de las escenas: «largas, mudas, de grandes pausas» (Sepúlveda: 138).

De su viaje por California (EEUU) con la delegación del ITUCH para representar *La remolienda* (titulada en inglés *Bawdy Party*), *Los Angeles Times* y otros diarios norteamericanos reconocen el buen trabajo de Jara y resaltan los riesgos del montaje. De allí, Jara se trae ideas que amplían su concepto de dirección. El conocimiento que tiene de los movimientos contraculturales y de la revolución *hippy* (en plena eclosión), así como de las *formas* culturales que ésta compromete, le permiten abordar el que es, sin duda, el montaje más complejo de su carrera: *Viet-rock*, texto de Megan Terry que se estrena el 2 de Mayo de 1969, primer montaje del recién transformado ITUCH en Departamento de Teatro de la Universidad de Chile (DETUCH) que, además, supone una nueva orientación ideológica: en la búsqueda de un nuevo público y una nueva función política del teatro. Jara participa de estas ideas en tanto que miembro del nuevo consejo directivo del DETUCH, del que había sido elegido un año antes. *Viet-rock* es, en este sentido, un ejemplo significativo de la nueva etapa. El programa de mano da buena cuenta del esfuerzo que supone esta producción: construcción de objetivos para proyecciones (lo que indica la introducción de nuevas técnicas en el montaje), realización de una *partitura sonora*, dieciséis actores en escena, *partitura musical* (de Marianne de Pury) con arreglos y dirección musical de Luis Advis. Terry escribió este texto en las diferentes sesiones de su taller de los sábados del Open Theatre, a partir de improvisaciones que fueron realizando los actores con un núcleo temático: la guerra contra Vietnam, posiblemente uno de los acontecimientos históricos más importantes de la década. Para ello Terry usó numeroso material documental para *explorar* «nuestras sentimientos negativos, conductas y fantasías», exponiendo esas cualidades que los actores formalizaban. «Intentamos alcanzar la esencia de la violencia» (Terry: 21). En este punto parece diferenciarse ya la perspectiva que Jara emplea en su interpretación del texto, pues «la autora no sobrepasa un primitivo pacifismo norteamericano. No ve el imperialismo de su país con los ojos con que lo vemos los chilenos y latinoamericanos. La obra tiene un planteamiento muy libre. La posición que yo he tomado ante esta obra es la del juicio y condena al imperialismo» (Jara *apud* Joan Jara: 134-135). En sus notas al texto, Terry señala expresamente la idea de que «el director debe retener en su cabeza que las imágenes visuales

son aquí más importantes que las palabras» (Terry: 21). De la misma manera, la música forma un todo orgánico con el desarrollo de la pieza. *Viet-rock* es un drama *interno*, el de los soldados, el de las madres, el de las novias; por el que pasan senadores, médicos, sargentos, etc., atravesado por las huellas sensibles (sonidos, gritos, movimientos violentos) e imaginarias que la guerra contra Vietnam está dejando en el pueblo norteamericano. Terry da numerosas indicaciones para el director: uno, que debe hacer el máximo uso del espacio del público, sobrepasar el área de actuación y dirigirse siempre a éste; dos, que tiene que concentrar su trabajo no sólo en la *intención* de las escenas sino también en el *contenido emocional* de las mismas; y tres, que el público debe llegar a estar implicado intelectual, emocional y cinestéticamente (Terry: 22-23). Para llevar a cabo este trabajo, Jara requiere de una preparación física específica para los actores. Joan Turner, que figura como coreógrafa en el programa de mano de la obra, señala el tratamiento que dan a las sesiones de entrenamiento físico previas a los ensayos: «había que llevarlos a un estado de sensibilidad cinética en el que podían hacer muchos más de lo que se suponían capaces, un estado de sosiego y entrega a las exigencias físicas de su imaginación, liberados de sus inhibiciones habituales. Tenían que estar en condiciones de moverse, estallar en el aire, serpentear boca abajo, correr, rodar, saltar, convertirse colectivamente en helicópteros, flores y explosiones. Por motivos obvios, Víctor había escogido un reparto de actores predominantemente jóvenes, pero hasta los más maduros se consagraron con gran entusiasmo a una producción que les planteaba dificultades que jamás habían experimentado» (Joan Jara: 134). También de una concepción escénica que permita cambiar a los actores de personaje, espacio y tiempo, lo que significa un trabajo cercano a la idea de *transformación* con la que se trabaja en el Open Theatre. Igualmente de una necesaria *desnudez* del escenario (no hay decorados), de los actores (no hay vestuario al uso) y del público (no hay cuarta pared). *Viet-rock* es para Víctor Jara, un desafío a la imaginación, como él mismo señala. Con este montaje se enfrenta a un teatro que requiere de *escenogramas* y de una conjunción actoral minuciosa. El cuerpo de los actores es, en realidad, el único productor de imágenes. Jara se encuentra en el camino del *teatro pobre* de Jerzy Grotowski, en el teatro que «desafía la noción de teatro como una síntesis de disciplinas creativas diversas» (Grotowski: 13) y que basa en la potencia expresiva de los actores la creación de objetos, hechos, etc.: «el actor transforma, mediante el uso

controlado de sus gestos, el piso en mar, una mesa en un confesionario, un objeto de hierro en un objeto animado, etc.» (Grotowski: 16). El montaje de *Viet-rock*, parafraseando a Grotowski, es un desafío que compromete toda la capacidad de los actores y del director, que compromete «todo su ser, más allá de los límites que normalmente haya conocido». El trabajo de Jara resulta más cercano de las propuestas del Living Theatre (que conoció en distintos momentos) que del modelo escénico que venía realizando. La revista *Ecran* le dedica, algunas semanas antes de su estreno (que se anuncia para el 25 de abril) un reportaje, firmado por Yolanda Montecinos, en el que se da cuenta del desarrollo de los duros ensayos y se ofrece unas declaraciones del director muy significativas: «una obra tan peculiar exige, por añadidura, una forma de expresión también propia, distinta. Para conseguirla ha sido preciso recurrir a todo tipo de elementos que sean también propios y que han significado una real búsqueda en cada actor. Se ha estimulado tanto el trabajo creativo individual como la labor de equipo» (Jara, *apud* Montecinos: 41). En las críticas publicadas sobre el montaje se resalta tanto la ruptura que la obra supone respecto de las normas convencionales del teatro (*El Siglo*), como el esfuerzo de preparación física para afrontarlo y el uso de «garabatos locales» que provocaran «al tranquilo espectador nacional». En un artículo de Julio Huasi, significativamente titulado «Lucha de clases sube a escena», se recogen unas declaraciones de Jara respecto al diferente tratamiento ideológico que él ha hecho de la obra y que le ha llevado a cambiar algunas escenas. Jara se enfrenta a un texto que «no se representa sino que se reconstruye y se recrea» (Jara, 1969b: 74).

En 1969 Víctor Jara dirige también, fuera del DETUCH (que ha dejado como director de escena) y por invitación de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile (contratado como profesor de teatro), *Antígona* de Bertolt Brecht, su último montaje. La propuesta de dirección de Jara sigue algunas de las ideas desarrolladas en *Viet-rock*: ausencia de decorados (los actores usan diferentes objetos), ruptura de la cuarta pared, elementos sintéticos simbólicos (una gran reja de metal). Los testimonios que recoge Sepúlveda señalan la preeminencia de los elementos sonoros en la concepción escénica. *Antígona* se estrenó en el Teatro Camilo Henríquez.

■ VÍCTOR JARA Y LA HISTORIA

Desde 1970 Víctor Jara no dirigió más teatro, la canción y el trabajo social le ocuparon por entero. El proyecto de la Unidad Popular era una revolución socialista que necesitaba del apoyo mutuo y de la lucha diaria. Como intelectual y artista dio prioridad a la tarea de soldar una voz común que deshiciera las diferencias de clase. Si es cierto que empezó a preparar la dirección de otra pieza de Sieveking convencido por el dramaturgo y los otros miembros de la compañía Teatro de Ángel (Sepúlveda: 179), también es cierto que los seres humanos hacen la historia en determinadas condiciones tanto como la historia los hace a ellos. Su trabajo como director de escena significó un esfuerzo por transformar la dramaturgia chilena, por indagar en una realidad que «tiene su esencia, su contenido y su forma» (Jara, 1978: 16). Su enseñanza, para los que no aprendieron con él o no pudieron conocer sus montajes, tiene un eje común que señaló el propio Jara: «no sé si soy un buen director de teatro. Para serlo se necesitan mucha experiencia y una gran madurez como ser humano. En el teatro siento una realización colectiva, porque el teatro es un arte colectivo» (Jara, 1978: 16). Tal vez, como en pocos momentos de la historia, esa realización colectiva dejó el escenario, es decir, las representaciones, y se convirtió en acontecimiento. Tal vez por eso Víctor Jara dejó la escena y se integró en la historia.

■ BIBLIOGRAFÍA CITADA

- COSTAMAGNA, Alejandra. «Apuntes sobre el teatro chileno en la década del 60. Testimonios de cuatro protagonistas», en *Dram@teatro*, Revista digital, www.dramateatro.arts.ve
- JARA, Joan (1983). *Víctor Jara, un canto truncado*, Barcelona: Argos Vergara.
- JARA, Víctor (1978). *Habla y canta*, La Habana: Casa de las Américas.
- (1999). *Obra musical completa*, Santiago: Fundación Víctor Jara.
- FERNÁNDEZ, Teodosio (1976). «Apuntes para una historia del teatro chileno: los teatros universitarios (1941-1973)», en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 5, pp. 331-347.
- GROTOWSKI, Jerzy (1987¹⁴). *Hacia un teatro pobre*, México D.F.: Siglo XXI.
- GUERRERO, Eduardo (2003). «Prólogo» a Sieveking *La remolienda y otras obras de teatro*, Santiago: Editorial Universitaria, pp. 9-17.
- JURADO, Omar y MORALES, Juan Miguel (2003). *El Chile de Víctor Jara*,

ARTÍCULOS

- Santiago: Lom.
- MONTESINOS, Yoland (1969). «El rock del Vietnam», en *Elvar*.
- PIGA, Domingo y RODRÍGUEZ, Orlando (1964). *Teatro chileno del siglo XX*, Santiago: Publicaciones de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile.
- PIGA, Domingo (2001). *Teatro experimental de la Universidad de Chile*, Santiago.
- PIÑA, Juan Andrés (2003). «Realismo y humanidad en la obra de Alejandro Sieveking», en Sieveking, *Ánimas de día claro y otras obras de teatro*, Santiago: Editorial Universitaria, pp. 9-15
- TAYLOR, John Russell (1968). *Teatro de la ira*, Buenos Aires: Paidós.
- TERRY, Megan (1967). *Viet-rock*, Nueva York: Simon and Schuster.
- SEPÚLVEDA, Gabriel (2001). *Víctor Jara, hombre de teatro*, Santiago: Sudamericana.
- WOLFF, Egon (2004³). *Los invasores. José*, Santiago: Pehuén.