

# Estrategias de aproximación a lo real del montaje documental chileno *Galvarino*

## Strategies for Approximating The Real in the Chilean Documentary Play *Galvarino*

Pontificia Universidad Católica de Chile

Coca Duarte L.

cocaduarte@uc.cl

### Resumen

---

El artículo propone un análisis del montaje chileno *Galvarino* (2012), de la Compañía Teatro Kimen, desde el punto de vista de sus estrategias de aproximación a lo real. Entre estas, se destacan la utilización de actores no profesionales, el desarrollo de acciones cotidianas en escena y la hibridación entre documento y ficción. Se exploran estas estrategias desde la pregunta por los modos de representación, problematizando la contraposición entre la pretensión de transparencia de lo real y el artificio como mecanismo de construcción de lo real. Finalmente, se inserta el análisis en el marco de una reflexión en torno a la construcción de identidad chilena y mapuche en este montaje en particular.

#### Palabras clave:

*Galvarino* – Teatro Kimen – dramaturgias de lo real – teatro testimonial.

### Abstract

---

This article proposes an analysis of the Chilean theatrical production *Galvarino* (2012) by the Compañía Teatro Kimen from the viewpoint of its strategies for approximating reality. Among these strategies, what stands out are the use of non-professional actors, the development of quotidian actions on stage, and the hybridization of documentary and fiction. These strategies are explored through the questioning of representational modes by problematizing the contrast between the pretense of realist transparency and artifice as a mechanism for constructing reality. Finally, it includes an analysis of the Chilean and Mapuche identities that are constructed in this documentary play.

#### Keywords:

*Galvarino* – Teatro Kimen – Dramaturgies of the real – testimonial theatre.



**Galvarino.** Dirección: Paula González Seguel y Marisol Vega Medina. Dramaturgia: Marisol Vega Medina. 2012. Fotografía: Danilo Espinoza Guerra.

El agotamiento de los modos de representación –consecuencia de los cuestionamientos en torno a la elaboración colectiva del trauma, la disolución de los grandes relatos (Lyotard), y la erosión del “principio de realidad” en la sociedad de los *media* (Vattimo 82)–, ha llevado al teatro a experimentar con nuevas estrategias de aproximación a lo real. Esto, sumado a una búsqueda de reconexión de los artistas con la realidad marcada por un creciente compromiso con lo político y social (Sánchez, *Prácticas de lo real* 16), ha significado que los creadores teatrales exploren procedimientos tales como la cita, la intertextualidad y el uso de testimonios, documentos y materialidades extra-escénicas (como videos, fotografías u objetos) en su búsqueda por lo real. Estas operaciones han transitado entre las artes visuales, la performance y las artes escénicas, cuestionando en los últimos años la cualidad de huella de los materiales convocados y problematizando la reelaboración de los mismos.

La historiadora del arte catalana Ana María Guasch, califica esta tendencia como “el giro del archivo” y explica:

Desde finales de la década de los sesenta del siglo XX hasta la actualidad se constata entre artistas, teóricos y comisarios de exposiciones una constante creativa o un “giro” hacia la consideración de la obra de arte “en tanto que archivo” o “como archivo” que es el que mejor encaja con una generación de artistas que comparten un común interés por el arte de la memoria, tanto la memoria individual como la memoria cultural, [y] la memoria histórica.... (“Los lugares de la memoria” 157)

Desde el campo de la teoría teatral, el español José Antonio Sánchez reconoce un “auge del documentalismo” como una de las manifestaciones de la “renovada necesidad de confrontación con lo real” (*Prácticas de lo real* 9) de la creación escénica contemporánea. Guasch emparenta esta

tendencia con “buena parte de la historiografía del siglo XX [que] obedeció al deseo contradictorio de analizar el presente a partir de documentos, restos, supervivencias, ruinas y fósiles, en suma, indicios del pasado que, a través del archivo, se involucran en el presente” (*Arte y archivo* 16).

En esta línea, y durante los últimos años en Chile, no han faltado experiencias artísticas que ensayen la posibilidad del arte de reconstruir –a partir de sus huellas y parcialmente–, la memoria, la historia de vida o la cotidianeidad relativa a la dictadura de Augusto Pinochet.

Es el caso, entre otros, de *La ciudad de los fotógrafos* de Sebastián Moreno, donde se efectúa una doble operación de archivo: por una parte, se nos enfrenta a fotografías del pasado; por otra, se hace mediante la estética documental. Respecto a la primera operación, y siguiendo lo que señala Sekula, estamos ante un trabajo de archivo en la medida en que “los procedimientos y ambiciones” de este “están presentes en toda práctica fotográfica” (en Guasch, *Arte y archivo* 168). Mientras que el género documental, por su parte, es una operación de archivo en cuanto se construye mediante el testimonio, indicio de memoria fundamental a la hora de recuperar las condiciones de producción de las imágenes tomadas en tiempos de dictadura.

En las artes visuales, Voluspa Jarpa, con *La No-Historia* –instalación presentada en la octava Bienal del Mercosur en Septiembre 2011–, trabaja con los archivos desclasificados de la CIA por el gobierno de Estados Unidos en el año 2000. La artista expone los documentos, fuertemente censurados con tachaduras negras, y declara sobre su trabajo:

... considero que el lenguaje artístico da una posibilidad de enfrentamiento con aquellas experiencias históricas desde interrogantes simbólicas, aquellas que les compete a las imágenes que estas mismas contienen y no necesariamente de manera directa a los contenidos historiográficos, ya que a estos les compete ser tratados por otras disciplinas como la historia o las ciencias políticas. (Entrevista)

Es así como Jarpa destaca por sobre todo la *tacha* y el almacenamiento en su trabajo, retomando aquello señalado por Guasch:

El archivo contemporáneo ha funcionado a través de dos máquinas o *modus operandi*: la que pone énfasis en el principio regulador del nomos (o de la ley) y del orden topográfico, y la que acentúa los procesos derivados de las acciones contradictorias de almacenar y guardar, y, a la vez, de olvidar y destruir huellas del pasado, una manera discontinua y en ocasiones pulsional que actúa según un principio anómico (sin ley). (*Arte y archivo* 15)

En *La No-Historia*, la máquina del “orden topográfico” opera en tanto se ponen a disposición archivos desclasificados en su orden y abundancia. Por otra parte y mediante la exposición de sus tachaduras, se pone en evidencia la contradicción misma del proceso de almacenar, al destacarse la incapacidad de estos documentos de reconstruir un relato.

Desde el punto de vista de las artes escénicas, se pueden mencionar diversas experiencias. Es el caso de *El año en que nació*<sup>1</sup> de Lola Arias, obra realizada en co-producción con la Fundación

1 Estrenada en 2012 en el Festival Santiago a Mil. Texto y dirección de Lola Arias, con la colaboración del equipo artístico y los actores. Actuaciones de: Alexandra Benado, Leopoldo Courbis, Pablo Díaz, Ítalo Gallardo, Soledad Gaspar, Alejandro

Santiago a Mil a partir del concepto de la obra argentina de la misma creadora, *Mi vida después*<sup>2</sup>. En esta apuesta radical, se ponen a disposición del espectador las fotografías, ropas, relatos de vida, cartas, entre otros, de los padres de los actores presentes en escena. La aproximación a lo real en esta obra opera mediante una estrategia que podría reseñarse del siguiente modo: en un estilo confesional, aparentemente despojado de ficción y teatralidad, se exponen las materialidades en bruto, vestigios de memoria recolectadas por los propios protagonistas. Existe, además, un criterio de selección de los participantes que responde a su diversidad tanto cultural como política: mientras los padres de algunos participaron activamente en la resistencia contra el régimen, un grupo se mantuvo al margen, y otros apoyaron fehacientemente la dictadura; mientras algunos apenas podían asegurar su subsistencia, otros vivían en la opulencia.

La estrategia de recolección de los testimonios –la audición–, así como los mecanismos de exposición de los mismos –por ejemplo, colocarse en fila de más *derechista* a más *izquierdista*, con las consiguientes disputas en un tono más bien jocoso–, nos remiten a la “espectacularización de lo privado” (Sánchez, *Prácticas de lo real* 9) efectuada por los medios masivos, tales como la televisión. Cabe preguntarse hasta qué punto las huellas de esa memoria logran traer a escena las complejidades de una época o si más bien sucede lo que advierte Sánchez:

También las prácticas de relación y las artes de archivo tienen derivaciones no deseadas: . . . el interés documental puede transformarse en obsesión reproductora o voyeurismo acrítico. . . y las narraciones de la memoria en una atomización y canalización del relato histórico, una vez más *regalado* al poder. (“La representación de lo real” 2)

El principio de equilibrio en la selección de los protagonistas, puede generar el discurso involuntario de que el conflicto ha terminado, sin dejar consecuencias: *nuestros padres se quedaron en las viejas oposiciones, mientras todos nosotros hemos sufrido y podemos compartir un escenario*. Por otra parte, se percibe una pretensión de “Transparencia excesiva” (59), tal como lo expresara Baudrillard a propósito de la serie de “TV-verdad” (58) “An American Family”<sup>3</sup> –donde destaca el “espejismo de filmar a los Loud como si la TV no estuviera” (58, énfasis en el original). En este intento por eliminar la teatralidad, podemos ver una de las operaciones de la simulación:

Todo se metamorfosea en el término contrario para sobrevivir en su forma expurgada. Todos los poderes, todas las instituciones, hablan de sí mismos por negación, para intentar, simulando la muerte, escapar a su agonía real. El poder quiere escenificar su propia muerte para recuperar algún brillo de existencia y legitimidad. (45)

Al “Probar el teatro con el antiteatro” (45), esta propuesta, en mi opinión, cae en “la histeria característica de nuestro tiempo: la de la producción y reproducción de lo real. . .”. Aquello

Gómez Sepúlveda, Fernanda González, Viviana Hernández, Ana Laura Racz, Jorge Rivero, Nicole Senerman, Mia Weissbluth, Noah Weissbluth y María Jesús Rivero.

2 Estrenada en 2009. Texto y dirección de Lola Arias. Dramaturgista: Sofía Medici. Actuaciones de: Blas Arrese Igor, Liza Casullo, Carla Crespo, Vanina Falco, Pablo Lugones, Mariano Speratti, Moreno Speratti da Cunha.

3 Filmada en 1971 y transmitida en 1973 en el canal Norteamericano PBS, “An American Family” es considerada una de las primeras series de telerrealidad. Durante siete meses se registró la vida diaria de la familia Loud, lo que dio origen a doce capítulos de una hora de duración. Más información en: “Lance Loud! An American Family”. PBS. Web. 28 Feb. 2013.

que toda sociedad busca al continuar produciendo, y superproduciendo, es resucitar lo real que se le escapa" (53).

Considero que *El año en que nació*, pretende decir la verdad desnuda utilizando el lenguaje en su disponibilidad y transparencia, en su uso instrumental comunicativo. Lo real aparecería, aquí, "señalado" (Rojas), lo que implica, por una parte, que el afán informativo se satisface con el público— el "ponerse al tanto"— y, por otra, que el pasado se considera —tal como mencioné antes— superado.

Más allá de estas consideraciones, en *El año en que nació* la atención del espectador es capturada por las individualidades que en escena se exponen. Lo que impulsa a los protagonistas es la necesidad de "contarse a sí mismos" —como define Beatriz Trastoy (13) la acción principal de la escritura autobiográfica para teatro. El efecto que esto aparentemente ha provocado en ellos —una suerte de reconciliación con su propia historia— es innegable. Aquí, en mi opinión, aparece "la realidad" del montaje, en este acto performativo que se desarrolla ante nuestros ojos, tal como comentan Guerin y Hallas, a propósito del acto de "dar testimonio":

[La] relacionalidad entre el sobreviviente-testigo y el oyente-testigo enmarca el acto de dar testimonio como un acto de habla performativo. No es un acto constatativo, que solamente representaría o informaría un evento que tuvo lugar en el mundo histórico. En el hecho de dirigirse a otro, ya sea un terapeuta, un jurado o un auditorio, el acto performativo de dar testimonio ratifica la realidad del evento atestiguado. Además, produce su "verdad" en el momento de la enunciación testimonial. (La traducción es mía, 10)

En contraste con esta experiencia, la obra *Galvarino* de la compañía de Teatro Kimen problematiza su relación con lo real. Me propongo aquí analizar de qué manera este "documental ficcionado" —como sus propias creadoras lo han calificado (González y Vega 7)—, al entremezclar la ficción teatral, actores no profesionales, el pasado y el presente, las acciones cotidianas y las textualidades originarias del testimonio, reflexiona sobre sus propios recursos, y ensaya diversas estrategias de aproximación a lo real, logrando poner en obra (Rojas) y contener lo real sin señalarlo.

### Acción, tiempo y cuerpo

Basada en un episodio real de la vida de Marisol Ancamil, *Galvarino*<sup>4</sup> —dirigida por Paula González, y con la dramaturgia y codirección de Marisol Vega— explora el límite entre realidad y ficción, tensionando la impermeabilidad de ambos polos. La acción se desarrolla en un escenario que reproduce la cocina de una casa de campo. Allí, tres actores/personajes realizan una coreografía cotidiana: una mujer mayor (Elsa) despluma una gallina y luego prepara una cazuela, un hombre mayor (Luis) fabrica trampas de conejo<sup>5</sup>, una mujer joven (Paula) pone la mesa. El

4 Estrenada en Marzo de 2012, en la Sala Universidad Mayor. Elenco original: Reynaldo Cayuñilo, Elsa Quinchaleo y Patricia Cuyul. Elenco 2013: Luis Seguel Valeria, Elsa Quinchaleo y Paula González. Compañía Teatro KIMEN y Teatro Universidad Mayor.

5 Reynaldo Cayuñilo, carpintero, realizaba cajas de madera.



**Galvarino.** Dirección: Paula González Seguel y Marisol Vega Medina. Dramaturgia: Marisol Vega Medina. 2012.  
Fotografía: Danilo Espinoza Guerra.

silencio, la concentración y la precisión ritual de estas acciones son interrumpidos rara vez por un intercambio breve de palabras. Además, se dan a conocer cinco cartas de Marisol Ancamil dirigidas al ministro de Relaciones Exteriores de Chile en los años noventa. A través de estas cartas, somos testigos de la progresiva frustración de Marisol en su intento de repatriar a su hermano, Galvarino, quien fuera enviado sin retorno a Rusia el 10 de septiembre de 1973, aun siendo joven y becado por el gobierno de Salvador Allende. La acción cotidiana finaliza cuando llega desde el exterior una carta y Marisol lee en voz alta la respuesta del Ministro que informa el asesinato de Galvarino en Rusia por parte de un grupo racista. Finalmente, la mujer joven se dirige al ministro, de frente al público, en un monólogo que combina sus exigencias de la repatriación del cuerpo de Galvarino con textos de *El desaparecido*, de Juan Radrigán.

Desde el punto de vista de la acción y la temporalidad, la convención de la ficción teatral está llevada a su límite: se trabajan sus correspondencias con la realidad. Elsa, Luis y Marisol se concentran realmente en su tarea y son absorbidos por ella. En su dominio de expertos, se percibe que la actividad escénica les es propia, testimonio de su cotidianidad. La acción que se desarrolla no es mimética sino concreta: la preparación e ingesta de la cazuela suceden en tiempo real. La preocupación no está en el “si mágico” stanislavskiano<sup>6</sup>, sino en el quehacer concreto, en la relación con el espacio –la cocina, la mesa de comer y la mesa de trabajo–, la materialidad –utensilios de cocina, cubiertos, alambres y otros– y los cuerpos –la gallina muerta y los otros actores presentes en escena. Se intenta aquí “desnudar” la representación hasta

6 “ ‘Si’ mágico: . . . Los actores transmiten con toda veracidad los sucesos acaecidos en la obra en virtud de una suposición que para ellos se convierte en una realidad innegable. (‘SI YO’ fuera Joe Keller obraría de tal modo, por ejemplo.) . . . Desde el momento de ese ‘si’ mágico, el actor pasa del plano de la realidad que lo rodea al de otra vida, creada e imaginada por él mismo”. Toporkov, Vasilii Osipovich. *Stanislavsky dirige*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1961. 14. Impreso.



*Galvarino*. Dirección: Paula González Seguel y Marisol Vega Medina. Dramaturgia: Marisol Vega Medina. 2012.  
Fotografía: Danilo Espinoza Guerra.

despojarla de la operación de ficcionalización. Sin embargo, no se recurre al señalamiento, pues la concentración no está puesta en *simular la muerte* del teatro, sino en poner en tensión sus límites. El manejo temporal pone en cuestión el dispositivo: si bien la preparación de la cazuela y luego su ingesta pueden ocurrir en tiempo real, no estamos seguros de que su cocción se realice en el transcurso de la obra – que dura una hora en total. El espectador inevitablemente está lleno de preguntas: ¿cuánto de esto es real?

Estas estrategias en cuanto a la acción y tiempo, tienen consecuencias en la configuración del “personaje”: ya no se sustenta en un relato, sino en su existencia concreta en escena. Lo que prevalece es su corporalidad en acción y relación. Lo que se constituye, entonces, es un “personaje físico”, tal como lo define Sánchez:

La consecución del “efecto de creencia” no se basa en el enmascaramiento visual o psicológico, sino en la ejecución de una coreografía de movimientos y palabras, mediante una actuación exclusivamente física. Lo extraordinario no ha sido la representación de un personaje dramático, sino la representación de un personaje físico para hacerlo asumible como *natural* a unos ojos acostumbrados a la mediación (que ya no falseamiento) sistemática de la realidad por medio de la técnica. (*Prácticas de lo real* 93)

A ello se suma la incertidumbre del espectador frente a la identidad de los cuerpos en escena: reconocemos que la mujer mayor y el hombre mayor no son actores profesionales, sin embargo no somos capaces de definir si son los verdaderos padres de Galvarino. Damos por sentado que

son mapuche porque en sus parlamentos aparecen frases en mapudungún, aunque luego nos enteramos que el hombre mayor no es en realidad mapuche. Paula González se refiere a los “cuerpos que cargan con una biografía” (González y Vega 3): en vez de insertarse en la construcción del personaje por medio del vestuario o maquillaje, se acude a la memoria corporal de los intérpretes, a su historia de vida, vivencias, ocupaciones y años de existencia. Las creadoras del montaje me revelan: Luis no es Rubén –el padre de Galvarino–, no es mapuche y tampoco es actor, el cuerpo de Luis carga con la biografía de ser un hombre mayor, campesino, que, entre otras ocupaciones, realiza trampas de conejo, como las que elabora en escena; Elsa no es Avelina –la madre de Galvarino–, tampoco es actriz; el cuerpo de Elsa carga con la biografía de ser mapuche y, de vez en cuando, con la labor de desplumar gallinas y preparar cazuelas, como lo hace en escena; Paula no es Marisol –la hermana de Galvarino–, es actriz y la directora del montaje, su cuerpo carga con la biografía de ser la sobrina de Galvarino y de testimoniar, mediante la puesta en escena, sus recuerdos familiares.

### Cotidiano y excepcional

González y Vega no se contentan con ensayar esta estrategia de aproximación a lo real –que pone al cuerpo y su biografía, acción y tiempo escénico al centro de sus preocupaciones–, sino que contrastan esta corporalidad viviente con la voz en *off* y la proyección de las cartas. Esto permite, por un efecto de montaje, otra capa en la construcción del personaje:

Sr. Ministro. Usted no me conoce. Yo soy Marisol Ancamil Mercado. Y soy la hermana de Galvarino Ancamil Mercado. Seguramente a él tampoco lo conoce. Él se fue a Rusia a estudiar el año 1973, becado por el gobierno de Salvador Allende, por una beca de capacitación agrícola que le dieron aquí en Temuco porque mi papá era trabajador y partidario del partido socialista. . . . mi hermano se fue en setiembre del 73 a Rusia, y nosotros nos quedamos aquí. Mi papá como campesino, ‘taba orgulloso de su hijo. Mi mamá no decía ná. Yo estaba triste, porque era mi hermano regalón el que se iba. . . . Y en veces sabíamos dél. Que estaba bien, que estaba trabajando y que así se pasaba el tiempo... porque allá era muy diferente que acá, porque Rusia es muy diferente que acá y siendo mapuche, porque nosotros somos mapuches, usted comprenderá que es una cosa muy extraña estar en un país tan distinto. . . . Cuando fue el año 90, que Galvarino se vino en un viaje a Chile, en ocasión de mi matrimonio, porque yo me casé, pero ya me separé ya. . . . Hace un año ya que fue eso. Y desde que se fue, solo hemos sabido dél a través de una carta . . . [:] habían llegado bien, pero que las cosas no estaban tan bien en Rusia como antes. . . . Dice que el comunismo se cayó allá. . . y como él era comunista no sabemos cómo estará allá. Nosotros acá estamos en democracia. Y por eso le escribo, porque usted es el ministro de relaciones exterior entonces puede ubicarlo de alguna manera y ver si se encuentra bien, y si lo puede ubicar por favor darle el recado de que nosotros queremos que se venga, que si quiere se trae a su familia que lo recibimos a todos igual. (1-3)

Esta oralidad separada del cuerpo contrapone “lo terrible y la cotidianidad” (Rojas 44). Los cuerpos se desplazan en “lo cotidiano [que] es aquel tiempo de la repetición en el que ‘no

ocurre nada', o en el que *ocurre lo mismo*": una familia se prepara para cenar y luego cena. Estas acciones "no excepcionales" (Rojas 57-8) son acompañadas de un diálogo funcional a la ejecución de las mismas: "Tráeme el agua caliente" (1); "Está wena la comía, mamá" (4). Por otra parte, aquello que se nos revela en esta primera carta –reelaboración del testimonio de Marisol Ancamil– articula lo excepcional, en tanto representa el relato subjetivo de las consecuencias del golpe para esta familia: el alejamiento de un hermano y el consiguiente olvido por parte de las autoridades en tiempos de democracia. Por una parte, el testimonio autobiográfico de la hermana de esta singular víctima de la dictadura –Galvarino–, reconstruye, por medio de lo privado, un fragmento particularmente doloroso de la historia chilena –la dictadura militar de Augusto Pinochet–; por otra, opera como una nueva estrategia de esta obra para aproximarse a lo real, esta vez a una experiencia traumática:

El recuento autobiográfico era considerado más auténtico, porque comunicaba, de forma oral o escrita, una experiencia individual y profundamente personal que no pretendía representar la experiencia de todos aquellos que sufrieron. El testimonio del sobreviviente encuentra su valor de verdad precisamente en su subjetividad, en su producción de experiencia corporizada [*embodied*]. (Guerin y Hallas 7, la traducción es mía)

### El silencio de antes y el silencio de ahora

El testimonio de esta experiencia personal nos permite pensar en todas las víctimas de violaciones a derechos humanos cometidos durante la dictadura. Sin embargo, la consecución de las cartas sin respuesta insistiendo en la petición de repatriación de Galvarino nos permiten entrever que el acento no está puesto en las consecuencias de la dictadura, sino en el silencio de las autoridades en el presente y su inhabilidad de reparar el pasado, o de al menos compensar sus implicancias en el presente. La reacción de Marisol ante la llegada de la carta con la noticia del asesinato de Galvarino confirma este énfasis en la necesidad de ser escuchados de esta mujer y su familia:

Sr. Ministro.

Galvarino ya no está. Lo mataron en Rusia.

. . . tantos años de eternidá, tantos años de reclamos no respondidos, tantos años golpeando puertas que nadie quiere abrir... eso ya es demasiado.

. . .

Es una impotencia tan grande la que sentimos nosotros de no haber podido haber hecho na', de no haber podido mandarle plata siquiera, y nosotros sabíamos que usted'e quizá podían intervenir pa' que mi hermano se volviera con nosotros que somo' su familia.

Así que escúcheme atentamente ahora: ¡Basta de vueltas!, se pararon los desgraciaos y partieron a buscar el cuerpo de mi hermano. Sin él de nuevo con nosotros no hay Dios, demonios ni democracia que nos salven. . . lo único que importa es que le exijo que nos traiga el cuerpo de Galvarino de vuelta. No le prometo que con su cuerpo volveremos a ser como antes, pero yo le puedo asegurar que volveremos a ser personas.

. . .



*Galvarino*. Dirección: Paula González Seguel y Marisol Vega Medina. Dramaturgia: Marisol Vega Medina. 2012. Fotografía: Danilo Espinoza Guerra.

¿Estamos?

No, ud. no ha entendi'o na'. Probablemente, debe pensar cuándo cresta se callará y me dejará de escribir esta loca de mierda.

NUNCA. Me escuchó!!...NUNCA. Además, yo no estoy loca, su abuela será loca pero no yo. Yo soy Marisol Ancamil Mercado, lavá de toda culpa por la sangre de lo que ha sufrido.

La memoria personal de Marisol Ancamil, y también la de Paula González –en tanto sobrina de Galvarino y directora del montaje–, genera un vínculo entre pasado y presente, así como el acto de recordar, tal como plantea Andreas Huyssen:

Recordar como una actividad vital humana define nuestros vínculos con el pasado y las vías por las que nosotros recordamos nos definen en el presente. Como individuos e integrantes de una sociedad, necesitamos el pasado para construir y ancorar nuestras identidades y alimentar una visión de futuro. (en Guasch, "Los lugares de la memoria" 159)

Por medio del recuerdo, entonces, hay, en *Galvarino*, un ejercicio de aproximación a lo real, así como un ejercicio de aproximación a la identidad mapuche: a su manera de enfrentar lo cotidiano y lo extracotidiano, en su encuentro con una autoridad ausente y sorda tanto en el pasado como en el presente.

Estoy de acuerdo con García de la Huerta en que "el contraste y la contradicción le son constitutivos" a la construcción de identidad colectiva y que esta "a menudo contiene una diversidad

de tiempos históricos que hace imposible representar[la]. . . como algo unívoco y de consistencia dada". Sin embargo, se puede entender aquí como "identificación: algo más sutil e indeterminado, más incierto que un 'ser' dado e inmutable". Identidad, por lo tanto, indicaría "una pertenencia. . . [y podría ser] *lo propio*, . . . un *fondo*, una *reserva* que *sustenta y afianza*, que *procura* estabilidad, que *garantiza* continuidad, que *acumula* o *atesora* el pasado: un *depósito*, etc." (116). En ese sentido, y ligándolo con lo anteriormente planteado por Huyssen, la memoria podría ser un medio de acceso a esta identidad. Aquí, la práctica teatral en sí también se constituye, en mi opinión, como un *depósito* de identidad: el mapuche puede generar un sentido de pertenencia al verse representado en escena, *al identificarse* en algo *propio* que ha sido sintetizado artísticamente.

Por otra parte, desde el punto de vista de las estrategias de escenificación, hay un corte radical en cuanto al código representacional anterior. La acción concreta, que es testimonio de una cotidianidad y la oralidad basada en un testimonio, es abandonada y pasamos a una mayor explicitación de lo teatral: en el monólogo final, la actriz se dirige al público y la configuración de sus parlamentos está trenzada con un texto teatral mucho más explícitamente que los momentos anteriores.

Mediante estas estrategias, es posible ahondar en la lectura identitaria: en una primera instancia en la conformación de esa familia que come en silencio, en esa cotidianidad, es posible reconocer a otras familias chilenas. Luego, en la demanda hacia el poder por atención y escucha, en la impotencia y rabia por no ser escuchados, este reconocimiento se singulariza en el conflicto vigente entre el Estado y parte de la comunidad mapuche.

## Ensayos de aproximación

Las diversas estrategias de aproximación a lo real en *Galvarino* sugieren el ensayo de diversas entradas a la pregunta por lo real. Estos ensayos –en oposición con la estrategia de la obra *El año en que nació*– no simulan la muerte del dispositivo teatral ni pretenden su transparencia, sino que ponen en tensión su capacidad de dar cuenta de lo real. En contraste con la primera propuesta de Teatro Kimen, *Ñi Pu Tremen: Mis antepasados*<sup>7</sup> –en la que recuerdo, cuerpo, oralidad y acción presente estaban unidos, ya que los testimonios eran interpretados por sus protagonistas en el contexto escénico de una acción real de tomar mate y comer sopaipillas en torno a una mesa–, en *Galvarino* asistimos a un desplazamiento en cuanto a la localización de lo documental. En vez de estar contenido en un solo recipiente, se multiplica en distintos soportes: cuerpo, texto, acción, tiempo. Junto a la fragmentación del testimonio en distintos soportes, se propone un desplazamiento hacia la ficción del género documental en teatro. Cada una de las entradas a la pregunta por lo real, a su vez, se aproxima a una concepción distinta de lo real: la realidad escénica de los cuerpos, la realidad traumática de los testimonios, la realidad identitaria.

Al establecer estos múltiples cruces –acción concreta y ficción, cotidiano y dramático, memoria personal e identidad– y admitir su propio artificio como mecanismo de construcción de lo real,

7 Estrenada en 2009, en una ruka ubicada en el Parque de las Culturas Originarias Mahuidache en la comuna de El Bosque. Dirección de Paula González. Asistencia de dirección: Marisol Vega. Psicóloga: Evelyn González. Dramaturgia: Teatro Kimen. Actuaciones de: Marisol Ancamil, Juana Huaquilaf, María Huaquipan, Maribel Hueche, Norma Hueche, Constanza Hueche, Marlen Hueche, Aurelia Huina, Elena Mercado, Isolina Mercado, Norma Nahuel, Elsa Quinchaleo, Carmen Saihueque.

*Galvarino* pone en obra la pregunta por el dispositivo representativo. Esto significa que no se queda en la constatación de los límites de la representación, sino que se propone una reflexión en torno a ese límite. En ese sentido, *Galvarino* sería coherente con la aseveración de Rancière:

No existe lo real en sí, sino configuraciones de aquello que es dado como nuestro real, como el objeto de nuestras percepciones, de nuestros pensamientos, y de nuestras intervenciones. Lo real es siempre objeto de una ficción, es decir, de una construcción del espacio en el que se anudan lo visible, lo decible y lo factible. Es la ficción dominante, la ficción consensual la que niega su carácter de ficción haciéndose pasar por lo real en sí, trazando una línea divisoria simple entre el dominio de ese real y el de las representaciones y las apariencias, de las opiniones y las utopías. (77)

### Obras Citadas

- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1998. Impreso.
- "El año en que nací". *Festival Internacional de Teatro Santiago a Mil*. Web. 12 Ene. 2012.
- "Galvarino". *Festival Internacional de Teatro Santiago a Mil*. Web. 12 Dic. 2012.
- García de la Huerta, Marcos. "En torno al problema de la identidad latinoamericana". *Revista Universum* 15 (2000): 113-124. Impreso.
- González, Paula y Marisol, Vega. Entrevista por Coca Duarte. 15 Mar. 2013
- Guasch, Ana María. *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011. Impreso.
- . "Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar". *Materia* 5 (2005): 157-183. Impreso.
- Guerin, Frances y Roger Hallas, eds. *The image and the witness: trauma, memory and visual culture*. London: Wallflower Press, 2007. Impreso.
- Jarpa, Voluspa. Entrevista por Alexia Tala. Blog de los curadores de 8va Bienal de Mercosur. Web. 26 Abr. 2013.
- "Lance Loud!. An American Family". *PBS*. Web. 28 Feb. 2013.
- "Mi vida después". *Alternativa Teatral*. Web. 23 Ene. 2013.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010. Impreso.
- Rojas, Sergio. "El contenido es la astucia de la forma". *Chile arte extremo: nuevas tendencias en el cambio de siglo*. Carolina Lara, Guillermo Machuca y Sergio Rojas. Recurso electrónico, disponible en: Escáner cultural.
- Sánchez, José A. "La representación de lo real". *Archivo Virtual de Artes Escénicas*. Recurso electrónico. 20 Nov. 2010.
- . *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor, 2007. Impreso.
- Trastoy, Beatriz. "La dramaturgia autobiográfica en el teatro argentino contemporáneo". *Archivo Virtual de Artes Escénicas*. Recurso electrónico. 20 Nov. 2010.
- Vattimo, Gianni. *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós, 1990. Impreso.
- Vega, Marisol. *Galvarino*. Texto inédito, facilitado por el autor.

Fecha de recepción: 22 de septiembre de 2013

Fecha de aceptación: 2 de diciembre de 2013