

# *Tú amarás*, no entender el chiste

*Tú Amarás* [You will love], to Miss the Joke

**Montserrat Estévez Calderón**

Universidad de Valparaíso, Valparaíso, Chile

monserrat.estevez@uv.cl / monserrat.estevez@gmail.com

## Resumen

---

Se examina la puesta en escena de *Tú amarás* estrenada por la compañía de teatro Bonobo en el año 2018. El análisis propone que el uso del humor trasciende una posible designación de género de obra o sello artístico. El uso del chiste y su efecto de risa (o la ausencia de ella) están operando como un recurso que reflexiona los límites de las comunidades y formas de contagio a partir de las cuales la violencia se desplaza y reproduce entre los cuerpos. En este aspecto, el chiste funciona como especie de mecanismo estructurante que atraviesa diferentes dimensiones de la puesta en escena.

### Palabras clave:

Bonobo - puesta en escena - violencia - comunidad - chiste.

## Abstract

---

We examine the staging of *Tú amarás* (You will love) premiered by the Bonobo theatre company in 2018. The analysis proposes that the use of humour transcends a possible designation of genre of work or artistic stamp. The use of the joke and its laughter effect (or the absence thereof) are operating as a resource that reflects the limits of communities and forms of contagion from which violence is displaced and reproduced between bodies. In this aspect, the joke functions as a kind of structuring mechanism that intersects different dimensions of the staging.

### Keywords:

Bonobo - staging - violence - community - joke.

Henri Bergson (1939) plantea algunos elementos fundamentales a partir de los cuales despliega su reflexión sobre la significación social de la comicidad: “No saborearíamos lo cómico si nos sintiéramos aislados. Diríase que la risa necesita de un eco” (14). La risa propone una pregunta por la relación entre el individuo y la comunidad de la cual forma parte. En lo cómico, la comunidad opera como lugar donde la individualidad reverbera y se reúne de forma cómplice con otros. Bergson añade: “Sin embargo, esta repercusión no puede llegar al infinito. Camina dentro de un círculo, todo lo amplio que se quiera, pero no por ello menos cerrado. Nuestra risa es siempre la risa de un grupo” (14). En este sentido, lo cómico y su efecto podrían funcionar como un mecanismo que hace visible los límites de las comunidades: el espacio de la reunión o su límite interno y el espacio de la segregación o su límite externo. Es por esto que un medio natural en el que la risa pone de manifiesto su potencial expansivo es allí donde surge la diferencia entre quien causa la risa y la comunidad que ríe.

La risa, entonces, funciona como vehículo que transfiere la diferencia estableciendo en su movimiento una especie de valla entre la comunidad de iguales y el/ la diferente. Para que esta forma de exclusión se produzca es necesario que los iguales pierdan la empatía, que sus simpatías por el otro se debiliten, que los afectos se replieguen permitiendo el avance de las habilidades del raciocinio y la exhibición del intelecto. En definitiva, la risa es un mecanismo de distancia: “lo cómico para producir su efecto, exige como una anestesia momentánea del corazón. Se dirige a la inteligencia pura” (14). Si el mundo estuviera sustentado en la resonancia sentimental, dice Bergson, la risa no se comprendería.

El proceso de exclusión presente en el acto de reír también está presente en el *Leviatán* de Hobbes:

la risa es causada o bien por algún acto repentino que a nosotros mismos nos agrada, o por la aprehensión de algo deforme en otras personas en comparación con las cuales uno se ensalza a sí mismo. Ocurre esto a la mayor parte de aquellos que tienen conciencia de lo exiguo de su propia capacidad y para favorecerse observan las imperfecciones de los demás (46).

En este caso, y siempre en la línea de su tesis sobre el estado de naturaleza, Hobbes indica que una de las maneras en que opera la risa es como mecanismo para establecer una superioridad o imponer un elemento diferenciador, ya que sería la innegable condición de similitud entre unos y otros lo que produce el acto de violencia. Es el exceso de igualdad, el descubrirse mutuamente asesinales y la falta de un límite capaz de proporcionar una distancia entre los individuos lo que terminaría llevando a la comunidad a su aniquilación.

En *Tú amarás* (2018), el chiste que va atravesando la puesta en escena y que se constituye en el hito fundamental del conflicto dramático forma parte de estas prácticas y se va construyendo a partir de estos procesos de comparación y exaltación de la diferencia, de esa anestesia en el corazón, de la risa compartida que construye una comunidad momentánea:

**Voz de la organizadora:** . . . El tema que nosotros les vamos a presentar hoy es: “*Animalización, cómo nosotros le entregamos características animales a un paciente para transformarlo en un ser de segunda clase*” La animalización es un proceso de deshumanización que ocurre muchas veces en momentos de guerra. Es un acto que sirve para perder la empatía con el

enemigo. Este proceso les ha servido a muchos pueblos a lo largo de la historia para ver en el otro, alguien menos humano. Durante mucho tiempo la gente afrodescendiente se le hermanó con los monos, y para muchos se asemejaban más a ellos que a los humanos, las mujeres que no se comportaban como señoritas eran llamadas perras, los gitanos fueron llamados ratas, y los amenitas, como bien sabemos, son llamados: Perros. Cuando llegaron los amenitas, se les empezó a llamar perros en un sentido positivo, la posición sumisa y servil que adoptaron en sus primeros años, hizo que la gente los animalizara en un sentido positivo, los amenitas son fieles, hacen caso sin mostrar mala cara, no sienten celos, son más puros. El problema es que al hacer eso, por más que nuestras intenciones sean las mejores, le estamos exigiendo ser bueno: "Es que es tan trabajador, nunca se queja, es fiel, hizo el trabajo prácticamente completo", cosas así. Pero creer que alguien es sólo bueno, es el mismo acto que le quita la posibilidad de ser un humano. Ustedes dirán, pero los amenitas no pueden ser humanos, incorrecto, porque lo que te hace humano es la dignidad. El problema, entonces, fue cuando los amenitas empezaron a mostrar otras características como el sexo, la violencia, las fiestas, características, sin duda, también humanas. La gente se asustó. Entonces el problema no es si los amenitas son buenos o malos, el problema es que solo les damos esa posibilidad. Es como el perro que tengo en la casa, lo amo, lo amo, es tan bueno, es tan fiel, come del suelo sin reclamar, nunca pide nada, no necesita nada más en la vida, solo cariño, solo amor, así son los perros, pero el día que el perro muerde a tu hijo... o lo echas... o lo matas (47).

El tema de la animalización de los seres humanos y lo que esta implica, junto con los elementos que describo de manera introductoria (acerca de la comicidad, el chiste y la tensión de ser y no ser parte de la comunidad) son la base desde la que realizo el análisis de *Tú amarás*<sup>1</sup>.

Para contextualizar, la obra trata sobre un equipo de médicos que, en las próximas 72 horas, deben presentarse en una convención internacional sobre ayuda humanitaria. La exposición detalla los procedimientos y protocolos de atención realizados durante los últimos años con la comunidad amenita, grupo extraterrestre que se ha instalado en Chile luego de un genocidio en su planeta natal. Sin embargo, la conferencia se ve en riesgo cuando el equipo médico se entera de que Arturo, uno de sus integrantes, ha estado en la cárcel por asesinar a un taxista. Mientras Verónica, directora a cargo del grupo, piensa que Arturo ha actuado en defensa a un agravio contra su hermano gay y que se ha aplicado la ley antidiscriminación a su favor, las cosas vuelven a la calma. Sin embargo, la presión del resto de los invitados a la convención se hace insostenible y pronto el mismo Arturo dará a conocer que en realidad la ley se aplicó en su contra, ya que el taxista asesinado era amenita.

La compañía de teatro Bonobo ha realizado, en los últimos años, una producción artística<sup>2</sup> que propone al menos dos constantes claramente identificables. La primera es la insistencia en

---

1 *Tú amarás*, se estrenó el año 2018 en el Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM). El proceso de creación incluyó una residencia en el Baryshnikov Art Center de Nueva York. Compañía: Bonobo | Dirección: Pablo Manzi y Andreina Olivari | Dramaturgia: Pablo Manzi | Elenco: Paulina Giglio, Pablo Manzi, Guilherme Sepúlveda, Gabriel Urzua Carlos Donoso, Gabriel Cañas | Diseño integral: Felipe Olivares y Juan Andrés Rivera (Contadores Auditores) | Creador de la música de la obra: Camilo Catepillán | Producción: Horacio Pérez | Coproducción: Fundación Teatro a Mil y Espacio Checoeslovaquia.

2 La compañía de teatro Bonobo nace en 2012. Entre sus creaciones están: *Amansadura* (2012), *Donde viven los Bárbaros* (2015) y *Tú amarás* (2018). Todas han sido escritas por Pablo Manzi. Las puestas en escena son codirigidas por Andreina Olivari y Pablo Manzi. Su cuarto proyecto Temis, se estrenará el primer semestre del año 2022. Para información más detallada sobre la compañía <https://www.bonoboteatro.cl/>

llevar a escena una reflexión sobre los mecanismos a partir de los cuales la violencia se instala en nuestra cotidianidad y cómo es que hemos llegado a ser parte de esas dinámicas. La segunda, el humor como estrategia que permite implicar a los y las espectadoras en distintos niveles de esa reflexión.

Si bien ambos ejes atraviesan la producción de la compañía, en el presente análisis propongo que, en este caso particular, el uso del humor trasciende una posible designación de género de obra o sello artístico. Aquí el uso del chiste y su efecto de risa (o la ausencia de ella) están funcionando como un recurso que reflexiona las formas de contagio a partir de las cuales la violencia se reproduce entre los cuerpos. En este aspecto, el chiste funciona como una especie de dispositivo que está operando en diferentes dimensiones de la puesta en escena, incluso podría ser considerado como su gran mecanismo estructurante: es el pivote a partir del cual explota el conflicto dramático, es un recurso central del argumento y el hito a partir del cual se tematiza la violencia a través del discurso de la palabra. Por otro lado, lo cómico está presente desde el texto en la manera en que los roles se expresan y construyen relaciones, y también en el particular registro actoral de los y la intérprete. Además, en lo que podría considerarse una tercera dimensión de análisis, el chiste como mecanismo es armado y desarmado varias veces durante el acontecimiento artístico permitiendo a las y los espectadores observar materialmente las formas en que la violencia no solo cambia de dirección, embistiendo en cada giro contra determinado tipo de cuerpos, sino cómo en cada golpe actualiza momentáneamente el límite de la comunidad.

Dicho de otra manera, el chiste está performando un tipo de aparato selectivo que en su trayectoria enseña algunas de las formas en que la violencia se deja ver y se oculta, evidenciando en la escena su carácter multifacético y las hábiles propiedades que ella tiene para movilizarse a través de los cuerpos. En palabras de Girard podemos ver cómo “La utilización ‘astuta’ de determinadas propiedades de la violencia, en especial de su aptitud para desplazarse de objeto en objeto, se disimula detrás del rígido aparato del sacrificio ritual” (27). En este sentido, aquella violencia que está siendo tematizada a través del discurso de la palabra está también sucediendo a nivel del metalenguaje, por cuanto el chiste y su efecto de risa serían la expresión física de un proceso espontáneo de selección y exclusión que actúa de forma muy similar al mecanismo del chivo expiatorio. En un enfrentamiento, dice Girard, la violencia oscila permanentemente entre uno y otro, se mueve y traspasa una y otra vez entre cuerpo y cuerpo hasta que se detiene en el chivo expiatorio.

Siguiendo estas ideas, el chiste y su capacidad de resonancia cómica son observados en este análisis como un tipo de mecanismo que surge justamente en la frontera que produce la aparición de víctimas y victimarios entre un individuo y su comunidad o entre un grupo minoritario y otro mayoritario.

En *Tú amarás*, la relación comunidad-violencia está siendo reflexionada a partir de ese supuesto estado original de naturaleza e innata condición para la guerra que Hobbes describe como el estado de “todos contra todos” (102) que también está presente en la base explicativa del mecanismo propuesto por Girard. La obra de Bonobo ubica allí los cimientos de una tensión que atraviesa los siglos de manera similar a como lo plantea el filósofo italiano Roberto Esposito, quien en su texto *Comunidad y violencia* regresa al mito de la comunidad originaria y retoma allí algunas de las ideas desarrolladas por Hobbes y Girard para luego establecer similitudes es-

tructurales y simbólicas con las comunidades globales, poniendo énfasis en aquellos aspectos a partir de los cuales es posible observar “no solo el carácter común de la violencia, sino el carácter violento de lo que es común” (2). Para Esposito el asunto de la frontera entendido como filtro de relación y la tensión siempre presente entre similitud y diferencias son elementos centrales para pensar la emergencia de la violencia en las sociedades actuales.

*Tú amarás* se inicia con un prefacio que ubica la acción en América en el año 1600. Allí asistimos al conflicto entre colono 1, colono 2 e indio (figura.1). Es de noche y el colono 1 está empecinado en ayudar a huir a su subordinado a espaldas de su hermano:

Indio: ¡Pero qué es lo que le pasa a usted!

Colono 1: ¡Quiero que entienda que usted y yo podemos ser iguales! Que se acabe esta tensión entre usted y yo.

Indio: Estimado. Yo a usted lo respeto mucho. Pero esta tensión entre usted y yo no se va a acabar nunca.

Colono: ¿Por qué?

Indio: Porque usted es mi enemigo. Y si usted me hace libre, yo lo mato.

Colono 1: ¡Pero ¿Por qué?!

Indio: Porque usted no quiere que se acabe esto.

Colono 1: Ah, sí. ¿Y qué es lo que quiero?

Indio: Dejar de sentirse incómodo (Manzi 12).

La tesis que se propone en esta breve secuencia se profundizará durante el transcurso de toda la puesta en escena: la violencia se reproduce en una constante histórica como una incomodidad que no logra saldarse.

Colono 2: ¿Con quién de nosotros dos te sientes más cómodo?

Indio: Siempre me siento cómodo con los dos.

Colono 2: Ya. Ahora hazte el tajo<sup>3</sup>.

Indio: Estoy diciendo la verdad.

Colono 2: Hazte el tajo, hombre.

Indio: Me lo estoy haciendo.

Colono 2: Una vez, te pido. ¿Qué importa? Yo sé que estás incómodo. Esto va a ayudar. No le vamos a decir a nadie. ¿Con quién te sientes más cómodo?

Indio: Con usted señor (*señala a colono 2*).

Colono 1: ¿En serio? Pero cómo sabemos sí/

Indio: Me estoy haciendo el tajo.

Colono 1: ¿Por qué?

Indio: Es un detalle, no más. Yo lo respeto mucho a usted. Es una tontera. Lo que pasa es que a

3 Hay una interesante reflexión que circula en la frase “Hacerse el tajo” y la “violencia intestinal” a la que remite Girard a lo largo de *La violencia y lo sagrado*. La tensión que se siente en el estómago y la acción de hacerse el tajo como metáfora de decir la verdad, de mostrar el lugar donde existe la molestia termina su correlato al final de la puesta en escena cuando descubrimos que Verónica ha sido literalmente herida por un amenita en el estómago: “(*Se levanta la camisa y muestra un tajo en la guata*) . . . Y uno se pregunta dónde está el miedo acá. Dónde se guarda. Dónde está la vena que me hace ponerme incómoda para arrancármela” (Manzi 53).



*Tú amarás*. En la imagen: Carlos Donoso y Gabriel Urzua. Fotografía de Marcos Ríos.

veces cuando hablo con usted, siento como una...

Colono 1: ¿Qué?

Indio: Como si usted quisiera que yo...

Colono 1: ¿Qué?

Indio: No es nada/

Colono 1: Dígamelo

Indio: A veces creo que usted quiere que yo sea... como otra cosa... me trata de usted/

Colono 1: Eso es por respeto/

Indio: Sí. Quizás/

Colono 1: Quizás qué

Indio: Quizás no soy tan... bueno.

Colono 2: Eso es justamente lo mismo que yo siento. Bueno, creo que esto es un momento importante. Es como que bajó la tensión al tiro. ¿Fue para mejor, ¿no? Estaba como con un nudo acá (*se toca la guata*). ¿Les parece si comemos algo? (Manzi 7).

El prefacio que reconstruye un supuesto pasado originario muestra el germen de la retórica humanitaria que se desarrollará en las escenas posteriores, exponiendo cómo el Estado ha intentado regular la violencia y los resabios de la comunidad originaria, instalando en el corazón de la política los principios de tolerancia y respeto que caracterizan a las actuales democracias liberales. Finalizado el prefacio, la escena se sitúa en la convención sobre ayuda humanitaria. Cuatro siglos después la tensión sigue allí, solo que ahora encubierta en una sociedad democrática que enarbola principios de igualdad, respeto y tolerancia.

La tensión indio-colono es ahora la amenita-terrestre y se expresa en un exceso de corrección política y voluntarismo por parte del equipo médico. Sin embargo, la tensión en el estómago y la violencia intestinal de la comunidad originaria sigue ahí. Tras la comunidad global sigue palpitando el “corazón negro” (Esposito 4) de la comunidad originaria dejando en evidencia la ineficacia y transitoriedad de los mecanismos que intentan contenerla.

Así lo deja claro Arturo cuando, en una escena posterior y minutos antes de la exposición, narre los detalles del incidente en el que da muerte al taxista al resto de los médicos:

Arturo: A mí me dijeron desde el primer día que tenía que ser respetuoso con los amenitas, con los travestis, con los negros, hice el esfuerzo por quedarme callado como un esclavo, cuando se saca la ropa una mujer y en vez de vagina tiene un pene. Eso a uno lo pone nervioso. Eso te deja como en silencio. No creo que estar loco por eso. Y guardaba silencio, así como si nada me sorprendiera. Pero después llegaron los amenitas. Y de nuevo, hay que tratarlos bien, es una cultura tan sabia, hay que escucharlos porque han sufrido. Y lo intenté, lo intenté. Varios amenitas dejaron reclamos de que se sentían incómodos conmigo. La mayoría de los doctores dejaron de hablarme. Nadie se sentaba cerca de mí a la hora de colación. Esa semana me echaron. Me fui a juntar con mi hermano, con el que no me hablaba hace años esperando un poco de apoyo, un poco de normalidad, nos emborrachamos, me lleva a una disco donde está lleno de maricones, lleno de travestis, de travestis amenitas, de amenitas lesbianas, negros travestis con amenitas homosexuales, amenitas transexuales con negros maricones, yo decía en qué momento pasaron todas estas combinaciones. De dónde salieron todos estos, parecen de otro planeta decía mi cabeza borracha, y son de otro planeta, eso me repetía, son de otro planeta, tonto weón. Así que le dije al maricón de mi hermano que nos fuéramos. Y ahí cuando nos subimos al taxi y veo que el taxista es amenita, me dije: Me ganó el Loto. El taxista le echaba chistes a mi hermano, lo miraba de reojo desde el espejo y mi hermano le sonreía ya no pude más, no podía más.

Verónica: Y ahí lo mataste.

Arturo: No. Fue al final. Cuando me tiró un chiste.

Verónica: ¿Qué te dijo?

Arturo: Que era igual a un conejo (*silencio*).

Me miró por el espejo. Y me dijo: Mira, es igualito a un conejo. Me dije, llevo años aguantando no decirles perros a estos hijos de puta, y este viejo llega y me dice que me parezco a un conejo. Así que lo saqué del auto y le pateé la cara hasta matarlo. *Silencio*.

Arturo: Eso. Y te pido disculpas Fernando, por haberte pegado ayer. Estuvo muy mal. Ya sé que ustedes me encuentran parecido a un conejo. Ayer me acordé del viejo, cuando Fernando me dijo eso. Pero ya me di cuenta [de] que no puedo reaccionar así cada vez que alguien me dice conejo (Manzi 51).

La comunidad originaria es un tipo de estructura que parece no solo seguir en pie, además está dotada de nuevas posibilidades y magnitudes a la luz de un mundo globalizado. ¿Cómo orientarse a partir de las nuevas y múltiples variantes que ofrece un espacio donde los límites superan incluso el orden planetario?: “Como la comunidad originaria, la globalización no es tanto un espacio cuanto un ‘no espacio’, en el sentido de que, al coincidir con todo el globo, no contempla un exterior ni, por consiguiente, tampoco un interior” (Esposito 11). ¿Cómo ubicarse

sin fronteras? Al respecto Sergio Rojas señala: “Ahora en medio de estos procesos económicos, políticos y militares de magnitud inédita, el individuo padece una forma de extrañamiento en que *ya no sabe qué pensar*, pues sus referentes de orientación heredados caen en desuso” (*El arte agotado* 42).

Justamente es esa desorientación la que parece sufrir Arturo cuando, segundos antes de dar paso al acto, se pregunta “¿De dónde salieron todas esas mezclas?”. Los códigos del mundo tal como se conocen se tambalean y la carga de frustración acumulada se hace incontenible. Es aquí cuando el chiste emerge como la expresión material del proceso selectivo: circula, produce risa, sigue circulando hasta que se detiene, ya que como lo ha señalado Bergson, su repercusión nunca es infinita y camina siempre dentro de un círculo cerrado. La violencia se ha movilizó oculta en la risa marcando en su andar los cuerpos que indican el límite de inclusión y exclusión.

Ante el contagio de la violencia que atraviesa desde un cuerpo indiferenciado a otro, se hace urgente la aparición de un chivo expiatorio que detenga y ponga en una sola persona la violencia contenida de una comunidad entera. En palabras de Girard:

Allí donde unos instantes antes había mil conflictos particulares, mil parejas de hermanos enemigos aislados entre sí, existe de nuevo una comunidad, enteramente unánime en el odio que le inspira uno solo de sus miembros. Todos los rencores dispersos en mil individuos diferentes, todos los odios divergentes convergerán a partir de ahora en un individuo único, la víctima propiciatoria (88).

La broma aparentemente inocua que el grupo de médicos hace sobre el parecido de Arturo con un conejo contiene todos los rencores anteriores y también todos los esfuerzos anteriores, ya que “[l]a risa debe responder a ciertas exigencias de la vida en común, la risa debe tener una significación social” (Bergson 15). El asesinato del taxista visibiliza el momento en el que esa significación se acaba, el chiste deja de hacer sentido y ya no es posible para Arturo responder a la exigencia que implica unirse en el eco de su comunidad. Lo cómico como actividad dirigida a la inteligencia del otro a través de códigos compartidos se quiebra, la anestesia en el corazón falla y los afectos desbordan el pacto de tolerancia.

La figura del chivo expiatorio es vital para Girard e implica una operatoria que para él tiene resultados sumamente concretos y en la que ve una clave para la comprensión de la cultura humana, ya que permite desviar la violencia desde el interior-igual hacia el exterior-distinto, ofreciendo una especie de alivio inmediato. Es decir, para protegerse, la misma comunidad hace surgir una diferencia que luego ataca: “Instintivamente, se busca remedio inmediato y violento a la violencia insoportable. Los hombres quieren convencerse de que sus males dependen de un responsable único del cual será fácil desembarazarse” (Girard 88). La víctima propiciatoria ha sido escogida, Arturo ha visto en el taxista la cara visible de todos sus males. Sin embargo, para poder construir ese exterior distinto Arturo ha tenido que evitar el reconocimiento del otro:

Carlos: ¿Arturo? ¿Por qué te viniste a trabajar con amenitas?

Arturo: Porque cuando estaba pateando al taxista, en un momento tuve que darlo vuelta.

Carlos: ¿Para qué?

Arturo: Para no verle la cara

Carlos: ¿De qué tenía cara?



Arturo: De vergüenza, de humillación, yo nunca había visto eso en un amenita. Tenía cara de humano, de humano tratando de defenderse.

Arturo: Yo me estaba obligando a respetar, pero antes de obligarme a respetar, a amar a alguien, primero tenía que preguntarme por qué lo odio tanto, por qué le tengo miedo. Hacerse el tajo. (52)

Para seguir viendo en el taxista la cara de todos sus males, Arturo ha tenido que evitar el reconocimiento de lo humano. Suely Rolnik señala que para construir ese exterior distinto que se constituirá en el chivo expiatorio es necesario identificar “un cuerpo al cual la subjetividad vacía de su singularidad para transformarlo en pantalla blanca sobre el cual proyectará la razón de su malestar que entonces se convierte en odio y resentimiento” (67). Hecha esta operación, el acto está completo y la crisis comunitaria momentáneamente restablecida.

El chiste y su efecto de risa desmontan en la escena cómo sucede el aparato sacrificial de la violencia. El mecanismo del chivo expiatorio es mostrado a través del funcionamiento del chiste, permitiéndonos observar distintos momentos en su proceso: la indiferenciación, el contagio, su trayectoria, su acumulación, su detención. Es aquí donde el chiste revela con mayor claridad su condición de dispositivo estructurante de la puesta en escena, en el sentido de que permite observar “un conjunto de estrategias de relaciones de fuerza que condicionan ciertos tipos de saber y son condicionados por ellas” (Foucault cit. en Agamben 250). La detención de la risa, cuando el argumento llega al conflicto dramático, es también el momento en que se abriría la posibilidad de pensar en cómo nos hacemos parte de esos mecanismos y cómo es que estamos condicionados por ellos. El cese de la risa que se ha mostrado en los personajes como una forma de sublimación<sup>4</sup> desnaturaliza la propia relación con la risa durante la expectación, y nos muestra algunas de las fuerzas en las que nos vemos involucrados e involucradas cuando intentamos tomar posición frente a hechos de violencia. Tal y como lo desarrolla Erika Fischer-Lichte, la medialidad de la realización escénica y los efectos producidos por el bucle de retroalimentación autopoiética instalan el acontecimiento artístico como lugar abierto de negociación y conducen a la pregunta por los diferentes campos que intersectan en una escenificación: “¿se trata de un proceso estético o más bien social?” (79). La experiencia que en conjunto realizamos como cosujetos durante la actividad teatral abre las posibilidades de ese reconocimiento.

Si bien *Tú amarás* es bastante clásica en sus procedimientos, ya que se instala en función de la centralidad de un texto dramático, el mismo es expresivo en su actuar y parece estar encarnando las condiciones de posibilidad en las que surgen algunos modos de violencia. La forma en que desde la dramaturgia se hace girar varias veces la posición de víctima-victimario favorece la inestabilidad en el posicionamiento frente a los hechos y permite la encarnación del mecanismo del chivo expiatorio. Sumado a lo anterior, las formas en que los personajes dialogan y el particular registro interpretativo también colaboran en este proceso.

Una vez finalizado el prefacio, los cuerpos recortados a contraluz de Paulina Giglio y Gabriel Cañas nos sitúan ahora en la actualidad. Están prácticamente inmóviles sentados uno frente al otro en el salón donde, en 72 horas, se efectuará la convención (figura 2). La doble partida en *Tú amarás* resulta inquietante no solo por el roce de marcos temporales, sino porque hay algo

4 Freud estableció similitudes entre el mecanismo de los sueños y el de la risa, en cuanto los dos operan como liberadores de represión. Esta cuestión está ampliamente desarrollada en el capítulo “El chiste y su relación con lo inconsciente” (1905) perteneciente al tomo VIII de sus obras completas.



*Tú amarás*. En la imagen: Carlos Donoso y Gabriel Urzua. Fotografía de Marcos Ríos.

en la corporeidad de los intérpretes que intensifica la tensión. Al escaso movimiento se suma la inexpresividad, un tipo de actuación desafectada, una especie de neutralidad. Los cuerpos aparecen ligeramente mecánicos.

Paulina Giglio, quien interpreta a Verónica, repasa los hitos de su exposición. De pronto, Cañas, que interpreta a José, explota en risa. No sabemos qué sucede, es una risa que no tiene relación con lo que se habla, surge intempestivamente sin aparente conexión con lo que vemos en la escena. Luego sabremos que lo que causa gracia a José es que en el equipo médico circula el chiste sobre el parecido de Arturo con un conejo. La risa aparece una y otra vez interrumpiendo el relato de Verónica. Hay algo en lo disruptivo del gesto que marca un tono interpretativo que se mantendrá permanentemente durante la escenificación. Podemos atribuirlo a la sugerencia que Manzi realiza a modo de didascalia en la primera página del texto: “Todos los personajes de esta historia son parcos, son genuinamente amables y con un férreo deseo por respetar al otro. Son tímidos emocionalmente, introvertidos” (1). Sin embargo, los cuerpos en escena generan una presencia extraña que va más allá de una construcción de personaje guiada por la indicación del autor. Las respuestas verbales y corporales de los y la intérprete nunca son exactamente las esperables. Hay una ambigüedad difícil de descifrar una ligera inexpresión que sugiere una especie de desconexión emocional y desafección que se expresa por ejemplo en la ausencia de tránsitos psicológicos. Tampoco existen caracterizaciones que permitan particularizar de algún modo más profundo a los roles, ni alusiones a sus pasados exceptuando el caso de Arturo. Los cuerpos parecieran estar siempre en una suave tensión.

Según Bergson, “las actitudes, gestos y movimientos del cuerpo humano son risibles en la exacta medida en que este cuerpo nos hace pensar en un simple mecanismo” (30). Nos causa

gracia que un cuerpo humano nos recuerde a una cosa o a un artefacto. El autor señala que hay una desviación de la vida en eso que nos causa risa, una rigidez inserta en medio de lo vivo:

Es menester que esa sugestión sea bien clara, que percibamos sin ambigüedad, como a trasluz un mecanismo desmontable en el interior de la persona. Pero es menester igualmente que esa sugestión sea discreta, y que el conjunto de la persona, no obstante tener cada uno de sus miembros la rigidez de una pieza mecánica, continúe dándonos la impresión de un ser vivo (Bergson 311).

La idea de viva rigidez expresa bastante bien el registro actoral trabajado por el elenco a la vez que hace posible pensar cómo el mecanismo de lo cómico se grafica a sí mismo en los cuerpos. Los y la intérprete sugieren permanentemente un funcionamiento automático que remite a la rigidez que señala Bergson. Esa discreta sugestión se instala en los cuerpos otorgando a la vida un carácter mecánico que hace pensar en aquello que Girard ha señalado como el rígido aparato de sacrificio ritual (27).

Si en la presente perspectiva de análisis he señalado que, en *Tú amarás*, la risa instala una interrogante por el individuo y la comunidad de la cual forma parte, una de las posibles preguntas que involucra es ¿qué es eso que ha ingresado y que se ha instalado hábilmente en la vida cotidiana? ¿Qué es aquello que ha sedimentado en cada uno en forma de rigidez mecánica, que se oculta tras la aparente flexibilidad de la risa y que, sin embargo, genera en la superficie del individuo la impresión de vida? La relación comunidad y violencia está siendo reflexionada a partir del chiste como recurso que nos muestra el funcionamiento repetitivo y automático de mecanismos instalados en la base de la esfera social y las dificultades que implican su desactivación. Parece ser que *Tú amarás* intenta abrir la posibilidad de pensarnos al interior de ellos, ubicándonos como agentes activos de una violencia que se inicia en gestos que pueden ser calificados como de baja intensidad, pero que comportan un potencial de violencia asesina. Puede que la circulación de la violencia no se detenga en nosotros, pero ciertamente nos atraviesa.

El mecanismo del chivo expiatorio y la forma en la que la puesta en escena hace posible rastrear su vigencia plantean incógnitas en relación con las condiciones que perpetúan y magnifican la acción de este mecanismo en la actualidad. En este aspecto cuando la escenificación propone correspondencias entre las comunidades originarias y las comunidades globales, la pregunta implícita es por el rol que juega la biopolítica en la construcción de figuras de chivo expiatorio en sociedades como la nuestra, que, desprovistas de lo sagrado, originan ahora ciudadanos de segunda clase que sobreviven aunque desprovistos de su condición humana. Sergio Rojas va en esa dirección cuando al señala que:

existe en el presente, bajo el concepto de *Derechos Humanos*, un consenso mundial acerca del valor inviolable de la vida humana. Sin embargo, constatamos a la vez un régimen desatado de violencia que se ejerce en diferentes formas sobre la vida humana. Esta es, pues, la paradoja de nuestro tiempo: por debajo del valor supremo de la vida humana se da el hecho de que, en su concreta realidad, la vida no llega a (no puede) ser "auxiliada" ("Ontologías").

La producción artística de Bonobo pareciera hablar de la necesidad urgente de repensar las diferentes formas de vida humana a partir de las fronteras de exclusión y los mecanismos que

permiten su permanencia. Reenfocar la mirada antagónica en pro de la construcción de espacios donde las relaciones de diferencia puedan ser asumidas con una perspectiva agónica (Mouffe) que incorpore la apertura al conflicto como elemento constitutivo dentro del mismo campo simbólico.

En este aspecto, y a la luz del estallido social ocurrido en Chile el 18 de octubre del año 2019, se hace necesario pensar en una actividad artística que aún pueda tener un coeficiente crítico ante la violencia circundante. Un arte que genere condiciones para pensar y sentir los espacios inciertos, lo que por cierto no quiere decir caer en un exceso de voluntarismo, sino proponer encuentros que logren salir de la manifestación de un malestar para ir hacia la búsqueda de representaciones que abran paso a nuevos pasajes o nuevos puntos de apoyo para detenernos a observar aquello que conocemos como verdadero.

En este aspecto las interrogantes de la obra se dirigen a aspectos por resolver de manera concreta en nuestros espacios comunes, los que no podrán ser abordados a partir de una democracia que evita que nos hagamos el tajo y nos situemos en el terreno de lo conflictivo y eso implicará ante todo no darle la vuelta la cara al taxista y reconocer ampliamente lo singular en cada uno.

### Obras citadas

- Agamben, Giorgio. "¿Qué es un dispositivo?". *Sociológica* 26.73 (2011): 249-264. Recurso electrónico.
- Bergson, Henry. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Buenos Aires: Editorial Losada, 2005. Impreso.
- Eposito, Roberto. "Comunidad y violencia". *La comunitat inconfesable*. Recurso electrónico. 15 agosto 2020.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2011. Impreso.
- Girard, René. *Violencia y sacrificio*. Barcelona: Anagrama, 2005. Impreso.
- Hobbes, Thomas. *Leviathan*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992. Impreso.
- Manzi, Pablo. *Tú amarás*. S7 e., [2021].
- Rojas, Sergio. *El arte agotado*. Santiago: Sangría Editora, 2012. Impreso.
- . "Ontologías del presente". Ponencia presentada en el VII Coloquio Latinoamericano de Biopolítica. Universidad de Santiago de Chile, 2019.
- Rolnik, Suely. *Esfemas de la Insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2019. Impreso.