



ESCUELA DE TEATRO
FACULTAD DE ARTES

APUNTES

de TEATRO :: 143

ISSN 0716-4440



2018



ESCUELA DE TEATRO
FACULTAD DE ARTES

Nº ISSN 0716-4440
Revista Apuntes de Teatro Nº 143 - Año 2018
Fundada en 1960

Publicación de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile
Jaime Guzmán Errázuriz 3300, Santiago-Chile
Fono: (56-2) 2354 50 83 • Fax: (56-2) 2354 52 49

Página web: www.revistaapuntes.uc.cl
Correo electrónico: revista.apuntes.teatro@uc.cl

Decano Facultad de Artes
Luis Prato

Directora de Publicaciones y Archivo
Alejandra Wolff

Director Escuela de Teatro
Alexei Vergara

Director Revista *Apuntes de Teatro*
Patricio Rodríguez-Plaza

Edición
Bernardita Abarca Barboza

Comité Editorial
Mauricio Barría - Universidad de Chile
Catherine Boyle - King's College, Inglaterra
Alicia del Campo - Universidad de California, Estados Unidos
Ileana Diéguez - Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa, México
Josette Féral- Université du Québec à Montréal, Canadá
Gustavo Geirola - Whittier College, Los Ángeles, California
Patricia Henríquez - Universidad de Concepción, Chile
Cristián Opazo - Universidad Católica de Chile
Marcia Martínez – Universidad de Valparaíso, Chile
Patrice Pavis - Korean National University of Arts, Korea
Luis Pradenas - Association Artistique Aleph, Francia
Lola Proaño - Pasadena City College, Estados Unidos

Edición de Textos
Alida Mayne-Nicholls

Traducciones
Alida Mayne-Nicholls

Secretaría y Ventas
Patricia Hernández

Diseño Gráfico
Víctor Jaque - www.enjaque.cl

Portada
Bola de Sebo, escrita y dirigida por Astrid Quintana Fuentealba
Imagen: Andrés García Olivares.

Impresión
LOM

Apuntes de Teatro está indexada en MLA International Bibliography y en Latindex.

Otras publicaciones de la Facultad de Artes UC:
Revista *Resonancias*, Instituto de Música, teléfono 2354 50 98
Cuadernos de Arte, Escuela de Arte, teléfono 2354 56 50

© 2018 Pontificia Universidad Católica de Chile.
Prohibida la reproducción parcial o total de los contenidos de esta revista.

APUNTES

de TEATRO

:: Índice

3-4 Editorial

INVESTIGACIÓN

7 - 20 **JUAN MANUEL LEAL FUNES**

La antipoesía en escena: Nicanor Parra, el "dramaturgo hipotético"
Antipoetry on Stage: Nicanor Parra, a "Hypothetical Dramatist"

21 - 41 **CONSUELO ZAMORANO CADENAS**

Tentativa panorámica sobre dramaturgia en Chile y el trabajo con material documental (1950-2000)
Panoramic Attempt on Dramaturgy in Chile and the Work with Documentary Material (1950-2000)

42-56 **SANDRA FERREYRA Y MARTÍN RODRÍGUEZ**

El actor como productor: hacia un análisis materialista de la actuación en Buenos Aires
The Actor as Producer: Towards a Materialistic Analysis of the Performance in Buenos Aires

57-67 **CAROLINA HERNÁNDEZ PARRAGUEZ**

Transmedialidad y crisis de la representación: la reinterpretación de personajes históricos mitificados en *Xuárez* de Luis Barrales y Manuela Infante
Transmediality and Crisis of Representation: The Reinterpretation of Mythified Historical Characters in Luis Barrales and Manuela Infante's *Xuárez*

68-78 **LUIS AROS**

Dos puntos de referencia para la discusión sobre la enseñanza de la voz hablada en el teatro chileno
Two Points of Reference for the Discussion on Teaching of Spoken Voice in Chilean Theatre

79-96 DEBY KAUFMANN LEVY
La voz y el acto de comprender
Voice and the Act of Understanding

97-107 CATALINA OSORIO CERÓN
El placer como entrada a una práctica vocal
Pleasure as Input to a Vocal Practice

TEXTO TEATRAL

111 -142 ASTRID QUINTANA FUENTEALBA
Bola de Sebo

DOCUMENTOS

143 - 147 MARCIA MARTÍNEZ CARVAJAL :: Crítica
La invención de la guerra en *Bola de Sebo* (2013) de Astrid Quintana: dramaturgia del enfrentamiento

148 - 152 ARNALDO DONOSO ACEITUNO :: Crítica
Imaginación distópica y tiempos de crisis: sobre *Bola de Sebo* (2013) de Astrid Quintana

RESEÑAS

155-158 PAULA GONZÁLEZ (compiladora)
Dramaturgias de la Resistencia: Teatro Documental, KIMVN MARRY XPANTV, por Silvana Bustos Rubio.

159 - 162 CLAUDIA VILLEGAS-SILVA
Integraciones: nuevas tecnologías y prácticas escénicas. España y las Américas, por Luis Ureta.

165 - 169 Reseña curricular autores

173 - 174 Política Editorial

175 - 181 Normas Editoriales

183 Cupón de suscripción

:: Editorial

Apuntes de Teatro busca ser un lugar de intercambio y modulación de ideas y de amistades de quienes comparten el interés y ¿por qué no? el amor por el teatro y la cultura. Hoy más que nunca, en que las burocracias académicas parecen ocupar la totalidad del dial crítico, nuestra revista reivindica la noción de ser un espacio, justamente, de enmarañamientos creativos para quienes necesitan participar de aquellas modulaciones y sentimientos. Más allá de los tecnicismos y los meros manejos administrativos, *Apuntes de Teatro* prolonga los ejes de reflexión que siempre la animaron, en cuanto tablado de pensamiento. Esta publicación saluda todo lo anterior y, además, participa con su mejor ánimo de confraternidad de la conmemoración de los 75 años del Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile que se cumplen este 2018. Un teatro que, al igual que nuestra publicación —aunque en un ámbito mucho más amplio—, se ha entrecruzado con la historia material, simbólica y política de Chile.

En cuanto a este número, y como ya es tradición, este se abre con los textos teóricos. En primer lugar, tenemos el trabajo de Juan Funes, de la Universidad de Salamanca, respecto de la idea de dramaturgo hipotético que podría ser Nicanor Parra. Esto debido al trabajo que, desde los años 1970, han llevado a cabo varias compañías teatrales, las que hallaron en la antipoesía del escritor chileno, material para sus producciones escénicas.

Luego está el texto de Consuelo Zamorano, de la Universidad de Chile, intentando, como ella misma lo indica, una panorámica respecto de la dramaturgia chilena y el trabajo con material documental entre los años 1950 y 2000.

Por su parte, desde la Universidad Nacional General Sarmiento y la Universidad Nacional de las Artes en Argentina, Sandra Ferreyra y Martín Rodríguez plantean, desde la idea de autor de Walter Benjamin, la eventualidad de pensar la categoría de actor-productor en el teatro porteño. Tarea, como lo explican, que se hace, tanto desde una perspectiva teórica, como desde una historia que se inicia en el siglo XVIII.

Otra colaboración que continúa nuestro número es la de Carolina Hernández, doctoranda de la Universidad de Santiago de Chile, sobre transmedialidad y crisis de la representación, en donde comparece, según la propia autora, dándole una continuidad al título, la idea de la interpretación de las múltiples interpretaciones de personajes históricos mitificados a lo largo del tiempo en la obra *Xuárez* de Luis Barrales y Manuela Infante.

La sección se completa con tres interesantes artículos, que tienen a la voz y lo vocal como el centro de sus preocupaciones. Estos textos podrían considerarse como una subsección, debido a tal convergencia. El primero pertenece al profesor Luis Aros, de la Universidad Mayor, quien,

desde una retrospectiva crítica a la fundación de las academias de teatro en Chile —tal cual él lo expresa— se procede a analizar dos acontecimientos de principios del siglo XXI que sirven como referencias de lo ocurrido a nivel de la pedagogía vocal para actores y actrices.

Enseguida se encuentra el texto de Deby Kaufmann, del Instituto Profesional Arcos, quien indaga en la importancia de la voz y la comprensión en la formación vocal para la gente de actuación. Esta indagación va desde asuntos biológicos, pasando por la problemática del analfabetismo funcional presente en Chile y la consecuencia que ello trae en el ámbito pedagógico vocal, hasta el pensamiento de Paulo Freire.

Esta sección se cierra con el artículo de Catalina Osorio, también de la Universidad de Chile, titulado “El placer como entrada a una práctica vocal”. En él, la profesora Osorio explora, tomando como referencia a Epicuro y Reich, las implicancias del goce del gesto de respirar, para, desde allí, reflexionar respecto de las nociones hegemónicas que entablamos con el cuerpo y la práctica de la voz.

En cuanto a los documentos de este número, el asunto central es el texto dramático de Astrid Quintana Fuentealba, titulado *Bola de Sebo*. El mismo está acompañado de los textos críticos de Marcia Martínez Carvajal, nombrado “La invención de la guerra en *Bola de Sebo* (2013) de Astrid Quintana: dramaturgia del enfrentamiento”, así como el de Arnaldo Donoso Aceituno, titulado “Imaginación distópica y tiempos de crisis: sobre *Bola de Sebo* (2013) de Astrid Quintana”.

Finalmente, nuestras reseñas están referidas a dos libros de importantes y actuales contenidos. Una a cargo de Silvana Bustos Rubio, sobre *Dramaturgias de la Resistencia: Teatro Documental, KIMVN MARRY XPANTV* (2018) del Centro de Estudios Interculturales e Indígenas. Esta publicación tiene como compiladora a Paula González y fue editada en Santiago de Chile por Editorial Pehuén.

La siguiente reseña está a cargo de Luis Ureta respecto del libro *Integraciones: nuevas tecnologías y prácticas escénicas. España y las Américas* de la estudiosa Claudia Villegas-Silva. Esta es una publicación aparecida el año pasado en Santiago de Chile, bajo el sello de Editorial Cuarto Propio. No nos queda más que agradecer muy encarecidamente a Gala Fernández, Domingo Román, Paulette L’Huissier, Claudia Lira, Mauricio Cortés, Patricia Espinosa, Mario Costa, Marcelo Islas, Claudio Marín Echeverría y Sara Pantoja. Sin sus respectivas ayudas, este número no hubiese logrado los propósitos que se ha propuesto.

Patricio Rodríguez-Plaza
Director

:: ARTÍCULOS

La antipoesía en escena: Nicanor Parra, el “dramaturgo hipotético”

Antipoetry on Stage: Nicanor Parra, a “Hypothetical Dramatist”

Juan Manuel Leal Funes

Universidad de Salamanca, Salamanca, España

juanfunesbg@gmail.com

Resumen

Desde la década de 1970, varias compañías teatrales amateurs y profesionales encontraron en la antipoesía de Nicanor Parra una materia prima para sus proyectos escénicos. Desde entonces las obras teatrales inspiradas en los textos del chileno acumularon un repertorio considerablemente amplio con un razonable impacto social. Este trabajo se propone dar a conocer esta producción teatral, las razones que motivaron a las compañías y el grado de implicación del poeta en aquellos montajes.

Palabras clave:

Nicanor Parra - teatro - montajes - interdiscursividad.

Abstract

Since the 1970s, various theatre companies, both amateur and professional, have taken the raw material of Nicanor Parra's antipoetry and transformed it into plays. Such works inspired by the Chilean poet amount to a fairly wide repertoire that has had a reasonable social impact. This paper intends to reveal this production, what motivated the theatre companies' interest, and the extent to which the poet was involved in the stagings.

Keywords:

Nicanor Parra - theatre - stagings - interdiscursivity.

En el lenguaje de la ciencia, una hipótesis es la anticipación teórica a una relación causa-efecto. La hipótesis establece provisionalmente unos resultados cuya validez depende de una comprobación empírica. A diferencia del método científico, el enunciado literario tiene su fin en la enunciación (acto locucionario), pues “carece de fuerza ilocutiva” (Ohmann cit. en Pozuelo Yvancos 87) o, para ser más exactos, su acción ilocutiva es simulada (Lozano *et al.* 178). La escritura científica es siempre una guía para la acción mientras que la literatura se escribe para ser leída. A diferencia de un manual de instrucciones, un tratado de mecánica o un libro de anatomía, el ejercicio de la literatura tiene una existencia autónoma no orientada a una acción, eso que denominamos performatividad. La escritura dramática representa la excepción a esta regla. Si se toma como punto de partida la diferenciación texto literario/texto espectacular (Bobes Naves, *Semiología* 105), el primero puede interpretarse como una hipótesis de trabajo abierta a modificaciones y reelaboraciones en función de las necesidades de la puesta en escena. En el plano de la ficción teatral, el texto dramático sí posee una potencialidad performativa.

Los estudios teatrales comenzaron una andadura independiente de la crítica literaria a partir del siglo XX. Hasta entonces, el análisis del hecho teatral se circunscribió al texto como un fin en sí mismo. Prácticamente se ignoraba su condición hipotética. Con el enfoque semiótico y la noción de teatralidad, el género pasa a observarse como un complejo de signos de diferente categoría o “polyphonie informationnelle”, en palabras de Roland Barthes (258). El enfoque semiótico contempla la realización espectacular del texto literario como parte esencial del proceso: “El texto teatral está ya preparado para la representación ante un público . . . y alcanza su plenitud semántica en la escena” (Bobes Naves, *Estudios* 21).

En este punto, se puede recordar la frustración de Cervantes en su “Prólogo” a *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*, donde se lamentaba de la impresión en papel de sus textos teatrales:

...no hallé autor que me las pidiese, puesto que sabían que las tenía; y, así, las arrinconé en un cofre y las consagré y condené al perpetuo silencio. En esta sazón me dijo un librero que él me las comprara si un autor de título no le hubiera dicho que de mi prosa se podía esperar mucho, pero que del verso nada... Aburrime y vendíselas al tal librero, que las ha puesto en estampa como aquí te las ofrece (362-363).

En la España de Cervantes, el único destino digno para estas obras era venderlas a los “autores” —como se conocía a los dueños de las compañías— para que las representaran en los teatros. El paso a la imprenta significaba el agotamiento de un texto sobre la escena¹.

La tristeza del autor del *Quijote* por ver sus comedias condenadas al “perpetuo silencio” es comparable a esa incertidumbre que recorre la antipoesía de Nicanor Parra, debatiéndose entre el lenguaje vivo de la calle y el lenguaje muerto de los libros, como censuraba en el poema “Manifiesto” (1963): “Poesía copiada de los libros” (*Obra gruesa* 213). A diferencia de Cervantes, Nicanor Parra sí tuvo la suerte de ver y escuchar sus textos sobre el escenario. Aunque el poeta chileno nunca produjo una obra dramática *ad hoc*, su poesía sirvió de materia

1 Sobre este particular, María Grazia Profetti afirma que, originariamente, los textos impresos de las obras de teatro no se editaban y, si se hacía, eran modificadas ciertas partes que pudieran resultar controvertidas. Fue hacia 1603 cuando el texto impreso comenzó a proponerse como sustituto del texto espectáculo (465).

prima para la creación de, al menos, trece montajes teatrales en Chile entre los años 1970 y 2016. A ellos habría que sumar su traducción personal de Shakespeare, *Lear Rey & Mendigo*, y la consiguiente puesta en escena. Aquellos acontecimientos convirtieron temporalmente al antipoeta en un reconocido dramaturgo, hasta el extremo de serle asignado el discurso central en la inauguración del Festival Internacional Teatro de las Naciones².

Esta experiencia dista mucho de representar un fenómeno marginal en su actividad si se tienen en cuenta los actores y directores que participaron en algunas de las obras (Jaime Vadell, Raúl Palma, Alfredo Castro, Patricio Contreras) o el impacto social de algunas de ellas (*Hojas de Parra* se convirtió en un símbolo de la represión durante la dictadura³ y *Lear Rey & Mendigo* alcanzó las 114 funciones). En una breve aproximación a este fenómeno, María Valdovinos vio estos montajes como la prolongación natural del desafío que propone la antipoesía y achacaba al carácter tragicómico de los textos la razón para llevarlos a escena:

Por emplear buena parte de su potencia en desacralizar y triturar el discurso de un tipo de lírica anclada “en el paraíso del tonto solemne” y en una retórica tan hermética como declamatoria, la antipoesía de Nicanor Parra ha terminado muy cerca de ser una instalación teatral. El sujeto de sus textos está preparado para monologar en la plaza pública (o púbrica), sin que eso signifique que el auditorio se vaya a desangrar escuchándolo⁴ (7).

En el presente trabajo analizaremos un proceso interdiscursivo: el trasvase de la poesía de Nicanor Parra a la escena. Debido a que la documentación disponible sobre este fenómeno es bastante escasa e irregular, esbozaremos un campo de estudio sujeto a futuras pesquisas.

Documentación y fuentes textuales

La cantidad de montajes basados en textos del poeta y el impacto que algunos tuvieron en el teatro y la sociedad chilena contrasta con la falta de documentación en torno a este fenómeno. El estudio de esta materia suele toparse con varios inconvenientes.

En primer lugar, la documentación disponible es escasa, no siempre fiable y está bastante dispersa entre reseñas de prensa, declaraciones del poeta o referencias puntuales en estudios más amplios. Existen apenas tres documentos que abordan el tema de forma monográfica: un brevísimo artículo de prensa de María Valdovinos, una entrada en internet de Jorge Arturo Flores que apenas aporta datos relevantes y un epígrafe, “Nicanor Parra, el dramaturgo silenciado”, en el estudio monográfico de César Cuadra (2012). El calificativo “dramaturgo silenciado” menciona los acontecimientos de censura que rodearon al montaje *Hojas de Parra* (1977) durante

2 El festival fue celebrado en Santiago en 1992. El discurso que pronunció para la ocasión, “Happy Birthday. Discurso del Caupolicán”, es uno de los cinco textos incluidos en *Discursos de sobremesa* (Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006, pp. 73-102).

3 Aparte de las críticas provocadas entre la prensa de la época, este montaje ha merecido la atención de estudios sobre el teatro chileno del siglo XX. En ellos, figura como paradigma de una obra contestataria que provocó la acción de la censura durante los años de la dictadura militar (véase Lepeley).

4 Esta impresión fue corroborada por algunas lecturas críticas, así como por varias de las personas que participaron en los montajes.

la dictadura. Aunque el análisis de Cuadra representa una de las lecturas más sólidas en torno a este asunto, se conforma con trazar una hipótesis sobre la “teatralización del texto antipoético”, basándose únicamente en dos montajes: *Hojas de Parra* y *El Cristo de Elqui*. El resto de información que hemos podido localizar es muy desigual. En ella contrasta el mayor volumen de noticias sobre los montajes de *Hojas de Parra* y *Lear Rey & Mendigo*⁵ con la escasa información disponible sobre otras piezas como *Parrafadas* o *Parricidio*, de las cuales apenas conocemos el título, el nombre del director y el año de estreno.

En segundo lugar, tan solo disponemos de un texto completo, *Lear Rey & Mendigo*⁶, y de algunos fragmentos de *Hojas de Parra* reproducidos por Pablo Huneus (2014) en su crónica. Del resto, únicamente conocemos algunas tramas, algunos detalles sobre la puesta en escena o alguna referencia indirecta a los poemas que incluyeron. No consta la existencia de libretos de las obras, por lo que no resulta fácil averiguar exactamente qué textos fueron empleados en los montajes. Sabemos que *Todas las colorinas tienen pecas...* (1970) y *Patricio Contreras dice Nicanor Parra* (2015) se basaron en textos extraídos de *Obra gruesa* (1969), pero desconocemos cuáles y cómo fueron preparados para la escena. La obra *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1977-79) constituyó el guion de partida para el montaje de Raúl Palma y varios pasajes del texto parriano fueron incluidos en *Comedia funeraria*. También los textos de *Poemas y antipoemas* y de *Hojas de Parra* son frecuentemente citados como fuente textual de las obras y llama la atención que incluso algunos *Artefactos* fueran llevados a escena. Es el caso de “La izquierda y la derecha unidas...”, que aparece como una pancarta en *Hojas de Parra*, o los “Cuatro Sonetos del Apocalipsis”, poema visual escenificado en la misma pieza cuyo final era una arena de circo repleta de cruces.

Por otra parte, tratándose de teatro, los textos habrían sido empleados con una considerable libertad. Aunque conociéramos exactamente en qué poemas u obras se inspiraron los montajes, hemos de suponer que las compañías adaptaron el material a sus objetivos dramáticos. Un caso paradigmático lo constituyó *El Cristo de Elqui*. Las primeras representaciones datan de 1983 y la pieza fue retomada en 2001. El actor que dio vida al predicador, Raúl Palma, explicó que los textos de Parra fueron modificados constantemente en el proceso de adaptación al teatro. Del poema se aprovechó el personaje, su estilo fragmentario y su caracterización histriónica, pero los contenidos se fueron actualizando conforme a las circunstancias históricas y sociales que rodearon a las representaciones. Así lo atestiguaba el actor y director de la pieza, Raúl Palma: “De la obra original, solo queda el esqueleto, porque lo hemos ido adaptando a los tiempos, lo trabajamos juntos durante dos o tres meses y andábamos juntos para dos o tres lados haciendo la obra” (*La Estrella* 22⁷).

5 Véase la revista *Apuntes de teatro* 103 (1992), número monográfico sobre la traducción y el montaje teatral de esta obra.

6 Siguiendo la tesis esbozada por María de la Luz Hurtado y defendida por Catherine Boyle, interpretamos este texto como una “apropiación” del texto shakespeareano y un trasvase al mundo poético del chileno: “*Lear* ha sido transfigurado por Parra en un antipoema chileno que exige ser escuchado” (Boyle “La transcripción” 159). La editorial Diego Portales también publicó el texto con firma de Nicanor Parra y en las *Obras completas* fue incluido en el segundo tomo. Todo lleva a pensar que existe un consenso para considerar este trabajo una producción más del poeta y no una simple traducción. Para este asunto, véanse Catherine Boyle. “La transcripción del *King Lear* de Nicanor Parra: la transfiguración de la composición literaria”. *Taller de letras* 48 (2001): 149-159; Antonia Javiera Cabrera Muñoz. “El Rey Lear de Nicanor Parra”. *Interpretextos* 10 (2013): 29-46.; María de la Luz Hurtado. “Parra traduce a Shakespeare”. *Apuntes de Teatro* 103 (1991- 1992): 23-35; Gerardo Jorge. “Traducir entre la academia, la calle y la feria. Una aproximación a Lear, Rey & Mendigo de Nicanor Parra”. *Ex-libris. Revista del Departamento de Letras* 2 (2013): 112-132.

7 Nota publicada en Valparaíso el 9 de octubre de 2005.

Otro factor a tener en cuenta serían las compañías que se encargaron de los montajes. Muchas de ellas eran grupos de aficionados y algunas desaparecieron, por lo que no resulta fácil recopilar el material que produjeron. Hasta la fecha desconocemos si existen más montajes dentro o fuera de Chile. Pero, con la documentación recopilada, hemos podido elaborar un corpus de catorce obras basadas en textos de Parra que fueron representadas en Chile entre 1970 y 2016. Estas son:

- *Todas las colorinas tienen pecas o solo para mayores de cien años*. Dirigida por Jaime Vadell y Eugenio Dittborn con el grupo TCT (Taller de Creación Teatral). Representada en la Sala Camilo Henríquez de Santiago en 1970.
- *Parrafadas*. Realizada por el grupo Módulo Teatro de Valparaíso en el año 1972.
- *Hojas de parra*. Salto mortal en un acto. Montada por el grupo La Feria y dirigida por Jaime Vadell y José Manuel Salcedo. La obra se estrenó en una carpa de circo en el barrio de Providencia el 24 de febrero de 1977. Las representaciones se interrumpieron el 4 de marzo tras diversas amonestaciones del gobierno y críticas negativas en diarios nacionales. La mañana del 4 marzo, la carpa de circo donde se representaba la obra apareció incendiada. El fuego se originó durante las horas del toque de queda y no se responsabilizó a nadie de esta acción. Todas las crónicas apuntan a un ajuste de cuentas de la junta militar por el contenido político y crítico con la dictadura⁸.
- *El Cristo de Elqui*. Montaje a cargo del grupo Teatro Pobre entre 1983 y 1985, protagonizado por Raúl Palma. La pieza fue llevada a escena de nuevo en 2001.
- *Parricidio*. Dirigida por el dramaturgo chileno Óscar Stuardo. Estrenada en 1991.
- *Comedia funeraria*. Montaje a cargo del grupo La puerta y dirigido por Fernando González. Estrenada en marzo de 1991.
- *El Rey Lear*. Montaje a cargo de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica. Dirigido por Alfredo Castro. La obra se estrenó en abril de 1992.
- *Parranda*. Montaje a cargo de la compañía La Mancha Theatre y dirigido por Rodrigo Malbrán. Estrenado en 1994 en la Sala Fresno. La pieza también fue mostrada en el INJ, en la Estación Mapocho. Luego realizó una gira nacional y fue llevada al Festival de Teatro de Costa Rica. Algunos fragmentos de la representación aparecieron en el magazín literario de la TVN chilena, “El show de los libros”⁹.
- *525 Líneas*. Dirigida por Freddy Huerta y presentada en un Festival de Nuevas Tendencias Teatrales en 1998.
- *El Antilázaro*. Montaje a cargo de Alejandro Goic con la participación del actor Patricio Contreras. Representado durante el ciclo de conferencias “Antiparra productions” (2001). La obra volvió a mostrarse en 2011.
- *Parricidio*. Dirigida por José Miguel Gallardo con la compañía TIIT (Taller Independiente de Investigación Teatral). Estrenada el 13 de enero de 2002 en la Corporación Cultural Balmaceda 1215 de Santiago.

8 Véanse Huneeus, Lepeley y Parra (*Obras completas*, 2011, 1.058-1.061), donde se aportan bastantes detalles sobre los acontecimientos que rodearon a este montaje.

9 El programa, conducido por Antonio Skármeta, dedicó una emisión monográfica a Nicanor Parra. Puede verse completa en la web: <https://www.youtube.com/watch?v=fQEagPD4Gms>, 7 mar 2018.

- *Nicanor Disparra*. Montaje a cargo de la compañía independiente Instituto de Artes Escénicas. Escrito, dirigido e interpretado por Juan Pablo Garrido. Estrenada en Chillán el 26 de noviembre de 2002.
- *Antibiografía*. Montaje biográfico a cargo de la compañía Los Viajantes. La pieza fue estrenada en 2014 con motivo del centenario del poeta y estuvo viajando por el país hasta 2016.
- *Patricio Contreras dice Nicanor Parra*. Dirigida por Alejandro Tantanian y protagonizada por Patricio Contreras. Estrenada en marzo de 2015 en Buenos Aires y en enero de 2016 en Santiago de Chile.

De la antipoesía a la antibiografía

La antipoesía se reveló como un discurso poético consagrado a la experimentación. Su propósito habría sido obtener efectos poéticos explorando y reproduciendo lenguajes considerados no poéticos. En la antipoesía no escuchamos la voz de un sujeto lírico (introspectivo y ensimismado), sino la de un personaje dramático: un “energúmeno”, un predicador, un orador, un político, un pequeño burgués o un mendigo, entre otros. Sus discursos no son estables; en cambio, reproducen un conflicto y exponen sus contradicciones frente a un interlocutor, generalmente colectivo, interpelado dramáticamente: “Atención, señoras y señores, un momento de atención”, arranca “El peregrino” de *Poemas y antipoemas*. Estos elementos habrían despertado el interés de los grupos teatrales que percibieron una *dramaticidad* y unas posibilidades escénicas en estos textos.

No todos los montajes explotaron este potencial dramático. Una mirada panorámica demuestra dos tendencias cronológicamente diferenciadas en torno al año 2000. Hasta aquel momento, los montajes se concentraron efectivamente en explorar las posibilidades escénicas de los textos antipoéticos, generalmente en trabajos de carácter experimental. Después, con el poeta convertido en personaje popular y mediático en Chile, las obras se concentraron en exhibir la figura del autor, su imagen pública y su trayectoria. Del primer período destaca *Hojas de Parra. Salto mortal en un acto*. La obra tuvo una existencia breve y controvertida. El diario *La Segunda* señaló su contenido subversivo en un artículo titulado “Obra teatral crítica política de Gobierno” y publicado el 28 de febrero de 1977, unos días después del estreno. Este rasgo fue también censurado por otras críticas en las que se ponían a un lado las cualidades teatrales: “... este elemento queda en un plano de lo circunstancial y precederá con las alusiones contingentes a la política nacional. Este aspecto resulta el más débil e infantil del cuadro general y hecha por tierra el esfuerzo, los hallazgos y cualquier aspiración trascendente” (Montecinos). Contra lo deseado, estos ataques contribuyeron a perpetuar aquel capítulo de la dictadura.

De la obra han trascendido, además de la trama, las críticas y el argumento, algunos fragmentos como el cartel de presentación que ofrece algunas claves para imaginar la puesta en escena y los personajes:



Momento de la representación de *Hojas de Parra. Salto mortal en un acto* (1977) en la carpa de Providencia. Imagen de autor desconocido (quizás Samuel Urzua). Fuente: <http://www.chileescena.cl>

TEATRO LA FERIA presenta HOJAS DE PARRA
 Salto mortal en un acto con textos de NICANOR PARRA con
 JOSE MANUEL SALCEDO / JAIME VADELL
 Los payasos Polito/Matita/Pitito
 El alambриста Oscar Ríos
 La malabarista Roxana

La concepción global de la pieza presenta rasgos que se repetirán en los montajes posteriores, es decir, una estructura fragmentaria de la trama, un diálogo con otras artes y formas de expresión además de la poesía, y la caracterización de personajes-tipo inspirados en la poética del autor. *Hojas de Parra* funde teatro, circo y poesía en un espectáculo donde los personajes son circenses y representan números independientes ilustrados con antipoemas que dotan de texto a la acción actoral. *El Cristo de Elqui* es un espectáculo de “teatro pobre”, al estilo de Jerzy Grotowsky, donde, con muy pocos medios materiales, el actor Raúl Palma recrea un monólogo dramático a la manera de un predicador enloquecido. *Comedia funeraria* y *Parranda* también desarrollan un texto fragmentario encarnado por personajes inspirados por los antipoemas: bufones, energúmenos, predicadores callejeros. *Comedia funeraria* fundía el discurso teatral con el de los medios de masas, reproduciendo una emisión televisiva que arrancaba con una pregunta: “¿existe o no la vida de ultratumba?” (“Discurso fúnebre”). Desde ahí, la acción consistía en un desfile de

personajes (una chica *aerobic*, un psiquiatra, una delirante en el cementerio, el Cristo de Elqui) que respondían a la pregunta con textos extraídos de la antipoesía. En *Parranda* los personajes son bufones que interactúan entre sí a través de textos dialogados como “Preguntas y respuestas”. Tanto *Comedia funeraria* como *525 líneas* exploraban los vínculos entre la antipoesía y los medios de comunicación de masas. En ambas se desarrollaba una reflexión sobre la percepción fragmentada de la realidad que produce el consumo de televisión. Este planteamiento existencialista se asemeja al de *Parricidio*, una ficción ubicada en un tiempo apocalíptico, tras una catástrofe nuclear. En la obra, los personajes exploran los orígenes y consecuencias de aquellos acontecimientos a través de los textos antipoéticos.

Los montajes aparecidos a partir de 2001, con la excepción de *Parricidio*, coinciden en asentarse sobre la figura icónica del antipoeta Nicanor Parra. Forman parte de un proceso de canonización del autor que, por aquellos años, vivía ya aislado de la vida pública y prácticamente había dejado de publicar. Aquella piezas exploraban la biografía del autor a través de sus textos en lo que constituye un acto de homenaje y reconocimiento a su trayectoria más que un ensayo en torno a las posibilidades dramáticas de la antipoesía. *El Antilázaro* contraponía su imagen juvenil con la de un “Parra senil”, *Nicanor Disparra* reflexionaba sobre la personalidad del escritor y *Antibiografía* fue una pieza pedagógica destinada a dar a conocer la vida del poeta entre los jóvenes a propósito del centenario.

El Antilázaro constituyó la propuesta más arriesgada e interesante. Montada como un espectáculo complementario al ciclo de conferencias en torno a la figura del poeta, el trabajo de Alejandro Goic transformó la biografía del poeta en una pieza experimental de teatro callejero. Según el director, su objetivo fue transformar lo que hubiera sido una clásica lectura de los poemas del autor en un espectáculo más atractivo (*El Metropolitano*¹⁰ 28). En él, un joven Parra evolucionaba hasta la edad madura, deambulando entre personajes extraídos de los antipoemas: mendigos, vendedores callejeros, Hamlet. La pieza se realizó en un escenario móvil, un microbús. Al comienzo de la obra, el personaje que encarnaba a Nicanor Parra secuestraba a punta de pistola el vehículo y forzaba al chofer a conducir hacia el Cementerio General. Desde ahí se iniciaba un trayecto en el que público y personajes subían y bajaban del vehículo.

La existencia de estas piezas revela una veta dramática en los textos de la antipoesía. Pero, ¿se puede hablar del autor como un dramaturgo?

El dramaturgo hipotético

Buena parte de la crítica ha notado como rasgo específico de la poética del autor su teatralidad, entendiendo por tal una potencialidad escénica y, asimismo, un planteamiento dramático (diológico y dialéctico) predominante sobre la introspección lírica. René de Costa describía al sujeto de los antipoemas como un “hablante dramatizado” (9). Malverde Disselkoen caracterizó el discurso del Cristo de Elqui como un ejemplo de carnavalización con resultados teatrales (“La interacción” 80) y se refirió a los personajes de los antipoemas como “máscaras parrianas” (77). Marlene Gottlieb encuentra en el monólogo dramático el elemento diferenciador de la

¹⁰ Nota publicada el 13 de agosto de 2001.



Un momento de la representación de *El Antilázaro* en micro urbana. Fuente: “En Micro homenajean a Nicanor Parra” [texto sin firmar] *El Metropolitano*, 13 de agosto de 2001, p. 28.

producción posterior a 1972. Y, para Iván Carrasco, la teatralidad es uno de los rasgos distintivos de la antipoesía junto con la narratividad, la oralidad o el dialogismo (190). La oposición poesía dramática/poesía lírica está en la base del antagonismo de la antipoesía con la poética nerudiana. Este matiz, anticipado en un discurso de 1962¹¹ (“Para mí el género artístico supremo es la pantomima”), se confirma en “Also Sprach Altazor” (1993) cuando defiende la cualidad dramática de Vicente Huidobro frente al lirismo nerudiano:

LASTIMA QUE NERUDA
 Haya terminado pisando el palito
 No tenía perno para esa tuerca
 Era poeta lírico
 No dramático (Parra, 2011 659).

11 “Discurso de bienvenida en Honor de Pablo Neruda”. Pronunciado el 30 de marzo de 1962 en la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile. En aquella ceremonia, Nicanor Parra asumió la tarea de dar la bienvenida al poeta Pablo Neruda, quien había pasado varios años en la clandestinidad por su filiación al Partido Comunista de Chile. Se trata de un texto capital para entender la rivalidad literaria entre el poeta de Isla Negra y el de Las Cruces. Véase Gottlieb, Marlene. *Pablo Neruda y Nicanor Parra face to face: a bilingual and critical edition of their speeches on the occasion of Neruda's appointment to the Faculty of the University of Chile*. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 1997.



Fotograma del documental *Cachureo* (1977) de Guillermo Cahn (min. 11:22). Nicanor Parra declama “Canción para correr el sombrero” con fondo y tono de música gregoriana. Fuente: <http://cinechile.cl/pelicula/cachureo/>.

En varias ocasiones, Parra se pronunció sobre esta distinción: “Un antipoeta es un dramaturgo y no un poeta lírico” (Valdivinos 7).

Las conclusiones de la crítica y los propósitos del poeta coinciden con las impresiones expresadas por quienes participaron en los montajes. Los directores de aquellas piezas afirmaban haber imaginado los personajes a partir de los textos y no a la inversa. Es decir, detrás del yo de los antipoemas no encontraban un sujeto lírico —esa figura desplazada de la personalidad del autor¹²—, sino un auténtico personaje, un otro recreado por la voz del poeta. *Hojas de Parra* parodiaba el discurso político a través de un arquetipo cómico, un político llamado Don Nadie, y transformaba al barbudo y decadente nieto de Tolstoy de “Canción para correr el sombrero” en un predicador callejero. El resto eran personajes de circo, muy similares a los bufones de *Parranda*. Cuentan que Parra, tras asistir a una de las funciones de La Mancha Theatre, afirmó verse reflejado en aquellos bufones: “Ese soy yo”, exclamó (“Presentan montaje” 32).

De las opiniones de actores y directores se desprende que la poesía de Nicanor Parra no reproduce la voz de un solo personaje, sino la de varios arquetipos. Sobre el montaje de *El Antilázaro*, Alejandro Goic afirmaba: “los personajes están sacados del universo de Nicanor y son una tensión ficticia entre el poeta y el antipoeta” (*El Metropolitano*¹³ 28). En términos similares, Patricio Contreras justificaba su propuesta escénica por considerar que la poesía de Parra era “muy teatral porque acoge muchas voces” (“Parra a” 43). Esta opinión coincide con

12 Véase Dominique Combe. “La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía”. En Giorgio Agamben *et al. Teorías sobre la Lírica*. Madrid: Arco Libros, 1999. 127-153.

13 Nota publicada el 13 de agosto de 2001.

la del dramaturgo Óscar Stuardo para quien, además, el lenguaje de los antipoemas era el más impuro, pero también el más plástico, para llevar a la escena:

De los grandes poetas chilenos, el que más se adapta a un montaje teatral es Nicanor Parra. Y se adapta por la misma materia poética que maneja. Su forma, su verso –que parece tan cotidiano–, el tipo de lenguaje que él utiliza parece corporizarlo. Otros poemas dificultan esta acción. Los de Neruda, Mistral Huidobro son más poesía pura, literatura (“Misión imposible” 12).

Además de personajes y un lenguaje asequible para la escena, Freddy Huerta encuentra en la acción dramática de los parlamentos otra de las claves de su teatralidad:

Sí, su poesía facilita la escenificación porque trabaja con muchos diálogos, preguntas y respuestas. El yo poético siempre es un personaje. Por ejemplo, la poesía de Enrique Lihn es muy profunda, a algunos de sus poemas les falta la irreverencia y eso impide escenificarlos. No vimos acción. En cambio, en los de Parra hay mucha acción y personajes (“525 Líneas” 38).

Dichas impresiones coinciden con la de los actores de *525 líneas*. Ellos sintieron asequible el lenguaje de los antipoemas porque no representaba una poesía al uso y porque reunía los que juzgaban ingredientes necesarios para crear situaciones dramáticas:

Hay que partir de que Parra es un antipoeta; entonces estamos trabajando con textos antipoéticos. Textos que son muy escenificables, que tienen personajes, que son dramáticos. Nicanor Parra es un dramaturgo por lo que son sus textos, porque están llenos de personajes, situaciones, diálogos. Y eso nos hace fácil escenificarlos, cosa que ya han hecho otros grupos: *Hojas de parra* con Jaime Vadell, Luis Ureta, *Parranda*. Creo que la poesía de Nicanor Parra es una de las pocas que se permite el escenario (“R.L.” 9).

Por aquel entonces, el propio Parra se pronunció sobre de la teatralidad de su poesía, auspiciando incluso una renovación del género. Tras asistir a una representación de *Parranda* afirmó: “Toda mi antipoesía no es más que una excusa para el diálogo teatral, que podría ser la base de un futuro teatro chileno” (Nikiforos 18). Esta conciencia teatral tuvo su correlato en una implicación directa en algunos de los montajes. Su presencia fue determinante en *Hojas de Parra*, *El Cristo de Elqui* o *Lear Rey y Mendigo*.

Sobre la representación de *Hojas de Parra*, en el relato de los hechos Pablo Huneus dejaba entrever un sentimiento de responsabilidad del poeta con aquellos acontecimientos:

Temeroso, al terminar de hacer clases, enfilé hacia la casa quinta de Nicanor a los pies de la cordillera. Toco la campana de iglesia que tiene a la entrada y sale el poeta en bata. No, no ha venido persona alguna a verme. Supe por la radio, no tengo idea. ¿Qué sabes tú? Estaba solo, con sus canas más electrizadas que nunca, aterrado de que vinieran a llevárselo preso. No quería que me fuera. Preparó té, calentó pan y mientras oscurecía, me entretuvo hablando del poeta germano Rainer María Rilke.

En *El Cristo de Elqui* Parra colaboró directamente con el actor Raúl Palma. Ambos depuraban el texto conforme se sucedían las funciones, ajustándolo a los acontecimientos de la actualidad. Carlos Ruiz-Tagle dejó testimonio de este proceso creativo: “Yo notaba que Parra, que venía a casi todas las funciones, hacía cambios, según el ánimo en que se encontrara. Volaban chistes, alusiones de toda especie; incluso suprimía parlamentos enteros y agregaba otros” (111). Con los actores de La Mancha Theatre, mantuvo reuniones y ofreció su colaboración. Pero fue durante el montaje de su traducción del *Rey Lear* cuando el poeta se involucró más activamente en su faceta de dramaturgo. Aparte de la composición del texto dramático que le tomó casi dos años y varias visitas a bibliotecas de Nueva York, el poeta llegó incluso a participar en los ensayos, dando instrucciones a los actores sobre dicción e interpretación (Hurtado 33).

La relación de Nicanor Parra con el teatro pasó, por tanto, de una tenue indiferencia a la intuición de una dramaturgia personal. Cuando en 1970 los actores del Taller de Creación Teatral de la Universidad Católica le solicitaron permiso para emplear sus textos en un montaje teatral, el poeta dio su autorización con un gesto a medio camino entre la generosidad y el desdén: “Total, estos versos pertenecen a todo el mundo; hagan lo que les dé la gana” (L.U. 87). Dos décadas después y tras la aparición de algunas obras inspiradas en su antipoemas, algunos empezaron a hablar de un dramaturgo a su pesar: “Para no ir al teatro, ni escribirlo, Nicanor Parra tiene hartas obras en su haber” (Ehrmann 37). En 1994, durante una entrevista, tras ser preguntado si se sentía un dramaturgo frustrado, el poeta respondió: “Tarde me di cuenta que mis textos eran verdaderos parlamentos teatrales. Ahora me siento quizás un dramaturgo hipotético. Usted me llama justo cuando estoy meditando acerca del tema” (“Hablar con...” 18). De sus palabras se desprende el reconocimiento de unas cualidades de las que no fue expresamente consciente durante su trayectoria anterior.

Cuando César Cuadra se refirió a *Hojas de Parra* y *Sermones y prédicas de Cristo de Elqui* como ejemplos de un “dramaturgo silenciado”, pensaba en la censura como principal impedimento de una hipotética producción teatral. Es imposible saber si estos acontecimientos frustraron esa veta o si, quizás, lo mejor del teatro parriano está en su antipoesía. La interdiscursividad estaba ya latente en sus primeros escritos publicados en *Revista Nueva* (1935-1936). “Gato en el camino”, su primera entrega, era un anticuento, y *El ángel*, una “tragedia novelada” con más narración e imágenes poéticas que acción dramática.

Ustedes dirán que esto nada tiene que hacer con nuestra tragedia. Yo les digo lo mismo. Pero para qué indignarse. Para qué discutir estas verdades.

...

En un vaso de la mesa se descalabran los primeros hilos del alba.

Los comunistas fueron los que mataron al ángel Leopoldo. Los heroicos.

Al lado de los barriles viejos lo volcaron

Con una pluma de piedra que en el hombro le enterraron.

Hagamos dos minutos de quietud para construirle una corona de agua.

Corona de agua (Parra 2006, 584-585).

Así como construyó una tragedia con pocos diálogos y sin acción dramática, sus antipoemas se transformaron en auténticos parlamentos y diálogos dramáticos¹⁴. Algunos fueron vistos por las compañías como un material cuya teatralidad hacía factible su traslación de la página a la escena. A este trasvase pudo contribuir también una atmósfera general de búsqueda de nuevas soluciones teatrales que superaran los esquemas narrativos y dialógicos del teatro tradicional. Sea como fuere, en la actualidad no se puede hablar de Nicanor Parra como un dramaturgo real ni tampoco silenciado. Ni compuso las piezas dramáticas que se inspiraron en sus textos ni todas ellas sufrieron la acción de la censura. Sí se puede encontrar entre sus parlamentos dramáticos y sus personajes antiheroicos una dramaturgia en estado latente, una hipótesis de trabajo para eventuales proyectos escénicos. Así lo ratifican algunos de los montajes mencionados. El cómo lo hagan dependerá de los objetivos de las compañías y las tendencias estéticas de cada momento.

Obras citadas

- “525 Líneas muestra la vida como si fuera una cámara de TV”. *La Tercera*. 13 de enero de 1998:38. Impreso.
- Barthes, Roland. “Le théâtre de Baudelaire”. *Essais critiques*. Paris: Editions du Seuil, 1964. 41-47. Impreso.
- Bobes Naves, María del Carmen. *Estudios de semiología del teatro*. Madrid: Aceña Editorial, 1988. Impreso.
- . *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco Libros, 1997. Impreso.
- Boyle, Catherine. “La transcripción del *King Lear* de Nicanor Parra: la transfiguración de la composición literaria”. *Taller de letras* 48 (2001): 149-159. Impreso.
- Carrasco, Iván. *Nicanor Parra. Documentos y ensayos antipoéticos*. Santiago: Editorial Universidad de Santiago, 2007. Impreso.
- Cervantes, Miguel. *Obras completas II*. Madrid: Cátedra, 2016 (2005). Impreso.
- Cuadra, César. *La antipoesía de Nicanor Parra. Un legado para todos & para nadie*. Museo Histórico Nacional: Santiago de Chile, 2012. Impreso.
- De Costa, René. “Para una poética de la (anti)poesía”. *Revista Chilena de Literatura* 32 (1988): 7-29. Impreso.
- Ehrmann, Hans. “Irreverencias parrianas”. *La Nación*, 27 de noviembre de 1991, p. 37.
- Flores, Jorge Arturo. “Nicanor Parra y el teatro”. *Crónicas literarias*. Web. 17 de julio de 2018.
- Grazia Profeti, María. “La comunicación teatral: texto espectáculo, texto literario para el teatro”. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013:459-470. Web. 20 de mayo de 2020.
- Gottlieb, Marlene. “El monólogo dramático en la antipoesía de Nicanor Parra”. *Atenea* 510 (2014): 23-39. Impreso.
- “Hablar con...”. *La Nación*, 3 de junio 1994:18. Impreso.
- Hurtado, María de la Luz. “Parra traduce a Shakespeare”. *Apuntes de Teatro* 103 (1991-1992): 23-35. Impreso.

14 Véase de Niall Binns. “Nicanor Parra y la poesía dialogada”. *Atenea* 510. Concepción, diciembre 2014: 57-72.

- Huneus, Pablo. "La noche que incendiaron la carpa de Parra". *Pablo Huneus*, 5 de septiembre de 2014. Web. 9 de febrero de 2018.
- Lepeley, Óscar. "Avatares del teatro chileno contestatario durante los primeros años de la dictadura militar". *Resistencia y poder. Teatro en Chile*. Eds. Heidren Adler y George Woodard. Madrid: Iberoamericana, 2000. 113-124. Impreso.
- Lozano, Jorge et al. *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra, 2007. Impreso
- L.U. "Para mayores de 100 años". *Ercilla*, n. 1836. 1970: 87. Impreso.
- Malverde Disselkoen, M. Ivette. "El discurso del carnaval y la poesía de Nicanor Parra". *Acta literaria* 13 (1988):83-92. Impreso
- . "La interacción escritura-oralidad en el discurso carnavalesco de los *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*". *Acta literaria* 10-11 (1985-1986):77-89. Impreso.
- "Misión imposible. Matar a Nicanor Parra". *El Mercurio*. 9 de agosto de 1991:12.
- Montecinos, Yolanda. "La Hoja de Parra". *Últimas Noticias*, 8 de marzo de 1977.
- Nikiforos, Willy. "La antiparranda de Nicanor Parra". *La Nación*. 27 de mayo de 1994: 18-19. Impreso.
- "Obra teatral crítica con el gobierno". *La Segunda*. Santiago, 28 de febrero de 1977: 3. Impreso.
- "Parra a las tablas". *La Segunda*. 3 de julio de 2015: 42-43
- Parra, Nicanor. *Obra gruesa*. Santiago: Editorial Universitaria, 1969. Impreso.
- . *Obras completas & algo más (1935-1972)*. Madrid: Galaxia Gutenberg, 2006. Impreso.
- . *Obras completas & algo más (1975-2006)*. Madrid: Galaxia Gutenberg, 2011. Impreso.
- Pozuelo Yvancos, José María. *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra, 1988. Impreso.
- "Presentan montaje con textos de Nicanor Parra". *La Época*. 20 de mayo de 1994: 32. Impreso.
- R.L. "Teatro más 'zapping' más Parra" *La Época*. Santiago, 27 de febrero de 1998: 9. Impreso.
- Ruiz Tagle, Carlos. "Nicanor Parra". *Los antifrívolos*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1992. 101-112. Impreso.
- Valdovinos, María. "Nicanor Parra y el Teatro". *El Mercurio, Revista de Libros*, 4 de agosto de 2001:7. Impreso.

Tentativa panorámica sobre dramaturgia en Chile y el trabajo con material documental (1950-2000)

Panoramic Attempt on Dramaturgy in Chile and the Work
with Documentary Material (1950-2000)

Consuelo Zamorano Cadenas

Universidad de Chile, Santiago, Chile

consuelo.paz.z@gmail.com

Resumen

El presente artículo propone una visión en torno a la dramaturgia construida con material documental extraído de la realidad, comprendiéndola como un sistema de archivo contenedor de diversos tipos de documentos, a partir de la integración de nociones aportadas por el paradigma del archivo (Guasch) proporcionado por las artes visuales. Por tanto, mediante el análisis panorámico de obras dramáticas chilenas elaboradas entre 1950 y 2000, que utilizan este tipo de materiales desde diferentes perspectivas, la reflexión se plantea en torno al concepto de dramaturgia documental.

Palabras clave:

Nicanor Parra - teatro - montajes - interdiscursividad.

Abstract

The present article proposes a vision about dramaturgy constructed with documentary material extracted from reality, understanding it as an archive system that contains diverse type of documents, based on the integration of notions contributed by the archive paradigm (Guasch) provided by the visual arts. Therefore, through the panoramic analysis of Chilean pieces elaborated between 1950 and 2000, which use these kind of materials from different perspectives, the reflection is raised around the concept of documentary dramaturgy.

Keywords:

Documentary dramaturgy - document - archive - Chilean theatre.

*El documento es pues no solo un hecho objetivo,
un dato verificable, una acción vivida
sino un sistema inserto en un discurso que le da sentido*

(De Vicente 241)

En el año 1964 Erwin Piscator¹ (1893-1966, Alemania) puso en escena la obra *La indagación* del dramaturgo alemán Peter Weiss (1916-1982). Weiss, al igual que Piscator, observaba cierta imposibilidad del arte de la época por hacerse cargo y representar el acontecer que se experimentaba en la sociedad, por lo que quiso destruir todo aquello establecido como norma, poniendo en duda las imágenes, y haciendo explotar la solidez del lenguaje. *La indagación* es un extracto del juicio llevado a cabo entre los años 1963 y 1965 por los crímenes cometidos en Auschwitz; Weiss asistió al juicio durante meses. Su intención al escribir la obra era comunicar hechos objetivos, tal como fueron expuestos en el proceso y que se filtraban en las defensas de los acusados, de tal forma, que la dramaturgia consolidara un relato documental a través de la “aparición de un *objeto sólido*, resultado de las declaraciones de los testigos y los apuntes de realidad” (Sánchez 189, énfasis mío). El dramaturgo pretendía evitar la identificación, compasión o recepción sentimental a fin de garantizar la universalidad del discurso. Los personajes no eran individuos, sino portavoces de una multitud.

Tras largos años de práctica en relación con esta inquietud, Peter Weiss estableció el concepto de “teatro documento”. Para el autor, este se constituía como una investigación científica sustentada en la documentación, cuyo objetivo no radicaba en mostrar una realidad momentánea, sino en informar sobre diversos fragmentos sacados de la vida misma. Se realizaba una selección que se concentraba sobre un tema determinado, generalmente social o político, en un intento por confeccionar un ejemplo o modelo de fenómenos a través de la inclusión de contenidos que sucedían más allá de la esfera artística.

La dramaturgia documental necesitó del uso de mecanismos de montaje que, en reiteradas oportunidades, optaban por la exploración en el contenido textual de los documentos. Estos, al ser comprendidos como pura materialidad, mediante su utilización permitían generar un significado nuevo, no dicho, con base en la composición y conjugación de sentido. Por tanto, muchas veces los materiales que se utilizaban operaban como fracciones o piezas, y la totalidad se articulaba a partir de su reunión a fin de producir “algo que no existía antes”, de “presenta[r] una realidad única” (De Vicente 244). De tal manera, la ejecución de estos procedimientos derivó en la génesis de un trabajo de recopilación de material cuyo énfasis se asentaba en lo singular que estos documentos en sí mismos, como objetos de la realidad, otorgaban a la creación de textos dramáticos. Este hecho, a su vez, integró una nueva manera de ver el realismo, debido a la ampliación que experimentó la noción de dramaturgia al ofrecer una mirada alternativa al modelo dominante de concepción de la obra dramática.

Desde esta perspectiva, podríamos entender la dramaturgia como un sistema de archivo, contenedor de un corpus particular de material documental extraído de la realidad. Según Anna

1 Se lo asocia como impulsor del concepto estético de “teatro político”. Según César de Vicente, Piscator “no inventó o desarrolló ningún nuevo género teatral sino encontró un concepto estético, que llamo teatro político y que le permitía establecer... todo un nuevo conjunto de preguntas y unificar todo un número de elementos que aseguraban la estructuración sistemática de su propuesta. Es una problemática distinta a la del teatro burgués que tiene una forma estética radicalmente diferente” (142).

María Guasch, el archivo constituye un paradigma dentro de las artes visuales que implica una “creación artística basada en una secuencia mecánica” (9). A diferencia de prácticas que se dedican a almacenar, coleccionar o acumular que tienden, más bien, a asignar de manera amorfa o indeterminada un lugar, el archivo contiene el hecho de consignar, “nace con el propósito de coordinar un ‘corpus’ dentro de un sistema o una sincronía de elementos seleccionados previamente en la que todos ellos se articulan y relacionan dentro de una unidad de configuración predeterminada” (10). El archivo opera como un dispositivo documental “que preserva la memoria y la rescata del olvido, de la amnesia, de la destrucción y de la aniquilación” (13), convirtiendo una información histórica, perdida o desplazada, en físicamente presente usando un sistema no jerárquico.

Así, el archivo no sería la definición de algo concreto, más allá de la idea de “objeto sólido” (Sánchez 189) planteada por Weiss en relación con la dramaturgia documental, sino que podría ser explicado como “una tendencia o un intento de forma de ser” (Guasch 167). Se trata de un corpus que nunca es absoluto. Esta concepción asumiría que lo modificable es el ejercicio de construcción que se realiza a través de los documentos, considerados como partes independientes dentro de un sistema siempre cambiante, el texto dramático. Por lo que, dependiendo de los grados de interpretación que se establezcan en torno a dichos materiales, respetando o no la integridad del documento como tal, se elaborarían distintos tipos de ejercicio de construcción dramática: a través del material documental como pretexto, mediante un procedimiento de alegorización, o debido a la comprensión del mismo como un objeto arqueológico.

Teniendo en cuenta que estas tentativas también se expanden a textos dramáticos en Chile, la revisión de las obras propuestas posibilitaría ampliar el sentido de lo que se entiende por dramática documental, para generar una primera aproximación al proceso de evolución que sostiene el trabajo a partir de documentos desde mediados del siglo 20 y hasta inicios del 21. Esta exploración constituiría un rastreo de ejemplos particulares que se rescatan en relación con la práctica dramática en sí. Por tal motivo, se intuye que, si bien las obras referenciadas a continuación no son las únicas que ejercen este procedimiento en la dramática chilena, logran dar cuenta eficaz de dicho proceso, por lo que constituyen hitos en torno al trabajo con documentos de archivo y sus diversas maneras de desarrollarse desde, aproximadamente, los años 1950.

Se considerarán como documentos de archivo: autobiografías, cartas, declaraciones, discursos, entrevistas, testimonios, crónicas, reportajes, noticias, encuestas, estadísticas, entre otros textos que den cuenta de la realidad. Además, se incluirá dentro de estos parámetros aquel material literario cuyo objeto de creación no es la ficción, sino la narración de sucesos acontecidos en lo real, como las novelas autobiográficas y ensayos teóricos e históricos.

Un antecedente en Chile: Antonio Acevedo Hernández

A lo largo de la historia del teatro en Chile, diversos autores han centrado su trabajo de construcción de textos a partir de materiales como mitos, leyendas, historias orales, o bien, se han basado en conflictos reales de ciertos habitantes del país, personajes, episodios o eventos históricos. Desde este lugar, algunos de ellos crean relatos de ficción que pretenden reconstruir o hacer memoria sobre sucesos del acontecer nacional en un afán más didáctico o de educación cívica.

No obstante, el trabajo a partir de la inclusión de fuentes y materiales extraídos de la realidad a la manera de archivos es un ejercicio identificable concretamente dentro de la dramaturgia recién a partir de los años 1950, y que presenta un antecedente previo en el trabajo del dramaturgo Antonio Acevedo Hernández.

En obras como *Almas perdidas* de 1919 y *Cardo Negro* de 1927 (publicada en 1933), el autor incorpora material extraído de la realidad a través de citas a cantos o poesías de cantores populares. Este procedimiento de raíz intertextual es realizado por Acevedo Hernández debido a una latente necesidad de construir relatos desde lo popular y no sobre los pobres, diferenciando sus escritos de los ejercicios dramáticos de sus contemporáneos. Su objetivo es retratar situaciones que sean testimonios de la realidad de los sectores populares. En sus palabras: “En muchas de mis comedias he intercalado, dentro de la acción canciones, cuecas, romances y cantares populares” (Acevedo Hernández 141). Por tanto, si bien se presume mayor la cantidad de obras donde el autor realiza este procedimiento², en las dramaturgias mencionadas utiliza materiales de la tradición oral de la época que traspasa expresamente al texto.

Así también, Acevedo Hernández realiza un fuerte trabajo de documentación en obras dramáticas como *Chañarcillo* (1936) y *Joaquín Murieta* (1936). Tales trabajos están inspirados en historias verídicas, sin embargo, desarrollan “con libertad situaciones y conductas que concilian la correspondencia de la documentación básica estudiada con los requerimientos del género utilizado” (Hurtado, *Dramaturgia chilena* 161). Fuertemente influenciado por los postulados del teatro político de Erwin Piscator, más que revelar los problemas sociales que enfrentaba el sector proletario constituyéndose como excusas para su progreso, este autor establecía una mirada crítica y de denuncia ante tales obstáculos, proponiendo salidas y opciones de superación. En una crítica a su labor se declara que “habla Acevedo lo que vivió. Y traza siempre una serie de hechos insertados en la trama de unos datos seguros, preñados de realidad” (Romera 174), más aún, “. . . es una forma coloquial tomada de la misma calle y proyectada en la obra con las exigencias mínimas de una transcripción al plano artístico” (Romera 176). Por consiguiente, su dramaturgia se distanció de los cánones estéticos establecidos por el mundo del arte y su trabajo fue marginado por bastante tiempo. De tal forma, pocos dramaturgos efectuaron reflexiones similares a las declaradas por Acevedo Hernández en cuanto a la comprensión del teatro como lugar de experimentación donde se le podía dar cabida a materiales extraídos de la realidad.

2 Para más detalles revisar, en relación con sus obras dramáticas Pereira, Sergio. *Dramaturgia social de Antonio Acevedo Hernández*. Santiago: Editorial Universidad de Santiago, 2003 (en especial páginas 355-421); y Hurtado, María de la Luz. *Dramaturgia chilena 1890-1990. Autorías, teatralidades, historicidad*. Santiago: Frontera Sur Ediciones, 2011. Para más información sobre algunas de sus investigaciones en torno a lo popular, ver Acevedo Hernández, Antonio. *La cueca: orígenes, historia y antología*. Santiago: Editorial Nascimento, 1953.

Primeros indicios: el documento como pretexto y modo de reciclaje.

... la investigación y la representación histórica son prioritarias para aquellos artistas que se valen de las distintas estrategias del archivo para reflexionar sobre las vías en las que el pasado se proyecta y representa en la cultura contemporánea

(Guasch 46)

Una vez entrada la década de 1950, es posible distinguir el trabajo de ciertos jóvenes escritores y escritoras chilenas que instalan su ejercicio creativo a partir de la necesidad de renovar ciertos discursos relativos al oficio teatral, el arte, la contingencia del país y el acontecer del continente. Influenciados por diversos autores extranjeros, abordan el rol de la dramaturgia desde una mirada un tanto al margen de las prácticas convencionales acostumbradas hasta ese entonces, por lo que en la elaboración práctica de sus reflexiones se detectan los primeros indicios de una cierta conciencia con relación al trabajo con materiales documentales extraídos de la realidad.

María Asunción Requena (1915-1986), en 1953 escribe *Fuerte Bulnes*, primera obra del repertorio de autores jóvenes que el Teatro Experimental de la Universidad de Chile lleva a escena en 1955. En ella, la dramaturga indaga en un hecho histórico de importancia nacional: la conformación y fundación del Fuerte Bulnes, en la zona de Magallanes. En un análisis y recopilación de material de noticias en torno a la obra de Requena hecha por el académico Juan Villegas, es posible apreciar que “el texto es un drama que reconstruye un episodio histórico de un grupo de colonos que mueren debido a las inclemencias climáticas y al abandono” (22). Basándose en algunas situaciones y personajes históricos, tales como Enrique Heine —comandante del fuerte— o Domingo Passolini —padre italiano que dedicó su vida a la colonización de la zona del estrecho—, la autora narra “dramáticamente la ‘fábula’ de algunas *existencias históricas*, eficazmente combinadas con existencias ‘intra-históricas’, es decir, aquellas cuyo testimonio ha quedado en la crónica o en la leyenda” (Cuadra 16, énfasis mío).

Su obra *Ayayema* (1964) está basada en la realidad del pueblo alacalufe y la brutal colonización del Extremo Sur por parte de los colonos y las fuerzas del orden. La acción acontece en Puerto Edén en septiembre de 1950 y narra cómo Lautaro Wellington Edén asume como militar de aviación y representante del Estado en la isla. Para construir este relato, Requena basa dicho personaje en “el caso real del indígena kawésqar Petayem Terwa Koyo, educado por los salesianos en Punta Arenas y luego apadrinado por el presidente radical Pedro Aguirre Cerda para continuar sus estudios en Santiago” (Amaya 31). De esta manera, debido a su afán didáctico la autora realiza una investigación en el mundo indígena kawésqar (alacalufe) que le permite incluso, hacer uso de lenguaje autóctono:

AKIUMA: Tchkwál, kiustek, kiustek.

...

AKIUMA: “Ofsic tcawhs atkaal kuterek aloyerso tcaw yekwahar shweker”. (Traducción: *Ahora vas a dejar que nos sentemos en paz en la choza*).

...

AKUIMA: (al indio más próximo) Kayoesa (Requena 111).

AKIUMA.—Tchkwal, kiustek, kiustek.

(Extienden la piel de foca en la tierra. Sobre ella colocan a Kethoyo. Sujetan las dos piedras fuertemente a su pecho y depositan sobre él, su arco. Lo envuelven con la piel, dejando la cara descubierta. Akiuma se arrodilla sentándose sobre sus talones y con voz pausada, a pesar del miedo que lo va invadiendo, dice al indio muerto).

AKIUMA.—“Ofsic tcawhs atkaal kuterek aloyerso tcaw yekwahar shweker”. (Traducción: *Ahora vas a dejar que nos sentemos en paz en la choza*).

(Los indios repiten las palabras entonando la melodía ya conocida).

AKIUMA *(al indio más próximo)*.—Kayoesa.

(Sale el indio hacia la izquierda. Y a poco trae un chonchón encendido. Uno por uno, los indios salen y traen el fuego pedido por Akiuma. Lo colocan alrededor de Kethoyo. Cantan, apenas audible. El trueno cada vez más cercano, los llena de pavor).

(Los indios, entre las palabras del canto, intercalan el temido nombre).

INDIOS.—Ayayema... Ayayema...

AKIUMA.—Ayayema no pasar fuego.

En estas tentativas, el acercamiento a la construcción textual basada en documentos de la realidad se relaciona con el establecimiento de estrategias para hablar de la identidad nacional y de aquello que constituye a la sociedad chilena de ese periodo. Se trata de elaborar una especie de inventario, en donde "...como lo haría un etnógrafo desde un punto de vista científico, [se] exhibe[n] y almacena[n] tanto para documentar la verdad del presente como para dejar testimonio del futuro" (Guasch 192), hechos y personajes de la realidad nacional.

Otra dramaturga en la que es posible entrever el trabajo con materiales, fuentes e inspiraciones a partir de lo real, es Isidora Aguirre (1919-2011). Sus obras estuvieron fuertemente influenciadas por los estudios que realizó en torno al autor alemán Bertolt Brecht y, desde cierta etapa de su escritura la recopilación de material histórico se instauró como el sustento de su labor dramática. Según sus propias palabras, le resultaba más fácil copiar situaciones de la realidad que inventarlas (Aguirre, "La dramaturgia"). La primera obra en la que es posible

identificar esta tendencia es *Población esperanza* (1959), escrita en coautoría con Manuel Rojas. Para Andrea Jeftanovic, "... con tono de documental, dan testimonio sobre las condiciones de vida de los 'sin casa' en una población callampa... recogiendo la experiencia de la población La Victoria" (94). Por tanto, a través de un trabajo de visitas a terreno y manteniendo contacto con diversos pobladores, los autores construyen el relato de situaciones y personajes basados en individuos y vivencias reales del lugar. Tal es el caso de la mendiga Emperatriz y el "mudo" Filomeno (Jeftanovic)

En *La pérgola de las flores* (1960), Aguirre realiza una investigación histórica como método de trabajo para reconstruir el mundo de las floristas en la capital. Luego de diversas visitas a los archivos de la Municipalidad de Santiago, descubre que en 1945 ocurre la demolición del lugar y el traslado de las pergoleras por la fuerza luego de que ellas, tras una serie de protestas junto a los estudiantes en 1929, consiguieran una prórroga de catorce años (Soto). La autora "lee todas las revistas Zig- Zag del año 1929 para recrear el fin de los años locos, donde París marcaba la tendencia mundial. Al final de la Primera Guerra Mundial" (Soto 35). De tal forma, toma como escenario este último año y a partir de ese contexto crea las situaciones. Los personajes se configuraron a partir de entrevistas con mujeres de la Pérgola y la Vega Central, en el caso de las pergoleras (Soto). En este sentido, el contenido documental recolectado por Aguirre es utilizado como pretexto para la construcción del relato debido a que el tema del traslado de la pérgola de las flores no es el centro de la historia. Proceso similar al utilizado en su obra *La dama del canasto* (1957), para la cual se documentó en la Biblioteca Severin de Valparaíso donde leyó todas las revistas Zig-Zag del año 1907 (Aguirre, "La dramaturgia").

Para la creación de *Los papeleros* (1963), Aguirre efectúa visitas al basural de Guanaco Alto, así como entrevistas a los recolectores para lograr un conocimiento directo de la realidad. De igual modo estudia estadísticas, planificación, teoría dialéctica, marxismo y los postulados de Brecht (Aguirre, "De la comedia") para construir y estructurar la historia a partir de este material. Sara Rojo, en un análisis de los elementos de la teoría brechtiana que presenta el texto, plantea cómo la dramaturga logra una "historización" a través de la estructuración del relato: "La pieza presenta una cartografía de los sectores que conforman el mundo popular en un momento histórico [y que] son representados como fuerzas en choque" (Rojo 148).

En 1969, la autora nuevamente estructura una obra dramática a partir de la investigación empírica. *Los que van quedando en el camino* toma el título de un dicho del Che Guevara y está basada en los sucesos ocurridos en 1934 en Lonquimay: una horrible matanza campesina que aconteció en la zona a raíz de las protestas en defensa de las tierras de miles de personas que fueron reprimidas por la fuerza pública. Para Aguirre, no es un realismo formal a nivel de la construcción, pero sí en su contenido, debido al trabajo de indagación que la hizo viajar a Curacautín, Lonquimay y Ránquil para conocer a los familiares de las víctimas, los sobrevivientes y los descendientes de muchos de ellos, lo que implicó cuatro años de estudio. "El personaje principal, el profesor Juan Leiva, no aparece en escena. Pero se habla de él constantemente. Es el único que conserva su nombre real. Fue un profesor primario que se convirtió en líder, asesinado entre centenares" ("La justa violencia") De igual forma, en obras como *Lautaro* (1982) y *Diálogos de fin de siglo* (1988), Aguirre crea textos basados en personajes y contextos históricos para las cuales se somete a procesos de investigación con materiales de la realidad que nutren tales narrativas (Jeftanovic).

LA JUSTA VIOLENCIA

SE ESTRENO en el teatro de la Escuela de Artes y Oficios, a tres escudos la platea. Luego viajó a Concepción, Lota y ahora recorre los pueblos y ciudades del Sur. El estreno en el Antonio Varas se efectuará en octubre. La gira puede resultar polémica y con incidentes. Porque la obra lo es. Comprometida y a favor de la reforma agraria. Relata los sucesos de Ranquill. Ya fueron narrados en una vigorosa novela de Reinaldo Lomboy. Los hechos son los mismos, pero con distintos personajes. Son 40, interpretados por 21 actores. Es la obra más ambiciosa de Isidora Aguirre. Su nombre: "Los que van quedando en el camino", está tomado de una frase del "Che" Guevara. Ranquill está entre Victoria y Temuco, hacia la cordillera, donde nace el Bio-Bio. En 1928 el gobierno decidió colonizar esa región y entregó la tierra a los campesinos. Pero en 1934, los dueños de los fundos iniciaron un litigio que culminó con el desalojo de los trabajadores por la fuerza pública. Vino la lógica resistencia, y se produjo una de las más sangrientas matanzas. El personaje principal, Juan Leiva, no aparece en escena. Pero se habla de él constantemente. Es el único que conserva su nombre real. Fue un profesor primario que se convirtió en líder, asesinado entre centenares. Carmen Bunster encarnará a una mujer brava. Nelson Villagra es uno de los que más luchan y pensando antes que nada en los demás. Eugenio Guzmán asegura

que es una obra ideológicamente comprometida, pero humana. Sin bailes, cuecas, ni pintoresquismo. Es la crónica dramatizada de una epopeya. Con abundantes escenas de humor, sin buenos y malos. No es un panegírico a los campesinos. Estos aparecen con sus contradicciones. Algunos son flojos, vendidos al patrón, sin conciencia de clase. Pero la mayoría tiene claro lo justo de su causa, y al luchar y morir adquieren una nueva estatura. Al iniciarse la obra, algunos espectadores se sorprenderán por el vestuario. Les resultará exótico. Hombres con perneras, casi forrados en piel de cabra. Algo lógico por el frío. Los colores tienen una tonalidad más viva. Los campesinos de esa zona poseen sus fórmulas para teñir los tejidos. La obra comenzó a montarse hace tres meses. Pero mucho antes, Isidora Aguirre estuvo conviviendo con los campesinos de Ranquill, documentándose, conversando largamente con los sobrevivientes de la masacre. Guzmán también ha viajado en varias oportunidades al perdido e importante lugar. Después, entre actores, director y autora se realizaron intensas sesiones. Isidora debió reescribir muchos pasajes. El resultado ha recibido elogios de importantes personalidades artísticas. El actor y director cinematográfico Lautaro Murúa, de paso en Chile, su patria, quedó gratamente sorprendido por la madurez y toma de conciencia del teatro chileno. ■

Imagen 2: "La justa violencia" [s/a]. *Revista Telecrán*. Santiago - Zig-Zag, 2v., no. 4, (29 ago. 1969). Biblioteca Nacional Digital, portal Memoria Chilena.

De esta forma, es posible reconocer que se instala una tendencia en la que los textos dramáticos se articulan a partir de procesos de investigación que posibilitan, en muchos casos, reciclar y reconstituir pasajes de la memoria inspirando historias y tomando como pretexto ciertos materiales extraídos de la realidad. Como el caso de *Introducción al elefante y otras zoologías o Farsa para titiriteros y simios* (1968) de Jorge Díaz (1930-2007). En esta obra, el autor trabajó con el "...diario del guerrillero argentino Ché Guevara y en testimonios y escritos del cura guerrillero Camilo Torres y del intelectual de la guerrilla Regis Debray. . ." (Hurtado, *Dramaturgia chilena* 261), material con el cual construye una dramaturgia exploratoria donde el género de la sátira farsesca y grosera prevalece (Hurtado, *Dramaturgia chilena*).

También es posible reconocer el trabajo realizado por el Taller de Investigación Teatral entre los años 1976 y 1980. Sus bases están en un teatro de investigación para la creación escénica que los integrantes de este colectivo, liderado por Raúl Osorio, llevaron a cabo a partir de la vinculación y realización de talleres con trabajadores cesantes dependientes de la Vicaría de la Solidaridad de la Iglesia Católica. Junto a sus postulados sociopolíticos, y en un sentido casi periodístico, esta aproximación a la realidad posibilitó generar prácticas de documentación que tuvieron como resultado la creación de las obras *Los payasos de la esperanza* (1977), con dramaturgismo de Mauricio Pesutic, y *Tres Marías y una Rosa* (1979), junto al dramaturgo David Benavente. Los artistas llevaron a cabo procesos de documentación que permitieron otorgar a las obras cierta "perspectiva documentalista" (Hurtado y Ochsenius 54). Sin embargo, el texto era construido de manera más bien libre, tomando como pretexto ese material recopilado. En los tres años de investigación en terreno de *Tres Marías...*, se generó gran cantidad de material que, luego, fue sometido a un proceso de selección y edición por parte de Benavente, el dramaturgo convocado a ese proceso. En palabras de Osorio: "Esta manera permite investigar la realidad, observarla de acuerdo a ciertas técnicas, traducirla por medio de otras técnicas dramáticas, y, seleccionando, sintetizando y compaginando este material, se puede estructurar un producto artístico final" (Hurtado y Ochsenius 8).

En las tentativas anteriores es posible vislumbrar que tanto acontecimientos históricos, así como la situación de habitantes marginados, de pueblos originarios, de realidades de abuso de poder, de violencia o terror, son temas tratados mediante procesos de investigación que permi-

ten la elaboración de textos con el objeto de mostrar dicha “realidad selectiva” (Cuadra 23) de manera fidedigna, amparándose en lo real y sacando a la luz contenidos antes ilegibles en un intento por posibilitar la generación de vías para su conocimiento. En este sentido, gran parte de la labor de construcción de las obras mencionadas consistía en la investigación del tema que los autores esperaban retratar, así como en la recopilación y posterior selección de los materiales a través de métodos etnográficos de investigación.

En estos procedimientos, la acumulación de materiales y documentos a partir de un proceso de trabajo de campo, tienen su origen en el principio de la experiencia y la observación participante (Guasch). Por lo que la manipulación de tales objetos a manera de excusas, fundamentos, o como un “documento pretextual”, propiciaría,

no solo re-escribir una historia *descentrada* a partir de un entrecruzamiento de distintos marcos sociales, sino plantear una reorientación radical en la representación y experiencia del espacio y del tiempo que implique una nueva lógica de la representación cultural, una determinación de la memoria cultural que se desligue de la historia como progresión lineal y finalista. . . (Guasch 46).

Diálogos entre la alegoría y el documento

Lo alegórico arranca un elemento a la totalidad del contexto vital, lo aísla, lo despoja de su función. La alegoría es, por tanto, esencialmente un fragmento, en contraste con el símbolo orgánico...

(Bürger 131)

A partir de diversos acontecimientos que desarticularon y renovaron consecuentemente el medio teatral en expansión a procesos sociales nacionales e internacionales —el régimen militar que azotó a Chile a partir de 1973 y que generó censura, violencia, persecución, amedrentamiento y miedo, entre otras cosas—, el quehacer del teatro y el ejercicio de la dramaturgia experimentaron una progresiva búsqueda de nuevos lenguajes que permitieran expresar las particularidades de dichos contextos que, de una u otra manera, afectaban al país. Para María de la Luz Hurtado, durante este periodo el teatro chileno,

. . . estuvo en la primera línea de la resistencia cultural, vivificando una visión de mundo humanista, de rescate de valores populares, de descubrimiento de las violencias del poder y de denuncia y conmoción por las violaciones a los derechos humanos. Puso ante la mirada pública las situaciones que ocurrían en los márgenes económicos-políticos, las silenciadas por la censura (“Chile: de las utopías” 14).

Asimismo, la “creación colectiva”³ —el método de trabajo en auge dentro de las prácticas teatrales de esa época— generó el desarrollo de una nueva experiencia al momento de elaborar las obras

3 El método de creación colectiva “surge asociada a la necesidad de modificar la creación propiamente tal” (Lagos 163). Se aprecia desde fines de los años sesenta, y a partir de los años ochenta se comienza a experimentar una redefinición del concepto integrando una noción más abierta y flexible en relación con las labores creativas del director o autor de los textos dramáticos.

dramáticas. Este hecho fue determinante para dismantelar la comprensión de la dramaturgia desde el modelo paradigmático o como un oficio restringido a unos pocos, lo que consecuentemente amplió las posibilidades existentes a la hora de confeccionar textos dramáticos.

Algunas de las respuestas que ciertos artistas fabricaron para comprender y atacar los nuevos códigos a través de los cuales se desplegaba la vida y el arte, contenían la utilización de materiales extraídos de la realidad. El objetivo de estos ejercicios buscaba emplear dichos elementos como métodos de denuncia y narración a través de los cuales era posible hablar de lo real, lo que, de manera lógica, radicalizaba los temas. En la construcción misma de las dramaturgias se dio paso al trabajo con material no dramático como testimonios, declaraciones, relatos, cartas, entrevistas, cuentos, poemas, crónicas o textos de historiadores, incluso.

En la obra *Lo que está en el aire* (1986), el dramaturgo Carlos Cerda y el grupo ICTUS elaboraron un texto dramático que narra la experiencia ficticia de secuestro, tortura, hostigamiento y asesinato de los organismos represivos del Estado en contra de una enfermera y un profesor (Hurtado, "Creatividad y resistencia"). Para fabricar dicha narración, en una de las partes clímax del relato, el autor decide insertar el testimonio real de una persona torturada transformando el tiempo gramatical de dicho relato en futuro:

CECILIA: A las siete y veinte tomaré el bus para volver a mi casa. Cuando llegue a mi paradero, notaré que un hombre se baja tras mí. Me alcanzará justo en la mitad del puente. Notaré entonces, que tiene su mano izquierda dentro del bolsillo como si llevara un arma. Me dirá: "haz como si nada pasara"... Después de la llamada me sacarán del auto. Me obligarán a hincarme ¡Me golpearán, me patearán, en la espalda, en la cabeza, en el vientre. Me pegarán... me patearán... me matarán...! (Cerda 395-396).

El mecanismo intertextual llevado a cabo con ese documento real en el espacio de ficción alegoriza el contenido del material, transformándolo en símbolo, lo que genera una especie de distanciamiento en el lector-espectador y convierte a la obra en un testimonio histórico del acontecer de esa época.

De forma similar, Isidora Aguirre, que desde hace algún tiempo ya había experimentado en la construcción de textos con materiales extraídos de la realidad, en 1984 trabaja de manera alegórica con testimonios reales para elaborar un relato de ficción en torno a un hecho ocurrido en la época: el hallazgo de los cuerpos de diecinueve detenidos desaparecidos de la dictadura militar en la zona de Yumbel, VIII región, durante 1979. Para delatar tales asesinatos, su obra *Retablo de Yumbel* se construye en torno al

paralelismo de cuatro planos superpuestos: el de la fiesta de San Sebastián de Yumbel donde se montará 'El Retablo'; el de la vida de San Sebastián durante el Siglo IV. D.C.; el de los actores que ensayan 'El retablo de San Sebastián' y el de los hechos relacionados con los 19 cuerpos de desaparecidos encontrados en 1979 (Letelier).

Junto con mencionar los nombres de las víctimas al final de la obra, entre otros procedimientos intertextuales, mediante el habla de los personajes se insertan testimonios escritos referentes a lo sucedido, como el de esta mujer:

MAGDALENA: “Me detuvieron en Buenos Aires, en abril de 1977. Tenía un embarazo de dos meses. El mismo día detuvieron a mi compañero, en la vía pública. Me sacaron con violencia de mi casa y me arrojaron al piso de uno de los automóviles que realizaban un “operativo”. En el campo de prisioneros, que llamaban “El Chupadero”, me bajaron —siempre a los gritos y a los golpes— y me obligaron a correr en todas direcciones, con la vista vendada, haciendo que me estrellara contra las paredes y tropezara con los detenidos que estaban en el suelo. Durante cinco días estuve atada a mi compañero; todos esos días le aplicaban a él la picana eléctrica. (Pausa). No sé cuántas veces fui vejada y... violada” (Aguirre, *Retablo* 53).

Tras un año de investigación en el lugar, recabando datos y testimonios, la dramaturga estructura dicho paralelismo tomando estos documentos reales alusivos a la tortura, el asesinato y la muerte en dictadura militar, e insertándolos como fragmentos de lo real a través del discurso explícito de sus personajes. Al igual que en la obra de Cerda, Aguirre utiliza la construcción dramática como soporte para la integración de estos contenidos documentales y testimoniales que, de esta manera, son expuestos al público y develados en su verdad más intrínseca. Asimismo, en sus obras *Los libertadores Bolívar y Miranda* (1994) y *Manuel* (1999), la autora incluye de manera textual documentos de la realidad en la construcción de sus dramaturgias: *Carta de Jamaica*, escrita por Bolívar al ser deportado, y cartas de San Martín a O’Higgins, respectivamente (Jeftanovic).

En esta misma línea, la obra *Cartas de Jenny* (1989), elaborada por Gustavo Meza y la compañía Teatro Imagen, se establece a partir de cientos de misivas que, desde Santiago de Chile, la irlandesa Jenny Masterson escribió a su hermana en Dublín entre las décadas de 1930 y 1950, y que después fueron compiladas en un libro de psicología (Piña). La estructura del relato se configura, por tanto, entretejiendo diálogos ficcionados entre los personajes, descripciones de los actores a público y la lectura de algunas de las cartas mencionadas, utilizando dicho material como un contenido más del texto final.

JENNY: Kevin, Kevin, Kevin niño insolente, ven para acá. (*Kevin sale corriendo rápidamente: Jenny trata de retenerlo. Hombre de negro se lleva la canasta y la manta. Luego le entrega una carta a Jenny*) 15 de Septiembre de 1944. Querida Betty: Me preguntas por qué no me caso de nuevo ahora que Kevin es mayor e independiente. Kevin nunca fue la razón de mi prolongada viudez. Tampoco lo ha sido la falta de pretendientes. Nunca se me pasó por la cabeza. Pasó, así. . . (Meza 92).

Es posible decir, entonces, que “esta verdad básica del relato, ya sea literaria o antropológica, es traspuesta al juego escénico en una propuesta de intercambio activo de significados. . .” (Hurtado, “Chile” 17), por lo que ocasionalmente, aquellos documentos de la realidad fueron trabajados de manera simbólica, intercalando su contenido dentro de relatos de ficción con el objeto de dar cuenta de su sustrato de una manera subrepticia, borroneando los límites entre realidad y ficción. Este hecho generó obras dramáticas cuya estructura narrativa se establecía, entonces, a partir de diversos cruces de contenidos textuales y en donde este modo de manipular el material de la realidad respondía a una voluntad de leer la experiencia del presente mediante fragmentos del pasado, sin comentarlos, sino haciendo que los significados aparezcan a través del propio montaje del material (Guasch).

Ahora bien, cabe señalar que, en las obras ya mencionadas, el trabajo con documentos, así como la estructuración del mismo, sigue la lógica del modelo aristotélico de comprensión de lo dramático. Por tal motivo, es imprescindible para esta investigación rescatar la labor realizada por Alfredo Castro y la compañía Teatro La Memoria con su *Trilogía testimonial de Chile*, ya que marca un hito referencial en relación con el trabajo con materiales documentales, debido a la redefinición que proponen para lo que se entiende hasta ese momento como objeto texto dramático. En la *Trilogía...*, el ejercicio más representativo del trabajo dramaturgico es la construcción ficcional llevada a cabo mediante la selección, fraccionamiento y composición de testimonios recabados a través de investigaciones empíricas y que, por medio de estos procedimientos, son alegorizados de manera poética. La escritura que se genera a partir de estos documentos está despojada del formato tradicional de lo dramático, por lo que configura una textura de materiales heterogéneos y abiertos, caracterizada por contener una especie de fragmentación discursiva así como un lenguaje testimonial intertextualizado y simbólico (Lagos, "Teatro La Memoria"). Debido a esto, no existen didascálicas ni indicaciones escénicas.

En *La manzana de Adán* (1991), Castro realiza un trabajo de selección a partir del material presente en el libro del mismo nombre. Compilado por Claudia Donoso y Paz Errázuriz entre 1982 y 1987, dicho libro se articula a partir de los testimonios y registros fotográficos de un grupo de travestis y prostitutas que circulan entre Santiago y Talca y que ellas, periodista y fotógrafa respectivamente, disponen a manera de narración en retazos. Para Castro,

la fragmentación del discurso que Claudia propone en sus textos, más la intuición, me lleva a organizar el texto dramático de la puesta en escena en forma no anecdótica sino en torno a las atmósferas y a los grandes temas que estos testimonios tocan... dejando que la dialogación (que al tratarse de testimonios no existía) se produjera en el espacio escénico. . . (46).

En su segunda obra, *Historia de la sangre* (1992), el punto de partida para la creación fue el trabajo de investigación empírica realizado por Alfredo Castro y Rodrigo Pérez en 1991 que les permitió obtener material testimonial de pacientes internados en clínicas psiquiátricas y prisioneros con condenas por crímenes pasionales. En un análisis a su trabajo, María Soledad Lagos comenta que, "el soporte estructural de los testimonios es el discurso disgregado, basado fundamentalmente en la modificación sintáctica de los enunciados y el desplazamiento abrupto de la focalización y el énfasis" (110). A su vez, la escritora Francesca Lombardo creó el monólogo de uno de los personajes, Rosa Faúndez, a partir de la historia real de una vendedora de diarios que en 1923 mató y descuartizó a su conviviente por celos, esparciendo su cuerpo por Santiago. De esta manera, los testimonios reales son propagados a manera de diálogos generando un tejido inextricable junto al monólogo ficcionado a partir de esa historia real.

Finalmente, para *Los días tuertos* (1993), la dramaturgia es construida por Claudia Donoso a partir de una recopilación de testimonios hecha por ella durante los años 1987 y 1989, esta vez a artistas de circo, magos, luchadores de catch, cartoneros, cuidadores de tumbas del Cementerio General y pacientes del Hospital Psiquiátrico. En dicha obra, los textos escritos son cortos, ya que la intención es hacer pasar los testimonios desde un registro biográfico a uno mítico y fundacional (Castro), a partir de la composición total de un "supertexto", como sucede con el resto de la *Trilogía...*

LA QUE SE SALVA SE SALVA

Llega la comisión y no te preguntan ni cómo te llamas. Te ven parada en la calle y te tiran adentro del furgón. Nos pegan por bonitas, nos pegan por feas, porque te pintas o porque no te pintas. “Por qué te vestís de mujer, huevón, si soi tan ronca”, me dicen a mí siempre. A la Nirka le pegan porque tiene busto y le querían cortar el pezón. Con tijeras le cortaron las pestañas. A la Suzuki la otra vez la manguerearon a las tres de la mañana en el patio de una comisaría. Nos hicieron hacer show y a la Suzuki la desnudaron y la hacían abrir y cerrar las piernas.

Cuando allanan, llega la micro de pacos, frena y se bajan de a veinte. Ahí nosotras nos olvidamos de todas las rivalidades; ahí es donde somos más amigas. Nos tomamos las manos de miedo, rezamos, imploramos, para que no nos pase nada. La que se ocupa de colocar la tranca en la puerta es la que más se arriesga. Entonces hay que cortar las luces y arrancar a esconderse a la caleta. Hay que arrancar por los tejados y empieza la ley de la selva: la que se salva, se salva. Los pacos patean la puerta, la echan abajo: “Adónde se metieron estos maricones culiados, hay que matarlos, hay que exterminarlos a todos”. Te pillan y te aforran. Una vez me escondí debajo de un catre, cuando veo dos bototos de paco: “Sale de ahí, no más, si no te va a pasar nada”. Y yo salgo y me aforran. Da lo mismo ser decente que arrancar y cuando te pescan te preguntan: “Y por qué no te arrancaste, maricón de mierda”. Lo rompen todo. Hacen tira las puertas, los muebles, las pelucas, te roban la plata, te revisan todo. Por eso andamos todas enfermas de los nervios.

(Pilar)

A QUI TODAS TENEMOS CICATRICES

No tienen hora para llegar. Yo no sé cómo nunca me hicieron tira ni el televisor ni la radio. Aquí, en Talca vivimos con los nervios más relajados. Antes yo estaba gorda, pero los nervios me comieron entera. Ya perdí la cuenta de las veces que he estado en la cárcel. Caer presa ha sido de los sufrimientos más grandes y el segundo ha sido por mi familia. Yo ya sé que no puedo volver. Menos ahora que estoy acostumbrada a pintarme todos los días y a congeniar con los clientes para ganar. Yo por plata hago cualquier cosa. Me muestran un billete y yo vuelvo. Si uno es cola hay que saber trabajar. La Evelyn es hermosa, linda, pero es tiesa de carácter. Yo

Imagen 3. Fragmento de *La manzana de Adán-Adam's apple* de Claudia Donoso y Paz Errázuriz. Santiago, Zona editorial (1990).

De tal forma, el trabajo con este tipo de documento alegórico contendría, mediante sus mecanismos de utilización, “...dos conceptos de la producción de lo estético, de los cuales uno concierne al tratamiento del material (separación de las partes de su contexto) y el otro a la constitución de la obra (ajuste de fragmentos y fijación de sentido). . .” (Bürger 132). A partir de esta definición, entonces, es posible comprender el procedimiento de alegorización del documento como una respuesta potencial al vaciamiento de sentido, fragmentación y yuxtaposición dialéctica de los discursos existentes durante esta época (Guasch), lo que, en la generación de nuevas dramaturgias, posibilitaría la apertura de conciencia para la potencial separación entre los significantes y sus significados.

La arqueología del documento

...el pasado ya no es un modelo a visitar para citarlo fragmentaria y oblicuamente y proyectar sobre él significados alegóricos. El pasado está ahí en estado en bruto y el artista puede acudir a su encuentro de un modo directo, compulsivo, con la pasión de un coleccionista

(Guasch 179)

Así como es posible determinar una manera de confeccionar textos dramáticos, basándose en la intertextualidad o en la creación ficcional a partir de investigaciones, desde cierta perspectiva es factible identificar la generación de un tipo de trabajo en el que se mantiene la integridad del documento como si este fuera un objeto cerrado, de arqueología. En este sentido, dicho mecanismo

no interpreta el documento, lo trabaja desde el interior, organizándolo, distribuyéndolo, ordenándolo, estructurándolo en niveles, estableciendo series, distinguiendo lo que es pertinente de lo que no lo es, señalando elementos, definiendo unidades, describiendo relaciones y elaborando discursos. Discursos no continuos ni narrativas pretendidamente absolutas... [Sino que] enunciados que no remiten a instancia fundadora alguna, a un origen, sino sólo a otros enunciados. . . (Guasch 48).

Luego de indagar en diversas dramaturgias hasta el año 2000, son escasas las obras teatrales que hacen uso de los materiales documentales a partir de esta lógica. *Peligro a 50 metros* (1968) es un texto escrito bajo el alero del Taller de Experimentación del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, compuesto de dos partes: *Las obras de misericordia* de José Pineda, y *Una vaca mirando el piano* de Alejandro Sieveking. La obra total, constituida por secuencias de escenas que representan cuadros temáticos o situaciones, fue elaborada con base en la investigación y estudio de la realidad chilena y latinoamericana, instancia propiciada por el Taller de Experimentación. La composición de la dramaturgia, por tanto, se establece en una especie de *collage* o supertexto que no desarrolla profundamente personajes ni tramas principales, sino que, más bien, se confecciona a través del despliegue de sucesos cortos en donde se cruzan materialidades textuales de diversa índole, documentales y ficcionales, con el objeto de recrear acontecimientos reales. Todo el material incluido en la creación del texto es extraído de la actualidad de ese momento, siendo utilizado de manera arqueológica en reiteradas ocasiones. Entre tales documentos podemos encontrar: definiciones de conceptos sacados del diccionario, noticias de actualidad —referidas a través de titulares o trozos de ellas—, datos estadísticos, publicidad rescatada de diarios, menciones a personajes de la realidad —como el líder del movimiento Ku-Klux-Klan, Robert Shelton—, entre otros. Especial atención merecen los contenidos bíblicos que José Pineda incluye en *Las obras de misericordia*, entre los que se mencionan dichas obras de misericordia del catolicismo, así como un extracto del “Libro del Apocalipsis” de la Biblia que es sintetizado, pero mantiene su integridad como documento original:

ACTOR 4: Y subió del pozo humo como el humo de un gran horno y se oscureció el sol y el aire” (se *agrega el Actor 1*) Y hubo granizo y fuego mezclado con sangre, que fue arrojado sobre la tierra; y quedó abrazada [sic] la tercera parte de la tierra, y quedó abrazada [sic] la tercera parte de los árboles y toda hierba verde quedó abrazada [sic] (Pineda y Sieveking 28).

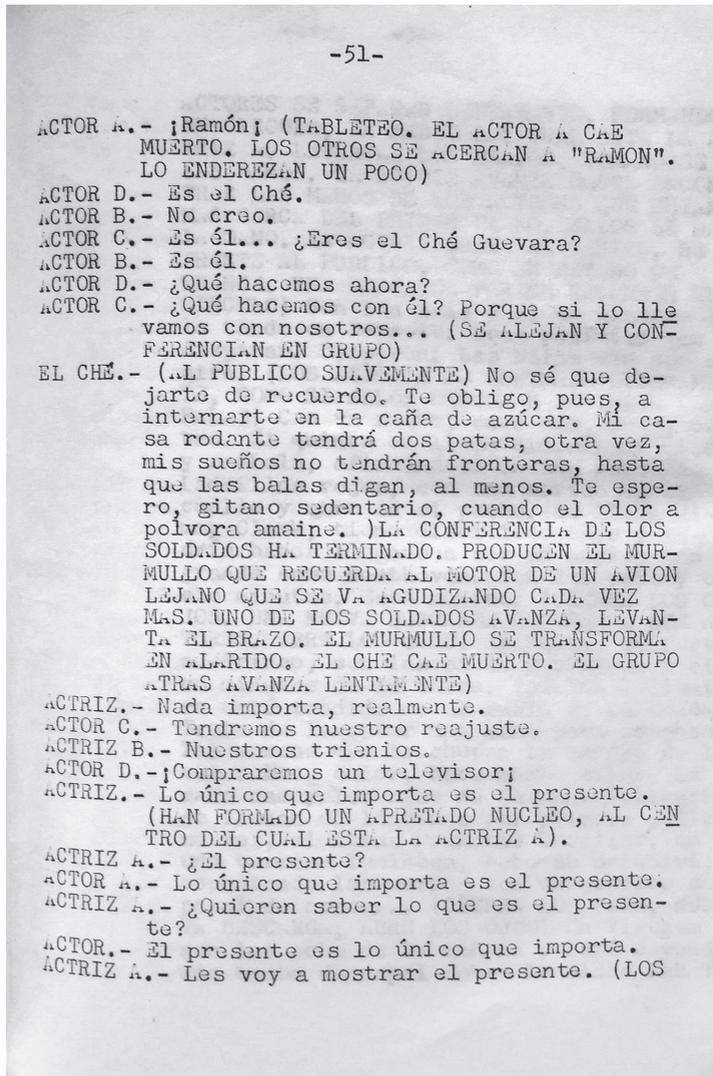


Imagen 4. Fragmento de *Una vaca mirando el piano* de Alejandro Sieveking, segunda parte de obra *Peligro a 50 metros*. Revista Apuntes 70 (1968).

En *Una vaca mirando el piano*, Alejandro Sieveking recrea acontecimientos reales, como la muerte de John F. Kennedy y Martin Luther King, empleando material documental —retazos de discursos dichos por ellos— como elementos arqueológicos que dan coherencia y sentido a tales escenas. De igual manera, en la reproducción de la muerte de Ernesto “el Che” Guevara, el autor inserta textualmente la dedicatoria de despedida que este hizo a su amigo de infancia, Alberto Granado:

EL CHE: (*Al público suavemente*) No sé qué dejarte de recuerdo. Te obligo pues a internarte en la caña de azúcar. Mi casa rodante tendrá dos patas otra vez y mis sueños no tendrán fronteras, hasta que las balas digan, al menos. Te espero, gitano sedentario, cuando el olor a pólvora amaine (Sieveking 51).

Hacia fines de los años 1980 e inicios de los 90 —y debido, sobre todo, a la inminente vuelta a la democracia que se instala en el acontecer político y social del país luego de la dictadura militar—, el trabajo con materiales documentales, además de permitir una renovación de las temáticas, posibilita la instalación del documento como punto de partida para la investigación y creación dramática en torno a espacios que años atrás eran vedados por la censura y a los cuales nuevamente, desde ese momento, era legítimo acceder. El trabajo de dramaturgia desde esta perspectiva arqueológica, por tanto, “consistiría en reconstruir episodios del pasado como si fueran del presente, no en construir una historia en función de la idea de progreso” (Guasch 48).

A partir de esto, es posible mencionar el caso de la obra *Época 70 – Allende* (1990), creada por Andrés Pérez, obra que efectúa una reconstitución histórica del periodo entre la elección de Salvador Allende, en septiembre de 1970, y el golpe militar que ocurre en el país tres años después, a través de una investigación sobre la figura del presidente. En palabras de Pérez,

[l]os textos de la obra han sido entresacados de discursos, declaraciones o entrevistas de la época, para lo cual se trabajó en una minuciosa investigación documental. Los personajes son los propios de aquel momento, y conocidos por todos los chilenos, además del Presidente Allende: José Tohá, Carlos Prats, René Schneider, Carlos Altamirano, Miguel Enríquez y el cardenal Silva Henríquez, entre otros (Piña 273).

De tal forma, es posible dilucidar que el relato se estructura solo con base en estos materiales documentales sin agregar aspectos de ficción en su elaboración textual, recuperando su integridad como objeto. Por consiguiente, en este tipo de procedimiento de arqueología, el documento es comprendido como una estructura autosuficiente que posibilita la realización de textos teatrales a través de su integridad como objeto cerrado, en el que dicho material puede llegar a expresar cierta ideología a partir de su propia constitución, lo que otorga una nueva capa de contenidos a las elaboraciones de obras dramáticas. Desde este punto de vista, el uso de material al modo de documento arqueológico aportaría a la necesidad de recuperar la memoria entendida como un tercer estado entre la historia y el presente. Allí la arqueología se establece como un proceso en el que se suman “*discontinuidades, fisuras, disrupciones, ausencias, silencios y rupturas* en oposición al discurso histórico que reafirma la noción de continuidad [en ejercicios] que reclaman un enésimo retorno a lo real” (Guasch 179, énfasis mío).

Según Diana Taylor, la concepción del documento como un tipo de “memoria de archivo” (2012), se configuraría a partir de la relación que se establece con aquel material al considerarlo como inmodificable, supuestamente resistente al cambio. El conocimiento implícito en todo documento existiría en una dimensión separada de aquel que conoce, operando el archivo a través de la distancia tanto en términos temporales como espaciales (154). Por consiguiente, tales documentos serían poseedores de un contenido específico inalterable lo que les otorgaría una cierta carga de veracidad y, dado el punto de vista, esto podría llegar a ser incuestionable. Sin embargo, el archivo como sistema representaría el “ahora” de cualquier tipo de ejercicio de poder ocurrido en cierto lugar o época (Guasch), por lo que no puede considerarse totalizante ni originario. Más bien, sería pertinente pensar que ciertos acontecimientos no han entrado a la historia ni han sido archivados porque sean cruciales, sino que se han vuelto cruciales por el hecho de que han entrado en la historia y están archivados (Taylor).

Ahora bien, el principio de consignación que integra estos sistemas de archivo sería heterogéneo, discontinuo y anómico por lo que, para Guasch, “el archivo podría definirse como una estructura precisa sin un significado completo” (167). Mediante estas tentativas no se aspira a lo estable o perfecto, si no que más bien a la generación de un cuerpo móvil e inestable, contenido por un “proceso infinito e indefinido” (Guasch 167).

En torno a la tentativa panorámica

Luego de materializar una revisión panorámica de dramaturgias chilenas llevadas a cabo entre los años 1950 y 2000, es posible entrever que la finalidad del estudio se enmarca en el aporte a la comprensión del trabajo con materiales documentales en Chile, tomando como punto de partida la perspectiva del “teatro documento” planteado por Peter Weiss, con el objeto de abrir posibilidades de entendimiento en torno a lo que podríamos denominar hoy en día como una “dramaturgia documental”. Esto, en relación específica con los mecanismos de construcción dramáticos utilizados por los autores de las obras abordadas, que tienen estrecha dependencia con la manipulación de documentos de la realidad.

A modo conclusivo, aproximándonos a la década de 1950 ya es posible identificar a cierto grupo de artistas que experimentaron un vuelco hacia el trabajo de creación a partir del documento como material concreto, en un intento por alcanzar una esfera de conocimiento más cercana a la realidad. En sus ejercicios, es posible identificar una investigación en torno a los temas con los cuales los dramaturgos creaban sus obras, constituyéndose como una etapa esencial de las mismas.

De igual manera, los acontecimientos político-sociales que afectaron al país, como el golpe de estado de 1973, influyeron en la creación de propuestas dramáticas renovadas. La pérdida de la noción de verdad y de las certezas establecidas en el inconsciente colectivo llevó a la generación de una transición simbólica que no se instaló de manera mecánica, sino en medida de las experiencias a las que se sometían los distintos dramaturgos, grupos o compañías con sus trabajos. Numerosos creadores perfilaron su labor en torno a nuevas formas de expresar contenidos, por lo que a nivel de la dramaturgia muchas de estas derivaron en nuevas búsquedas de lenguajes en las que se hicieron presente procesos de intertextualización con materiales extraídos de la realidad.

Hacia fines del siglo 20, la utilización de materiales documentales se integró de lleno en el desarrollo de las temáticas con las que se elaboraron las propuestas escénicas, debido a que los artistas se sentían cada vez más desligados de los grandes relatos sociopolíticos que se instalaron en la sociedad. En un intento por apropiarse del discurso y su manera de articularlo, uno de los focos creativos gira hacia el espacio de la subjetividad. En este periodo, el trabajo a partir de materiales documentales “no solo es una manera de preservar lo accidental sino los trazos de una memoria colectiva. De ahí que tengamos que ver la documentación como pura ‘intervención’ y todo el archivo como parte de una suerte de proyecto colectivo” (Guash 172). Los proyectos artísticos no trataron de demostrar verdades ni hacer conciencia de ellas, por lo que los relatos perdieron la continuidad representativa de la estructura aristotélica y se distanciaron del pensamiento deductivo-lógico con el que se trabajaba. La propia articulación de los

textos dramáticos es cuestionada y, en esta reflexión, se evidencian las necesidades y carencias en las que es imperativo detenerse para generar nuevas posibilidades artísticas y de constitución de discursos. De tal forma, al situarse en la base de elaboración de ciertas obras, el trabajo con documentos de la realidad propició la ampliación del sentido connotativo del texto escrito como tal, así como promovió la generación de lenguajes autónomos alejados de cualquier tipo de parámetro asociable. Tales hechos se establecieron en torno a una creciente redefinición de lo que en ese período se entendía por dramático⁴.

El texto dramático pasó a ser otro de los elementos constitutivos de una puesta en escena, desacralizando su anticuada concepción de objeto a interpretar, e instando la búsqueda de nuevos lenguajes o maneras de constituir y generar textualidades que se enriquecieran de una gran variedad de códigos y mecanismos, volviéndose cada vez más versátiles y eclécticas. Se estableció notoriamente una distancia entre la textualidad de la palabra escrita —entendida como la dramaturgia de las propuestas teatrales—, y la textualidad propia de cada estructura escénica (Hurtado, “De autorías”) Por tal razón, es posible identificar la importancia que poco a poco adquieren los procesos de investigación empírica a la hora de abordar la creación de los textos, hecho que podría determinar si es factible o no otorgar la consideración de dramaturgia documental a un ejercicio de escritura. Esto, porque no solo bastaría con construir con base en un hecho, personaje o momento histórico, sino que, desde esta perspectiva, se haría necesaria la indagación en materiales que permitan construir un sustento sólido para el posterior trabajo creativo.

Si bien en una primera instancia estas tentativas se erigen desde un lugar más bien intuitivo e historizador, en un segundo momento, se integra una mayor consciencia contextual que del proceso artístico en sí, por lo que el mecanismo de manipulación y extracción de documentos de la realidad se originaría como un modo alternativo para decir algo que se acerca al espacio social. Algo “que *no es visible* y que necesita de un tratamiento conflictivo para poder ser presentado” (De Vicente 244).

Asimismo, cierta parte de los ejercicios de creación de la dramaturgia documental se posicionó en torno a la idea del “palimpsesto” (De Vicente 252), en donde la escritura conserva huellas de textos anteriores —borradas o no—, lo que posibilita constituir una intervención en el cuerpo simbólico-social a través de sí misma. Desde esta perspectiva, se podría entender la dramaturgia como una producción simbólica que establece un tipo de deconstrucción a nivel del lenguaje. Es decir, tal constitución dramática permitiría concebir la realidad social como una totalidad inorgánica, en donde cada parte se articula dentro de un conjunto de entidades interrelacionales e interdependientes en un sistema específico (Bürger).

En consecuencia, a partir de los referentes encontrados se espera trazar una primera aproximación a la trayectoria llevada a cabo por el problema de lo documental en Chile desde el punto de vista de la dramaturgia, generando reflexiones en torno a lo que podemos entender por dramaturgia documental, cuestionamientos que más adelante posibiliten establecer antecedentes para la revisión y análisis de ejercicios contemporáneos. Esto, pensando en las diversas

4 Según el teórico H.T. Lehmann (2013), lo dramático es aquello que no puede expresarse nunca con palabras, sino única y exclusivamente en la representación. El drama no se sitúa en el texto, sino en la perturbación recíproca entre texto y escena.

maneras en las que es probable examinar el trabajo con documentos, así como en el rol político-social que asumen los creadores de estas. Porque, desde la perspectiva documental, en esencia,

. . . la obra de arte es en sí misma un intersticio social. Y lo que la obra de arte propone es un modelo de organización, una forma, algo que puede ser trasladado a la vida cotidiana... el artista aparece ya no como 'autor', sino más bien como 'incubador' o 'conceptor', abierto a un proceso marcado por la 'promiscuidad de las colaboraciones' (Bourriaud cit. en Sánchez 261).

Sin embargo, esta mirada cargada de una dimensión política en la actualidad es puesta en cuestión, por lo que se presume de vital importancia observarla con detenimiento mediante la revisión de ejercicios precedentes, como contrapunto fundamental.

Obras citadas

- Acevedo Hernández, Antonio. *La cueca: orígenes, historia y antología*. Santiago: Editorial Nascimento, 1953. Impreso.
- Aguirre, Isidora. *Retablo de Yumbel*. Concepción: Editorial Lar, 1987. Impreso.
- . "La dramaturgia chilena de la generación universitaria". *Chile actúa. Teatro chileno en tiempo de gloria (1949-1969)*. Coord. María de la Luz Hurtado. Santiago de Chile: Andros, 2010. 122-127. Impreso.
- Amaya, Juan Pablo. "Dramaturgias de los teatros universitarios chilenos: María Asunción Requena e Isidora Aguirre". *Revista Estudios Hemisféricos Polares* 6.1 (2015): 29-39. Recurso electrónico. Marzo de 2018.
- "Los que van quedando en el camino". *Memoria chilena*. Recurso electrónico. Julio de 2017.
- Bürger, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. 2° ed. Barcelona: Ediciones Península, 1997. Impreso.
- Castro, Alfredo. "Vagando por los márgenes". *Revista Apuntes* 101 (1990): 44-49. Impreso.
- Cerda, Carlos e ICTUS. "Lo que está en el aire". *Antología: un siglo de dramaturgia chilena: 1910-2010*. Tomo III. Comps. María de la Luz Hurtado y Mauricio Barría. Santiago de Chile: Publicaciones Comisión Bicentenario Chile, 2010. 373-408. Impreso.
- Cuadra, Fernando. Prólogo. *Teatro. Ayayema - Fuerte Bulnes - Chiloé cielos cubiertos*. De María Asunción Requena. Santiago: Editorial Nascimento, 1979. Impreso.
- "De la comedia musical al teatro de protesta: Isidora Aguirre". *Revista Conjunto* 10 (1971): 45-47. Impreso.
- De Vicente, César. *La escena constituyente. Teoría y práctica del teatro político*. Madrid: Centro de Documentación Crítica, 2013. Impreso.
- Guerrero, Eduardo. "Profetizando una dolorosa realidad chilena". *Antología: un siglo de dramaturgia chilena: 1910-2010*. Tomo II. Comps. María de la Luz Hurtado y Mauricio Barría. Santiago de Chile: Publicaciones Comisión Bicentenario Chile, 2010. 367-370. Impreso.
- Guasch, Anna María. *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Ediciones Akal, 2011. Impreso.
- Hurtado, María de la Luz y Carlos Ochsenius. *T.I.T. Taller de investigación teatral*. Serie: CENECA (Chile). Maneras de hacer y pensar el teatro en el Chile actual 3. Santiago: [s/e], 1979. Impreso.

- . "1973-1990: Creatividad y resistencia en tiempos adversos". *Antología: un siglo de dramaturgia chilena: 1910-2010*. Tomo III. Comps. María de la Luz Hurtado y Mauricio Barría. Santiago de Chile: Publicaciones Comisión Bicentenario Chile, 2010. 17-35. Impreso.
- . "1990-2010: De autorías escénico-dramáticas y textuales en la indagación de lo real desde la subjetividad". *Antología: un siglo de dramaturgia chilena: 1910-2010*. Tomo IV. Comps. María de la Luz Hurtado y Mauricio Barría. Santiago de Chile: Publicaciones Comisión Bicentenario Chile, 2010. 17-37. Impreso.
- . "Chile: de las utopías a la autorreflexión en el teatro de los 90". *Revista Apuntes* 112 (1997): 13-30. Impreso.
- . *Dramaturgia chilena 1890-1990. Autorías, teatralidades, historicidad*. Santiago: Frontera Sur Ediciones, 2011. Impreso.
- Jeftanovic, Andrea. *Conversaciones con Isidora Aguirre*. Santiago: Frontera Sur Ediciones, 2009. Impreso.
- Lagos, María Soledad. "Nuevos lenguajes escénicos en el teatro chileno de creación colectiva y en el teatro español de vanguardia". *De Lope de Vega a Roberto Cossa. Teatro español, iberoamericano y argentino*. Ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1994. 157-175. Impreso.
- . "Teatro la memoria: hacia una poética de la marginalidad en el teatro chileno de los '90". *Revista Apuntes* 112 (1997): 104-114. Impreso.
- "La justa violencia". *Revista Telecrán*. Santiago: Zig-Zag, 2.4, (1969). *Memoria Chilena*. Recurso electrónico. Julio de 2017.
- Lehmann, Hans Thies. *Teatro Posdramático*. D.F México: Cendeac y Editorial Paso de Gato, 2013. Impreso.
- Letelier, Agustín. "Teatro en Concepción". *El Mercurio*. Santiago: Talleres El Mercurio (29 sep. 1986): C11. *Memoria Chilena*. Recurso electrónico. Julio de 2017.
- Meza, Gustavo. "Cartas de Jenny". *Murmuraciones acerca de la muerte de un juez y otras dos murmuraciones*. Santiago: LOM ediciones, 1995. 71-118. Impreso.
- Pereira, Sergio. *Dramaturgia social de Antonio Acevedo Hernández*. Santiago: Editorial Universidad de Santiago, 2003. Impreso.
- Pineda, Jose y Alejandro Sieveking. *Peligro a 50 metros*. *Revista Apuntes* 70 (1968). Impreso.
- Piña, Juan Andrés. *Contingencia, poesía y experimentación. Teatro chileno 1976-2002*. Santiago: RIL editores, 2010. Impreso.
- Piscator, Erwin. *Teatro Político*. Buenos Aires: Editorial Futuro. S.R.L, 1957. Impreso.
- Requena, María Asunción. *Teatro. Ayayema - Fuerte Bulnes - Chiloé cielos cubiertos*. Santiago: Editorial Nacimiento, 1979. Impreso.
- Rojo, Sara. "Los papeleros de Isidora Aguirre y el teatro épico". *Antología: un siglo de dramaturgia chilena: 1910-2010*. Tomo II. Comps. María de la Luz Hurtado y Mauricio Barría. Santiago de Chile: Publicaciones Comisión Bicentenario Chile, 2010. 147-150. Impreso.
- Romera, Antonio. "Antonio Acevedo Hernández, Premio Nacional de Teatro". *Revista Atenea / Universidad de Concepción*. Concepción: La Universidad, (ene.-feb. 1955). 170-176. *Memoria Chilena*. Recurso electrónico. Mayo de 2017.
- Sánchez, José Antonio. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor Libros, 2007. Impreso.

- Soto, Cristián. "La pérgola de las flores: testimonios de escritura y de escena". *Antología: un siglo de dramaturgia chilena: 1910-2010*. Tomo II. Comps. María de la Luz Hurtado y Mauricio Barría. Santiago de Chile: Publicaciones Comisión Bicentenario Chile, 2011. Impreso.
- Taylor, Diana. *Performance*. Buenos Aires: Asunto impreso, 2012. Impreso.
- Villegas, Juan. "María Asunción Requena: Éxito e historia del teatro". *Latin American Theatre review* (1995): 19-37. Recurso electrónico. Julio de 2017.
- Weiss, Peter. "Notas sobre el Teatro Documento". *Escritos Políticos*. Barcelona: Editorial Lumen, (1976): 97-110. Impreso.

El actor como productor: hacia un análisis materialista de la actuación en Buenos Aires

The Actor as Producer: Towards a Materialistic Analysis of the Performance in Buenos Aires

Sandra Ferreyra

Universidad Nacional de General Sarmiento, Buenos Aires, Argentina
sferreyra@ungs.edu.ar

Martín Rodríguez

Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, Argentina
m.rodriguez@una.edu.ar

Resumen

Partiendo de la noción de “autor productor” acuñada por Walter Benjamin, el artículo plantea la posibilidad de pensar esta categoría y su operatividad en el teatro porteño. A partir del desarrollo de nociones como percepción de lo semejante, producción de sentido actoral y rutina se propone pensar a este actor productor en términos teóricos, pero también en su historicidad mediante el establecimiento de una genealogía que se inicia en el teatro de fines del siglo XVIII y llega hasta nuestros días.

Palabras clave:

Teatro argentino - actor productor - análisis materialista.

Abstract

Starting from the notion of “author producer” coined by Walter Benjamin, the article raises the possibility of thinking about this category and its operability in Buenos Aires theatre. From the development of notions such as perception of similarity, production of acting sense and routine, it is proposed to think about this actor producer in theoretical terms, but also in its historicity through the establishment of a genealogy which begins with the theatre of the late nineteenth century and reaches our days.

Keywords:

Argentine theatre - author producer - materialistic analysis.

El actor productor

En su artículo "El autor como productor", Walter Benjamin resalta dos modos en que el escritor "de izquierdas" se relaciona con los medios de producción: el espiritual y el material. El modo espiritual sería aquel por medio del cual los escritores experimentan su solidaridad con el proletariado según su propio ánimo; en este caso, por muy revolucionario que parezca su arte, están en verdad ejerciendo una función contrarrevolucionaria, ya que eluden toda referencia al lugar que ocupan dentro de los medios de producción y, por lo tanto, son incapaces de transformarlos; "creen estar en posesión de un aparato que en realidad les posee a ellos, defienden uno sobre el cual no tienen ya ningún control y que no es, según ellos creen, medio para los productores sino contra ellos" (Benjamin, "El autor" 124), es decir, no hacen más que habilitar aparatos claudicantes. El modo material sería aquel que interviene en el vigoroso proceso de refundición de las formas literarias: los escritores deben conocer el lugar que ocupan dentro de los medios de producción, ya que sin ese conocimiento no hay transformación posible, deben reconocerse como autores productores. En síntesis: mientras que los espirituales son controlados por aquellos medios de producción que creen dominar, los autores productores se saben concededores de esos medios y, consecuentemente, son capaces de manipularlos a partir de la técnica y transformarlos.

En una advertencia marginal a su argumentación sobre la importancia de atender no tanto a las emociones del espectador como a la distancia que es necesario habilitar entre esas emociones y la mirada, Benjamin señala que "no hay mejor punto de arranque para el pensamiento que la risa. Y una conmoción del diafragma ofrece casi siempre mejores perspectivas al pensamiento que la conmoción del alma" ("El autor" 126-127). Si bien su artículo se refiere en extenso al teatro, fundamentalmente a Brecht, encontramos que esta cita habilita el desplazamiento de la categoría de autor productor a la de actor productor, en tanto introduce la relación entre cuerpo y pensamiento, entre la materialidad del cuerpo y la producción de sentido¹. Guía nuestro análisis el supuesto de que ese carácter productor que Benjamin le reclama al escritor de izquierdas puede ayudar a pensar algunos aspectos de la actuación en Buenos Aires en función de esa relación entre cuerpo y sentido que en "El autor como productor" aparece enunciada de manera marginal y que tiene un correlato actual en lo que Alejandro Catalán denomina "producción de sentido actoral".

La producción de sentido actoral presupone la percepción de lo semejante de Benjamin. Se trata de un tipo de percepción capaz de encontrar afinidades entre palabras, gestos y objetos diversos; el que percibe produce semejanzas y construye con ellas imágenes. La capacidad mimética que está en la base de esta percepción tiene sus formas ejemplares en la traducción, el juego y la lectura, que son tareas fundamentales en el proceso de producción de sentido actoral. La percepción de lo semejante

está siempre ligada a un reconocimiento centelleante. Se esfuma para ser quizás luego recuperada, pero no se deja fijar como sucede con otras percepciones. Se ofrece tan fugaz y pasajero a la mirada como las propias constelaciones. Pareciera que la percepción de la semejanza está amarrada a un momento del tiempo ("La enseñanza" 87).

1 Relación que encontramos también en su análisis del gestus como procedimiento básico de la actuación distanciada ("Teatro épico" 27-28).

Los actores y directores que desarrollan esta forma suelen referirse a la fugacidad de esta percepción que hace que muchas veces las imágenes generadas no logren ser capturadas para la escena, que por lo general requiere de la capacidad de reproducir (con las lógicas variantes del caso) lo producido por los actores.

En la producción de sentido actoral, la percepción de lo semejante es inseparable de la acción, al punto de que casi podríamos decir que es la acción misma la que produce la semejanza y la transforma en gesto. Dicho de otro modo: esta percepción no parte de una idea que precede a la acción, sino que sucede en la acción misma. La acción cristaliza la percepción de la semejanza en gesto y la vuelve histórica, en palabras de Benjamin la "cristaliza en mónada", la vuelve imagen dialéctica ("Tesis" 188). La actuación percibe y escenifica una semejanza, pero en ese mismo acto toma distancia de aquello que escenifica, emite una opinión que se basa tanto en la capacidad de asociar como en la de disociar. Por eso en la producción de sentido actoral hay siempre un matiz irónico, un comentario nunca inocente acerca de aquello que está sucediendo en la escena.

Frente a esta singularidad, el director que trabaja con los actores en tanto productores tiene al menos cuatro tareas: 1) generar un campo imaginario en común, por ejemplo, a partir de la lectura de textos dramáticos, narrativos o ensayísticos de los cuales los actores puedan extraer situaciones y fragmentos textuales disponibles para ser utilizados aleatoriamente; 2) propiciar un estado de disponibilidad individual y grupal que se aproxime a ese estado de ensoñación en el que los actores actor se liberan del peso de la cultura y del imperio de la idea; 3) estimular las capacidades asociativas y disociativas de los actores proponiendo situaciones sobre las cuales "improvisar" (con todas las prevenciones que nos inspira esa palabra); esas situaciones muchas veces son escenificaciones de los vínculos que los actores generan a lo largo de los ensayos (celos, afinidades, conflictos, reclamos al director, ausencia de un texto definitivo, etc.); 4) recuperar las imágenes generadas y realizar un montaje con ellas a fin de producir una obra; tarea de índole dramatúrgica que se realiza en buena medida en los ensayos y que requiere poner en juego capacidades asociativas y disociativas, en este caso las del director que intercambia imágenes con los actores.

La potencia de las imágenes generadas radica en que la producción de sentido actoral siempre trae algo del pasado al presente, fragmentos cargados de sentido sobre los cuales la actuación emite su opinión de manera irónica y apasionada. Y en ese acto irónico y apasionado también opina sobre la propia actuación y sobre la escena en su conjunto.

Ricardo Bartís vincula esta potencia con la aceptación del campo poético de los actores. Esta aceptación es un verdadero giro copernicano en los modos de actuar y de pensarse actor: el actor productor conoce cuál es su lugar dentro de los medios de producción, se sabe poseedor de un cuerpo y de una técnica capaces de transformar esos medios para hacer de la escena no un espacio de expresión de experiencias individuales sino un espacio de recuperación de experiencias colectivas, de aquello que es marginal a la conciencia y que por lo tanto queda fuera de una historia común y permanece adherido a los cuerpos, a las palabras y a las cosas. Es ese resto de experiencia que sobrevive al procesamiento consciente lo que constituye ese campo poético que los actores aceptan. Insistimos: eso que queda afuera de la conciencia en forma de imágenes y no lo que permanece en ella en forma de ideas. No se trata entonces de recuperar materiales inconscientes como los sueños ni conscientes como los recuerdos, sino aquello

que no es ni lo uno ni lo otro: al igual que el autor productor, el actor productor sabe que en esos restos su experiencia se encuentra con la experiencia de otro. Este encuentro habilita la posibilidad de una transformación; en palabras de Benjamin "lo políticamente decisivo no es el pensamiento privado, sino el arte, según una expresión de Brecht, de pensar con las cabezas de otras gentes" ("El autor" 118).

Producida desde esta concepción, en *La máquina idiota* (2013) de Ricardo Bartís, la actuación y la historia argentina son restos de un mundo soñado que se imponen. El relato es simple: en un anexo contiguo al panteón de la Asociación Argentina de Actores se encuentran otros actores muertos (los que no llegaron al estrellato) organizados en una mutual. El sindicato los convoca a participar de un festival a realizarse en el mes de octubre y el presidente del anexo propone hacer *Hamlet*, pero carece de un texto legible. Se instala así la necesidad del ensayo desde la carencia (de texto, de vestuario), pero también desde lo que sí hay: artistas que tienen la voluntad de actuar. Lo interesante del caso es que la ficción no parte de la cabeza de un dramaturgo que hace un texto a partir de esta idea, parte desde el vacío que genera la carencia real de texto: los actores de Bartís leen *Hamlet*, pero no para hacer *Hamlet*, sino una obra que no está escrita y que ellos mismos deben producir; no hay texto ni sentido más allá de los que el devenir de los ensayos vaya produciendo. Mezclando fragmentos del imaginario teatral con otros provenientes de universos tan disímiles como el peronista y el hamletiano, Bartís y sus actores construyen, en torno a *Hamlet*, un conflicto que les viene como anillo al dedo en parte porque el punto de partida es el mandato de un fantasma, y porque juega con la relación entre política y tragedia a partir del problema de la actuación.

Los actores de Bartís (junto con los actores muertos que escenifican) preparan su puesta en escena con lo que tienen a mano: "los que sepan textos, digan textos" es la consigna para ensayar una escena de *Hamlet*, sin el texto de *Hamlet*. De todos modos, las citas shakespearianas se cuelan inevitablemente en las interacciones que se establecen mientras se organiza el ensayo, junto con las voces de Perón y de Evita, eslóganes publicitarios de la década de 1960 y frases célebres sobre el teatro: la máxima de Argentores "sin autor no hay obra" y "el público aplaude su existencia como tal: se aplaude" del director Alberto Ure. Se cuelan como lo que son: restos de experiencia que en el entrecruzamiento y yuxtaposición de tiempos, cuerpos y palabras hacen visibles deseos que vienen de la ficción o del pasado (en la "conciencia" de los personajes son casi lo mismo) y se proyectan en el presente, haciendo que los actores mutualistas rompan filas y dejen de esperar el reparto de los personajes, el lugar en la marquesina, el *catering*, el vestuario, el vaso de cocoa, el ejemplar del texto.

En alguna medida, las referencias a Evita se orientan en esa dirección: como restos de experiencias proyectados en el presente. Eva Perón es el ejemplo de un cuerpo afectado por la actuación, por "una emotividad profunda y vigorosa" que en el ámbito político llega a crear una épica, un relato heroico que se resume en el fragmento del discurso de renunciamento que Bartís elige citar. *La máquina idiota* es una farsa peronista (que no es lo mismo que una farsa sobre el peronismo). Lo es, en principio, porque vuelve la mirada tiernamente farsesca hacia un grupo de actores/trabajadores organizados en una mutual. Lo es también porque en el hacer de sus protagonistas se procesan, junto con la promesa de actuar eternamente, algunos restos dispersos de ese sueño, de esa pasión argentina que una y otra vez asalta al tiempo con la promesa de que llegue octubre, cuando octubre en realidad ya pasó. Pero también es una fantasmagoría

de la actuación que trae a la escena las obsesiones, los lugares comunes, las limitaciones, los excesos, en fin, los fantasmas de la práctica teatral.

En relación con lo que venimos afirmando, *La máquina idiota* es un caso ejemplar, ya que en ella se ve claramente cómo trabaja el actor productor y cuáles son los principios de la producción de sentido actoral: se trata de actores cuya actuación se desarrolla de manera autónoma y que son capaces de producir sentidos que entran en disputa con los sentidos de los textos preexistentes (en el caso citado *Hamlet* o las diversas citas que se incorporan) o configuran textos nuevos en el proceso de los ensayos².

Esto se relaciona con lo que, en líneas generales y de manera no del todo precisa, se suele llamar "improvisar", palabra que podríamos utilizar en principio para que el lector comprenda con cierta facilidad a qué nos referimos. Sin embargo, coincidimos con Alejandro Catalán en algo que suele repetir en clases y conversaciones: cuando un escritor comienza a escribir o un pintor empieza a pintar no decimos que está improvisando. La idea de que el actor cuando actúa sin un texto previo o sin seguir directivas precisas de un director está improvisando tiene que ver con un teatro que no concibe una actuación autónoma del texto o de la dirección y, por lo tanto, no tiene en consideración la posibilidad de producir sentido ella misma, relato, ficción, es decir, de apropiarse de su medio de producción: la actuación misma y sus procedimientos específicos. De la misma manera que no todo escritor produce sentido cuando escribe (ya que para hacerlo debe conocer los medios de producción y ser capaz de manipularlos y transformarlos mediante la técnica) tampoco todo actor que improvisa lo hace, ya que el que improvisa puede estar remedando un modo de producción sin conocer sus mecanismos y sin atender a las concepciones de actuación que están por debajo de esa improvisación. De hecho, el actor naturalista improvisa en sus clases y ensayos, pero lo hace a partir de supuestos que son exteriores a la actuación y que tienen que ver con la psicología del personaje y el sistema de valores asociado a ella. Cuando un director naturalista recurre a la improvisación en función de la creación de un personaje le está pidiendo al actor que recupere algo que precede a la acción de improvisar. Las circunstancias dadas, el sí mágico, la memoria emotiva son técnicas que tienden a la creación de un personaje por afuera de la posibilidad que el actor tiene de producir sentido porque en última instancia son el texto dramático y el texto espectacular los portadores del sentido. Más allá de lo que el actor haga en sus improvisaciones, será en última instancia Chejov quien decida qué deben decir los actores o el director quien determine cómo deben abrir una puerta Medea o Treplev. Tal como afirma Bartís:

Cuanta mayor cantidad de planos asociativos tenga una escena, mayores posibilidades de lectura tendrá. La dirección en ese tipo de trabajo tiene que crear el flujo asociativo y mantenerse en un plano de gran percepción de aquello que va sucediendo y tratar de empujar y dirigir, en el sentido estricto del término, los flujos asociativos de la improvisación. La improvisación entonces no será un camino hacia, no será una muleta para después hacer la escena, sino que será el basamento creador. La improvisación no es un juego, no es acercarme a la escena sino el intento de observar lo teatral en la materia estrictamente escénica: el tiempo y el espacio narrado en los cuerpos de los actores (177).

2 Incluso en algunos casos como en ciertas puestas en escena de Pompeyo Audivert, el sentido se produce en la representación escénica misma.

Lo que está en juego es pensar la improvisación como creación o como producción de sentido y en este desacuerdo se pone en escena una política de la actuación que separa a actores creadores (espirituales) y actores productores (materiales). Entendemos desacuerdo en el sentido de Ranciére como

un tipo determinado de situación de habla: aquella en la que uno de los interlocutores entiende y a la vez no entiende lo que dice el otro. El desacuerdo no es el conflicto entre quien dice blanco y quien dice negro. Es el existente entre quien dice blanco y quien dice blanco pero no entiende lo mismo o no entiende que el otro dice lo mismo con el nombre de la blanca (8).

El actor creador está convencido de estar en posesión de un aparato y no percibe que, en realidad, es ese aparato el que lo posee a él, mientras que el actor productor interviene en el proceso de producción de sentido sabiendo que ocupa un lugar determinante, pero que el aparato está siempre ahí para capturarlo y devolverlo al lugar del que nunca debió haber salido (el lugar del sentido común actoral o de lo políticamente correcto). El término improvisación es un espacio en disputa entre dos modos de concebir la actuación y en tal sentido resulta ilustrativa la mención de la llamada "creación colectiva" de los años 1960 y 1970. Buena parte de los detractores de la figura del actor productor dicen que "eso ya se hacía en los setenta", sin tener en cuenta que los principios que rigen uno y otro modo de concebir la improvisación son muy diferentes: mientras que la creación colectiva (y el actor creador en general) se maneja con los principios de la causalidad, la totalidad y la identidad, el actor productor lo hace con los principios de la discontinuidad, la fragmentariedad y la negatividad. Esos principios entrañan un modo profundamente disidente de relacionarse con la materia en tanto permite manipularla y ponerla al servicio de la producción de sentido.

Una de las formas que adquiere esta manipulación es la traducción. En el teatro de Bartís (también en el de Pompeyo Audivert, Bernardo Cappa, Sergio Boris o Eugenio Soto, por citar algunos ejemplos), traducir significa poner en relación un conjunto de textos que configuran verdaderos cánones personales (Shakespeare, Dostoievski, Discépolo, Sánchez, Arlt, Borges, Lamborghini y Echeverría, pero también el tango, el fútbol o los discursos de Perón y Evita) con un sistema de objetos (algunos reconocibles y asociados a mitos nacionales y otros que generan una sensación de extrañeza, de distancia con el pasado del cual fueron arrancados), tomando el cuerpo de los actores como signos de un nuevo lenguaje. La actuación opera como un campo asociativo en el que los textos y los objetos son traducidos a gestos, tonos y palabras que los afirman, los niegan, los ponen en cuestión, ironizan sobre ellos. Tal como vimos en el caso de *La máquina idiota*, la elección no fortuita de esos textos busca poner en primer plano cuestiones centrales para pensar nuestra cultura, nuestro pasado y nuestro presente, a partir de lo que Bartís llama la "movilización de fuerzas inasibles de lo real" (226).

La actuación de Carlos Difeo en *El homosexual o la dificultad de expresarse* y en *Eva Perón* de Copi (2017), ambas dirigidas por Marcial Di Fonzo Bo, puede servir como ejemplo de algunos de los aspectos del trabajo del actor productor. De algún modo, Difeo es una prueba de que la producción de sentido actoral no necesariamente tiene lugar en puestas construidas a partir de sus principios; también puede aparecer en puestas tradicionales, ya que solo requiere de un actor productor que desee desempeñarse como tal. Tanto Copi como Di Fonzo Bo proponen, al

decir de Daniel Link, una ética y una estética trans (transnacional, translingüística y transexual) e instalan inevitablemente un debate en torno a lo nacional que se ve reforzado por el hecho de que ambas son representadas en un teatro, el Nacional Cervantes, cuyo desafío es según su actual director Alejandro Tantanian “pensar el teatro y lo nacional en toda su complejidad” (Yaccar). Teatro de director, la desmesura, el absurdo y la ironía son propias del texto y solo se buscan maneras eficaces de ponerlas en escena de modos que, en última instancia, son profundamente tradicionales. Gestos y tonos instauran un ritmo que es externo a los actores, que estos reproducen en una verdadera simulación del caos. Carlos Dafeo como la madre de Eva en *Eva Perón* y, sobre todo, como el general ruso en *El homosexual* desarrolla una lógica actoral propia, instaura ritmos que rompen con el ritmo de teatro oficial transgresor de la puesta y que parecen venir de otro tiempo. Como un actor popular, Dafeo propicia el encuentro entre la rutina y la escena, se mueve y habla a destiempo, frasea, se adelanta y se atrasa ligeramente, pone en evidencia la temporalidad inmanente de la puesta. Lo mismo vale para los tonos: Dafeo parece hablar por fuera del tono adoptado por los otros actores, comenta, “hace otra cosa” lo cual genera un efecto cómico y popular que rompe con el tono irónico estable y constante de la escena. Los gestos, ritmos y tonos de Dafeo desregulan esa transnacionalidad regulada; no hay en él nada de esa “desterritorialización trans” (en última instancia tan fuertemente territorial) que proponen el texto y la puesta; por el contrario hay una traducción de lo “otro” a lo “propio”, una afirmación en una tradición actoral (aún en el modo de escenificar la homosexualidad, que tiene mucho más de Jorge Luz que de Copi) que, paradójicamente es uno de los pocos puntos en los que la puesta fuga. Desenfadado, de trazo grueso, pero a la vez sofisticado y sutil, el cuerpo y el tono de Dafeo introducen una tradición actoral argentina que encuentra su fundamento en la producción de sentido actoral, dialogan desde allí con una propuesta que hace de la extranjería virtud. En el territorio de la otredad regulada, Dafeo es (otra paradoja) el único otro, el actor productor.

Así como la producción de sentido actoral puede suceder en puestas que no partan de sus principios, también puede ocurrir que determine otras tareas asociadas a la escena. La dramaturgia, la escenografía, el vestuario o la iluminación suelen estar atravesadas por la producción de sentido actoral. Se trata de un tipo de determinación que Raymond Williams define como negativa en la medida en que no es exterior a los procesos que desarrollan cada uno de esos lenguajes, sino que es inherente a ellos en tanto les pone límites. Si bien la producción de sentido actoral es condición indispensable de la tarea de dramaturgos como Rafael Spregelburd o de vestuaristas y escenógrafas como Gabriela Aurora Fernández, esta condición no agota las posibilidades expresivas de cada uno de ellos.

Que muchos dramaturgos escriban pensando en un actor o directamente para un actor no es una novedad, pero por lo general lo hacen sin abandonar el lugar del creador. Para encontrarnos con dramaturgos que tuvieran en cuenta que el actor es capaz de producir sentido, debemos quizás remontarnos al teatro popular de la primera mitad del siglo XX, en el cual sainetes y grotoscriollos eran escritos “a medida” por Enrique García Velloso, Alberto Novión o el propio Armando Discépolo para actores como Florencio Parravicini o Luis Arata. Se trataba de autores que conocían a la perfección la singularidad de estos actores, los modos en que podían producir sentido por fuera de la lógica textual o directorial. Una prueba parcial de ello es que las revistas en las que se publicaban sus obras (*Bambalinas*, *La escena*) solían incluir de manera explícita las morcillas incorporadas por los actores al texto original.

Ahora observemos el caso de Rafael Spregelburd. Actor él mismo, se forma a principios de los noventa con Ricardo Bartís en simultáneo con el inicio de su actividad como dramaturgo. En su escritura encontramos huellas de la producción de sentido actoral que tienen que ver con los principios que enunciábamos anteriormente (la fragmentariedad, la discontinuidad y la negatividad) que derivan en un humor y una ironía particulares que se sostienen en una sutil dislocación entre las palabras y las acciones. Estas huellas no determinan por completo su dramaturgia, más bien lo hacen negativamente como sus condiciones de posibilidad. Por ejemplo, que las múltiples escenas de traducción que se repiten en sus obras tengan como punto de partida un ejercicio habitual de la tendencia asociado a la traducción (en el que un actor habla en una mesa de conferencias en un idioma extraño que otro actor traduce poniendo en evidencia de manera ostensible su falta de fidelidad respecto del original) no da cuenta de las complejidades que la cuestión de la traducción adquiere en obras suyas como *Fractal* (2001), *Bloqueo* (2007), *Spam* (2014) o *La terquedad* (2017).

En la reciente puesta de esta última obra, también realizada en el Teatro Cervantes y escrita y dirigida por Spregelburd, los personajes interpretados por Analía Couceyro y Pilar Gamboa desarrollan con Guido Losantos un diálogo de señoritas casaderas que reciben la visita de un candidato elegido por el padre. Paralelamente a lo que pareciera ser un diálogo socialmente convencional se desarrolla una dislocación de la acción respecto de ese diálogo: las actrices acorralan y acosan sexualmente al actor (lo tocan, se frotan en él, hacen referencias al real exceso de vello corporal del actor). El sentido de la escena no se encuentra ni en las acciones ni en las palabras, sino en la dislocación misma y esto solo es posible a partir de la incorporación de esos cuerpos ausentes a una escritura que requiere de un actor capaz de producir y sostener ese efecto que se sostiene en la parodia pero que la excede³.

Este modo particular de escribir en relación con procedimientos propios de la producción de sentido actoral hace que las obras desarrolladas de este modo requieran actores productores para su puesta en escena. No es casual que la mayor parte de sus obras esté protagonizada por actores que conciben la actuación como producción: si repasamos el elenco de *La terquedad* (Paloma Contreras, Analía Couceyro, Javier Drolas, Pilar Gamboa, Andrea Garrote, Santiago Gubernori, Guido Losantos, Monica Raiola, Lalo Rotaveria, Pablo Seijo, Rafael Spregelburd, Alberto Suárez, Diego Velázquez) vemos que casi todos ellos se formaron con directores que desarrollan y defienden este modo de concebir la actuación tales como Ricardo Bartís, Pompeyo Audivert, Alejandro Catalán y Bernardo Cappa, entre otros. Incluso buena parte de los integrantes del elenco siguen entrenando actores en esa línea.

El caso de Gabriela Aurora Fernández —escenógrafa y vestuarista de obras tan significativas como *El pecado que no se puede nombrar* (1998) de Ricardo Bartís, *El niño argentino* (2006) de Mauricio Kartun, *Viejo, solo y puto* (2011) de Sergio Boris, *Barrocos retratos de una papa* (2006) de Analía Couceyro o *Las multitudes* (2012) de Federico León— es un buen ejemplo de cómo la escenografía y el vestuario se vinculan de manera dinámica con la producción de sentido de los actores. En *Viejo, solo y puto* de Sergio Boris la escenografía no persigue un fin decorativo o metafórico: la farmacia no pone en escena el subtexto, su arquitectura no es metáfora de

3 No debe confundirse este efecto con el doble sentido propio de los actores populares, aunque no sería justo reducir solo al doble sentido la sutil capacidad de esos actores de aprovechar esa dislocación.

nada, ni del poder ni de las relaciones humanas, ni siquiera hay una composición particular en un sentido pictórico o estetizante. Las estanterías que configuran estrechos pasillos y que dificultan el desplazamiento de los cuerpos poniendo en evidencia su peso cuando estos se apoyan o golpean contra ellas, potencian la intensidad de los vínculos entre los tres hombres y las dos travestis. El dispositivo escénico es indisoluble de esa intensidad.

En esa trastienda de farmacia hay una apuesta por la profundidad de campo y por crear “espacios ciegos” a los que el espectador no puede llegar con su mirada y que tienen su correlato en los planos sonoros a los que se apela. Por ejemplo, toda la primera parte transcurre detrás de la cortina de lo que pareciera ser un baño: es un diálogo entre Sandra (Patricio Aramburu) y Yuliana (Marcelo Ferrari) del cual solo se reciben palabras sueltas y tonos. Las estanterías de la farmacia operan en este sentido como obstáculos a la mirada y a la escucha del espectador, pero también al despliegue físico de los actores, contribuyendo así a ese trabajo de dislocación entre acción y palabra y construyendo con los actores el relato de los cuerpos.

Genealogía del actor productor

No sería posible abordar al actor productor sin considerar que buena parte de la historia del teatro argentino está indisolublemente vinculada a él. Alejandro Catalán sitúa los inicios de la producción de sentido actoral en la década de 1980 con actores productores como Alejandro Urdapilleta, María José Gabin, Batato Barea, Humberto Tortonese y Carlos Belloso, entre otros. Ellos serían, desde su perspectiva, los primeros en producir sentido desde la actuación prescindiendo de un texto dramático previo o de una dirección que oriente las improvisaciones dentro de una lógica en la que la parodia ocupaba un lugar central. Coincidimos con Catalán en que los ochenta fueron un momento de cambio respecto de un teatro centrado en la idea y dominado por los principios de causalidad, totalidad e identidad que se había iniciado en la década de 1930 con el Teatro del Pueblo y que había encontrado su punto más alto en Teatro Abierto 81. El nuevo tipo de actor productor que emerge en los ochenta lo hace como contrapartida del actor creador y de la hegemonía de la idea. En este sentido la parodia ocupa un lugar central: frente a un actor que eludía la referencia a su lugar dentro de los medios de producción y cuyas ideas de izquierda no hacían más que “pertrechar aparatos claudicantes” (“El autor” 124), este actor emergente no solo se sabe conocedor de esos medios, además es capaz de manipularlos por medio de la técnica y de poner en evidencia sus mecanismos. Con la irreverencia como bandera, el actor productor de 1980 va a parodiar cualquier forma de idealismo y va a poner en primer plano el carácter material de la escena y de los cuerpos en la que esta se sostiene. Su desenfadado materialismo se va a desplegar en espacios marginales (el llamado *under*) en intervenciones breves cercanas al *sketch* o al *variété* sostenidos en la lógica de la rutina entendida como un formato que habilita la producción de sentido actoral y con ella la capacidad de asociar y disociar imágenes.

Estas formas actorales eminentemente experimentales tienen para Catalán un punto de inflexión en “el abandono del sketch y el evento que lo contiene para pasar a la producción de obras” (Catalán 19) y en la emergencia de un director (Ricardo Bartís) interesado en acrecentar

las capacidades de la producción de sentido actoral. Su lugar hará posible que la actuación no se limite al muestreo de efectos o de habilidades acopiadas de una singularidad expresiva e imaginaria, sino que con ella pueda producir un relato de mayor complejidad. Para ello se desalojarán elementos paródicos y de efecto inmediato (que ya estaban siendo capturados por el medio teatral y televisivo) siendo remplazados por capacidades de intensificación y acumulación dramática. El director, nuevo lugar de trabajo con la singularidad que interviene desde fuera del cuerpo productor del actor, hará que esa singularidad pueda desligarse de la tendencia personal del actor (repertorio imaginario y expresivo por él reconocido) (Catalán 19).

La puesta que funciona como punto de quiebre y como juntura entre el momento paródico y la irrupción de este nuevo tipo de director y del nuevo tipo de obra que produce es *Postales argentinas* (1988) de Ricardo Bartís, estrenada en el Sportivo Teatral⁴. Con ella se abre una nueva etapa cuyas características generales desarrollamos parcialmente en el apartado anterior al analizar puestas como *La máquina idiota* de Ricardo Bartís y *Viejo, solo y puto* de Sergio Boris.

Sin embargo (y sin descartar el carácter innovador de los actores de 1980 que Catalán percibe con claridad), pensamos que es posible establecer una genealogía de la producción de sentido actoral que encuentra su procedencia en el actor popular que, a diferencia del actor culto, produce sentidos específicamente actorales y pone en primer plano las pasiones al tiempo que se aleja del llamado decoro interpretativo. Mientras que el decoro interpretativo disfraza las pasiones de mesura y objetividad, estos actores las ponen en primer plano, evidencian la constante lucha que existe entre ellas a través de un gesto y un tono que no renuncian a la contradicción y al exceso. El cuerpo de estos actores es un cuerpo pensante, un cuerpo que siempre emite una opinión, aun en situaciones que no le son favorables. Es eminentemente táctico, siempre se sitúa en el terreno del otro (en un “terreno otro”) e involucra las tres pasiones que Nietzsche considera inseparables de todo conocimiento o comprensión: reír, lamentarse y detestar. El establecimiento de esta genealogía es indispensable para poder elaborar un mapa descriptivo y crítico del teatro que se hace en Buenos Aires a partir de la producción de sentido actoral.

El actor productor cita al actor popular en la rutina. Ella es el enlace que permite empezar a pensar esta genealogía. La rutina es, sin dudas, la forma más elemental del teatro, ya que solo requiere de una serie de pautas o de acuerdos de un actor con otro actor o consigo mismo en función de un espectador. Entendemos por rutina una secuencia o partitura de acciones más o menos pautadas que se realizan frente a un público. Parte de la idea de que la actuación precede a la narración y se impone a ella: aun cuando se trabaje con materiales preexistentes (novelas, cuentos, obras dramáticas, noticias periodísticas, comportamientos sociales, personajes conocidos, otras formas actorales o cualquier otro material pasible de ser utilizado), estos se ponen al servicio del actor que arma su rutina por fuera de la lógica inmanente a cada uno de estos materiales. Pensemos, por ejemplo, cómo los actores de revista armaban y arman sus monólogos (políticos o no) en torno a la noticia periodística o a la actualidad.

4 Por el Sportivo pasarán los actores, directores y dramaturgos más destacados del teatro de los noventa: Pompeyo Audivert, Alejandro Urdapilleta, Humberto Tortonese, Alejandro Catalán, Analia Couceyro, Rafael Spregelburd, Federico León, Sergio Boris, Andrea Garrote, Eugenio Soto, Luis Machín, María Merlino, María Onetto, Bernardo Cappa, Juan Pablo Gómez y Nahuel Cano, entre otros.

Ciertas formas del teatro del absurdo han capturado parcialmente la forma rutina para exhibirla como puro mecanismo, vaciándola de uno de sus aspectos fundamentales que es la producción de sentido actoral y obviando que es siempre una forma de vínculo, ya sea vínculo de dos o más actores, entre un actor y un objeto o un sistema de objetos, o entre un actor y su público. Ese vínculo parte de la capacidad de asociar cosas que aparecen como disociadas y viceversa y siempre involucra un aspecto poco tenido en cuenta a la hora de pensar el actor popular: el afecto, entendido como una pasión del ánimo cercana al amor o al cariño, pero también en el sentido de afectar y ser afectado por otro (persona u objeto). En el primer sentido mencionado, decimos que los actores populares son queridos por su público que los incorpora a una suerte de trama familiar o los trata como viejos amigos. En el segundo de ellos, resaltamos la capacidad de afectar y dejarse afectar: quizás los mejores actores populares sean aquellos que lograron abrirse a lo otro y abrir el juego a los otros actores (en este sentido es ejemplar el caso de Olmedo o, por poner ejemplos más conocidos en Latinoamérica, Cantinflas o Tin Tan); también fueron capaces de comunicarse con los objetos, de encontrar relaciones secretas con ellos.

Se trata de ver los modos en que desde la rutina se encuentran afinidades entre palabras, gestos y objetos diversos para configurar imágenes estéticas. Podemos tomar el ejemplo en el que Chaplin se come un zapato cuyos cordones convierte en succulentos fideos. En este caso es la acción la que produce una semejanza (cordones y fideos) y la asimila a un gesto específico: el de comer como lo hace un burgués, con todo el ceremonial y el placer que ese acto involucra. Sin embargo, la potencia de esta escena no se agota en la acción que produce la semejanza: necesita del afecto, de la profunda conexión que Chaplin establece con ese zapato y esos cordones.

Podría pensarse que la palabra rutina remite exclusivamente a lo cómico; sin embargo, hay infinidad de rutinas que buscan un efecto sentimental o melodramático. La rutina es una forma fija y, a la vez, abierta y proteica: permite supresiones, inversiones, cambios y agregados, habilita el montaje. Puede involucrar a la palabra, pero también prescindir de ella; ni siquiera requiere de una forma narrativa clásica de introducción, nudo y desenlace. En última instancia, es puro trazo y es este aspecto el que recupera y reformula el actor productor que emerge en la década de 1980. Es interesante comparar a Los Melli (Carlos Belloso y Damián Dreyzik) con el trío integrado por Batato Barea, Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese.

Los Melli se sitúan más cerca de la tradición del actor popular, especialmente de actores de variedades como Jorge Marrone, Pepe Biondi o los Cinco grandes del Buen Humor, con los que establecen una relación de cercanía. Sin embargo, su humor lleva al extremo los aspectos más revulsivos de estos actores, exhibiendo a través de sus procedimientos más relevantes (mueca, maquieta, retruécanos, latiguillos, apartes) la monstruosidad de los gestos que permiten identificarnos socialmente. Se trata de una monstruosidad situada en el presente de una sociedad posdictatorial que se muestra a través de esos procedimientos que aparecen acelerados o “ralentados”, palabras y cuerpos desfasados, más mecanismos que organismos.

En cambio, Urdapilleta, Batato y Tortonese son ejemplo de otro modo de vincularse con el actor popular. Sin renunciar a la efectividad de la rutina buscan algo que subyace al cuerpo afectado del actor popular, algo que permitiría sustraerlo del campo de lo establecido y situarlo en otro campo cercano a lo que Bartís describe como una “cancha con niebla”: un campo de indeterminación, en el que lo conocido y las convenciones se desdibujan y se abren a lo poético de una manera mucho más descarnada que en los actores populares.

El circo y el teatro de variedades son algunos de los espacios en los que la rutina se desarrolla en estado más o menos puro: el Moreira de los Podestá no es otra cosa que la asociación de una serie de rutinas preexistentes con el texto de Eduardo Gutiérrez. Dicho de otro modo, el texto de Gutiérrez les proporciona una forma narrativa particular mientras que ellas le aportan teatralidad al texto de Gutiérrez. Suele asociarse la producción de textos por parte del actor a un procedimiento específico: la morcilla. La morcilla tiene lugar cuando habiendo un texto previo el actor introduce en él textos de su propia creación a fin de reparar olvidos o de generar algún efecto en el público. En su forma más básica, una rutina está construida a partir de ciertos textos, de un encadenamiento de chistes verbales, pies, remates, retruécanos y latiguillos y la morcilla completa de algún modo ese precario, aunque eficaz, tejido. Podría pensarse entonces que la morcilla es el momento en que un actor produce textos propios en escena y que solo en la morcilla encontraríamos producción textual por parte de un actor situado en el rol de actor. Creemos que no es así, que los actores populares también producen sentido (y aun texto) cuando respetan la letra y esos textos nuevos (reescrituras literales de los ya existentes) surgen del encuentro entre los mecanismos textuales y la lógica de la rutina. La rutina operaría como la peste de Artaud, reconvirtiendo cuerpos y textos sin que importe que sean los mismos cuerpos y los mismos textos: son lo mismo, pero son otra cosa.

Tomemos por caso a uno de los actores rioplatenses más destacados de la primera mitad del siglo XIX: Luis Ambrosio Morante. Es él quien da cuerpo a la forma actoral culta emergente (la actuación neoclásica) aun sin conocerla de manera directa, desde la periferia, pero es también quien desde la misma actuación pone a prueba sus límites. Es Morante quien "por su gesticulación, el tono de su voz y todos sus movimientos difundía un encanto que es imposible de describir" ("Teatro" 216), pero también es a Morante a quien le advierten

por su bien y el del público que en adelante se excuse de tocar los pechos a las damas con las que representa (como hizo en *El prisionero de guerra* y *El Duque de Viseo*); porque esta es una indecencia insoportable, y que le valdrá si la repite poco más que silbidos. Le suplica además que considere que el tono de la tragedia no es el del chismoso; y que por amor al patio se digne a levantar un poco la voz, y no hacer unas transiciones tan violentas, que a la vez disgustan al oído y dejan en ayunas a la mitad de los concurrentes ("Aviso" 188).

Como Carlos Defeo en el ejemplo citado más arriba, doscientos años antes, Morante introduce gestos y tonos que están por fuera de la lógica de la escena, la trastocan y la exceden, es decir, conoce sus medios de producción y los transforma.

En estos casos, el escándalo se produce cuando la lógica de la rutina aparece en donde no debería en forma de manos que se abalanzan indecorosamente sobre pechos o de tonos que arremeten contra textos de manera igualmente indecorosa. En ese accionar impropio que erosiona nada menos que las bases del orden republicano que la Revolución de Mayo pretende instaurar (o el mito antiperonista en el caso de Defeo), el tono se autonomiza, crea una narración paralela, cuenta otra historia que es preciso ir deshilvanando. ¿Qué significa adoptar el tono del chismoso en una tragedia o hablar de manera casi inaudible o pasar de ese murmullo a un tono exclamativo, cercano al grito, casi sin transición? En principio, que la historia de los tonos, en las formas populares en particular y del actor productor en general, puede leerse como un

gran comentario o como una historia paralela del teatro argentino que permite acercar a Luis Ambrosio Morante con Florencio Parravicini, Alberto Olmedo y Carlos Delfino.

Algo similar podría decirse de Pablo Podestá, quien recurre a la morcilla y, aunque no es su principal recurso, la utiliza a gusto conforme a las necesidades que le va planteando la escena. Sin embargo, su potencia dramática no radica allí, está más bien en llevar el texto a sus límites exacerbando sus tonos e incorporando otros que no estaban en él, expandiendo las posibilidades circenses de su cuerpo por medio de saltos, corridas, arranques de furia repentinos, detenciones, amagues y cambios abruptos. Arrastrarse, hincarse de rodillas, desplazarse de un extremo al otro del escenario, arrojar un cuchillo y clavarlo a escasos centímetros de su víctima, son algunos de los modos en que la rutina circense de Pablo Podestá asedia el texto. En Podestá, el cuerpo y los tonos producen textos sobre los mismos textos sin que sea necesario cambiar la letra, hacen sentido sobre el sentido, emiten opinión. Profundamente respetuoso de los contenidos implícitos de las obras que representa, no puede evitar ironizar sobre ellas y lo hace por medio de la exageración, que es el modo en que la cultura popular se apropia de la alta cultura cuando no pretende burlarse de ella. Acepta su riqueza discursiva, pero le muestra cuán pobre es a la hora de expresar las pasiones.

Otro caso ejemplar es el de Parravicini, el que no sabe o simula no saber, pero que sabe demasiado. Llega tarde a la escena con la letra estudiada a medias o no estudiada y con la morcilla a flor de labios y desde esa ignorancia deliberada mina el texto desde dentro a partir de un malentendido: lo fragmenta, redistribuye roles, abre un espacio lúdico que convierte a la escena en una zona de riesgo. Si uno de los actores pregunta dónde está Núñez (refiriéndose a la estación de Núñez) Parravicini dice no saber y automáticamente reconvierte Núñez en un personaje que no existía en el texto original: pregunta por él, narra sus desopilantes desventuras, desarrolla disparatadas hipótesis en torno a su paradero. La repentina irrupción de Núñez rompe la cadena sintagmática y abre la escena a la pura asociación y disociación, al punto de que el decorado cobra nueva vida: muebles, sillones, telones pintados, el público mismo devienen en posibles lugares en los que Núñez podría estar oculto y Parra escudriña todos ellos habilitando otros ritmos, otros itinerarios. Y si el público parece aburrirse, como ocurriera en *La vendimia* (1915), de Julio Sánchez Gardel, Parra sale imprevistamente al escenario de entre bastidores y asiendo a uno de los travesaños del emparrado que ambientaba la ficción campera, exclama: "Tata, yo soy la uva..." en alusión paródica a otra obra del autor en la cual Pablo Podestá, luego de eliminar al traidor, en un ataque de locura decía trepado a una roca: "Tata, yo soy el cóndor". Provoca la risa de un público conocedor del texto parodiado y habituado a los rasgos repentistas de Parra.

Morante, Podestá y Parravicini producen sentido en el marco de puestas en las que el texto previo ocupa un lugar central. Sin dudas, la morcilla es el ejemplo más claro y evidente de producción textual por parte del actor, pero de ningún modo es el único ni es necesariamente el más relevante. Porque el actor popular produce texto desde los tonos y las acciones, en el encuentro fortuito que se produce entre la letra y la rutina, entendida como conjunto de acciones, gestos y tonos posibles desarrollados con anterioridad en el circo o en espectáculos de variedades. Las rutinas desarrolladas por Podestá en el circo o por Parra en el teatro de variedades ingresan en las puestas en escena y cambian el sentido de textos que devienen otros.

Conclusiones

La producción de sentido actoral es una constante en la historia del teatro de Buenos Aires. La encontramos en un actor como Luis Ambrosio Morante que se destacó en el proceso de independencia, en los Podestá que crearon el campo teatral porteño y en los actores populares que los sucedieron (Parravicini, Muiño, Alippi, Arata, Olinda Bozán, Tita Merello, Luis Sandrini, Alberto Olmedo), siempre asociada a la rutina como forma actoral que excede los límites que los textos y los géneros imponen. La encontramos también a mediados de los ochenta con renovado vigor como reacción frente al actor creador propio de un realismo que había hegemónico la escena desde la década de 1960: en estos casos también está asociada a la rutina con las diferencias y matices que hemos descrito oportunamente. Sin lugar a duda, la rutina fue la base del trabajo de Los Melli, las Gambas al Ajillo (María José Gabin, Verónica Llinás, Alejandra Fletchner y Laura Market), o el trío integrado por Alejandro Urdapilleta, Batato Barea y Humberto Tortonese.

Por último, con *Postales argentinas* (1988) asistimos a la aparición de un nuevo director capaz de generar desde la producción de sentido actoral relatos de mayor complejidad que reemplazan en gran medida la parodia y el efecto por capacidades de intensificación y acumulación dramática amplificando las potencialidades de cada actor individual en función de repertorios imaginarios y flujos asociativos que exceden la singularidad de cada actor al tiempo que la expanden.

En el campo de la actuación encontramos, entonces, la mayor parte de las formas que consideramos experimentales (en el sentido de que desarrollan verdaderas investigaciones en teatro). Estas formas se caracterizan por la capacidad de exhibir en su materialidad los mecanismos que operan esas fuerzas, de mostrar los vínculos reales que se generan entre los actores a lo largo de los ensayos y los campos imaginarios que activan tales vínculos. La escena deviene así en un campo histórico en el que formas y relatos se despliegan y confrontan, en un espacio de indagación constante en la historia y la cultura argentina y universal. Así, las huellas que la dictadura, la lucha armada, el peronismo o las políticas neoliberales (actuales y del pasado) han dejado y dejan en los cuerpos de los actores, pero también textos, imágenes y tonos, pueden adquirir resonancias shakesperianas en obras como *La máquina idiota*, de Ricardo Bartís (2012) o *El cuerpo de Ofelia* (2017) de Bernardo Cappa, o arltianas en *La farsa de los ausentes* (2017) de Pompeyo Audivert.

Tal como afirmamos con anterioridad, pensamos que el establecimiento de esta genealogía es indispensable para poder elaborar un mapa descriptivo y crítico de los desarrollos de la escena actual en la que encontramos a menudo indagaciones desde la producción de sentido actoral en torno a los mitos fundacionales de nuestra cultura a partir del cruce de gestos, tonos y textos (Ricardo Bartís, Bernardo Cappa, Eugenio Soto, Alejandro Catalán, Sergio Boris, entre otros). Independientemente de las diferencias que existen entre estos artistas, para todos ellos los contenidos son más que un mero tema: no se originan en una idea inicial, no son aquello que completa esa idea y le confiere forma dramática ni tampoco la idea que surge como resultado de un proceso; son más bien aquello que emerge de la puesta en funcionamiento de determinados mecanismos que encuentran su procedencia en la producción de sentido actoral.

Obras citadas

- "Aviso al Sr. Ambrosio Morante". *El Argos de Buenos Aires* 154, 28 de mayo de 1825. Buenos Aires: Imprenta de los expósitos. 188. Impreso.
- Bartís, Ricardo. *Cancha con niebla. Teatro perdido: Fragmentos*. Buenos Aires: Atuel, 2003. Impreso.
- Benjamin, Walter. "El autor como productor". *Ensayos. Tomo V*. Madrid: Editora Nacional, 2002. 111-129. Impreso.
- . "¿Qué es el teatro épico? (Segunda versión)". *Ensayos. Tomo V*. Madrid: Editora Nacional, 2002. 21-33. Impreso.
- . "La enseñanza de lo semejante". *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Alfaguara, 1991. 85-89. Impreso.
- . "Experiencia y pobreza". *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus 1989. 165-173. Impreso.
- . "Tesis de filosofía de la historia". *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus 1989. 175-191. Impreso.
- Catalán, Alejandro. "Producción de sentido actoral". *Teatro XXI* 12 (otoño, 2001): 15-20. Impreso.
- Rancière, Jacques. *El desacuerdo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996. Impreso.
- "Teatro". *El Argos de Buenos Aires* 161, 22 de junio de 1825. Buenos Aires: Imprenta de los expósitos. 216. Impreso.
- Yaccar, María Daniela. "Tiene que ser una caja de resonancia". *Página 12*, 16 de febrero de 2017, <https://www.pagina12.com.ar/20444-tiene-que-ser-una-caja-de-resonancia>. Accedido el 10 de diciembre de 2018.

Transmedialidad y crisis de la representación: la reinterpretación de personajes históricos mitificados en *Xuárez* de Luis Barrales y Manuela Infante*

Transmediality and Crisis of Representation:
the Reinterpretation of Mythified Historical Characters
in Luis Barrales and Manuela Infante's *Xuárez*

Carolina Hernández Parraguez

Universidad de Santiago de Chile, Santiago, Chile
dimitrah@gmail.com

Resumen

La presente investigación tiene como propósito establecer una lectura de las estéticas dramáticas y representacionales de la obra *Xuárez* (2015), escrita por Luis Barrales y dirigida por Manuela Infante, ya que esta producción escénica explora el problema de la materialidad y la reinterpretación de personajes históricos en su representación teatral. La obra no solo tensiona la relación entre escritura y materialidad; además, concibe la representación como un proceso que involucra los recursos transmediales y al espectador como agentes activos del proceso creativo. Con base en esta premisa, *Xuárez* es capaz de desmitificar personajes históricos chilenos, involucrando al espectador como testigo de la construcción performativa del personaje representado.

Palabras clave:

Crisis de la representación - desmitificación de personajes históricos - transmedialidad.

Abstract

The aim of the following investigation is to propose an interpretation of the dramatic work *Xuárez* (2015) wrote by Luis Barrales and directed by Manuela Infante, considering that this play explores the problem of materiality and re-interpretation of historical figures. This dramatic work not only puts under strain the relationship between writing and materiality, but also conceives representation as a process that involves transmedial resources and the viewer as an active agent in the creative process. Based on this, *Xuárez* can demystify Chilean historical figures, turning the viewer into a witness of the construction of the character itself.

Keywords:

Crisis of representation - transmediality - demystification of historical figures.

* Este artículo es parte de la investigación de tesis doctoral en Estudios Americanos: *Crisis de la representación y transmedialidad: Nuevas lecturas de personajes históricos mitificados en obras teatrales posdramáticas de Chile y Argentina.*

Algunos antecedentes

La obra de la directora y dramaturga Manuela Infante se ha caracterizado por incorporar estéticas teatrales innovadoras, proponiendo nuevas lecturas de los personajes históricos mitificados por la historia oficial: *Prat* (2002), *Juana* (2004), *Rey Planta* (2006), *Cristo* (2008), *Zoo* (2012) y *Xuárez* (2015). De esta forma, su obra ha transitado, principalmente, por escenarios que cuestionan los discursos oficiales o de poder. A través de los recursos transmediales, algunas de sus obras nos entregan una versión didáctica de la imposibilidad de reconstruir una verdad absoluta sobre la imagen de ciertos personajes históricos, como sucede con Arturo Prat, Juana de Arco, Cristo, el pueblo selknam e Inés de Suárez.

Xuárez, escrita por Luis Barrales y dirigida por Manuela Infante, presenta a su protagonista desde un rol que trasciende el papel de amante que le ha asignado la historia institucionalizada. La obra explora los temas de género, poder, arte, historia y pueblos originarios; representando la contradicción del sujeto subalterno —Inés de Suárez— a partir de la reinterpretación del sujeto conquistador-mujer. Los recursos transmediales en la obra son capaces de desplegar la lógica narrativa para develar una “polifonía historiográfica” (Pizarro y Santos 2014) que se representa a través de la desmitificación del sujeto femenino de la Conquista.

El proceso de modernización del arte ha traído consigo la pregunta por la representación. Subjetividad, objetividad, arte representativo o abstracto son categorías que no solo complejizan el mundo del arte y las letras, además exigen problematizar y cuestionar el concepto de representación mismo. Pensar entonces en la ruptura entre sentido y referente es reflexionar sobre la representación y su crisis en la historia del arte. Una de las características más llamativas dentro del proceso de modernización es la representación de personajes históricos, íconos o héroes de la patria humanizándolos en la obra artística. Un antecedente importante proveniente de las artes visuales en Chile es *El Libertador, Simón Bolívar*¹ (1994) de Juan Domingo Dávila, retrato travestido de un símbolo americano que intenta abordar la temática del mestizaje. Asimismo, la desmitificación de personajes históricos tiene antecedentes en el teatro sudamericano actual, del cual uno de sus referentes más reconocido es la obra *Prat* (2002)² de Manuela Infante, que, al de representar la figura de un héroe de la patria como homosexual y alcohólico, trajo consigo demandas judiciales y protestas de grupos neonazis a la salida del teatro.

En el siglo XXI la escena teatral de América del Sur comienza a utilizar estéticas que cuestionan las relaciones de subordinación entre signifiante y significado. Para representar la idea de fragmentación, superposición y circulación de la realidad, propia del contexto contemporáneo, el teatro ha establecido mecanismos capaces de problematizar dichos elementos por medio de la representación misma. Un ejemplo de ello es el teatro “posdramático” (Lehmann 2017), que intenta desjerarquizar los elementos teatrales, dando paso a la posibilidad de pensar el teatro

1 La pintura fue expuesta inicialmente en la Hayward Gallery de Londres y, posteriormente, gracias al financiamiento de un proyecto Fondart, impresa como tarjeta postal. En la pintura, Dávila retrata a Simón Bolívar maquillado con lápiz labial rojo y con un rostro de rasgos mestizos. A diferencia del uniforme militar de los próceres Latinoamericanos, en la pintura se ve a un Bolívar travesti, exhibiendo pechos femeninos y sin pantalones, dejando al descubierto una cadera femenina. Su capa, decorada con flores, nos revela, además, el gesto obsceno de su mano.

2 Al igual que la obra de Dávila, el proyecto de Infante fue financiado por fondos del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, generando tensiones culturales y políticas.

como un proceso de creación, donde el texto no es el componente más importante y debe dialogar, al mismo nivel, con una pluralidad de códigos: música, danza, video, *performance*.

La problemática de la representación de sujetos históricos puede abordarse desde una concepción deconstructiva acerca de lo que estos sujetos simbolizan en el presente. ¿Cómo el teatro sudamericano del siglo XXI es capaz de desmitificar ciertas figuras históricas y reinterpretarlas desde una perspectiva actual? Para abordar dicha problemática es necesario indagar en el estudio que ha realizado Carolina Pizarro Cortés sobre la representación de sujetos históricos en novelas sobre la Independencia. Para la investigadora, “la estandarización de la historia del siglo XIX se caracteriza fundamentalmente por su impronta heroica y personalista” (Pizarro Cortés, *Reescrituras* 2); mientras que los sujetos históricos representados en la actualidad adquieren un carácter desmitificador en relación con “los rasgos estilísticos que caracterizaron los discursos históricos oficiales, los que asumieron frecuentemente el aspecto de manuales didácticos” (Pizarro Cortés, “Reescrituras” 2). En este sentido, en el teatro sudamericano contemporáneo, la estética canónica y mítica de los personajes históricos —madres de la patria, mujeres de la Conquista o revolucionarios— tiende a transformarse en una visión más bien humanizada y al mismo tiempo crítica.

El cuestionamiento de la realidad social y política a través de la concepción de la obra teatral como proceso nos permite atisbar cómo los recursos representacionales son una forma de teatralizar dicha problemática sociopolítica, a través de la reinterpretación de las múltiples interpretaciones de personajes mitificados por la historia oficial, tales como los héroes o personajes históricos chilenos. En este caso, nos centraremos en la figura femenina conquistadora de Inés de Suárez.

Pensar y repensar la historia oficial

Pensar en los relatos históricos que han construido los imaginarios hegemónicos sobre la Conquista nacional es reflexionar también sobre las historias alternativas que se desvelan a través de materiales de archivo institucionalizados por los historiadores y por los materiales que nos entrega el mundo de las artes. ¿Podemos tomar entonces los relatos de ciertos periodos de la historia chilena como relatos de ficción? Para acercarme a esta premisa abordaré el concepto de “polifonía historiográfica” desarrollado por Carolina Pizarro Cortés y José Santos Herceg (2014). Para los autores esta terminología se adscribe a las voces alternativas que la historia oficializada ha silenciado en los relatos de las gestas de emancipación latinoamericana. En ese sentido, el concepto de veracidad histórica se representa en los “relatos maestros” (Pizarro y Santos 239) de las gestas emancipatorias, siendo la historiografía el espacio para intentar relatar la veracidad de los hechos a través de una suerte de hiperrealidad. Nos preguntamos entonces ¿Las otras voces de la historia carecen de veracidad? Si la historia oficial de la Conquista de Chile ha sido escrita por las élites, el ejercicio del historiador juega aquí un papel fundamental, ya que los intereses del autor se plasman en las decisiones de selección de la información y en la interpretación que realiza de los hechos. Por lo tanto, ninguna representación histórica es inocente: “(...) pues, al igual que cualquier relato histórico, obedece a un concepto, a una imagen, a un patrón de representación al cual sigue para lograr la configuración de una estampa del pasado” (Pizarro y Santos 240).

Teniendo presente estos intereses creados por las élites que escriben la historia, volvemos a la pregunta inicial: ¿Podemos pensar entonces en los relatos de ciertos periodos de la historia chilena como relatos de ficción? Si nos centramos en los niveles de subjetividad que reproducen los relatos oficializados podríamos aventurarnos a afirmar esta premisa, sin embargo, es pertinente establecer que los relatos hegemónicos responden a intereses de un grupo determinado de poder. Es lo que sucede con el caso de la figura femenina de la Conquista, por cuanto los grupos criollos y católicos construyen el imaginario femenino desde ciertos estereotipos conservadores. Es decir, la figura femenino-heroica de mujeres que participaron en la Conquista no concuerda con los estereotipos de lo femenino impuestos por los grupos conservadores de la época. Entonces, estudiar las representaciones que se reproducen a partir de los imaginarios institucionalizados de la historia de la Conquista de Chile, requiere también pensar en las formas en cómo estas representaciones se manifiestan a lo largo de la historia. De este modo, es necesario establecer las conexiones entre distintas disciplinas: historia, arte y filosofía, ya que éstas dialogan con la función de las artes y humanidades en la construcción del pasado y del presente.

El límite entre ficción y realidad es justamente lo que podría vislumbrar un camino para resolver la interrogante inicial ¿Las versiones de los relatos de la Conquista pueden establecer una línea difusa entre realidad y ficción? Para abordar la tensión que se produce entre las representaciones del ejercicio historiográfico y las representaciones del arte es necesario dialogar con manifestaciones artísticas que anteriormente han sido catalogadas dentro de esta práctica más bien híbrida: crónicas de Indias, novelas históricas o relatos testimoniales. Si bien, estas formas de narrar la historia podrían ser abordadas desde un extenso y largo análisis, para esta ocasión nos detendremos escuetamente en la dimensión polifónica de estas formas de relatar las otras voces de la historia. Para ello, resulta fundamental partir con el trabajo que realiza Pizarro Cortés sobre la relación entre literatura e historia (*Nuevos cronistas de Indias*). La conexión que se produce entre estas dos disciplinas se manifiesta a partir de un género híbrido denominado por Ute Seydel como nueva novela histórica. Pizarro cita este concepto para agrupar ciertas obras latinoamericanas contemporáneas que dialogan con hechos del pasado:

Se trata de relatos polémicos que dialogan con otras versiones del pasado, particularmente la historia, por lo que se ubican en los márgenes de la oposición entre ficción y realidad, lo que justifica, al menos en principio, que se les incluya dentro del amplio espectro de "nueva novela histórica". Como se verá a lo largo de este análisis, sin embargo, las nuevas crónicas son textos literarios que se toman licencias interpretativas que van más allá (9).

Mientras el carácter narrativo de ambas disciplinas permite establecer un punto de encuentro, el componente de veracidad científica, a su vez, distancia a la historia de la literatura. Para Pizarro Cortés la distinción entre hechos verídicos como fuente de la historia y la imaginación como fuente de la literatura es lo que desde la Antigüedad ha separado a ambas disciplinas. No obstante, esta distinción entre veracidad y verosimilitud sería para la autora caer en un reduccionismo, ya que las nuevas crónicas de Indias no toman como base solamente hechos históricos, sino que muchas veces tienden a provocar nuevas interpretaciones a partir de esos hitos o sucesos verídicos. Es esta premisa, en que el arte es capaz de reinterpretar las versiones oficializadas de la historia, la que nos permitirá establecer los cruces entre realidad y ficción. Tomaremos como punto de

partida que la obra *Xuárez* realiza una desmitificación del sujeto femenino de la Conquista, otorgándole otra posición dentro de la historia hegemónica, sin desechar —aunque parezca contradictorio— los materiales objetivos que le entregan veracidad y verosimilitud al relato, en este caso, el estudio preliminar de la pintura de Pedro Lira *Fundación de Santiago* (1885) que evidencia el cuerpo ocultado de Inés de Suárez.

Estas voces alternativas que construyen otras versiones de la historia pueden establecer mecanismos que nos permitan develar ciertos pasajes invisibilizados por las élites que construyen estos imaginarios institucionalizados. Inmediatamente se nos viene la cabeza el ejemplo de cómo el grupo de estudios subalternos indios trató de reconstruir “las voces de la historia” (Guha 17). Para Ranahit Guha, el estatismo en la historiografía india fue producido por las élites que se contaminaron con una visión europea moderna de la historia del mundo. De esta manera, la falta de adecuación del estatismo para una historiografía india —gobernar un estado sin ciudadanos— conduce a no escuchar las voces de la sociedad civil. Paradójicamente, una de las voces que no fueron escuchadas fue la de las mujeres en la revuelta campesina india desarrollada de 1946 a 1951. En el caso de los estudios latinoamericanos, la crítica a la construcción de una historia oficial latinoamericana también se le atribuye al poder de las élites para decidir qué se debe contar y qué se debe invisibilizar. El problema central radica en la imposición de un logos occidental que imposibilita, como dice Leopoldo Zea, avanzar en la constitución de una filosofía latinoamericana: “. . . un preguntar que nos fue impuesto en los mismos inicios de nuestra incorporación a lo que el mundo occidental llama Historia Universal, esto es, la historia de este mundo que, al expandirse, ha hecho de los objetos de su expansión parte de su agresiva historia” (11). ¿Son las representaciones históricas de ciertos sujetos de la historia universal objetos sin representación?

Contradicción del sujeto subalterno en la figura femenina de la Conquista

La incorporación del concepto de subalternidad en este trabajo intenta establecer relaciones entre las contradicciones que se reproducen en el imaginario histórico chileno sobre el sujeto femenino de la Conquista de Chile, en este caso, Inés de Suárez. Para iniciar este análisis es necesario esclarecer ciertos puntos que servirán para abordar la representación del sujeto femenino de la Conquista desde otra mirada. Resulta imprescindible no quedarnos solo con la premisa más famosa del grupo de estudios subalternos —¿puede hablar el subalterno? —, sino más bien, esclarecer ciertos elementos que contraponen la figura femenina subalterna en los imaginarios institucionalizados sobre la historia de la Conquista en Chile.

El poder hablar sobre el otro asume la condicionalidad de su mediación al representar su imagen. Para Gayatri Chakravorty Spivak, la historiografía como método comete el error de establecer mecanismos esencialistas que se traducen en una mirada inferior del subalterno. De esta forma, propone el desaprendizaje como ejercicio intelectual para analizar los silencios y borraduras propios de las estructuras de conocimiento que operan para hablar del otro con base en un paradigma occidentalizado. Esta forma deconstructiva de interpretar la historia permitiría recuperar la conciencia del subalterno según una nueva forma de conocimiento, que incorpora otros mecanismos de recopilación de información, como la oralidad (rumor), que se

contraponen a las metodologías historiográficas de verdad, como lo son el dato y el archivo. Al respecto, Spivak sostiene: “Considero más apropiado pensar que el poder del rumor en el contexto subalterno deriva de su participación en la estructura de la escritura ilegítima más que de la escritura autoritaria de la ley” (Spivak, *Estudios de la subalternidad* 56).

Esta forma alternativa de reconstruir la historia a partir de datos que pueden comprometer la veracidad de los hechos es lo que nos permite acercarnos a la representación del sujeto femenino subalterno desde otra mirada. En el problema que se manifiesta entre el sujeto (historiador) y el objeto de estudio (subalterno) se hace cada vez más presente el papel de la representación en la constitución-del-sujeto para el caso de la mujer subalterna. Su contradicción radica en la contradicción esencial que se produce en una violencia epistémica: “la inclinación elitista de la historiografía burguesa” (Spivak, *¿Puede hablar el subalterno?* 55). En el caso de la pintura de Pedro Lira *Fundación de Santiago* y su estudio preliminar, ¿cómo podemos indagar en la contradicción del sujeto femenino de la Conquista? Y ¿cuál es el verdadero rol de Inés de Suárez en la obra de Pedro Lira? En el caso de la figura histórica de Inés de Suárez, su contradicción de subalternidad se manifiesta de acuerdo con su condición de española-mujer. Por un lado, posee una posición occidental de poder (es española) y, por otro, es un sujeto subalterno (es mujer). ¿De qué forma la construcción de este personaje de la historia chilena ha representado esta contradicción esencial? ¿Cómo el ejercicio historiográfico ha reproducido la contradicción del sujeto colonizado con base en los mecanismos de búsqueda de la veracidad histórica, propios del logos occidental?

Cuando revisamos documentos oficiales que relatan el rol de la mujer de la Conquista nos encontramos con imaginarios que las representan como mujeres de los conquistadores, es el caso específico del estudio de Nancy O’Sullivan, quien dedica un capítulo completo a Inés de Suárez, denominándola “la mujer de la gesta de Valdivia” (219). En este apartado, se indaga en su personalidad fuerte y valiente, sin embargo, la autora recoge también los relatos de los cronistas contemporáneos que insisten en llamarla “la famosa amante de Valdivia”: “uno de ellos, Alfonso Góngora Marmolejo, en una inhibición que dice poquísimos en su favor, no dice una palabra (unas frases apenas, para ser más exactos) de la famosa amante de Valdivia” (O’Sullivan 221). De esta forma, el libro recopila testimonios de la época que la describen como una mujer honrada, valiente, enfermera, madre del ejército y una mano amorosa, pero que, contradictoriamente, era la amante de Pedro de Valdivia. Esta imagen femenina, que oscila entre una mujer amorosa y una guerrera, nos hace pensar en una figura problemática para la época: es una mujer ilícita por no ser esposa de Valdivia y también una heroína por el rol que cumple en la Batalla de Santiago.

Para empezar el análisis de la obra *Xuárez*, a partir de las representaciones mitificadas de la figura femenina de la Conquista española, es necesario establecer las marcas textuales de la obra dramática que develan la desmitificación histórica, para posteriormente abordar los recursos transmediales que en la puesta en escena tensionan la problemática de la representación a través del ocultamiento del cuerpo femenino. Preguntarnos por el verdadero rol de Inés de Suárez en la Conquista nos invita a reflexionar sobre el viaje delirante que realiza la protagonista (Patricia Rivadeneira) y la decisión trascendental que debe tomar ante la presencia intimidante del cacique Michimalonco cuando su pareja, Pedro de Valdivia (Claudia Celedón), no se encuentra en la ciudad. Entender el problema de la representación como presencia del objeto (*Xuárez*) y



Imagen 1. Estudio preliminar contrastado con la obra final *La fundación de Santiago* de Pedro Lira. Investigación realizada por la historiadora del arte Josefina de la Maza.

ausencia del referente (Inés de Suárez original) nos permite develar su carácter paradójico. Representar significa reproducir o reemplazar algo en estado original ¿Qué pasa entonces cuando no existe un original de lo que se quiere reproducir? Es necesario explicitar que en Xuárez la representación se exhibe como una paradoja en donde existe una imposibilidad de encarnar un sinnúmero de representaciones: mujer masculinizada, mujer femenina, mujer despiadada, mujer loca, heroína, etc.:

Josefina: . . . ¿Quién esta misteriosa mujer que viste un hábito blanco y que fue “omitida” del óleo final? Yo no tengo dudas se trata de Inés de Suárez. Inés de Suárez, la concubina del Fundador de Chile, digo esto “La concubina del Fundador de Chile”, entre comillas para empezar, pero sin saber dónde terminar. Surge entonces la pregunta obvia: ¿Por qué extraña razón Pedro Lira sacó a esta mujer de la tela final? ¿Quién era esta mujer que ameritaba en principio ser centro del surgimiento de una nación y luego groseramente ocultada tras la cuerpadura del mediocre capitán Villagra? Más incomprensible aún, ¿Quién es aquella mujer que pudiendo ser sencillamente borrada no pudo sino ser apenas ocultada? ¿Por qué razón Pedro Lira decidió borrarla? (Barrales 53).

Con base en la pregunta por la borradura de la imagen de Inés de Suárez en la pintura de Pedro Lira, el texto dramático nos invita a pensar en la figura contradictoria de esta mujer, que, según datos de Josefina de la Maza (2014), no podía encasillarse en el estereotipo occidental de mujer de la época: “El artista no pudo encasillar a Suárez en estereotipos convencionales al no ser una mujer ‘pasiva y delicada’ ni una madre amorosa (uno de los aspectos más destacados de la vida de la conquistadora era su infertilidad)” (De la Maza 88).

El estudio preliminar de la pintura de Pedro Lira *Fundación de Santiago* (1885), obra emblemática del imaginario nacional chileno, es exhibida en la puesta en escena de Xuárez como un recurso transmedial fundamental, ya que la justificación para desmitificar la figura de Inés de Suárez se centra en el análisis que hizo De la Maza entre el estudio preparatorio de la obra y la versión final de esta. Para reinterpretar la representación de la figura de esta mujer conquistadora es necesario preguntarnos, en palabras de la Maza:

¿Cómo representar a una mujer que no responde a las convenciones sobre cómo debía ser una mujer (ni del siglo XVI ni del XIX), especialmente en un género como el de la pintura de historia cuyo objetivo es dar cuenta de los “temas fundacionales” que guían moralmente el entendimiento de la historia de una sociedad determinada? (188-189).

La crisis de la representación como desmitificación de personajes históricos

La constante pregunta por la representación se ve problematizada en la figura de Inés de Suárez durante el transcurso de la obra. La superposición de representaciones se traduce en una constante búsqueda por establecer una distinción entre realidad y ficción, en consecuencia, el referente de la teatralidad. Para la directora Manuela Infante el objetivo principal de problematizar la representación se encuentra en imitar, a través de un guiño conceptual, el gesto por excelencia de la historia occidental: “. . . la producción de orígenes, de verdades, de presencias, de centro” (Infante 10). Este ejercicio de concebir la representación como constructora de realidad permite preguntarnos por el problema entre referente y significado. Existe una cadena de referentes sin significado alguno, que posibilita un juego de circularidad entre referente y contenido. Para la dramaturga y directora el acercamiento a la figura de un personaje histórico necesita de la práctica de diferenciación entre quién es y cómo se conoce a través de la historia este referente de la cultura nacional. Al igual que en su obra *Cristo* (2008), en *Xuárez* el espectador se enfrenta al ejercicio intelectual de preguntarse qué significa representar. Me remito a Infante: “No queremos representar un Cristo, queremos producir un Cristo (al menos intentarlo) más con el objetivo de exponer los modos de producción que de arribar a una figura tal o cual” (11).

Reflexionar sobre la problemática de la representación en *Xuárez* implica, además de su paradoja, pensar de qué manera, como dice Sergio Rojas: “el contenido es la astucia de la forma” (2006 35). Es decir, pensar de qué forma el arte ya no reproduce la realidad tal como se le presenta al sujeto, sino que involucra a este en un proceso artístico vinculado a su propia experiencia: “El asunto no es la realidad misma, sino la experiencia de ésta” (Rojas, *El arte agotado* 210). De esta forma, la representación la pensamos no solo como la reproducción o copia de referentes culturales, sino como la posibilidad de desplegar, a través de la materialidad, el contenido en la forma. Sin embargo, a través de este ejercicio surge otra problemática: la de centrarnos solo en la forma como alienación decorativa, es decir, donde la obra nada representa. Para Rojas el poder manifestativo de la obra será posible cuando esta recupere lo impresentable de lo real, es decir, cuando logre manifestar su contenido en la forma, a través de la trasgresión en el orden referente. ¿Cómo podemos establecer la relación entre representación y realidad? A través del despliegue del contenido en la forma. En el caso de la representación teatral esta práctica se concreta en la transmedialidad y en la metateatralidad.

Xuárez se transforma en un juego de un juego representacional. La problemática en la que se inscribe la obra nos devela la imposibilidad de encontrar la verdadera historia de Inés de Suárez y Pedro de Valdivia. A través de los saltos temporales entre la historia de la Conquista y la contingencia nacional, la obra apela al espectador, profundizando en un juego de crisis representacional, utilizando, como recurso, el análisis interpretativo que realiza De la Maza sobre la obra de Pedro Lira en escena. De esta forma, queda de manifiesto ante el público los cuestionamientos



Imagen 2. Escena de la obra en donde Josefina de La Maza analiza la pintura de Pedro Lira. Fotografía extraída de Centro Cultural Gabriela Mistral.

sobre los roles de cada actor y el propósito temático de la obra: ¿Cuál es el rol de Inés de Suárez y Pedro de Valdivia en la historia de la fundación de Santiago? ¿Quién cumple el rol masculino y quién cumple el rol femenino? ¿Quién finalmente es el héroe o heroína de la historia de Chile?

“Josefina está delante de “La Fundación de Santiago” de Pedro Lira.

Josefina: . . . En palabras simples, considero que en términos composicionales y aún más en virtud del género pictórico al que pertenece la tela, esta figura contrahecha, confusa y semióticamente equívoca aparece como un error aberrante. Surge entonces válida la pregunta ¿Puede un autor como Pedro Lira cometer un error de modo tan grosero? No poh. Personalmente me rebelo a entenderlo así y mi análisis se inicia con una observación sencillita un género como la Pintura de Historia, donde la claridad en la representación del tema es esencial, una figura parcialmente escondida en el grupo central de la composición no puede sino significar algo. O alguien. Gracias (Barrales 32).

La idea pedagógica de analizar la obra de arte interpela al espectador y lo hace partícipe, a través de sus recursos transmediales (cuerpo, *performance*, video y proyecciones mediales) y a través de la decodificación de signos oficiales de la historia: “Transmedialidad no se trata como un fin en sí mismo, sino como hibridez, es decir, como un instrumento al servicio la descripción e interpretación del hecho teatral (De Toro 131). Es este ejercicio de reinterpretación el que nos permite develar el desplazamiento de los recursos transmediales como meramente decorativos para transformarse en sí mismos en el contenido de la obra.

La capacidad no solo de cuestionar la historia, sino más bien de construir un referente para reinterpretar los relatos oficializados es una de las características del trabajo de Barrales e Infante. El ejercicio de problematizar la representación de personajes históricos es un indicio de exhibir los cuestionamientos y preocupaciones de la realidad social y cultural actual. Por ejemplo, el héroe español de la Conquista, Pedro de Valdivia, es interpretado como un cobarde, y el valiente y audaz cacique, Michimalonco, es representado como un ser domesticado por los españoles. Esta obra teatral pone de manifiesto la problemática que surge a partir de lo imperceptible de la figura de Inés de Suárez tanto en nuestra historia oficial cómo en la pintura de Pedro Lira, permitiéndonos de esta forma, vislumbrar los atisbos de la cultura contemporánea chilena:

Inés: Amigos míos, indios antiguos, hijos de la tierra, la victoria hoy puede ser fácil. Pero los españoles volverán. Hasta ahora han llegado conquistadores ya ventureros, curiosos y sobrados de sus armaduras, pero si se ven vencidos volverán con la furia letal de la codicia. El muchacho que está conmigo será su bastión. Lo he criado yo misma junto a mi hombre para conocernos, pero no sé qué ha visto en nosotros que ha terminado encariñado, pero debo mostrarle quienes realmente somos los españoles. Para que se levante altivo, feroz y Mapuche, tengo que matarlos a ustedes, amigos míos, que es lo único sagrado que del pueblo vuestro queda en él.

Cacique: Lo sabemos Inés.

Cacique: Y te esperábamos.

Cacique: Ya viste la pintura.

Cacique: Es un augurio viejo y joven de esperarte hace siglos.

Cacique: Para que vinieras y no estuvieras, para que hicieras sin que nadie lo supiera (Barrales 58-59).

La posibilidad de introducir los materiales transmediales como elementos fundamentales en la puesta en escena construye una lógica estética que vincula contenido y forma como factores híbridos que se desenvuelven desde una reflexión del teatro en sí mismo. En este caso, la proyección de la obra *Fundación de Santiago* y la intervención de la figura de Inés de Suárez en la imagen del sacerdote invitan a los espectadores a cuestionar la historia oficializada y, además, el binomio realidad-ficción. Esto da paso a la discusión sobre la representación y la metateatralidad. La crisis de la representación y la incorporación de nuevas tecnologías permite develar que el proceso de transformación del teatro chileno contemporáneo se desarrolla con base en una lógica, más que narrativa, performativa; en donde todos los recursos, incluido el cuerpo actoral, funcionan en un sistema interdependiente. La fragmentación del relato y la relaciones entre realidad-ficción y texto-escenificación permiten develar los mecanismos de producción de las obras teatrales y cómo estas van construyendo la posibilidad de pensar en ellas desde una reflexión del teatro en sí mismo. El ejercicio de relectura del teatro posmoderno trae consigo la incorporación de nuevas estéticas a la escena teatral nacional donde la investigación, el trabajo colaborativo, la *performance* y los usos de nuevas tecnologías se transforman en una poética que logra redefinir el lugar del texto dramático, la imagen y la puesta en escena.

Xuárez es una obra que nos invita a develar el carácter abierto y subjetivo de su representación. El cuestionamiento de la historia oficial es reproducido a través de la exhibición del relato de una heroína invisibilizada. La obra apela al espectador mediante las materialidades, es decir, el relato es directamente proporcional a la representación de los recursos. Tanto la exhibición

del discurso, encarnada por una voz travestida, como la exposición de imágenes, espacios y cuerpo actoral son una forma de representación de una sociedad fragmentada que se proyecta hacia un futuro incierto, en donde los discursos de poder permanecen estancados y son parte del discurso de nuestra historia e imaginario nacional.

Obras citadas

- Barrales, Luis. *Xuárez*. Santiago de Chile: Punto de Giro, 2016. Impreso.
- De la Maza, Josefina. *De obras maestras y mamarrachos*. Santiago de Chile: Ediciones Metales pesados, 2014. Impreso.
- De Toro, Alfonso. "Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro en el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la hibridez e *inter-medialidad*". En *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual*. Madrid: Iberoamericana, 2004. 105-160. Impreso.
- Guha, Ranahit. *Las voces de la historia y otros estudios subalternos*. Barcelona: Editorial Crítica, 2002. Impreso.
- Infante, Manuela. "Cristo, cuaderno de notas". *Revista Apuntes de Teatro* 130 (2008): 9-14. Impreso.
- Lehmann, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. España: Cendeac, 2017. Impreso.
- O'Sullivan, Nancy. *Las mujeres de los conquistadores. La mujer española en los comienzos de la colonia americana*. Madrid: Compañía Bibliográfica Española, 1960. Recurso electrónico. 13 junio 2018
- Pizarro Cortés, Carolina, "Reescrituras de las independencias latinoamericanas en clave femenina: Déjame que te cuente y Juanamanuela, mucha mujer". *Revista Chilena de Literatura* 77 (2010): 1-11. Impreso.
- Pizarro Cortés, Carolina. *Nuevos cronistas de Indias*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad de Santiago, Colección Idea, 2015. Impreso.
- Pizarro Cortés, Carolina y José Santos Herceg. "Del relato maestro a la polifonía historiográfica. Crítica a la historia de la emancipación latinoamericana". *Revista Universum* 29 (2014): 327-251. Recurso electrónico. 13 junio 2018.
- Rojas, Sergio. "El contenido es la astucia de la forma". *Chile arte extremo, nuevas tendencias en el cambio de siglo*. Eds. Carolina Lara, Guillermo Machuca y Sergio Rojas. Santiago, Chile: La Calabaza del Diablo, 2008. 35-76. Recurso electrónico. 30 junio 2018.
- Rojas, Sergio. *El arte agotado*. Santiago de Chile: Sangría, 2012. Impreso.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. "Estudios de la Subalternidad: Deconstruyendo la Historiografía". En *Estudios postcoloniales. Ensayos Fundamentales*. Trad. Marta Malo. Madrid: Edición Traficante de Sueños, 2008. 33-68. Recurso electrónico. 30 junio 2018.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *¿Puede hablar el subalterno?* Traducción de José Amícola revisada por Marcelo Topuzian. Buenos Aires: Ediciones Cuadernos de plata, 2011. Impreso.
- Zea, Leopoldo. *La filosofía americana como filosofía sin más*. México-Madrid: Editorial Siglo XXI, 1996. Impreso.

Dos puntos de referencia para la discusión sobre la enseñanza de la voz hablada en el teatro chileno

Two Points of Reference for the Discussion on Teaching of Spoken Voice in Chilean Theatre

Luis Aros

Universidad Mayor, Santiago, Chile

laaros@uc.cl

Resumen

A través de una retrospectiva crítica sobre la fundación de las academias de teatro y el análisis de dos acontecimientos ocurridos a principios de este siglo, se proponen dos momentos que referencien un trayecto de la pedagogía vocal en el teatro chileno. Basado en fuentes secundarias de investigación, el escrito propone un primer modelo pedagógico que aborda la voz como una habilidad de enunciación de un texto dramático y un segundo que abraza al cuerpo como punto de entrenamiento. De esta manera, este artículo aborda un arco de discusión sobre el nacimiento de una pedagogía para la voz hablada y el lugar que esta habita hoy en las escuelas de teatro en Chile.

Palabras clave:

Pedagogía vocal - teatros universitarios - estudios de la voz - teatro chileno contemporáneo.

Abstract

Through a critical retrospective on the founding of drama schools and the analysis of two main events that took place at the beginning of this century, two moments are proposed that refer to a trajectory of vocal pedagogy in Chilean theatre. Based on secondary sources of research, this article proposes a first pedagogical model that deals with the voice as an ability to enunciate a dramatic text and a second that embraces the body as a point of training. In this way, this text addresses an arc of discussion about the birth of a pedagogy for the spoken voice and the place that it inhabits today in Chilean drama schools.

Keywords:

Vocal pedagogies - university theatres - voice studies - contemporary Chilean theatre.

Introducción

La enseñanza de la voz hablada en el teatro chileno, a partir de la creación de las primeras escuelas de arte dramático en la década de 1940, estuvo vinculada particularmente a nociones técnicas de producción de sonidos y a la reproducción del texto dramático por parte de actores y actrices, omitiendo en su aplicación pedagógica las nociones estéticas, filosóficas e historiográficas que este campo ofrece. El investigador en los estudios de la voz Konstantinos Thomaidis (2017) sugiere esta omisión como un hecho que no es incidental ni accidental, sino, hasta cierto, punto programático, dado que los estudios teatrales han emplazado el rol del actor en la puesta en escena como médium del texto dramático, ligando la voz con la palabra escrita y proferida (10). Esta asociación descrita por el autor es la que circunscribió el arco pedagógico de la voz hablada en el teatro chileno hasta fines de la década de 1990, donde el texto dramático fue el lente desde donde operó su enseñanza.

Durante los últimos veinte años se han generado profundos cambios en la concepción de la educación vocal para actores al cuestionar su aplicación pedagógica y su relación con el terreno de lo performativo. Esto posicionó la voz como un vector que cruza más allá de la enunciación del texto dramático y que tensionó el debate sobre cuáles debiesen ser los enfoques y las metodologías para su enseñanza. De esta manera, se generó un cambio que vino a posicionar al cuerpo del/la intérprete como un contenedor por donde la voz crece y se desborda.

A partir de este contexto, este artículo sugiere dos puntos de referencia para localizar al lector en la problemática del cómo se han configurado las prácticas de enseñanza de la voz hablada en actrices y actores: la fundación de las escuelas de arte dramático y las transformaciones ocurridas durante los primeros años de este siglo. Para dicho propósito, mi aproximación metodológica está basada en fuentes secundarias como documentos, archivos, programas de estudios y entrevistas obtenidas en tesis de pregrado, así como, libros de historia del teatro, artículos de revistas especializadas y la experticia profesional propia en estas materias. Asimismo, hago eco del concepto “vocalidades” propuesto por la investigadora teatral argentina Silvia Davini (2007) para enmarcar “la producción de voz y palabra por parte de un grupo dado en un tiempo y lugar determinados” (86), obteniendo coordenadas específicas que establecen los puntos de partida y las referencias citadas en esta investigación.

Soy consciente del amplio salto y discontinuidad del arco temporal propuesto en la descripción del objeto de estudio, lo cual podría llevar a la fuga, omisión de materiales y liviandad en la descripción de dichos periodos históricos. Sin embargo, la intención final de este artículo es proponer al lector un marco que lo sitúe en un posible mapa crítico de la enseñanza de la voz en el teatro chileno, estimulando futuros registros e investigaciones más acotadas de la materia.

Finalmente, el ejercicio de coleccionar información para este escrito me hizo caer en cuenta de la carencia feroz de información y la nula apreciación crítica por parte de la academia nacional de este objeto de estudio. Asimismo, la pérdida de materiales de archivo y el olvido absoluto de quiénes fueron las y los primeros en el linaje de la enseñanza de la voz en el teatro me hace aplaudir y homenajear la determinación y coraje con la que un grupo de actrices y actores inventaron modelos pedagógicos a partir de sus experiencias y aptitudes personales, donde la sala de clases y el espacio del ensayo se convirtieron en el lugar ideal para experimentar una pedagogía que respondió a las elecciones conscientes e inconscientes del actor o actriz en formación sobre la respiración, la vibración, el tono y el volumen.

Los primeros años de formación

La emergencia de los teatros universitarios durante la década de 1940 estableció un hito en el mapa de las artes escénicas nacionales, fundando las raíces de lo que hoy es el teatro chileno contemporáneo. Los autodenominados grupos Teatro Experimental de la Universidad de Chile y Teatro de Ensayo de la Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC) —ambos ubicados en Santiago— surgieron con el deseo de instalar un teatro profesional que tomara distancia de los modelos reinantes hasta fines de los años treinta —comedias de salón, dramas sentimentales y melodramas desbocados así como la figura del divo actoral—, complejizando la idea de puesta en escena por medio del diálogo entre la dirección, el diseño y el texto dramático. Ambos grupos apuntaron a la adquisición de técnicas y metodologías en la educación actoral como factor primario para un teatro profesional, suscitando un pensamiento crítico sobre los procesos formativos de este oficio, lo que generó una transformación en los procesos de categorización del actor. Es decir, lo que hasta esa fecha se aprendía desde el hacer, con la creación de las primeras escuelas de arte dramático se estableció como una profesión que debía estudiarse en una institución formal, apegada a sistemas y metodologías de aprendizaje; potenciando la voz, el cuerpo y la interpretación como materias de estudio independientes.

En este sentido, lo vocal emergió en el campo del teatro chileno como un área que requirió de técnicas y métodos que sistematizaran lo que hasta 1940 operaba de manera circunstancial, así, la voz hablada en el teatro apareció como un objeto de estudio que pudo ser estructurado y categorizado desde su vertiente pedagógica. La constitución de los aspectos formativos para lo vocal emplazó el levantamiento de pedagogías que las sobrellevaran. Sin embargo, esta solicitud se vio enfrentada a un vacío de formas y contenidos durante los primeros años de las escuelas de teatro, debido a que los fundadores de las compañías universitarias fueron en su mayoría estudiantes y profesionales de diversas índoles que no poseían, necesariamente, los conocimientos actorales técnicos y metodológicos para sistematizar la enseñanza del oficio del actor. Ejemplo de aquello es la entrevista realizada a los actores Roberto Parada y Domingo Tessier, fundadores y parte del cuerpo docente de la escuela del Teatro Experimental de la Universidad de Chile durante los años 1950. Ante la pregunta “¿existía una base sólida en cuanto a conocimientos para formar una escuela de teatro?”, Parada y Tessier enfatizan el desconocimiento en metodologías de formación actoral o una instrucción técnica a la cual recurrir. Parada es claro al responder que “no existía[n] [conocimientos para formar una escuela]. Tuvimos que formarnos. Echamos a andar la escuela con lo poco que sabíamos” (Alfaro Rivera y Abu-Eid Charad 33). Por otra parte, Tessier señala las habilidades, experiencias y estudio personal de los actores y actrices como fuentes primarias para la creación de metodologías “cada uno de los integrantes de esta nueva escuela, asumió alguna responsabilidad de acuerdo con sus especialidades. Aprendimos ejerciendo; nos formamos trabajando y estudiando por nuestra cuenta” (33).

Domingo Píga actor, director y miembro fundacional del Teatro Experimental, relata que aquel vacío metodológico fue completado “con una educación teatral personal, cada uno según su inclinación y sus intereses culturales y sociales, con lecturas, conversaciones con las personas inteligentes que viajaban y conocían más de cerca de los creadores de las nuevas tendencias europeas” (40).

La necesidad por levantar metodologías para la enseñanza de la voz hablada en el teatro llevó a los miembros de las primeras escuelas de arte dramático a buscar un formato de enseñanza que estuviese encuadrado en algún método particular en profesionales provenientes de la ópera y el radioteatro como Humberto Duffau, María Maluenda, Consuelo de Guzmán y Clarita Oyuela, ya que se trataba de áreas afines debido al desarrollo técnico que las procedía. Sin embargo, el mayor soporte en la construcción de las primeras pedagogías de la voz hablada fue la influencia producida por el trabajo de artistas escénicos de alto renombre de aquella época. Por ejemplo, la figura de la actriz española Margarita Xirgú —famosa por su voz y sus interpretaciones dramáticas de las obras de Federico García Lorca y catalogada como “la madre de los teatros universitarios” (Piña 149)— tuvo una vasta influencia sobre lo que se esperaba vocalmente para un actor o actriz en formación en las primeras décadas de las escuelas de teatro universitarias en el país. Su trabajo sobre la entonación, los matices y el cuidado del ritmo del texto fueron los lineamientos para los primeros trazos de una enseñanza de la voz, la cual estuvo basada en la palabra y en su expresión fónica (Piña): “Margarita Xirgú tenía una manera especialísima de hablar. Una manera que ha sido imitada, sobre todo en esa época [1940-50]. Yo recuerdo que Santiago del Campo [actor] imitaba a la Xirgú exactamente como la Xirgú hablaba en el escenario” (Lowey cit. en Piña 143).

El trabajo de Xirgú fue admirado profundamente por los actores de la época, llegando al punto de imitar los códigos vocales de su actuación. La representación para ella recaía totalmente en los ritmos, tonos y matices de la voz, los cuales enriquecían la enunciación del texto dramático. Aquello instaló un juicio estético del cómo debiesen sonar las voces en una buena actuación, afectando directamente la formación de las nuevas generaciones de intérpretes. Xirgú dejó una profunda huella entre los fundadores de los teatros universitarios, superior a cualquier otra personalidad artística extranjera, debido a la periodicidad de sus visitas y el carácter docente de sus actividades con las escuelas nacientes, llegando al punto de declarar que su trabajo “decidió, en cierto modo, el futuro inmediato del teatro chileno” (Piña 149).

Otro ejemplo es el trabajo mostrado por el director y actor francés Louis Jouvet, quien visitó el país en 1942. Jouvet llevó a la práctica un sistema que buscaba desestructurar los aspectos comerciales que encuadraban la estética y contenidos del teatro, suprimiendo en el actor su carácter de divo y resaltando la interpretación actoral como “la arquitectura esencial de la obra” (Piña 208). Famoso por el dominio técnico de su voz y el apoyo de esta en la construcción de sus personajes, el despliegue escénico del actor influyó profundamente en los procedimientos y abordajes técnicos de lo vocal entre los actores y estudiantes de los teatros universitarios durante la década de 1940 y 1950; así lo relata Domingo Piga, miembro del Teatro Experimental de la Universidad de Chile durante aquella época:

Yo me interesaba seriamente en la técnica de la actuación y la creación de personajes. Había visto todos los filmes (los que llegaron a Chile). Salvando las diferencias y las similitudes de la actuación en el cine y en el teatro, había observado los aspectos de producción de voz y de su expresión corporal como actor. Observé cómo emitía el sonido de la voz con un resultado idéntico en todos sus personajes. Producía una resonancia especial, vibrante, profunda y calmada . . . Físicamente su apostura era siempre la misma: los hombros hacia atrás, la cabeza erguida con el tronco muy derecho y su mirada penetrante con ojos como dardos. Le pedí respetuosamente que me

permitiera ver su actuación entre bastidores en el escenario para observarlo de cerca, a lo cual accedí . . . Verlo fue una gran lección de producción de la voz. Entonces me di cuenta de cómo la respiración, la técnica del control de la respiración, era fundamental y decisiva para producir la emisión del sonido. Era la base del prodigio de esa voz suya, que me pareció la mejor del teatro hasta ese momento . . . (Piga cit. en Piña 210).

El efecto producido por las figuras de Xirgú y Jovet me sirve como precedente para proponer una transformación con respecto a la apreciación de la voz hablada y su aplicación pedagógica en el teatro. Ambos aluden a un marco de estudio vocal que proviene desde la experiencia escénica, tomando como punto de partida el despliegue enunciativo del texto dramático. Así, el uso por parte de los intérpretes de las consonantes, vocales, tonos y ritmos propios de la estructura textual irrumpen como ejemplos que levantaron los hitos para la elaboración de un mapa de su enseñanza de la voz en las nacientes escuelas de teatro. Por consiguiente, la transformación a la que aludo se basa en el establecimiento de una pedagogía vocal que sumó la experiencia escénica del teatro al canto lírico y al radioteatro en el ejercicio formativo.

Por otra parte, las escuelas estuvieron ligadas, en sus inicios, a las compañías de teatro universitario, lo que estableció una relación simbiótica entre la formación actoral y el trabajo escénico. Dichas compañías basaron sus primeros trabajos desde el respeto absoluto hacia la figura del director y el texto dramático. Por ejemplo, en el año 1960 la naciente revista *Apuntes de Teatro* de la UC publicó dos artículos que me ayudan a observar desde una retrospectiva crítica la relación a la que aludo. El primer título, "Relaciones del director con los elementos del espectáculo", fue escrito por Eugenio Dittborn, director del Teatro de Ensayo de la UC entre 1954 y 1979, quien describe la figura del director como "responsable del concepto completo y total del arte del teatro" (11), siendo este quien debe dictaminar los cánones para el despliegue escénico a partir del conocimiento, interpretación y punto de vista que el texto dramático le ofrecía. De igual forma, especifica el lugar de quienes forman parte de una puesta en escena refiriéndose a los actores como quienes "deben interpretar el texto y dar vida a los personajes" (Dittborn 12). El segundo artículo, "La Academia en la Preparación del Actor", fue escrito por el actor y director teatral Hernán Letelier. En este el autor se refiere a las bases desde donde se ha articulado la educación actoral, subrayando que el aprendizaje escénico ha estado ligado a las técnicas de la emoción y lo vocal a las ideas del texto dramático.

En consecuencia, la necesidad de una técnica que pudiera entrenar el sonido y la capacidad elocutiva de los actores, con el fin de hacerse oír frente a una audiencia y comunicar las ideas vertidas en el texto dramático, levantó una primera práctica pedagógica de la voz, la que se articuló a partir de un modelo esencialmente retórico, es decir y de acuerdo con la especialista en los estudios de la voz Silvia Davini (2007), como un "marco que organiza una serie de dispositivos, con la finalidad de implementar estrategias discursivas para controlar la eficacia de la voz en performance" (65). Así, la enseñanza de la voz operó desde el desarrollo de habilidades, normas y formas asentadas en la estructura del texto dramático. De esta manera, una obra dramática que ha sido escrita para ser performada en acciones, fue considerada desde este modelo básicamente vocal-verbal, sugiriendo que el texto dramático guiaba la organización de la voz del actor y la actriz en los primeros años de las escuelas de teatro.

Paola Volpato (1992) al estudiar la historia de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, hace una reseña del nombre con la que fue concebida la asignatura de voz en la escuela del Teatro Experimental desde 1941 hasta 1957; además presenta a los profesores y algunos contenidos propios del ramo rescatados de archivos de la Facultad de Artes de aquella casa de estudio.

Año	Nombre de la asignatura	Horas/Créditos	Profesor	Objetivos	Contenido
1941	Foniatría e imposición de la voz	Sin registro	Humberto Duffau	Sin registro	Sin registro
1946	Foniatría e imposición de la voz	2 hrs. Semanal	Consuelo de Guzmán	Sin registro	Sin registro
1947	Producción de la voz, literatura dramática y elementos de interpretación	Sin registro	María Maluenda	Sin registro	Sin registro
	Conjunto coral I	Sin registro	Sin registro	Sin registro	Sin registro
	Producción vocal	Sin registro	Sin registro	Sin registro	Sin registro
	Conjunto coral II	Sin registro	Sin registro	Sin registro	Sin registro
1948	Diálogo	Sin registro	Sin registro	Sin registro	Sin registro
	Recitación	Sin registro	Sin registro	Sin registro	Sin registro
	Interpretación	Sin registro	Sin registro	Sin registro	Sin registro
	Interpretación	Sin registro	Sin registro	Sin registro	Sin registro
1949	Práctica de diálogos	6 hrs. semanales durante 1 mes	Alejandro Marambio	Sin registro	Se practicará producción de la voz, expresión corporal, rítmica y cualquier otro elemento de técnica teatral. Metodología: El plazo de preparación de cada uno de estos diálogos será como máximo de un mes, bajo la dirección de diferentes profesores-directores, en forma rotativa.
	Práctica teatral	Sin horario fijo	Profesores rotan	Montaje de obras breves	Se aplicarán elementos de técnica teatral: producción de la voz, expresión corporal y otros. Metodología: Práctica dirigida en forma rotativa por profesores-directores. La preparación no debe durar más de dos meses.

Año	Nombre de la asignatura	Horas/Créditos	Profesor	Objetivos	Contenido
	Práctica teatral	Cuántas horas sean necesarias	Profesores rotan	Montaje de obras grandes	Se aplicará y estudiará la producción de la voz, expresión corporal y demás elementos de la técnica teatral. Metodología: Trabajo de grupos en los conjuntos centrales. La preparación debe durar máximo, tres meses a cargo de profesores-directores, que trabajarán en forma rotativa.
1950-1957	Voz		Alejandro Marambio		Respiración. Importancia de la palabra en una frase, puntuación.

Tabla 1. Registro de la asignatura de voz en los primeros años de la escuela de arte dramático del Teatro Experimental. Fuente: Volpato, 1992.

Utilizo la tabla 1 como ejemplo de un modelo pedagógico reducido a lo estrictamente fisiológico, basado en una aproximación instrumental del uso de la voz para la práctica teatral. Cuando las asignaturas sobre la voz son catalogadas como “Foniatría e impostación”, “Producción, literatura dramática y elementos de interpretación”, y “Diálogo y recitación” resulta evidente el prisma retórico y el carácter discursivo apegado a las normas del texto dramático desde donde se erigió una primera idea de qué significa y cómo se debe enseñar la voz hablada en actores durante los primeros años de las escuelas de arte dramático.

Durante los últimos veinte años se ha producido una serie de acontecimientos que transformaron profundamente la enseñanza de la voz hablada en el teatro chileno, acelerando los cambios pedagógicos establecidos durante los primeros años de las escuelas de teatro. Aquello emplazó la búsqueda de una narrativa pedagógica para la voz que observe en las diversas esferas del conocimiento nuevas maneras de hacer frente a su enseñanza, desafiando a los preparadores vocales en la traducción de técnicas que hagan eco a los retos performativos de las artes escénicas de este siglo. De esta manera y de acuerdo con la fuerza con la que se han presentado estos cambios, los establezco como un segundo hito en los procesos de enseñanza de la voz del teatro contemporáneo chileno, sustituyendo el marco retórico antes referido por un escenario donde el cuerpo es el punto de encuentro, tensión y diálogo entre el lenguaje (texto) y el sonido.

Estableciendo una nueva pedagogía vocal

Los primeros años del siglo XXI han sido testigos del creciente interés de los practicantes chilenos por las nuevas formas de pensar la pedagogía vocal, abriéndose a un circuito global de preparadores vocales (tema que desarrollo más adelante) junto con el despliegue de un

pensamiento crítico sobre la voz y las artes escénicas, lo que ha resituado esta área desde una perspectiva multidisciplinar y compleja. Este proceso se ha dado a partir del agenciamiento de preguntas como: ¿qué significa enseñar la voz para actores?, ¿qué enseña o debería enseñar un(a) profesor(a) de voz? y ¿cuál es la relación entre la pedagogía vocal y las prácticas escénicas? Estas interrogantes han tendido los puentes de tránsito para los cambios entre los modelos pedagógicos desarrollados durante la década de 1940 y los nuevos patrones de comienzos de este siglo. Con el fin de ilustrar mi argumento, propongo dos acontecimientos que me ayudan a entender y ejemplificar los procesos de cambios propuestos.

El primero ocurre en el año 2000 con la incorporación al área de voz y movimiento del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile (Detuch) de los actores y profesores de voz Alejandra de la Sotta y Cristian Lagreze. Ambos regresan al país luego de haber cursado cuatro años en el Conservatoire Royal D'art Dramatique (Lieja-Bélgica), donde su formación académica incluyó un entrenamiento vocal basado en los principios del director polaco Jerzy Grotowski y el italiano Eugenio Barba, pertenecientes a la corriente de los teatros laboratorios surgidos en la década de 1960.

De la Sotta y Lagreze promovieron la idea de una educación vocal a partir de la noción del cuerpo como primer escenario para el despliegue de sonidos. Para ambos el entrenamiento vocal no consiste en el desarrollo de una habilidad enunciativa, por el contrario, este es el medio por donde se modela el organismo de los actores con el fin de dar cuenta del mayor espectro posible de sonidos. De esta manera, es la estructura física de los actores el lugar donde confluyen y se intersectan las dimensiones discursivas de la escena. Aquello generó un cambio radical en las formas de entender la pedagogía vocal, puesto que situó la voz como una materialidad prelingüística, es decir, lo vocal dejó de ser observado solamente desde su cualidad discursiva para ser entendido como el arte de conducir el cuerpo (Davini 63). Por consiguiente, sugiero que el trabajo realizado por ambos profesores fracturó esta idea de enseñanza de la voz acoplada únicamente a la enunciación del texto dramático, acuñada en 1940, abriendo un horizonte infinito de preguntas y cuestionamientos en la escena local.

Un segundo acontecimiento ocurre en 2004, año en que el Primer Encuentro Internacional de la Voz es organizado en Santiago de Chile. Hospedado en la Facultad de Artes de la Universidad Mayor, dicho evento marcó un hito fundamental en el paisaje del currículo vocal chileno. Por primera vez desde la fundación de las escuelas de teatro, el panorama vocal local se puso en diálogo con un circuito global de profesionales del área, exigiendo a los exponentes locales poner en tensión sus técnicas, procedimientos y puntos de vista sobre la pedagogía vocal. Aquello promovió un fuerte debate sobre cómo y qué es lo que se debe enseñar relativo a la voz en actores y actrices, lo que desató el deseo por cruces, colaboraciones y alianzas entre los profesionales locales y sus contrapartes internacionales, generando una fusión de prácticas y procesos de intercambio cultural que impactaron directamente en el desarrollo del currículo vocal de las principales escuelas de teatro de Santiago de Chile, desde 2004 hasta la actualidad.

A modo de ejemplo y antecedente de ambos puntos expuestos anteriormente, cito una entrevista otorgada por la profesora de voz del Detuch Carolina Larenas, en la que se refiere a los cambios en la enseñanza de la voz ocurridos durante los primeros años del 2000, mencionando la adaptación de nuevas técnicas vocales como Roy Hart, debido al intercambio entre la directora de la línea de voz de su departamento Annie Murath y la cofundadora del Roy Hart Center en Francia Linda Wise:

En el 2002 tuve clases de voz con Alejandra de la Sotta, con su llegada se empieza a vincular a la voz el trabajo de centro del cuerpo, trabajo de columna vertebral y a entender la resonancia no sólo en la máscara, sino que, en todo el cuerpo, buscando la vibración de todo el cuerpo. Su trabajo era dar herramientas para vincular el cuerpo y la voz. Esta fue una gran revolución en el panorama vocal de ese momento. . . . Desde el año 2000 hasta ahora [2014] el trabajo vocal ha tenido una fuerte revitalización y ésta es imposible no ligarla a las diversas miradas con las que llegan nuevos profesores como Alejandra [de la Sotta], Cristián [Lagrezte] y luego la influencia que ha tenido Annie Murath con el trabajo de la técnica Roy Hart . . . Annie conoce a Linda Wise en el 2004, para el Encuentro Internacional de la Voz, y ella empieza a ser su discípula. El mismo año viajamos las dos a generar el primer vínculo con ella y desde ahí en adelante empezamos un perfeccionamiento e intercambio que llevo al cambio en el currículo vocal del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile (Larenas cit. en Aros 57).

Otro ejemplo es el caso de la Escuela de Teatro de la Universidad Mayor, donde fui testigo de los cambios que describo al haber ejercido como director de la línea vocal y profesor del ramo durante diez años. Asimismo, las profesoras Larenas y Murath fueron parte del *staff* de profesores de la escuela, por lo que se desprende una lógica de desarrollo pedagógico similar entre lo que ellas realizaron en el Detuch y su trabajo en clases en la Universidad Mayor.

La visión sobre esta materia en la U. Mayor se ha construido con base en la comprensión de la voz como un ente inesperable del entrenamiento físico del actor, así, en el ejercicio de definir qué significa entrenar el cuerpo para luego entrenar la voz o a qué se hace referencia con la afirmación “la voz es cuerpo”, sus docentes se capacitan, de forma recurrente, en variadas técnicas vocales como Linklater, Lessac, Alexander y Roy Hart, con el fin de instalar en los contenidos y resultados de aprendizaje de los programas de estudio, las respuestas y demandas que de ahí vayan aflorando. A continuación, resumo la tabla de contenidos y resultados de aprendizaje por nivel perteneciente a la línea de voz de dicha escuela, la cual da cuenta y ejemplifica lo antes descrito.

Al igual que los contenidos expuestos en la tabla 1, al observar el esquema de la tabla 2 resulta evidente el cambio en la percepción sobre qué significa y cómo se debe enseñar la voz hablada en actores, resaltando el ideal de un cuerpo que conduce la búsqueda de los sonidos y las palabras, siendo el texto dramático simplemente una excusa para esta exploración pedagógica.

Reflexiones finales

A lo largo de este escrito me he propuesto observar, analizar y describir los procesos desde donde se establecieron dos ideales para la enseñanza de la voz hablada en actores dentro de la academia teatral chilena, el primero anclado a un sistema retórico donde el uso de la palabra y la función logocéntrica de la voz fue enaltecida; y un segundo, abierto al encuentro del cuerpo como primer escenario, en el cual la voz abandona al *logos* como único universo posible para su despliegue en performance. Resulta evidente que el arco de estudio excede y omite periodos históricos fundamentales en la narrativa del teatro chileno, no obstante, esta ha sido una decisión consciente debido a que mi intención es situar al lector en dos hitos fundamentales en la

historia de la enseñanza de la voz en las escuelas de teatro, con el fin de establecer referentes críticos que estimulen el debate en esta materia y alienten futuras investigaciones en rangos más acotados de la historia teatro chileno.

Nivel	Contenidos que el docente debe manejar	Resultados de aprendizaje
Primero	Definición del concepto de "cuerpo" desde una técnica de entrenamiento físico y vocal específica.	La/el estudiante debe ser capaz de: 1) Vincular la triangulación: cuerpo-aire-sonido. 2) Abordar, en una primera capa, el trabajo sobre el texto y la palabra.
Segundo	Metodologías de entrenamientos que apoyen la vinculación del cuerpo, el sonido y la palabra con las acciones físicas.	La-el estudiante debe ser capaz de: 1) Utilizar su cuerpo como motor de búsqueda para el sonido. 2) Aplicar las nociones de acciones físicas y vocales a la construcción de un rol de acuerdo con una poética realista.
Tercero	Teoría de la voz, el lugar de la voz en la historia del teatro, su evolución, contradicciones y progresiones. Voz como motor creativo para el aparato escénico.	La-el estudiante debe ser capaz de: 1) Hacer uso de su voz como material creativo para una puesta en escena. 2) Pensar la voz más allá de su espacio técnico.

Tabla 2. Resumen de contenidos y resultados de aprendizaje línea de voz Escuela de Teatro U. Mayor¹.

Esta narrativa me llevó a sugerir que la pedagogía vocal en el teatro chileno se encuentra hoy en un proceso de encuentro y acople entre dos estratos simultáneos: el del cuerpo y el de la palabra, donde lo vocal, además de ser entendido como presencia física para su entrenamiento, es desplegado como un sistema de signos lingüísticos en el trabajo de las diversas textualidades de una obra dramática. Adicionalmente, estas transformaciones han iniciado un camino que abraza materiales provenientes de múltiples esferas del conocimiento y diversas metodologías, promoviendo el hallazgo de nuevas pedagogías que enfrenten las vocalidades propias de esta época.

Estos cambios han promovido que el concepto voz pierda la autonomía y contenido semántico obtenido en la década de 1940, comenzando a operar como prefijo que complementa otras ideas, conceptos y campos de estudio como: voz y puesta en escena, voz y nuevos medios, voz y tecnologías, voz y pedagogías, etc. Es justamente Konstantinos Thomaidis quien observa este fenómeno en su reciente publicación *Theatre & Voice* (2017). El autor describe que la idea de una pedagogía vocal contemporánea debe referirse y complementar nuevas y múltiples áreas de estudio que cuestionen y promuevan diversas formas de entender la voz en el teatro.

Una dificultad recurrente durante la escritura de este artículo fue el escaso material disponible sobre la materia, como programas de estudio, metodologías y bibliografías que hicieran referencia a la voz durante la época de las primeras escuelas de arte dramático. Esto demandó

1 Para más información, visitar <https://www.umayor.cl/um/santiago-facultad-de-arte/10000>

el uso constante de fuentes secundarias como entrevistas encontradas en tesis de pregrado y menciones en libros de historia del teatro chileno. En consecuencia, resulta tremendamente evidente la necesidad de crear marcos y áreas de estudio que conceptualicen y entiendan estas prácticas con el fin de determinar referencias sociales, históricas y artísticas que definan el abordaje de la enseñanza de la voz en la escena chilena, y así avanzar hacia un concepto ampliado de los estudios de la voz en el país.

Los casos abordados aquí y los datos surgidos en este proceso esperan configurar un punto de partida para futuros desarrollos de la materia. Las preguntas que dieron origen a esta investigación plantearon cuestiones cuyo desarrollo excede los límites de este trabajo, pero que esperan ser aliciente para el despliegue de esta área de estudio. En este sentido, me es posible observar cómo las nuevas formas de pensar la voz en las prácticas artísticas chilenas contemporáneas presentan un nuevo desafío que va más allá de sus pedagogías; este se inscribe en la necesidad de establecer materiales académicos que dialoguen desde la interfaz de lo vocal con las diversas áreas del conocimiento, más allá de una plataforma informativa de anatomía y fisiología. Así, pone en tensión la formación vocal en los actores, la relación de la voz con la evolución estética de los géneros teatrales y el rol de los preparadores vocales en un contexto global de las artes.

Por último, investigar la voz en todas sus dimensiones y cruces con el teatro chileno aparece como una tarea aún pendiente en la academia nacional, pero que se ha ido abriendo paso y estableciendo caminos con firmeza. Este escrito no tiene otro propósito más que dejar registro de una práctica invisible que cuestione sus aplicaciones y provoque preguntas como ¿de qué hablamos cuando hablamos de la voz en el teatro?

Obras citadas

- Alfaro Rivera, Ilse y César Abu-Eid Charad. *La actuación y los elementos técnicos de la puesta en escena en los teatros universitarios (1940-50)*. Tesis de pregrado. Universidad de Chile. Santiago, Chile, 1982. Impreso.
- Aros, Luis. *Filling the gap: toward a transference of Cicely Berry and Patsy Rodenburg text work approaches, to the voice curriculum of the University of Chile actor training programme*. Tesis de magíster. The Royal Central School of Speech & Drama, Universidad de Londres, Reino Unido, 2014. Recurso electrónico.
- Davini, Silvia. *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo, el caso de Buenos Aires*. Argentina: Editorial Universidad de Quilmes, 2007.
- Dittborn, Eugenio. "Relaciones del director con los elementos del espectáculo, 2ª parte". *Apuntes* 3 (1960): 11-13. Recurso electrónico.
- Letelier, Hernán. "La academia en la preparación del actor. 2ª parte". *Apuntes* 2 (1960): 2-4. Recurso electrónico.
- Piña, Juan Andrés. "Fundación e ideario de los teatros universitarios" "Una década y media de teatro universitario y modernidad escénica" "Consolidación de nuestra modernidad teatral". *Historia del teatro en Chile (1941-1990)*. Chile: Editorial Taurus, 2014. Impreso.
- Thomaidis, Konstantinos. *Theatre & Voice*. Reino Unido: Editorial Palgrave. 2017. Impreso.
- Volpato, Paola. *Mi escuela: panorámica histórica de la Escuela de teatro de la Universidad de Chile*. Tesis de pregrado. Universidad de Chile, Santiago, Chile, 1992. Impreso.

La voz y el acto de comprender

Voice and the Act of Understanding

Deby Kaufmann Levy

Universidad de Chile, Santiago, Chile

debykaufmann@gmail.com

Resumen

El objetivo de este trabajo es atender la importancia de la relación entre voz y comprensión en la formación vocal para actores. Comenzaré refiriéndome a las redes biológicas que sustentan ambos conceptos. Luego, haré un diagnóstico acerca de los altos niveles de analfabetismo funcional en Chile y sus consecuencias en el campo de la pedagogía vocal. A partir de este diagnóstico, reflexionaré sobre la relevancia del concepto de pensamiento crítico, en función de las prácticas vocales en la formación teatral. Además, presentaré la experiencia pedagógica que he desarrollado en los últimos años, basada en las ideas del pedagogo brasileño Paulo Freire.

Palabras clave:

Comprender - producción de la voz - formación actoral - pensamiento crítico - Paulo Freire.

Abstract

The objective of this essay is to focus on the importance of the relation between voice and understanding on actoral training. I will begin by referring to the biological networks that support both concepts. Then, I will make a diagnosis about the high levels of functional illiteracy in Chile and its consequences in the field of vocal pedagogy. Based on this diagnosis, I will reflect on the relevance of the concept of critical thinking, in terms of vocal practices in theatre training. In addition, I will present the pedagogical experience I have developed in recent years, based on the ideas of the Brazilian pedagogue Paulo Freire.

Keywords:

Understanding - voice production - actoral training - critical thinking - Paulo Freire.

*Quiero escucharle a usted,
no escuchar su voz*
(Iris Warren)

Introducción

El acto de comprender es una habilidad que integra procesos cognitivos de diversas naturalezas y que se desenvuelve de modo único en cada persona en su contexto, lo que lo convierte en un ejercicio complejo y en permanente movimiento. De la misma manera, la voz es un fenómeno constituido por nuestra fisiología, nuestra identidad, nuestros centros emocionales y en gran parte por el contexto en el que nos hallamos. En este trabajo me detendré en algunos conceptos y estrategias que se comprometen con estas dos operaciones, en los contextos de la práctica actoral así como de la pedagogía vocal en el teatro.

Es natural pensar que, sin una adecuada tonificación del aparato vocal así como sin una justa comprensión sobre aquello que se intenta comunicar, la emisión de los sonidos y textos ve disminuida su capacidad comunicativa. Además, los conceptos de voz y comprensión se ven favorecidos en su convivencia: cuando la emisión del sonido está sostenida por una comprensión profunda y detallada —léase un punto de vista, una implicancia, una necesidad o una convicción— impacta muscularmente en el sistema y aparato vocal, tanto en la postura como en la laringe, lo que encauza un sonido claro y comunicante. Así, la comprensión íntegra de aquello que queremos decir es requisito primario para el acto vocal y expresivo.

Me detendré a continuación en el interesante mecanismo de la producción vocal, con el ánimo de indagar en la relación de voz y comprensión, conceptos en los que se justifica este trabajo.

Producción de la voz. Para Uwe Jürgens “[l]a vocalización es un patrón de comportamiento complejo en el que participan tres componentes esenciales: actividad laríngea, movimientos respiratorios y actividad supra laríngea (articulatoria)”¹ (235). Explica el autor que estos componentes originan su actividad en conexiones neurológicas a través de redes que envían y reciben información tanto sensorial —la que se recibe— como motriz —la que se envía. Dentro de esta red de traspaso de información hay importantes implicancias tanto a nivel cortical, es decir, donde están las funciones cognitivas encargadas de la producción de lenguaje; así como a nivel subcortical, que es el área donde se produce la coordinación motora y también donde se encuentra la amígdala, que rige las emociones (Jürgens).

El cerebro y el aparato vocal se envuelven en una dinámica de traspaso de información tanto involuntaria (nivel subcortical) como voluntaria (nivel cortical). Así, se origina la modulación de diversas vocalizaciones, desde los sonidos vegetativos producidos en el sonido no verbal como la risa, el llanto o un grito de susto; hasta las complejas demandas comunicativas del habla y de la voz, así como las vocalizaciones hábiles para la actuación y el canto. Voz y comprensión se organizan mediante una extensa red que implica un traspaso dialéctico de lo sensitivo a lo neurológico y de lo neurológico a lo muscular. Es así como “[n]o existe ningún órgano o estruc-

1 “Vocalization is a complex behaviour pattern, consisting of essentially three components: laryngeal activity, respiratory movements and supralaryngeal (articulatory) activity”. La traducción es propia.

tura en el cuerpo humano que tenga como función única ni primera la producción de la voz. . . la acción coordinada de las diferentes estructuras influirá en la emisión y calidad de la voz” (Torres Gallardo y Gimeno Pérez 9).

En específico, el entrenamiento vocal de actrices y actores estimula aquel sistema que recibe información del ambiente —como la temperatura, la ubicación en el espacio, la postura en equilibrio o desequilibrio y el contexto en general—, respondiendo con órdenes motoras. Este mecanismo de lectura contextual veloz y traspaso de información se halla implícito, guiado por el sistema nervioso vegetativo o autónomo, que es la parte del sistema sometido a lo involuntario. El entrenamiento, al estimular la exploración física y sonora, juega a través de la propiocepción con los límites de los mecanismos voluntarios e involuntarios, lo que enriquece la investigación del cuerpo como instrumento para la comunicación.

La especificidad del contexto y la biología de cada persona definirá su sonido, que será único e irreproducible. Ambos campos (biológico y contextual) y todo lo que decanta de ellos (geografía, biografía, herencias, etc.) definirán la capacidad respiratoria, los apoyos, la resonancia, la postura y toda la cadena muscular-neuronal implícita en el ejercicio del sonido. Por esto, la exploración de la voz propia, genuina, no se reduce a un simple ejercicio técnico; es un vasto camino en busca de la autenticidad y un desafío constante con la propia identidad. Para Linklater, “[l]a voz natural libre es transparente: expresa. . . nuestros impulsos sentipensantes (de sentimiento y pensamiento) en forma directa y espontánea. De esta manera, escuchamos a la persona, no simplemente su voz” (cit. en Ocampo 18).

En el campo de la pedagogía vocal es favorable observar las prácticas metodológicas que ponen en acción estos mecanismos de alta sensibilidad. Por ejemplo, durante el entrenamiento vocal es importante que las indicaciones o instrucciones sean frases cuidadosamente escogidas por quien conduce los ejercicios, por el impacto que tienen las palabras en el campo de la percepción y la motricidad. En la presentación de *La libertad de la voz natural: el método Linklater*², Kristin Linklater se detiene en la delicada labor de las indicaciones:

Las instrucciones casi siempre están expresadas en verbos pasivos: en vez de “inhalar” decimos “dejar que el aire entre.” Nunca decimos “hacer un sonido”. Usamos la frase “permite que suene” (como resultado de un impulso cerebral, un pensamiento). Al entrenar la voz con sensibilidad para restaurar sus caminos neurofisiológicos intrínsecos, usamos los músculos involuntarios para liberar la voz de las tensiones, inhibiciones y hábitos que hemos desarrollado con el fin de protegernos de reacciones emocionales espontáneas. Estamos re-aprendiendo la libertad, eliminando los controles innecesarios que resultan cuando el actor voluntariamente activa sus músculos (Ocampo 12).

De la misma manera en que la evolución del lenguaje responde a factores socioculturales, políticos, históricos y geográficos; el sonido es resultado de nuestra manera de estar en el mundo, comprensión que pone en marcha extraordinarias estructuras somáticas. Voz y comprensión se manifiestan a través de complejas redes de transmisión. De todo esto, infiero que nuestro sonido es el resultado de nuestra forma de ser, comprender y percibir el mundo.

2 El texto corresponde a la adaptación al español realizada por Antonio Ocampo Guzmán y autorizada por Linklater.

Acerca del acto de comprender. Quisiera precisar que el concepto de comprensión tratado a lo largo de este ensayo no se orienta como un mero ejercicio intelectual. Este proceso cognitivo posee una raíz biológica que integra tanto los sentidos como el contexto en el que se desenvuelve, e incluso en ocasiones, actúa a través de procesos involuntarios, prescindiendo del pensamiento lógico.

Cuando hablamos de comprensión, de inmediato surgen conceptos relacionados: la lógica, la razón, la inteligencia, la reflexión, la mente o el juicio. Y el acercamiento a estos conceptos nos remite a un lugar específico del cuerpo humano: el cerebro. Pero la residencia estática de lo intelectual, lo racional o lo teórico no existe. El intelecto y los conceptos que le acompañan son experiencias empíricas y sensibles. Lo que sí puede existir son decisiones de hacer prevalecer juicios y teorías —gracias a la capacidad de proyección de la mente— por sobre la experiencia concreta emocional y de voluntad del ser humano. Un ejemplo se da en el entrenamiento vocal, cuando en un participante se observa “exceso de mente o de intelecto” durante los ejercicios. Esto hace referencia a la influencia de complejos procesos culturales y biológicos que impiden un sonido libre como resultado. La discusión es amplia. La influencia racionalista y los métodos cartesianos ejercieron cierta dominancia que perdura en las instituciones y los sistemas educacionales. En gran parte, aún conservamos estructuras heredadas de teorías que acentúan el rol de la razón en la adquisición de conocimiento. Enrique Pardo se refiere a esta problemática desde la perspectiva del trabajo vocal:

El hecho de que la especie humana utilice la voz para “representar” el lenguaje articulado tiene numerosas implicaciones. Una de las principales tareas, al menos desde una perspectiva de representación teatral, me parece ser la de levantar las barreras represivas que obstaculizan o detienen. . . la voz, y cuestionar los patrones culturales a través de los cuales damos voz a las emociones y a los pensamientos (6).

Desde los inicios de la vida, el ser humano requiere de la comprensión. Esta curiosidad natural se sostiene durante la primera infancia a través de mecanismos de percepción y reconocimiento del entorno. Asimismo, a través de la memoria, el sujeto es capaz de descubrir semejanzas o relaciones entre los elementos que le rodean. Estos procesos constituyen la base para el entendimiento de mundo. Percepción, reconocimiento y memoria son los primeros conceptos implicados en la comprensión.

El acto de comprender requiere de un descubrimiento. A través de la memoria, estas revelaciones se naturalizan y se aprehenden, hasta ser absorbidas e integradas como parte de la comprensión natural del ser humano. De la misma forma que el proceso de producción del sonido involucra múltiples sistemas, este proceso de construcción de sentido se despliega gracias a un intercambio de información sostenido por la biografía, el contexto, la emocionalidad, la biología, entre otros. Por lo que, si bien el acto de comprender requiere de conexiones originadas en el cerebro, también requiere de mecanismos sensoriales internos, así como de un universo externo que lo sustente.

Hago esta precisión para reivindicar la comprensión como acción vinculada a los sentidos, la emoción, la imaginación y la voluntad, entre otras. Y que la deducción de la verdad —necesidad humana primigenia y principal objetivo de la comprensión— no sería posible sin aquel soporte

empírico. Es por esto, que al traer a este ensayo los conceptos de comprensión, pensamiento crítico o lectura crítica, los consideraré como experiencias internas ligadas a la reflexión, así como vivencias externas relacionadas con la sensación y percepción del mundo.

Diagnóstico

Son múltiples las maneras de incentivar el ejercicio comprensivo y es de esperar que el incentivo comience en la primera etapa de formación. La infancia, de hecho, es una etapa comprometida naturalmente con la curiosidad, la pregunta y la exploración; capacidades que estimulan el acto de comprender el mundo. Una formación escolar que dé continuidad a aquellas naturales prácticas reflexivas y exploratorias es primordial para las y los futuros artistas escénicos que quieran ocupar la voz como instrumento comunicativo. Sin embargo, la mayor parte del sistema educacional chileno actual excluye este tipo de experiencias y así, durante el período de educación escolar, las estructuras pedagógicas se deben más a respuestas únicas que a espacios que incentiven la reflexión, el discernimiento o el debate. Para precisar esto, analizaré algunos precedentes. Comenzaré refiriéndome a un diagnóstico sobre comprensión lectora en Chile, que evidencia los altos índices de analfabetismo funcional existentes en nuestro país. El analfabetismo funcional se refiere a la condición de las personas que, si bien saben leer, no entienden lo que leen.

Para este ejemplo o diagnóstico, he escogido analizar la comprensión lectora como una de las tantas posibles formas de acercarnos al acto de comprender. No es la única, puesto que el acto de comprender se extiende al entendimiento del mundo a través de múltiples soportes. Aun así, la comprensión lectora es tarea recurrente en las y los artistas escénicos y su práctica impacta determinantemente en el aparato vocal y por lo tanto en el resultado sonoro.

Analfabetismo funcional en Chile. En 2013, se realizó un estudio que dio a conocer los índices de analfabetismo funcional en Chile. El “Segundo estudio de competencias básicas de la Población Adulta” desarrollado por el Centro de Microdatos de la Universidad de Chile por encargo de la Cámara Chilena de la Construcción³, arrojó los siguientes datos: el 44% de la población entre 15 y 65 años, está en el nivel de analfabetismo funcional. Peor aún: más de la mitad de los chilenos no es capaz de seguir instrucciones escritas, de comprender lo que lee y de extraer mínimas consecuencias analíticas. Y, además, el 65% de los chilenos (con educación superior, egresados de centros de formación técnica, institutos y universidades) entiende solo textos simples y apenas puede hacer un mínimo análisis de ellos.

A propósito de esta encuesta, el escritor chileno Mauricio Electoral reflexionó en su columna “La soledad de los chilenos” sobre el porvenir de un país portador de estas cifras. El escritor aclara:

Atención: no se está midiendo la comprensión lectora de textos literarios —un poema de Neruda, por ejemplo, o un cuento de Manuel Rojas—, sino de textos básicos: noticias de periódicos,

3 En este punto, hay que destacar que el interés de la CChC por obtener estos datos es de carácter puramente económico, pues las deficiencias en la comprensión y procesamiento de la información de los trabajadores conduce a una baja productividad. Hay que considerar que el analfabetismo funcional también afecta en la calidad de vida de los trabajadores, en su esfera social, familiar y personal.

formularios, gráficos. . . Las personas que no leen están cortadas de la esfera simbólica; tienen dificultades para rellenar un formulario, pero, sobre todo, para aprehender el mundo. Es como si tuviéramos la mitad de nuestra población aquejada de ceguera. Quien no lee está ciego, sordo y, sobre todo, solo (10).

Posterior a este estudio, en 2016, la "Evaluación Internacional de las Competencias de Adultos (PIAAC)", liderada en Chile por el Centro de Estudios del Ministerio de Educación y la OCDE, arrojó números similares. En resultados de comprensión lectora, el 53% de los adultos chilenos se encontró en el nivel de desempeño bajo. El mismo estudio alude a la permanencia de estos números en el tiempo:

Los resultados de comprensión lectora de PIAAC son comparables con la Encuesta Internacional de Alfabetización de Adultos (IALS) en la que Chile participó en 1998. Estas evaluaciones permiten analizar las competencias de los jóvenes y adultos en dos momentos del tiempo, indicando que el bajo desempeño de Chile en comprensión lectora se ha mantenido constante en los últimos 17 años pese al aumento en el PIB per cápita y en la población con educación superior (Centro de estudios Mineduc 12).

Con estos datos, es evidente que el problema de analfabetismo funcional en Chile no ha mejorado significativamente y que los esfuerzos implementados en políticas públicas y reformas educacionales no han logrado dimensionar la gravedad del problema.

Fórmulas mecánicas. En distintas escuelas de teatro, a partir de ejercicios de lectura a viva voz, he analizado junto a los estudiantes las mismas conclusiones de los estudios citados, esta vez desde el campo de la pedagogía vocal. Este análisis nos ha permitido observar una escasa práctica lectora, la dificultad en la comprensión de textos, así como una baja capacidad comunicativa al momento de transmitir las ideas de textos escogidos por ellas y ellos mismos. Así, evaluamos la falta de orientación en nuestra primera formación lectora, sustentada en fórmulas mecánicas de aprendizaje, alejada del proceso cognitivo que significa una comprensión dinámica y que muy a menudo formaba hábitos lectores sostenidos en la competencia, como el caso de la popular lectura veloz.

Responsabilizar a los estudiantes de la descuidada relación con la lectura, apuntando a meros asuntos técnicos o de motivación no se justifica. Sucede que, en la etapa inicial del proceso de aprender a leer, se omite una acción primordial, una praxis que asienta el camino hacia la voz comprensiva y propia: se excluye el acto de comprender, desestimando así la base fundamental para asumir los desafíos y contradicciones propias del aprendizaje.

Asunto de clases. A partir del diagnóstico referente al analfabetismo funcional en Chile, podemos deducir que son pocas las y los jóvenes que durante su formación escolar e incluso universitaria adquieren de forma efectiva habilidades ligadas al acto de comprender. Paradójicamente, los objetivos que levanta el Ministerio de Educación en los planes y programas de Lenguaje y Comunicación sugieren resultados bastante alejados de esta realidad. Cito aquí parte de dichos objetivos para el primer año medio:

Uno de los principales objetivos del sector es que los estudiantes se conviertan en lectores activos y críticos, capaces de informarse a través de la lectura, formarse una opinión, comprender y proponer interpretaciones, y apreciar el valor y significación de los textos (25).

Existe una distancia manifiesta entre lo que se espera de las escuelas en cuanto a formación lectora y la realidad. El sublimado estudiante que describen los planes y programas del ministerio dista de representar un nivel promedio en Chile. También hay que considerar que en nuestro país el acto de comprender (un texto en este caso) está fuertemente determinado por un asunto de clases sociales. En relación con esto, hace más de cien años, Luis Emilio Recabarren analizó, desde la perspectiva de clases, la situación del analfabetismo en su texto “Ricos y Pobres”⁴ de 1910. Si bien Recabarren se refiere al analfabetismo de quien no sabe leer ni escribir, su análisis puede interpretarse como un precedente simbólico:

La última clase de la sociedad. . . no ha adquirido ningún progreso evidente en mi concepto digno de llamarse progreso. Se me dirá que el número de analfabetos es mucho menor que el de antes, pero con esta afirmación no se prueba nada que ponga en evidencia un progreso. Para esta última clase de la sociedad, el saber leer y escribir no es sino un medio de comunicación que no le ha producido ningún bienestar social. El escasísimo ejercicio que de estos conocimientos hace esta parte del pueblo, le coloca en tal condición que casi es igual si nada supiese. En las ciudades y los campos el saber escribir, o simplemente firmar, ha sido para los hombres un nuevo medio de corrupción, pues la clase gobernante les ha degradado cívicamente enseñándoles a vender su conciencia, su voluntad, su soberanía (168-169).

Recabarren habla en ocasión del primer centenario de la independencia, y describe, en sus palabras, “el desastre moral de nuestra sociedad, durante los cien primeros años que han transcurrido para la vida de la República” (170). Este decepcionante y certero diagnóstico, nos ha acompañado, sin duda alguna, otro siglo más. Las fórmulas mecánicas de aprendizaje, sumadas a la determinación de clases, han relegado al acto de comprender en tanto derecho de discernimiento individual y social. Me pregunto, desde la praxis teatral: ¿cuánto tiempo y trabajo requerimos para que quienes comienzan a formarse lleguen a lecturas profundas y placenteras? Esto, considerando el nuevo desafío que implicará el análisis de textos dramáticos, y la complejidad que su comunicación requiere.

El acto de comprender en el teatro. Por la naturaleza de su trabajo, el actor y la actriz debieran manejar de forma aumentada la comprensión lectora, el pensamiento creativo y el análisis crítico. Son habilidades indispensables para estudiar una situación dramática y asumir su interpretación. Sin embargo, las escuelas de teatro no están exentas de la problemática del acto de comprender, considerando que la mayor parte de las y los estudiantes que entran a la formación actoral podrían pertenecer al amplio grupo de analfabetos funcionales.

4 Conferencia dictada en Rengo, la noche del 3 de septiembre de 1910, con ocasión del primer centenario de la Independencia.

Las cadenas musculares que activan el proceso vocal funcionan gracias a una necesidad comunicativa. Es preciso observar que aquel impulso fisiológico actúa desde un entendimiento de la realidad, de las propias experiencias y del entorno; y que las redes biológicas que sustentan esta operación suceden entre la percepción del mundo y las órdenes del cerebro. Así, una comprensión profunda, como estímulo de la necesidad comunicativa, es la base para la entrega de toda emisión.

Para Linklater “liberar la voz es liberar a la persona y toda persona es indivisiblemente cuerpo y mente. . . Los únicos límites concretos de la voz son la falta de un deseo auténtico de comunicar, de imaginación y de experiencia de vida. . .” (Ocampo 18). Si bien la claridad de las palabras es imprescindible en la acción comunicativa, el acto de comprender, y por ende de ser comprendidos, va más allá de una mera comprensión fonética. Exige un entendimiento afinado: crítico y creativo a la vez. El ejercicio de análisis, la observación aguda del ser humano en su entorno y una capacidad imaginativa despierta son prácticas que contribuyen considerablemente a la comunicación. Me detendré a continuación en la estrategia de pensamiento crítico, concepto que ofrece un tipo de comprensión sustentada en acciones de origen reflexivo. Esto, con el fin de continuar profundizando en cómo el acto de comprender impacta en la búsqueda de un sonido libre y honesto.

Pensamiento crítico

El pensamiento crítico es aquel que promueve el análisis, la evaluación y la discusión como agentes indispensables en la generación de conocimiento. Este tipo de pensamiento pone en juego distintas perspectivas para la reflexión y contrasta teorías, argumentos y puntos de vista para resolver los temas de forma autónoma y comprometida. Mediante un enfoque epistemológico, el pensamiento crítico indaga en la naturaleza reflexiva del ser humano, y asume que la incertidumbre y las contradicciones son piezas esenciales en la búsqueda del conocimiento. Además, cuestiona las lógicas reduccionistas que simplifican la perspectiva del mundo. El interés de la criticidad es elaborar estrategias que permitan una comprensión extensa, sin desconocer la compleja interacción de los diversos factores que componen la naturaleza humana.

Tres conceptos ligados al pensamiento crítico. Analizaré tres conceptos vinculados a la estrategia de pensamiento crítico que, a la vez, son procesos relacionados a la praxis vocal en el teatro: diálogo, concientización y lectura crítica.

a) Diálogo

Cuando las personas dialogan, están obligadas a reflexionar, a concentrarse, a tener en cuenta alternativas, a prestar cuidadosa atención a las definiciones y significados, a reconocer opciones en las que antes no se había pensado, y, en general, a realizar un amplio número de actividades mentales en las que no participarían si nunca hubieran estado en una conversación (Lipman 77).

Desde la perspectiva de la dialéctica —como arte y ciencia de dialogar—, el diálogo además de ser un proceso de construcción de significado es también un camino de construcción del ser social. Su valor reside en la compleja acción de dinamizar las contradicciones, en pos de una comprensión evolutiva del ser humano y su experiencia. Sin embargo, el concepto de diálogo es una idea relegada, que formativamente no se desarrolla en profundidad, como se intenta con la comprensión lectora y la escritura. Son escasas las instancias en donde se estudia y practica la dialéctica de la escucha. La formación actoral es una excepción, en ella el diálogo es un contenido propio de las escuelas de teatro, pero aun así, es un asunto tratado reducidamente y en áreas específicas de aprendizaje. En *Ontología del Lenguaje*, Rafael Echeverría se detiene en este concepto y escribe:

Es sorprendente darse cuenta de la poca atención que le hemos prestado al fenómeno de escuchar. Si buscamos literatura sobre éste, encontraremos que es muy escasa. . . siendo que el escuchar es el factor fundamental del lenguaje. . . Es el escuchar, no el hablar, el que confiere sentido a lo que decimos. Por lo tanto, el escuchar es lo que dirige todo el proceso de la comunicación (142).

Quisiera referirme al diálogo a través de una narración que define elocuentemente el concepto. El episodio lo cuenta Virginia Ferrer Cerveró en la introducción del libro *Pensamiento complejo y educación* del filósofo Matthew Lipman, y es el relato de una experiencia personal. En dicha introducción, la autora, que traduce e introduce a Lipman, narra cuán frustrantes le resultaban sus primeros acercamientos al filósofo en los años en que preparaba una tesis sobre su trabajo. A pesar de reiterados intentos, no lograba entablar una conversación fructífera con él que le ayudara a enriquecer su proyecto: “Mis acercamientos fueron muy infructuosos, no lograba expresar un lenguaje suficientemente relevante y pertinente para poder entrar en diálogo con él. Decidí esperar una ocasión más adecuada” (12). Cuenta que esta ocasión llegó poco después, el día en que, invitados a un congreso, tomaron el mismo avión. Pero sus intentos continuaban siendo insuficientes y ni la espera en el aeropuerto, ni el inicio del vuelo dieron los resultados esperados. Sin embargo:

De repente un aviso de alarma de huracán y la orden inmediata de regresar a nuestros asientos nos sorprendió. . . El avión empezó a tambalearse perdiendo altura, las caras iban mudando de expresión, cuál más agónica. . . Lipman a mi lado empieza a transpirar, se le notaba visiblemente inquieto y alterado. Es entonces cuando necesité urgentemente conversar conmigo. . . La vivencia compartida de probable peligro de accidente aéreo le decide por fin a mantener la conversación que yo hacía semanas buscaba. ¿Qué había ocurrido? *Una experiencia*. Por fin compartimos una vivencia mutua, un sentimiento, una emoción —el miedo a morir de repente— nos unió por minutos y se hizo necesaria el habla. Establecimos por fin esa comunicación deseada (13).

Es preciso aclarar, y lo hace la autora a su vez, que no se requiere que las experiencias sean extremas para que el diálogo exista. Lo que sí precisamos es de una experiencia en común, en donde las partes involucradas se manifiesten inquietas por un asunto colectivo, y que de tal interés resulte la acción fundamental de dialogar. Es así como la autora concluye que “[e]l diálogo requiere de una experiencia de vida compartida, una semántica de los hechos, una

referencia sensible" (13). Frente a eso: ¿Qué tipo de experiencia puede sostener el diálogo en la formación teatral?, ¿cómo el diálogo nos acerca al complejo acto de comprender, en pos de nuestras prácticas vocales?

Son diversas las instancias que propician la manifestación de una experiencia como sustento para el diálogo. En las compañías teatrales, en las escuelas y talleres de teatro, el diálogo está constantemente sucediendo en la discusión grupal acerca de las problemáticas de un texto o un asunto de interés colectivo. Es natural que de allí surjan inquietudes personales que más tarde definirán el soporte conceptual a trabajar. La experiencia de reflexión colectiva educa en el traspaso dialéctico de las ideas individuales a las sociales, y de paso destierra la concepción de una sola verdad establecida que predomine sobre las ideas del grupo.

Otra experiencia es el ejercicio de diálogo con los textos dramáticos o teóricos, trabajo que se desarrolla en la etapa de estudio previo a la escena. La instancia dialógica se manifiesta entonces en la conversación entre autor y lector. Esta relación resignifica los acontecimientos de los textos a través de la mirada subjetiva de quien lee. Es así que, de la lectura dialogada, resulta una reflexión de naturaleza filosófica que se manifiesta en contextos en donde urge comprender, no para encontrar respuestas fijas, sino para instalar problemáticas que permitan trascender nuestro acto de comprensión.

En su manifestación más técnica, el diálogo se presenta como instrumento para el acto de escuchar a compañeras/os de escena. En la situación de representación, es un requerimiento significativo para los intérpretes. Quienes asistimos a espectáculos teatrales podemos notar cuán irritantes resultan los "actores sordos", que, movidos por fuerzas apartadas del colectivo, hacen de sus partes un monólogo aislado perjudicando así la comunicación. Cicely Berry se detiene en este fenómeno desde el punto de vista del trabajo vocal y sostiene: "Saber escuchar con atención es una de las cosas más necesarias para hacer un uso pleno de la voz, pues la precisión con la que oímos se relaciona directamente con nuestro modo de reaccionar vocalmente" (247).

Linklater describe la serie de hechos o puntos que se suceden para que el sonido se ponga en marcha. Cuando se refiere al primer momento, en el que un impulso comunicativo es enviado desde a zona del habla en el cerebro a la musculatura interna del cuerpo, propone:

Aunque existan un sinnúmero de estímulos externos, nuestra expresión vocal siempre se inicia gracias a impulsos sentipensantes generados por nuestra necesidad y nuestro deseo de comunicarnos, los cuales despiertan la energía de los músculos de la respiración y del habla (Ocampo 23).

Cuando el acto de dialogar está presente, se manifiesta como un apoyo técnico para el sonido, basado en la cadena de acciones somáticas que se requieren para que la voz se manifieste. Es así como la experiencia y la necesidad de comunicar reivindican el diálogo como un aspecto sensible y creativo que precisa promoverse tanto en la formación de técnicas vocales como en todo proceso educativo. Es preciso reflexionar e incluso cuestionar nuestra capacidad de diálogo para de esta forma traerlo definitivamente al aula, por la contribución que hace a las prácticas colectivas, pedagógicas y a al desarrollo de nuestro aparato vocal.

b) Concientización

La concientización o concienciación es el conocimiento que un ser tiene de sí mismo y de su entorno. Mediante un proceso de discernimiento, la concientización tiende a comprometer al ser humano con su realidad, haciéndolo parte activa de esta. En palabras de Ana Lúzia Souza de Freitas: “A través de la concientización los sujetos asumen su compromiso histórico en el proceso de hacer y rehacer el mundo, dentro de posibilidades concretas, haciéndose y rehaciéndose también a sí mismos” (106).

Para el pedagogo brasileño Paulo Freire, sobre quien me extenderé más adelante, este concepto articula parte importante de sus investigaciones y visión pedagógica. El acto de concientizar en Freire es una herramienta de lucha en todo contexto en que las injusticias se vean normalizadas. Apasionadamente situado al lado de los oprimidos de la sociedad (campesinos y analfabetos en su mayoría), Freire no descansó en el concepto de libertad como un fin en sí mismo y se detuvo en el hecho de que los sujetos, una vez liberados de sus opresores, no tienen las herramientas para conducir esta libertad. Es este el lugar en el que la concientización se sitúa en el pensamiento freireano, deviniendo de ella el empoderamiento de hombres y mujeres capaces de construir libremente su identidad a partir de la desmitificación de los supuestos que se han instalado a desfavor de ellos. Estos supuestos, vale la pena recordar, se fundan en un intento de homogenización en donde condiciones tales como ser mujer, indígena, transexual, pobre, afrodescendiente o una persona diferente; son castigadas estratégicamente por unos pocos que asumen la mantención de un *statu quo* favorable para una minoría; al tiempo que condenan a la mayor parte de la sociedad, aun cuando paradójicamente estos últimos sostengan con su trabajo el sistema económico.

Este punto de vista —ligado al materialismo histórico de Marx— lo encontramos asimismo en Bertolt Brecht, quien a través del teatro épico exploró la concientización, podríamos decir que para el mismo sujeto del que se ocupó Freire, pero situado en un contexto distinto: ya no con los campesinos y analfabetos brasileños, sino con la masa obrera de la Europa de entreguerras. Si bien no hay registro que hable de la influencia de Brecht sobre Freire, ambos son inspiración para Augusto Boal, creador del Teatro del oprimido y si bien entre Brecht y Freire los contextos son distantes, la suerte de los oprimidos se mantiene y es en pos de ellos que trabajan ambos autores.

En el campo del teatro, el gesto concientizador de Brecht es el vuelco que se permite en la relación entre escena y espectador. Si en el teatro dramático el público se hace parte de una trama que lo envuelve, el teatro épico de Brecht se ocupa —por medio de un efecto de distanciamiento⁵— de desencantar al espectador, llamando su atención a través de un lenguaje conciso y narrativo, que no esconde efectos ni niega la situación de representación. Si el teatro dramático pretende ser un espejo de la realidad, el teatro épico se ocupa de develar los sucesos detrás de los sucesos, aquellos mecanismos de poder detrás de la realidad. El ser humano en el teatro épico se muestra como un ser en proceso, inacabado; un ser social que se desafía en las contradicciones y el peligro de dejarse condicionar y determinar por su contexto. Ser social al

5 El “efecto de distanciamiento” o “efecto de extrañamiento” es la estrategia utilizada en el teatro épico de Brecht, que mediante diversos recursos genera una distancia entre quien observa y los hechos que se narran. Así, se prescinde del efecto de la ilusión teatral, estimulando al espectador a asumir una actitud despierta y crítica ante lo que observa.

que urge tomar decisiones para así superar las fuerzas que se oponen dentro y fuera de él y de las cuales depende su sobrevivencia. Brecht nos quiere comunicar que la escena y la vida no son distintas y que en ambas el hombre está en constante transformación. Así, quien mira atentamente, asume una postura crítica frente a la obra que lo incita a una postura activa frente al mundo. El teatro épico despierta la capacidad de acción del espectador y, alejado de las estéticas del teatro dramático, pone la atención ya no en la emoción, sino en la conciencia: en la praxis y crítica.

De la misma manera en que Freire, a su modo, asume que praxis y teoría son conceptos que deben trabajarse sin dicotomías, el teatro de Brecht asume este rol dialéctico en el desafío que manifiesta entre la escena y el espectador. Para ambos creadores la concientización es una herramienta que incrementa la capacidad reflexiva de los oprimidos, asumiendo que todo individuo puede crear su devenir por medio de decisiones concientizadoras y que teoría y praxis —como reflexión y acción— debieran ser bases conductoras de la experiencia cotidiana de todo ser humano.

Si consideramos el diagnóstico inicial —el hecho de que hoy la mitad de la población lectora de Chile son analfabetos funcionales— nos situamos ante otra masa de oprimidos, determinada esta vez por su contexto particular: el de una sociedad educada en un sistema mercantilizado hasta la obscenidad. En este contexto, el gesto concientizador es acción transgresora de la misma forma que lo era para Freire, Brecht, Weill, Fanon y otros, cada una y uno en su lucha particular. En las prácticas de la pedagogía vocal y creación teatral no podemos pasar por alto el contexto educativo que forma a una buena parte de estudiantes y creadores del teatro en Chile, contexto determinado por un discurso educativo que deshumaniza a quien educa y quien es educado a través de métodos reduccionistas que seccionan, categorizan y uniforman la educación, que temen al pensamiento complejo como quien teme al misterio y por esto lo niegan; sin siquiera considerar que la imaginación creadora —íntimamente ligada al pensamiento crítico— es una capacidad innata del ser humano, que podemos reconocer con facilidad en la primera infancia. Matthew Lipman se refiere a esta problemática y la define:

Lo que descubre el niño en la escuela primaria es un ambiente totalmente estructurado. En lugar de acontecimientos que fluyen hacia otros acontecimientos hay un programa en el que confluyen estrictamente todas las cosas. En lugar de frases que pueden ser comprendidas tan solo buceando en su significado, han de prestar atención a una clase de lenguaje en el que la uniformidad y la descontextualización imperan. Con lo que se destierran las interpretaciones misteriosas. El misterio natural . . . viene reemplazado por un ambiente en el que todo es regular y explícito. Los niños gradualmente descubren que dicho ambiente raramente es apasionante o retador. . . declina el capital de iniciativas, de invención y de reflexividad que ellos traen a la escuela. Ésta explota sus energías y los devuelve a casa disminuidos. Al cabo del tiempo los niños se dan cuenta de que la escuela les enerva y desespera más que animarlos intelectualmente. La consecuencia inevitable es un descenso de los intereses de los estudiantes (51).

Lipman acusa un notorio desencanto como efecto de nuestras prácticas educativas. La pérdida de la vitalidad no solo intelectual, sino física, emocional y espiritual es resultado de la estandarización de la educación. Es así como el acto de comprender, el pensamiento crítico y la intuición creativa quedan relegados en los años de escolarización.

C) Lectura crítica

Para el análisis de esta categoría, describiré dos niveles de lectura: literal y crítica. La lectura literal es un primer nivel de lectura, en ella se extrae la información explícita del texto, sus ideas principales, el reconocimiento de los personajes y sus acontecimientos. Es lectura básica pues no complejiza mediante el análisis o la interpretación, sino que se reduce a una presentación inicial. Este nivel de lectura precede a la lectura crítica, y es parte imprescindible para la posterior construcción de sentido.

La lectura crítica es lectura comprometida que asume que el trabajo del autor finaliza en la imaginación creativa de cada lector. Quien lee se abre a nuevas interpretaciones del texto mediante el análisis, la reflexión y la síntesis. La lectura crítica —que es también relectura— no busca llegar a un consenso, sino a una discusión. Luiz Gilberto Kronbauer sintetiza la concepción freireana de la conciencia crítica sosteniendo que “. . . se caracteriza por el pensar autónomo y comprometido. Ella no es nunca sectaria, al contrario, mientras más crítica, más democrática y dialógica es la conciencia” (103). Este nivel de lectura exige un punto de vista del lector, sustentado en el texto.

Para contrastar una lectura literal de una lectura crítica, recurriré a la última escena de *Una casa de muñecas* (1879) del noruego Henrik Ibsen, una de las escenas más conocidas del teatro occidental ya sea por el impecable estilo del dramaturgo, ya sea por su alto contenido social o por la vigencia de la que goza a pesar del siglo y más de distancia. La escena final de la obra muestra la última conversación entre Nora y Torvaldo, su marido hace ocho años. Nora ha sido chantajeada a raíz de un préstamo oculto que pidió para ayudar a su marido. Cuando Torvaldo se entera de aquello, Nora advierte las auténticas motivaciones de su esposo, movilizadas por un sentimiento profundamente egoísta. Esto le revela cuán manipulada ha vivido todos estos años, al servicio de la sociedad y en desmedro de su libertad individual. En un acto de profunda determinación, decide abandonar su casa y su familia.

Una lectura literal asume que el gesto final de Nora consiste solo en el abandono de sus hijos, su marido, su casa, es decir, su lugar en la sociedad. Esta lectura se basa en la información explícita de los acontecimientos. De hecho, la lectura que gran parte de la sociedad de aquella época le dio al desenlace de la obra puede ser considerada literal, ya que tanto conservadores como liberales pusieron su mirada casi exclusivamente en el gesto de abandono, sin considerar la compleja arquitectura que sostiene el desenlace. Los conservadores acusaron a la obra de inmoral mientras los liberales la definieron exclusivamente feminista. Estas visiones parciales son las que prevalecen en la actualidad. A propósito de la supuesta inclinación feminista de la obra, Ibsen respondió: “. . . cualquier cosa que haya escrito ha sido sin el pensamiento consciente de hacer propaganda. . . A mí me ha parecido un problema de la humanidad en general” (cit. en Dubatti 130).

Una lectura crítica debe considerar todo el soporte que la dramaturgia entrega. Ibsen alcanzó una escritura magistral en lo que se refiere al equilibrio entre forma y contenido y *Una casa de muñecas* es fiel ejemplo de ello. Contamos con un material consistente para adentrarnos en una posible lectura crítica y hay un sinnúmero de lecturas posibles si nos detenemos en los elementos que confluyen hacia la última decisión de Nora. Lo que nos permite una interpretación crítica es el universo total de la obra más que el mero gesto final. Hacia el final de la obra, Nora reflexiona sobre lo que ha sido su vida de casada. En un acto revelador, por primera vez es

consciente de cuán determinada ha estado por una sociedad machista, que la ha mantenido en un papel secundario, en un rol de juguete, conducida por las normas y conductas de la época. Es entonces que Nora interpela a Torvaldo: “He sido una muñeca grande en tu casa, como fui una muñeca pequeña en casa de papá” (99).

La autonomía que Nora reclama para sí misma se ampara en su convicción de que el lugar en donde está ya no es donde debe estar. Por eso renuncia a la educación de sus hijos y sostiene: “Es una tarea superior a mis fuerzas. Hay otra a la que debo atender, desde luego, y quiero pensar, ante todo, en educarme a mí misma” (100). En la misma línea, cuando Torvaldo le argumenta que ella no comprende la sociedad de la que forma parte, Nora le responde: “No, no comprendo nada; pero quiero comprenderlo y averiguar de parte de quién está la razón: si de la sociedad o de mí” (101).

Según Dubatti,

Nora es más que un personaje femenino: Es una metáfora de potencia incalculable. Más allá de las problemáticas de sexo y género, Nora encarna la figura del individuo, del ser humano rebelde que se separa de los dictámenes de la doxa e impone su visión de mundo basada en el ejercicio de la libertad y de la verdad (131).

La apreciación de Dubatti, en su calidad de especialista, se constituye en una mirada crítica, ya que considera el universo de la obra en su totalidad. Es capaz de superar una lectura literal e identificar la intención más profunda del autor, sintetizada en los conceptos de verdad y libertad. Desde esta perspectiva, la construcción vocal y el ejercicio actoral en su totalidad se enriquecen invaluablemente cuando el gesto de abandono se comprende desde la complejidad que un acto como el de Nora encierra. Es interesante, a modo de última observación, que el ejercicio de lectura crítica, en este caso, no se manifieste exclusivamente por parte de quien lee, sino que esté contenido también dentro la dramaturgia. Mientras ahondamos en la lectura de Ibsen, Nora, a su vez, vive un momento de intensa lectura crítica sobre sí misma y lo que la rodea, lo que la lleva a acciones transformadoras y obliga a quien lee atentamente a problematizar sus propias convicciones.

Los procesos de diálogo, de concientización y lectura crítica despertaron el interés del pedagogo brasileño Paulo Freire. Sus investigaciones dieron pie a una pedagogía consciente, conocida también como la pedagogía para la liberación. Me interesa rescatar este recorrido por la colaboración que hace al acto de comprender y, en consecuencia, a la visión de las prácticas vocales en la pedagogía teatral, mediante el pensamiento crítico como derecho indispensable de los seres humanos.

La propuesta de Paulo Freire

Hace algunos años, mientras trabajaba con los estudiantes la lectura a viva voz, me encontré con el texto de Freire “La importancia del acto de leer”. Este ensayo se constituyó en el material que nos ayudó a encauzar el trabajo vocal hacia una comprensión activa y que derivó —con el

texto como fundamento— en una experiencia pedagógica que he llamado “Lecturas de mundo”, la que describiré más adelante. En “el ensayo, Freire expone recuerdos de su infancia en Brasil y compone un relato que devela, mediante la observación consciente actual, cómo en sus primeros años se fueron dando sus primeras lecturas de mundo antes de leer la palabra. Freire sostiene que “[l]a lectura del mundo precede siempre a la lectura de la palabra y la lectura de ésta implica la continuidad de la lectura de aquel” (*La importancia* 105).

Esta particular forma de comprender la lectura es precedida por un recorrido pedagógico único en Latinoamérica, que hace de Freire un referente importante. Me parece necesario detenerme aquí —antes de describir el ejercicio de las lecturas de mundo— en algunos aspectos de aquel desarrollo de la pedagogía freireana.

Ser dueño de su propia voz. Cuando sucedió el golpe de estado de 1964 en Brasil, Paulo Freire comenzaba un proceso de revolución en el ámbito de la pedagogía, específicamente en la alfabetización de campesinos. En este contexto político, se vio obligado a salir de Brasil⁶ y el trabajo se interrumpió a pesar de haber tenido resultados extraordinarios: en menos de 45 días, un analfabeto no solo aprendía a leer y escribir, sino que, en palabras de Freire, aprendía “a ser dueño de su propia voz” (*La educación X*). Antes de este exilio, estando a cargo de la campaña nacional de alfabetización en su país, Freire impulsó un método de investigación y acción educativa con el que enseñó a leer y escribir a través de procesos de concientización⁷. El material de estudio surgía a partir de los propios campesinos y su contexto, desde sus palabras generadoras⁸ que eran las palabras con sentido existencial y emocional, propias del contexto de quienes se alfabetizaban. Este modo de enseñanza contradecía los métodos de repetición y memorización mecánica de las palabras, que dejaban a los aprendices en una posición pasiva, aislada del mundo y su contexto inmediato. Esta forma transformadora de enseñanza tomó cuerpo en los círculos de cultura, espacios de formación basados en el diálogo como herramienta principal. Más tarde, estos círculos se dedicarían no solo a la alfabetización, sino también al trabajo de concientización, en donde campesinos, campesinas, trabajadores y trabajadoras asalariados dialogarían en torno a sus problemáticas.

Julio Barreiro en el prólogo del libro de Freire *La educación como práctica de la libertad*, sostiene:

Para Freire la alfabetización —al igual que toda tarea de educación— no puede ser concebida como un acto mecánico, mediante el cual el educador “deposita” en los analfabetos palabras, sílabas y letras. Este “depósito de palabras” no tiene nada que ver con la educación libertadora, sino que supone que las palabras tienen un poder mágico (12).

6 Entre 1964 y 1971, Paulo Freire se exilió en Chile donde trabajó con campesinas y campesinos durante la Reforma Agraria de Frei Montalva, a través de los círculos de cultura, entre otras estrategias de concientización. Su aporte fue significativo en este contexto de cambio inédito en América Latina.

7 Según Thomas G. Sanders, profesor norteamericano estudioso de Freire, la concientización: “Significa un ‘despertar de la conciencia’, un cambio de mentalidad que implica comprender realista y correctamente la ubicación de uno en la naturaleza y en la sociedad. . .” (*La educación XIV*).

8 Las palabras generadoras fueron palabras obtenidas en encuentros informales con los educandos, propias de su universo vocabular. Estas palabras, cuidadosamente empleadas, sirvieron como material didáctico para la alfabetización y concientización de campesinos, campesinas, trabajadores y trabajadoras asalariados.

Freire llamó "educación bancaria" al acto mecánico en donde el educador deposita contenidos en la mente de un hombre o una mujer supuestamente vacíos de conocimiento (*Pedagogía del oprimido*). Esta forma de enseñanza supone que la realidad no se transforma, estableciendo premisas estáticas sin posibilidad de reflexión. Su némesis sería el concepto "educación libertadora", en donde el estudiante comprende el mundo en su interacción con él y reflexiona sobre sí mismo y sobre el proceso de educación en el que está inmerso, siendo parte activa de este. En torno a esta reflexión, Freire sostiene que "Estudiar no es un acto de consumir ideas, sino de crearlas y recrearlas" (*La Educación* 53).

La importancia del acto de leer. En el ensayo "La importancia del acto de leer", Freire desarrolla un ejercicio de carácter reconstructivo, en el que revisa y recrea aquellas experiencias que constituyeron las primeras comprensiones de su entorno. Para el autor, estas lecturas iniciales serían la base para que, en la futura lectura de la palabra, exista una mirada reflexiva, considerando que "leer es pronunciar el mundo" (17). El texto, sugestivo y estimulante, despierta en el lector sus propias lecturas de mundo. En este, Freire rescata imágenes arquetípicas de la infancia:

En este esfuerzo re-creo y re-vivo la experiencia del momento en que aún no leía la palabra. Me veo entonces en la casa mediana en que nací, rodeada de árboles, algunos de ellos como si fueran gente, tal era la intimidad entre nosotros; a su sombra jugaba y en sus ramas más dóciles me experimentaba en riesgos menores que me preparaban para riesgos y aventuras mayores. La vieja casa, la amplia quinta donde se hallaba, todo eso fue mi primer mundo. En verdad, aquel mundo especial se me daba como el mundo de mi actividad perceptiva, y por eso mismo como el mundo de mis primeras lecturas (*La importancia* 95-6).

Lecturas de mundo. La experiencia pedagógica "lecturas de mundo" ha sido desarrollada a partir de la premisa del ensayo de Freire. El ejercicio ha permitido que en las clases de voz, las sesiones de lectura con las y los estudiantes sean instancias que integran una comprensión activa y crítica. En cuanto a la estructura del ejercicio, este contempla un momento de lectura, otro de escritura y uno de oralidad. Comenzamos leyendo el ensayo "La importancia del acto de leer" para generar una reflexión colectiva en torno al acto de leer el mundo. Luego, en la etapa de escritura, cada estudiante confecciona un relato personal que revise un momento en que leyó el mundo antes de leer la palabra. Unos días después, hacemos una sesión de lectura en voz alta compartida de los textos que han escrito.

Al oír los relatos de sus compañeras y compañeros, quienes participan recuerdan nuevos momentos en que la lectura de su entorno estuvo implícita, ya que el universo de los primeros años sugiere frecuentemente un claro imaginario colectivo. Entonces, se dan un tiempo de reescritura; revisamos los textos para integrar nuevas ideas, afinar la redacción y organizar el relato. Asimismo, extraemos las palabras más significativas del relato, las palabras generadoras, a las que se les confiere un valor especial por su calidad paradigmática: no hay separación entre palabra y experiencia cuando se comprende la "palabra-mundo" (*La importancia* 95).

Durante el ejercicio quienes escriben, leen y escuchan, se familiarizan con el acto de leer al ser humano en su contexto, asumiendo que la lectura también se practica en esferas distintas a las de la codificación de la palabra. Reactualizamos así las habilidades en torno a la lectura, se

agudiza la percepción del propio acto de comprender, y en el proceso se fortalece la estructura biológica del sonido a través de la comprensión. Este ejercicio otorga dinamismo a nuestras prácticas vocales y profundiza de forma dialéctica la interacción entre texto y contexto. Es, como afirma Freire, estar “*en el mundo y con el mundo*. Como sujeto y no meramente como objeto” (*La educación* 82).

Conclusión

En el campo del entrenamiento vocal, el acto de comprender contribuye de forma significativa al desarrollo de las habilidades comunicativas. Los conceptos vinculados al pensamiento crítico son solo algunos de los múltiples procesos que colaboran con la fantástica red biológica que une voz y comprensión. Por medio de la profundización de la lectura —que he tomado como uno de los tantos paradigmas ligados al acto de comprender— se enriquecen procesos de entendimiento y comunicación. El ejercicio vocal necesita ser estimulado a través de prácticas gozosas y conscientes. En un panorama de mayor acceso a la exploración del entorno personal, mejora también la vitalidad de los aspectos biológicos ligados a la comprensión: el asentamiento del yo en su contexto, más la activación de nuevas visiones de mundo, impactan en la postura física, en la relación con el espacio y con quienes nos rodean.

Es entonces que, desde un espacio técnico y exploratorio, emerge el oficio: la voz es un instrumento que podemos afinar. En el mejor de los casos, aquella afinación produce la liberación tanto del sonido como del ser en su totalidad, por los múltiples aspectos implicados en el ejercicio vocal. Trabajar la voz muchas veces trae la disolución de antiguos sistemas de creencias y cambios de paradigmas, abriendo la mirada a nuevas perspectivas. Así, en el ámbito de la pedagogía vocal no basta contar con saberes aislados de nuestra práctica ni con prácticas que no se sustenten en aquello que somos. Desarrollar un entrenamiento vocal es estudiar la condición humana.

A través de una comprensión activa nos apropiamos del aprendizaje, meditamos sobre nosotras y nosotros mismos y el contexto educativo del que participamos, asumiendo que leer el mundo implica acciones transformadoras. De esta forma, enriquecemos los procesos vocales y dialécticos, erradicamos las respuestas estáticas y construimos el derecho a la reflexión como precursora de la acción, el discernimiento y la conciencia individual y social. Esto, en pos de la evolución de nuestro sonido hacia una voz propia y empoderada.

Los mensajes que escojamos comunicar pueden asumirse coherentemente si integramos nuevos niveles de entendimiento. Los textos activarán la comprensión al considerar al contexto como parte imprescindible en la construcción de sentido. La expresión de nuestra voz no debiese ser más una expresión de lo ajeno. Las prácticas de lectura de mundo, de concepción de mundo, son actos de compromiso con la realidad, una posibilidad de construcción de sentido que, a través de la comprensión, se extiende a nuestra propia voz.

Obras Citadas

- Berry, Cicely. *La Voz y el Actor*. Barcelona: Alba editorial, 2011. Impreso
- Centro de estudios MINEDUC. "Competencias de la población adulta en Chile: Resultados PIAAC Evidencia nacional e internacional para la Reforma en marcha". 2016. *Biblioteca digital del Gobierno de Chile*. Recurso electrónico. 23 de enero de 2020.
- Centro de Microdatos de la Universidad de Chile. "Segundo Estudio de Competencias Básicas de la Población Adulta 2013 y Comparación Chile 1998-2013". *Biblioteca electrónica, Cámara chilena de la construcción*. Recurso electrónico. 31 de mayo de 2018.
- Dubatti, Jorge. *Henrik Ibsen y las Estructuras del Drama Moderno*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2006. Impreso
- Echeverría, Rafael. *Ontología del Lenguaje*. Santiago: Dolmen Ediciones, 1998. Impreso.
- Electorat, Mauricio. "La Soledad de los Chilenos". *El Mercurio on-line, Artes y Letras*, 22 de septiembre de 2013, p. 10. Web. 10 de marzo de 2019.
- Freire, Paulo. *La Educación como Práctica de la Libertad*. México, D.F: Siglo XXI Editores, 2009. Impreso.
- . *La Importancia de Leer y el Proceso de Liberación*. México D.F: Siglo XXI Editores, 2006. Impreso.
- . *Pedagogía del Oprimido*. México D.F: Siglo XXI. 1970. Impreso.
- Ibsen, Henrik. *Casa de Muñecas*. Madrid: Espasa libros, 2010. Impreso.
- Jürgens, Uwe. "Neural pathways underlying vocal control". *Neuroscience & Biobehavioral Reviews* 26 (2002): 235-258. Recurso electrónico. 20 de enero de 2020.
- Kronbauer, Luiz Gilberto. "Conciencia (Intransitiva, Transitiva Ingenua y Transitiva Crítica)". *Diccionario. Paulo Freire*. Coord. Danilo R. Streck. Lima: CEAAL, 2015. 103-104. Recurso electrónico.
- Lipman, Matthew. *Pensamiento Complejo y Educación*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1998. Impreso.
- Ministerio de Educación, Unidad de Currículum y Evaluación. *Programa de Estudio para Primer Año Medio. Lenguaje y Comunicación*. Santiago, 2011. Recurso electrónico.
- Ocampo Guzmán, Antonio. *La libertad de la voz natural: el método Linklater*. México D. F.: UNAM, 2010. Impreso.
- Pardo, Enrique. "Figuras de la voz: objeto, sujeto, proyecto". *Performance Research* 8 (2003): 1-13. Recurso electrónico. 30 de enero de 2020.
- Recabarren, Luis Emilio. "Ricos y Pobres. La Situación Moral y Social del Proletariado y la Burguesía". *El pensamiento de Luis Emilio Recabarren*. Santiago: Camino de victoria ediciones, 1971. 164-178. Impreso.
- Souza de Freitas, Ana Lúcia. "Concientización". *Diccionario. Paulo Freire*. Coord. Danilo R. Streck. Lima: CEAAL, 2015. 105-107. Recurso electrónico.
- Torres Gallardo Begoña y Ferrán Gimeno Pérez. *Anatomía de la voz*. Badalona: Editorial Paidotribo, 2008. Impreso.

El placer como entrada a una práctica vocal

Pleasure as Input to a Vocal Practice

Catalina Osorio Cerón

Universidad de Chile, Santiago, Chile

catalinaosorioc@gmail.com

Resumen

Este artículo plantea el placer del gesto de respirar como una entrada a una práctica de exploración vocal. Para esto abordaré algunas ideas con respecto al concepto del placer cotidiano de Epicuro y el concepto de placer como impulso de Reich. Estas ideas son propuestas como punto de partida para hacer una reflexión sobre las nociones que hegemonizan nuestra relación con el cuerpo y sus implicancias en una práctica vocal.

Palabras clave:

Cuerpo - respiración - voz - placer.

Abstract

This article presents the pleasure of the gesture of breathing as an entrance to a practice of vocal exploration. To do this, I will address some ideas regarding the concept of every day's pleasure by Epicurus and the concept of pleasure as an impulse by Reich. These ideas are proposed as a starting point to reflect on the notions that hegemonise our relationship with the body and its implications in a vocal practice.

Keywords:

Body - breath - voice - pleasure.

En el cotidiano nos relacionamos a través de un lenguaje que nos permite comunicarnos funcionalmente. Nos saludamos, nos contamos nuestras experiencias, hacemos declaraciones, pedimos favores, solicitamos cosas, etc. Demandamos elementos de nuestro entorno y este nos demanda otro tanto, y en este contexto cotidiano el lenguaje parece ser la estructura que nos permite acceder a una realidad común donde estas demandas son o no satisfechas. Por supuesto, en una práctica vocal para actores y cantantes es fundamental explorar las posibilidades que están más allá de ese lenguaje funcional que utilizamos en el cotidiano. Desde la experiencia como estudiante y profesora me parece de suma importancia generar un espacio donde sea posible acceder a ese juego exploratorio que en el cotidiano no tiene lugar y, así, investigar las posibilidades sonoras que se escapan a la funcionalidad del lenguaje en el día a día. En esta dirección es que planteo este trabajo.

Entrar en ese espacio de exploración sonora no es una cuestión simple, ya que la voz es un material que está íntimamente relacionado con nuestra biografía, con nuestro cuerpo y su memoria. Por lo tanto, lo que se expone en una práctica vocal exploratoria es la propia subjetividad y su relación particular con el entorno. Entonces, ¿cómo exceder ese umbral del lenguaje hablado? ¿De qué manera acceder a ese espacio exploratorio y creativo que nos entrega el juego vocal? Aquí es donde el placer constituye una posibilidad para salir del registro cotidiano y entrar en un lugar donde la exploración vocal es totalmente posible y verosímil. A un nivel más general, crear un espacio de investigación vocal —sea en un proceso pedagógico y/o creativo— implica crear un espacio placentero, seguro, de confianza, que permita que dicha investigación tenga lugar.

A un nivel más específico, esta posibilidad del placer como entrada a una práctica vocal tiene dos aristas. Por una parte, está el placer del gesto de respirar y percibir la apertura del cuerpo en esa acción, para, en un momento posterior, entrar al sonido. Al trabajar con la atención puesta en este simple gesto bajo la premisa de que la acción sea placentera, el cuerpo se distiende y accede a un espacio de relajación y apertura que permite un trabajo vocal genuino. Este concepto de apertura es de especial relevancia en la práctica actoral, ya que lo entendemos como la atención que ponemos en el entorno, es decir, la atención que pongo para relacionarme con el espacio y los otros cuerpos que en él se encuentran¹. El placer estaría entonces relacionado con la disponibilidad de un cuerpo para relacionarse con su entorno. Por otra parte, el placer es una entrada a la posibilidad de exploración vocal, en tanto es una experiencia que en la productividad y funcionalidad del cotidiano no tiene mayor cabida. ¿Cuánto placer nos permitimos experimentar en el cotidiano? ¿Estaremos afectados por una atrofia de placer? Justamente por esta dificultad de acceder a espacios placenteros en el cotidiano es que esta experiencia se presenta como un umbral necesario para acceder a una investigación vocal, en el sentido de que ofrece una posibilidad de exceder ese cotidiano funcional y entrar en un lugar de exploración y creatividad que nutre nuestra práctica actoral.

Lo que planteo en este artículo es vincular estas dos aristas. En primer lugar, la posibilidad de una respiración placentera que permite la entrada a una exploración vocal en vínculo con el entorno, y, luego, la atrofia de placer en el cotidiano causado por la supremacía de la productividad y funcionalidad que atraviesa nuestros cuerpos. Desde esta relación, propongo que la

1 El profesor Cristián Lagreze desarrolla este concepto en su libro *La voz en movimiento, ideas y prácticas*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes, Fondo del Libro, 2018. Impreso.

experiencia del placer puede ser una entrada al trabajo vocal en el contexto de la práctica actoral. Para comenzar este vínculo revisaremos algunas ideas en torno al placer que provienen de la filosofía, con Epicuro, y del psicoanálisis, con el controvertido Wilhelm Reich. Ambas visiones aportan un punto de vista que interesa al trabajo vocal, ya que proponen la búsqueda del placer como una condición básica del ser humano: Epicuro desde la austeridad que releva los placeres cotidianos y Reich al homologar el impulso con el placer, además de proponer la borradura de la dicotomía cuerpo-mente o *soma-psyque*.

Cuerpo y capacidad de placer

Para volver a la pregunta sobre cuánto placer nos permitimos experimentar en el cotidiano, revisaremos algunas ideas que se encuentran en *Cartas a Meneceo* de Epicuro. Su reflexión está cruzada por un interés en relevar la vida cotidiana como escenario principal de la existencia y sus múltiples relaciones. Para Epicuro, el placer se encontraba en las cosas inmediatas de la vida. El cotidiano y su devenir ofrecerían un sinnúmero de posibilidades de experimentar placer, como la comida y la bebida. Esta posibilidad de placer no estaría dada por el exceso, sino todo lo contrario. La medida es lo que daría cabida a los momentos placenteros: “[El sabio] no elige en absoluto el alimento más abundante, sino el más agradable, así también no es el tiempo más largo, sino el más placentero el que disfruta” (412). Por esta razón, para Epicuro, el placer no radica en los excesos —de comida, de bebida, de sexo, por ejemplo—, sino que “gozan más dulcemente de la abundancia los que menos requieren de ella” (418). De esta forma, “los alimentos más simples conllevan un placer igual al de un régimen lujoso, una vez que se ha suprimido el dolor [que provoca] la carencia” (419). Es decir, la cuestión está en no carecer, en no necesitar.

En el mismo sentido de relevar el cotidiano como el principal escenario para la experiencia del placer, Epicuro propone la idea de apartarse del anhelo de inmortalidad, ya que esta sería la causa de un sufrimiento innecesario que nos distanciaría de la posibilidad del placer. La muerte es ausencia de sensación, y si las sensaciones solo pueden experimentarse en tanto estemos vivos, sería un absurdo turbarse por la muerte, puesto que cuando esta venga, ya no estaremos aquí (Epicuro) De aquí se desprende una relación intrínseca entre vida y placer, de manera que Epicuro propone el placer como un principio básico de la vida (Bulo) Una vez que nos encontramos en la vida, todo lo que hacemos es para no padecer dolor, y la ausencia de dolor o turbación sería la entrada a la experiencia del placer.

Al ser un principio fundamental de la vida, es aquí donde se abre la posibilidad de placer. Posibilidad que devela la importancia del presente en el pensamiento de Epicuro y que podemos vincular con la práctica actoral: estar en presente es fundamental para la escena. En este sentido debemos pensar que la experiencia del placer en Epicuro es fundamentalmente sensible: no está en el plano de las ideas, sino en la materialidad del cuerpo. “El placer descrito [el de los sentidos] es el más sensual, no tiene nada de espiritual, es el más sencillo, el más básico, el placer de los sentidos es el que pone en movimiento, es el motor de la vida” (17), escribe la filósofa chilena Valentina Bulo cuando analiza el pensamiento de Epicuro. Podemos decir, entonces, que el cuerpo en tanto materialidad es el centro de su pensamiento. Podríamos decir que lo que hace Epicuro es bajar la vara del placer. Es decir, experimentar la sensación de placer se transforma en valioso

ypreciado en tanto i) disfrutamos de las acciones más simples de la vida, toda vez que ellas no impliquen padecimiento del cuerpo; y ii) al no requerir abundancia, la experiencia del placer se constituye como un momento extracotidiano. Del filósofo griego, tomamos su hedonismo austero que permite poner la atención en el cotidiano y las posibilidades placenteras que en él encontramos desde la experiencia sensible. Esta idea implica que un simple gesto como comer o respirar contiene una posibilidad de placer. Por lo tanto, es en el cuerpo y sus sentidos donde se habilita la experiencia placentera. Así, “como experiencia básica, el placer será la entrada a otras experiencias” (Bulo 16).

Por su parte, Wilhelm Reich propone una perspectiva para entender el placer como el primer impulso de todo organismo vivo. Su punto de partida es la observación del fenómeno del orgasmo y su relación con el fenómeno de la psiquis. Desde ahí propone la estructura del orgasmo como fase (o experiencia) intrínseca a todo ser vivo, en tanto la interpreta como un fenómeno originario vital, toda vez que las células requieren de un primer impulso vital para su división. Esto lo hace homologando las fases del orgasmo con el proceso de división celular, donde la tensión y la relajación de esos cuerpos celulares son la respuesta al entorno inmediato que estimula ese proceso vital. Por lo tanto, las fases carga-tensión-relajación-descarga que observa en el fenómeno del orgasmo, se corresponden con las fases de división celular. Lo que le interesa a Reich como psicoanalista, en abierta discusión con Freud, es fundamentalmente el fenómeno de lo vivo, más allá de las estructuras, conceptos e interpretaciones de la psiquis. Al establecer esta comparación entre el fenómeno del orgasmo y la división celular plantea una similitud del placer con el principio de la vida. Para el autor el placer no es una cuestión puramente corporal, sino que se manifiesta cuando efectivamente existe una percepción de placer, es decir, una equivalencia ente intensidad psíquica de la sensación de placer y la potencia fisiológica de las conexiones bioeléctricas; o sea, una relación indivisible entre psique y soma. Lo que subyace en sus investigaciones es la idea de un organismo completo integral, donde la psiquis está en el cuerpo: “La fuerza de una idea, sea de placer o de angustia, está determinada por la cantidad real de excitación operante dentro del cuerpo. A la idea o anticipación de una situación de peligro, el organismo se comporta como si ésta estuviera presente” (Reich 133). Finalmente, psique y soma están interrelacionados permanentemente.

Lo que Reich hace es proponer una sincronía, un diálogo, una interdependencia entre la idea de placer y la excitación nerviosa como parte de un mismo fenómeno. Relewa, por lo tanto, el carácter psicobiológico que tiene el placer o, su opuesto, la angustia. Junto con esto, establece la equivalencia entre impulso y placer, es decir, “un impulso ya no es algo que existe aquí y busca placer allí, sino el placer motor en sí mismo” (Reich 55). Esto es, el impulso del organismo y la idea de esa acción placentera sería una misma cosa. No habría, entonces, una división entre el impulso del placer (soma) y la idea del placer (psique), sino que el impulso y el placer son un mismo movimiento del organismo. En el contexto de nuestra reflexión, lo medular en Reich son dos nociones: i) el ser humano como un organismo íntegro donde la psiquis está y se manifiesta en el cuerpo, y ii) el impulso vital como placer. Estas nociones abren una posibilidad para comprender la relación entre impulso, placer y respiración. Esta equivalencia entre impulso y placer es relevante no solo por la concepción integral que tiene Reich del organismo y su entorno, sino porque instala el placer como una búsqueda intrínseca al ser vivo (impulso vital), desde su proceso de formación celular. Desde esta perspectiva podemos entender la capacidad de placer como

una capacidad de percibir esos impulsos, que serían, en sí mismos, “placer motor” (Reich 55). Esta conciencia del cuerpo y sus impulsos es muy relevante, ya que permite percibir el impulso vital de la respiración como una experiencia fundamentalmente placentera. Entonces, podemos enfocarnos en el impulso que permite el movimiento respiratorio, para luego percibir la apnea y la exhalación de manera tranquila, relajada y cómoda. De esta manera, la exhalación puede transformarse en un sonido orgánico que posibilita la exploración vocal.

Entender el placer como entrada a un trabajo de exploración vocal puede ser útil en una dimensión muy concreta del trabajo actoral, me refiero precisamente a la dimensión del cuerpo en relación con su entorno. Percibir los impulsos de mi cuerpo, especialmente los impulsos más elementales como los de la respiración, implica que perciba también el espacio en el que mi cuerpo se encuentra: estoy de pie o acostada, ¿dónde están mis tensiones? ¿Dónde y cómo se expande la respiración? ¿Tengo más o menos volumen de aire que otras veces? ¿Qué me duele hoy? ¿Cómo están mis pies? En otras palabras, y visto más ampliamente, podemos entender el placer del impulso de respirar como una especie de conciencia del cuerpo que nos lleve a relacionarnos con el entorno; una cuestión que es de gran relevancia para la práctica actoral. Sin embargo, en nuestra práctica vocal como docentes y estudiantes nos vamos encontrando con rigideces y bloqueos que impiden una relación orgánica entre el impulso, la respiración, el movimiento y el sonido. Son rigideces que afectan principalmente la zona de la columna vertebral (pelvis, diafragma, cabeza²) y, antes que impedir la relación orgánica de los elementos mencionados, obstaculizan primero la relación de ese cuerpo con su respiración, es decir, impiden un “accionar libre y espontáneo al estar en una situación escénica” (Lagreze 83). Es aquí donde el placer del impulso de respirar (la percepción placentera de ese impulso) puede jugar un rol importante como entrada a una exhalación placentera que puede transformarse en un sonido, agradable, cómodo y abierto. ¿Cuáles son las causas de esas rigideces? Desde mi perspectiva, el sistema económico enmarcado por la modernidad y su idea de progreso, de alguna manera, nos va negando la capacidad de sentir placer en función de la productividad que se espera del cotidiano. Esta idea se cuela incluso en prácticas o entrenamientos vocales donde se concibe el cuerpo como un instrumento (un producto) del que debemos sacar el mejor resultado: mayor proyección vocal, amplificación del rango vocal, resonancia y amplificación del sonido, apertura correcta en la articulación de las palabras, etc. Por supuesto que estas cuestiones técnicas son esperables en el contexto de un proceso pedagógico, son habilidades que deben desarrollarse para el desempeño del actor o actriz en su trabajo, pero son apenas una parte de este.

La cuestión del placer que pretendo plantear está un paso antes del virtuosismo vocal. Se encuentra en el paso previo a la emisión del sonido. Se encuentra en la fragilidad de un cuerpo que se encuentra frente a otro y que debe iniciar un ejercicio de exploración vocal, lo que significa una apertura de un espacio tremendamente íntimo y vulnerable. Es en este momento donde la percepción del impulso de la respiración es un enfoque posible que apunta, primero, a la atención que debo poner en ese impulso, y, segundo, a la relación entre mi cuerpo y el entorno en que se encuentra. En consecuencia, la percepción de ese impulso placentero nos conecta de inmediato con el presente: con ese impulso, esa respiración, ese cuerpo, ese espacio.

2 Para profundizar en esto leer el apartado “Obstáculos” del capítulo 2 del libro de Cristián Lagreze, *La voz en movimiento*.

Desde una perspectiva histórica y política es interesante revisar brevemente algunas nociones que hegemonizan nuestra relación con el cuerpo (la dicotomía alma-cuerpo, por ejemplo), y que, por lo tanto, están implicadas de manera subyacente en cualquier práctica corporal-vocal en nuestro contexto cultural heredero de Occidente.

Cuerpo negado y oculto

En nuestra cultura occidental de educación judeocristiana hay dos grandes operaciones que se ejecutan sobre los cuerpos: negación y ocultación. Por una parte, se le niega al cuerpo su carácter corporal, es decir, no se le valida como un lugar o una experiencia a través de la cual conozco el mundo; más bien se concibe como una herramienta a través de la cual ejecutar acciones que ordena la razón, el alma o el espíritu. Conocida es la clásica dicotomía cuerpo-alma, donde el cuerpo tiene un carácter animal que debiese controlarse a través de la razón. Esta dicotomía es expuesta por el italiano Roberto Espósito (2011) al analizar el dispositivo de exclusión implicado en la palabra “persona” que funda el derecho romano, y, con esto, toda nuestra cultura jurídica occidental. Es importante mencionar que el análisis crítico que el autor hace de esta categoría está enfocado en develar el origen y continuidad de la exclusión que ella perpetúa: “El elemento decisivo es la diferencia que ya su formulación cristiana, y más aún en la del derecho romano, separa a la categoría de persona del ser vivo en el que se halla implantada. La persona no coincide con el cuerpo en el que se inserta” (74). Es decir, el cuerpo es una especie de objeto propiedad de la persona.

Según el filósofo italiano, la categoría de persona implica la personalización (inclusión) de unos y la despersonalización de otros (exclusión): “Nadie en Roma era persona a todos los efectos de una vez y para siempre, algunos llegaban a serlo, como los *fili* convertidos en *patres*; otros quedaban excluidos, como los prisioneros de guerra y los deudores” (Espósito 72). Sería un trabajo aparte revisar las implicancias y semejanzas que esta afirmación tiene hoy en día; es decir, quiénes, en la práctica, son efectivamente sujetos de derecho y quiénes quedan excluidos del privilegio de ser considerados persona. Evidentemente la afirmación del artículo 1 de la Carta Fundamental de los Derechos Humanos —“Todos los seres humanos nacen libres e iguales en dignidad y derechos”— es una quimera. Pero el punto que nos interesa en este texto es lo que sigue del mismo artículo: “y, dotados como están de razón y conciencia, deben comportarse fraternalmente los unos con los otros”. Ha llegado hasta nosotros, como hace notar Espósito en su texto, la noción de persona basada en la tenencia de razón y conciencia. El cuerpo, entonces, queda en un espacio de subordinación, de instrumento de la razón, negándole con esto su carácter creador³ o de agente cognoscitivo⁴, tan importante en nuestro oficio.

Pero vayamos un poco más al fondo. La operación de exclusión implicada en la categoría de persona, que tiene por objeto clasificar a determinados cuerpos como persona, es la misma que realiza dicha categoría en el interior del sujeto moderno:

3 Para profundizar en este punto recomiendo el capítulo 1 de *El uso de los cuerpos* del italiano G. Agamben, donde hace una revisión de la noción de esclavo en la Antigua Grecia, el que es definido como “hombre sin obra”.

4 Revisar Contreras, María José. “La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latinoamericana”. *Poiésis* 21-22 (2013): 71-86.

La separación formal entre diferentes tipologías de individuos . . . es traspuesta al interior del individuo singular, desdoblado en dos esferas distintas y superpuestas: una, capaz de razón y voluntad, y por ende plenamente humana, y la otra, relegada a la simple materia biológica, asimilable a la naturaleza animal. En tanto que la primera, a la que sólo le corresponde la calificación de persona, es considerada el centro de imputación jurídica, la segunda —coincidente con el cuerpo— constituye, por un lado, el sustrato necesario y, por el otro, un objeto en propiedad, semejante a un esclavo interno (Espósito 76).

El cuerpo entonces es negado en tanto existencia, relegado a nivel de un objeto, un instrumento, una propiedad, un esclavo domesticable y moldeable a conveniencia de la razón. Es interesante pensar entonces de qué manera abordamos nuestras prácticas corporales considerando que inevitablemente estamos cruzados por este paradigma expuesto en el texto del pensador italiano.

Por otra parte, la educación cristiana oculta el cuerpo relegándolo a un lugar pecaminoso y vergonzoso. El cuerpo sería, entonces, el lugar del pecado. Sobre esto Michel Foucault hace una clara descripción de cómo se instalaron las bases de nuestra manera de entender la sexualidad y el rol que la moral cristiana ha jugado —y juega aún— en este plano. El cuerpo se oculta, frente el alma —guiada por el pastor eclesiástico— que es protagonista en la búsqueda de la salvación: “La carne cristiana (se entiende) como la perpetua fuente . . . de una tentación que corría el riesgo de conducir al individuo más allá de los límites establecidos por la moral dominante” (Foucault, *Sexualidad y poder* 29). El cuerpo queda subsumido en la moral religiosa como un lugar que habría que ocultar; como lo que nos acercaría a nuestro lado más animal. Es esta dimensión corporal la que habría que controlar. Una vez más se evidencia la noción del cuerpo como objeto a dominar. En complemento, es importante mencionar una idea que Foucault desarrolla en relación con la historia de la sexualidad en Occidente, donde “tenemos o intentamos tener una ciencia sexual —*scientia sexualis*— sobre la sexualidad de la gente pero no sobre su placer . . . verdad del sexo y no intensidad de placer” (*Sexualidad y poder* 14). Todo esto es fundamental para comprender desde dónde nos relacionamos con nuestros cuerpos y cómo nos constituimos como sujetos. Desde un deseo de verdad (una ciencia) y no desde la experiencia de la sexualidad, o más bien, desde un lugar donde la experiencia queda oculta en un tabú. Todo esto en contraposición con Oriente, donde se desarrolla un arte erótico que intenta “producir un tipo de placer que se intenta que sea lo más intenso, fuerte, duradero o posible” (*Sexualidad y poder* 15)

Estas ideas nos dan algunas nociones de cómo se entiende el placer en nuestro mundo occidental y cuál es vínculo con el cuerpo. El placer sería un apéndice de la sexualidad, ya que lo que Occidente desea es la verdad científica y no un conocimiento de la experiencia del placer. El cuerpo, entonces, queda inscrito en una dimensión que está más cerca del pecado que del placer. En consecuencia, desde la lógica occidental, el placer es una experiencia carnal que se oculta, un tabú al que no es posible acceder sino cometiendo un pecado o dando paso a nuestros impulsos animales.

Cuerpo disciplinado

Dentro de la misma línea que tiene por objetivo exponer brevemente los factores culturales que condicionan nuestra relación con el cuerpo, es que nos referimos al cuerpo disciplinado. Siendo el cuerpo algo que se debe ocultar, indigno de su exposición y disfrute, entendido como una dimensión animal de la que debemos alejarnos en favor de la razón, el ejercicio de su control es totalmente factible. Cuando Foucault, en *Vigilar y castigar*, propone algunos mecanismos de control de la actividad, formula como uno de ellos la elaboración temporal del acto. Es decir, el tiempo es un factor que opera en el disciplinamiento del cuerpo condicionando la actividad que se ejerce. Un ejemplo de esto es el ejercicio del trabajo. Con él, sea en una fábrica, en una construcción o sentado frente a un computador (pensemos en cualquier tipo de trabajo), se instala un disciplinamiento del cuerpo en función de la productividad y eficiencia del tiempo. Dice el autor: “El tiempo penetra el cuerpo y con él todos los controles minuciosos de poder” (Foucault, *Vigilar y castigar* 156). Es decir, es en el cuerpo donde se articula el ejercicio de poder y donde se conjuga la eficiencia del tiempo y control de la actividad. Con esto se constituye un control sobre la actividad que desde un gesto específico abarca la totalidad del cuerpo. La actividad en función de la eficacia del tiempo implica una atención que involucra la totalidad del cuerpo ejecutante. Entonces

[e]l control disciplinario . . . impone la mejor relación entre un gesto y la actitud global del cuerpo, que es su condición de eficacia y rapidez. En el buen empleo del cuerpo, que permite un buen empleo del tiempo nada debe permanecer ocioso o inútil: todo debe ser llamado a formar el soporte del acto requerido (Foucault, *Vigilar y castigar* 156).

Nuestros cuerpos no solo son disciplinados en cada una de las actividades que ejecutamos en el día a día, sino que estas deben ser realizadas en función del tiempo y su productividad. La noción de cuerpo como instrumento se ve potenciada por el control de las diversas disciplinas o técnicas cotidianas donde la actividad debe responder a una eficacia del tiempo. Podemos decir que la funcionalidad del cotidiano es uno de los elementos que hegemonizan nuestra relación con el cuerpo. El uso del cuerpo no implica una relación con el entorno en un sentido de afectación o de diálogo, sino de eficacia y función. De esta manera, este cuerpo negado, disciplinado y oculto no se comprende como un lugar desde el cual conozco el mundo o como un agente cognoscitivo, por el contrario, se muestra como un objeto que nos acerca a nuestra dimensión animal que debe ser dominada y controlada de manera eficaz.

Son estos cuerpos los que se enfrentan a una práctica vocal. Surgen las siguientes preguntas: ¿cómo plantear una práctica vocal que no perpetúe estas ideas?, ¿cómo comenzar un proceso de exploración que intente borrar esa dicotomía que pone el cuerpo en el lugar de objeto eficiente? Creo que una respuesta posible es plantear una práctica vocal que entienda el cuerpo como un lugar donde psique y soma están integradas —como plantea Reich— y donde estos también se constituyan en su relación con el entorno. Por lo tanto, el primer lugar donde poner la atención es en lo que permite la existencia de ese cuerpo: la respiración. A partir de la atención puesta en la respiración y su accionar placentero es posible distender el cuerpo y comenzar el trabajo hacia un accionar orgánico con un espacio que también lo constituye. Desde

esta perspectiva, cuando pensamos solo en la técnica vocal como el contenido fundamental del estudio de la voz, establecemos una relación de domesticación con nuestro cuerpo, un disciplinamiento que, si bien implica un aprendizaje corporal, dicotomiza la relación cuerpo-mente. Por supuesto que el virtuosismo técnico es importante para nuestro oficio, pero aquí se trata de preguntarnos por la manera de plantear un proceso pedagógico/creativo vocal que invite a descubrir posibilidades sonoras y sus relaciones con el espacio escénico. La concepción del cuerpo como un objeto a disciplinar, en este caso, como un instrumento que debe adquirir una técnica, le resta posibilidades creativas al momento de exploración. Por el contrario, si planteamos la inexistencia de esa dicotomía y la atención al impulso de la respiración como punto de partida, nos enfocamos en la relación de ese cuerpo con su respiración, y, por lo tanto, accedemos a un trabajo donde estamos íntegros en el espacio y en disposición a la relación con el entorno. Así, se posibilitará la exploración vocal en un espacio teatral de manera orgánica. De esta manera, podemos investigar en las particularidades de cada cuerpo y de cada voz, cuestión fundamental en el proceso de pedagógico vocal.

Placer de respirar para un trabajo vocal

La cuestión es plantear una práctica vocal alternativa a la noción de cuerpo como instrumento funcional, como un objeto domesticable; una práctica que proponga que el cuerpo se constituye con el espacio en el que se encuentra, es decir, en una relación de afectación y diálogo con su entorno. Pero en el contexto del paradigma occidental que hemos revisado brevemente donde el cuerpo es instrumentalizado y ocultado, ¿cómo nos enfrentamos a las rigideces y tensiones que resultan de la funcionalidad del cotidiano? Para superar el cuerpo funcional y efectivo del cotidiano es necesario entrar en la experiencia del placer desde la atención al impulso de respirar. Esto nos ayudaría a disolver las tensiones y musculatura rígida que impiden el accionar orgánico.

A través de sus investigaciones, Reich propone que la musculatura rígida y las tensiones son una respuesta a la angustia frente a la incapacidad de sentir placer, por lo que la posibilidad de entrar en la experiencia placentera estaría dada por la disolución de esas rigideces. Estas tensiones son un impedimento para acceder a un espacio de exploración vocal, ya que la musculatura no estaría en un estado de relajación necesaria, lo que, por ejemplo, afecta la resonancia. A través de la experiencia placentera podemos deshacernos de las rigideces, tensiones y bloqueos que impiden un accionar orgánico y que serían consecuencia de la funcionalidad cotidiana. El placer de respirar se propone como una experiencia que excede dicha funcionalidad y posibilita nuevas relaciones con el entorno. Si —siguiendo a Reich— entendemos el placer como impulso y la respiración como un impulso vital, podemos percibir este impulso de respirar como un lugar intrínsecamente placentero, en tanto llevamos la atención a ella. Desde aquí, entrar al sonido relajado y abierto es una consecuencia de una exhalación relajada y abierta.

Entonces, podemos considerar estas tensiones como una oportunidad para entrar al trabajo vocal, provocando su relajación, a través de la búsqueda del placer de respirar. Buscar la amplitud de este gesto y percibir la entrada del aire desde un lugar placentero antes que técnico, cambia el foco de cómo entendemos el trabajo vocal en la práctica actoral. La entrada del aire expande

la caja torácica y la exhalación distiende la musculatura⁵: la entrada al trabajo no sería más que la atención a este impulso vital, percibiendo con esto, la expansión del cuerpo y la distensión de los músculos no implicados en esta acción. Es decir, entramos al trabajo desde la percepción del cuerpo y sus tensiones, desde sentirse para identificar qué lugares precisan de mayor cantidad de aire, para relajar la musculatura y estar en apertura para relacionarnos con el entorno. Desde esa apertura que brinda el placer de respirar como entrada a la exploración vocal, esta se nos hace más genuina, más particular y amplía en la singularidad de cada cuerpo en relación con su entorno. La idea de entrar al trabajo desde la percepción corporal del momento, y, desde ahí entrar placentera y cómodamente a la respiración, es un intento por desentenderse de la dicotomía cuerpo-mente de la que hemos hablado anteriormente. Es un intento por entrar al trabajo desde un lugar donde lo racional-funcional no tiene el protagonismo que se le exige en el cotidiano. El cuerpo no escindido, íntegro, entendido como coexistente con un espacio antes que como instrumento, nos permite percibir la amplitud de la respiración y la continuidad de sus partes (inhalación, apnea, exhalación) de manera continua y orgánica; nos permite también entrar a una exploración vocal donde podemos investigar las particularidades de cada cuerpo-voz con relación al espacio.

El placer de respirar consistiría, entonces, en la atención que pongo en ese gesto que dispone el cuerpo a un vínculo con el contexto inmediato. Por lo tanto, no apelamos solo a una conciencia corporal, sino a una conciencia del cuerpo en relación de afectación y diálogo con su entorno que también lo constituye. Este tipo de relación no la podemos desplegar en el tiempo eficiente del cotidiano, ya que aquí el cuerpo es entendido como un instrumento que opera en función de una actividad productiva. Esta atención está reservada para un estado que se escapa a la relación entre disciplinamiento del cuerpo y control de la actividad; es exactamente su opuesto. Ese estado es donde se hace posible la capacidad de placer: el placer de respirar, sentir la apertura y vincularme con el entorno y los otros cuerpos de una manera honesta, en presente, afectando y dejándome afectar. De esta manera el trabajo vocal apunta a las relaciones que podemos desarrollar en un espacio teatral a través del sonido y no únicamente al trabajo técnico —importante, pero es apenas una parte—. Así, comprendemos que la práctica vocal en el contexto de la práctica actoral es un estudio, un saber que otorga materiales concretos (respiración, sonido expresivo, ritmos, palabras) para entender el espacio teatral como un lugar de exploración y creación.

Reflexiones finales

La cuestión planteada, a saber, el placer de respirar como una entrada a la práctica de exploración vocal, viene como respuesta a una necesidad creativa y pedagógica de alejarse de una noción del cuerpo como instrumento, o al menos comprender que no es la única noción posible para abordar nuestra práctica actoral. ¿Qué posibilidades hay más allá de la noción del cuerpo como instrumento técnico? ¿Qué espacios y reflexiones abriría salirnos de un paradigma anatómico

5 Me refiero a la musculatura no implicada en la exhalación, ya que hay músculos específicos que evidentemente se activan con ella y generan lo que conocemos como fuelle vocal.

del cuerpo, por ejemplo? ¿Cómo guiar una práctica vocal que intente indagar en otras nociones de cuerpo? Una respuesta posible es comprender que el placer es el motor básico de la vida y, por lo tanto, del cuerpo. Llevado a la práctica vocal, consistiría en la atención en la propia respiración y el placer que ese gesto y su apertura pueden entregar. Percibir atentamente la entrada del aire y la expansión que genera en el cuerpo es un primer momento de percepción, una primera entrada a la noción de presente que permite un espacio exploratorio y creativo, tan importante en la práctica actoral. El placer como una entrada a la práctica vocal establece una unidad corporal de la que es posible hacerse cargo en escena. Por supuesto, no solo te pones de pie frente a un espectador con la conciencia de proyectar —con una técnica muy precisa— el sonido de tu voz, sino que para estar en presente de la escena es necesario primero poder estar ahí, desde la tranquilidad de respirar, para que, cuando exista el impulso, pueda venir un texto o una acción. Desde esta perspectiva, el placer de respirar y de sentir mi cuerpo y la distancia con los otros cuerpos es la base para para ejecutar cualquier acción posible. Desde ahí se puede decir un texto, desde ahí se puede construir una acción porque soy consciente de dónde estoy y del entorno que me rodea. Es la percepción del cuerpo en su vínculo con el entorno lo que me da la posibilidad de accionar con el cuerpo-voz.

Por lo pronto, resta concluir que el control disciplinario del cuerpo nos engloba en una estructura que nos está llevando siempre a un espacio de efectividad y eficiencia, del que siempre se espera un resultado. La ortopedia, la escuela, el manicomio, el ejercicio militar, la gimnasia —para poner los ejemplos más clásicos de Foucault— esperan un resultado concreto de su ejercicio de control. El resultado es un cuerpo que se rigidiza y tiene muy poca capacidad de expansión, de relajación. Si el placer tiene lugar en un estado donde la relación entre disciplinamiento del cuerpo y control de la actividad se desvanece, la capacidad de placer estaría fuertemente relacionada con el control de nuestros cuerpos y las relaciones de poder que en él se ejecutan. Entonces, además de entender el placer del gesto de respirar como punto de partida de la percepción de mi cuerpo con relación al entorno, lo entiendo también como práctica de resistencia, ya que el tiempo que penetra en el cuerpo en forma de efectividad productiva se desvanece para dar lugar a la conciencia del presente. En este sentido entiendo la experiencia del placer como una práctica de libertad en tanto no utiliza el tiempo en un sentido funcional. El tiempo en tanto eficiencia de producción desaparece y se vuelve solo presente en el instante de placer.

Obras citadas

- Bulo, Valentina. *Sobre el placer*. Madrid: Ed. Síntesis, 2019. Impreso.
- Epicuro. "Carta a Meneceo". Noticia, traducción y notas de Pablo Oyarzún R. *Onomázein* 4 (1999): 403-425. Impreso.
- Espósito, Roberto. *El dispositivo de la persona*. Buenos Aires: Ed. Amorrortu, 2011. Impreso.
- Foucault, Michele. *Sexualidad y poder (y otros textos)*. Barcelona: Ed. Folio, 2007. Impreso.
- . *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Ed. Siglo Veintiuno, 2002. Impreso.
- Lagrezze, Cristian. *La voz en movimiento, ideas y práctica*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes, Fondo del Libro, 2018. Impreso.
- Reich, Wilhelm. La función del orgasmo. *Fundación Mente Clara*. Recurso electrónico.

:: TEXTO TEATRAL

:: TEXTO TEATRAL

Bola de Sebo

De Astrid Quintana Fuentealba



BOLA DE SEBO.

ELENCO
MIGUEL CAMUS MARTINEZ
SEBASTIÁN JARAQUEMADA ROJAS
JUAN ESTEBAN MEZA CARTES
VÍCTOR ZÚNIGA VALDÉS

DISEÑO
STARISTA JACOBSEN BRAVO
TEATRO PROVINCIA

ILUSTRACIONES
ÁLVARO PINTO IBARRA

CONSTRUCCIÓN ESCENOGRAFICA
PROYECTO SOQUETES:
CHRISTIAN RIQUELME GUERRERO
ALEXANDER CASTILLO PULGAR

SONIDO E ILUMINACIÓN
TEATRO PROVINCIA

PRODUCCIÓN
CRISTIAN AGUILERA GARRIDO

ASISTENTE DE DIRECCIÓN
SEBASTIÁN CAREZ-LORCA

DRAMATURGIA Y DIRECCIÓN
ASTRID QUINTANA FUENTEALBA

TEATRO  PROVINCIA

ABRIL 2013 / 20:30 HORAS
JUEVES 11. 18. 25
VIERNES 12. 19. 26
SÁBADO 13. 20. 27
SALA NEGRA. ESCUELA DE TEATRO UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO
AVENIDA BRASIL 1647 (DETRÁS DE BIBLIOTECA S. SEVERIN)
RESERVAS@TEATROPROVINCIA.CL - 75830725 - 93475997
VÁLIDAS HASTA 15 MINUTOS ANTES DEL INICIO DE FUNCIÓN
ADHESIÓN: ESTUDIANTE Y 3ª EDAD: \$1.500.- / GENERAL: \$3.000.-

WWW.TEATROPROVINCIA.CL

 Consejo Nacional de la Cultura y las Artes
Fondo Nacional del Desarrollo Cultural y las Artes
Financiamiento asociado.
Gobierno de Chile

 Universidad de Valparaíso
CHILE
Carrera de Teatro

 PCdV
[PARQUE CULTURAL DE VALPARAÍSO]

 COLECCIÓN
PREMIER
SOQUETES

Bola de Sebo. Dramaturgia y dirección:
Astrid Quintana Fuentealba. Teatro
Provincia. Afiche diseñado por Astrid
Quintana Fuentealba.

La acción transcurre en un búnker oculto bajo la arena en las cercanías del Hito Tripartito de Visviri por el lado chileno. Estamos en el año 2034.

Al interior del búnker una bandera chilena, una pecera habitada y sobre ella la leyenda "Agua, ya eres Patria".

Fuera del búnker todo es arena.

BOLA DE SEBO **Astrid Quintana Fuentealba**

*En los 80, la música del futuro
sonaba a kick boxing*

:: EL REGRESO

Cadete del tercer batallón

Teníamos la barba larga, estuvimos ahí muchos meses... caminamos una semana, dos, perdí la cuenta, quizá más...

Yo caminaba y avanzaba con el pelotón... la barba me picaba, las rodillas... todo tenía un malestar propio, la saliva espesa, los ojos de arena... animales, bestias, negros por dentro y por fuera, negros, grasosos, sebosos...

El sebo era una capa más de la armadura; tenías el uniforme, la ropa interior, el sebo, la piel, la carne y los huesos... y todo eso era uno, todo eso eran todos, todos eran yo...

Me mezclaba en la noche porque no sabía distinguir nada... antes, al principio... después aprendí a distinguir los negros

Negro noche

Negro tierra

Negro sangre

Negro amigo

Enemigo

La sangre brilla negra con la luz de la luna... se espesa, o uno lo cree así, no hay chorros ni arterias lanzándola a saltos... se mueve lento, es como que todo se pone de acuerdo para que ese momento no se te olvide, el silencio tras el pito en los oídos, el sudor helado que te dice ¡muévete, muévete! Las manos que no responden a tus brazos y las voces de mando que te pendejean por estar ahí mirando, sin moverse, todo es moverse, cambiar de lugar, estrategia, siempre estrategia, unos pasos más allá y todo gira, y puede caer una bomba, puede haber un enemigo, puedes pisar una antipersonal, y todo gira, los dedos de los pies sienten cosquillas del suelo que tocan... ¡muévete, muévete! Arriba, abajo, hasta que después se te olvidó pensarlo y reaccionas, te vuelves uno con el grupo, ya no te quedas sordo, no miras tanto... miras solo la sangre en la noche, la sangre que no salta...

Y de repente algo había... abajo... todos supimos... yo... me meé... nadie sabía, pero yo notaba el calor en mis piernas... me meé, quería moverme, pero mis piernas gritaban miedo y vergüenza, uno no se mea con 30 hombres al lado, si te meas es de borracho, si meas es para tirar el chorro más lejos, para escribir pico en la arena, no te meas con 30 hombres al lado porque quieres ver a tu mamá, te meas de risa... no te meas para avisarle al mundo que eres cobarde, tonto hueón...
y Martínez se cayó...

... estaba meado...

Godoy se había meado, Menares, Palma, Contreras, Artiaga, Cárcamo, Soto, Aravena, todos meados igual que yo... pero Martínez fue el que cayó...

Cuando llega el momento de morir por tu patria... no hay nada que merezca la muerte...

No hubo risas, solo un meado monumental que mojaba el uniforme de Martínez, que no se paraba, que convulsionaba en el suelo, llorando... Golpeaban el suelo, algo había abajo y yo me moví... los seguí

Chileno... había una bandera antigua, con estrella
Las primeras gotas en la costra de arena fueron del meado de nuestras botas...

Y ahí estaban...

Tres bolas de sebo; Momias
Tres cuerpos secos, uno junto al otro, Medios cubiertos de arena
Con el cráneo desorbitado
Estaban ahí
Esperándonos
Esperándome...
Quietas...

2034... eso decía el calendario
Hoy...
Hoy hay escuelas con sus nombres
Ahí enseñan su heroica historia
Una batalla, decisiva, grandiosa...

Tres soldados muertos por mano enemiga
El primero de un disparo, el segundo apuñalado y el tercero deshidratado
Tres soldados de la Primera Guerra del Agua
Tres héroes perdidos
Olvidados por todos

Tres bolas de sebo centenarias
Iguales a nosotros:
Uniforme
Sebo
Piel
Carne y huesos
Todos vueltos uno
yo no sé...
si yo dijera...

Los llamaron los Héroes del Hito y en su honor se levantó una imagen de Santa Patria... yo...
yo no puedo...
¡Fui yo quien los vio primero!
Yo debería...

...
...
Todo este tiempo he querido encontrar una frase, un grito
Una consigna
Un clamor
Una frase con un sentido único
Que nos recuerde quiénes somos
Lo que hemos perdido
... Aún no se me ocurre esa frase...

Pero cuando la tenga, todos van a entender y sentir lo que significa estar aquí
... en medio de la nada defendiendo la patria...

:: PERUANOBOLIVIANO

Peruanos Mataré (bis)

Bolivianos Degollaré (bis)

Argentinos Fusilaré (bis)

Y una Paraguaya me chingaré (bis)

Vigilando desde un búnker bajo la arena

PELAO: ¿En qué se diferencian una chilena, una peruana y una boliviana sin ropa?

...

En que a la chilena la puedes ver en el Playboy y a las otras dos en el National Geographic.

NEGRO: Cacha que una vez conocí una cholita, pero no parecía cholita

PELAO: ¿Era bonita?

NEGRO: Sí, era bonita

PELAO: ¿Y te gustó? ¿Te la comiste?

NEGRO: No

PELAO: ¡Te comiste a una peruana!

Norte 10.4

NEGRO: ¿Qué es lo malo de ver a un peruano en bici?

PELAO: Que la bici puede ser tuya...

Sur 10.4

NEGRO: ¿Qué se le tira a un peruano cuando se está ahogando? ...

PELAO: Un escupo

Este 10.4

NEGRO: No, la familia

PELAO: ¿Por qué los niños peruanos se asustan cuando tienen diarrea?

NEGRO: No sé

PELAO: Porque creen que se están derritiendo, como vo'h po' negro culia' o Oeste

10.4

QTH asegurado, ¡VAMOS!

Soldados equipados, corren

Un día más en el calendario

:: EL AGUA

Estrategias, arena y tiempo

En las afueras del búnker

NEGRO: Nada... no hay ni putas en esta hueá

PELAO: ¿Y una cholita?

...

NEGRO: Que hueá más inútil

PELAO: ¿Qué?

NEGRO: Nosotros... Aquí, en medio del desierto mirando arena... te apuesto que en el Sahara debe haber otro par de hueones haciendo lo mismo, mirando arena... pero hasta esos hueones tienen más suerte

PELAO: ¿...?

NEGRO: Porque no conocen la tierra... nosotros sí, conocemos el pasto, los árboles, ¿conoces la nieve?

PELAO: No

NEGRO: Entonces no la puedes echar de menos, ¿verdad?... Los hueones del Sahara no conocen nada más que la arena, entonces están bien ahí, en calma... nosotros que conocemos el pasto no podemos estar metidos mucho rato

en esta mierda café... blancuchenta... esos dos hueones en el Sahara no se están ni siquiera preguntando qué hacen allá, están buscando agua, están esperando un cargamento de camellos, frotando lámparas, no sé... allá todo es más fácil... pero nosotros, nosotros estamos esperando encontrar alguna cosa y ¿qué cosa?: cualquiera, da lo mismo, alguna hueá rara, algo que no conecte, algo que sea digno de decir ¿qué?, ¿por qué?, ¿para qué?

PELAO: Le das muchas vueltas... nosotros esperamos dos cosas: peruanos y bolivianos... y encontrarlos primero, tres cosas...

NEGRO: Un poco más allá debe haber cuatro hueones más haciendo lo mismo... los confederados... dos por lado... esperando, mirando nada

PELAO: Se están jugando una pichanga...

NEGRO: ¿Es loco, cierto?, o sea, loco así como psicosiante, no loco de bakán... Imagina: dos hueones en el Sahara, dos hueones en Bolivia, dos en Perú, en África, en el Congo, dos hueones en Chile, si los juntáramos a todos podríamos hacer un ejército, una rebelión contra los tríos, los grupos y las soledades de los unos... ¡¡¡AL SUELO!!!

PELAO: Te estás insolando, volvamos

NEGRO: Cuanto par de hueones en desiertos mirando nada... y a nadie le importa, si eso es lo más loco de todo, que nadie sabe, que a nadie le importa que estemos repartidos por el mundo vigilando, cegándonos de calor, si nadie sabe... y si a lo mejor supieran les daríamos pena, o risa, o algo, pero nadie sabe, nadie...

PELAO: Si supieran se sentirían seguros, o por lo menos nos darían las gracias... (deben saber)

NEGRO: Nada, a nadie le importa nada, ni quien los cuida, ni quien se descresta porque no les invadan las casas... a nadie le importa nada...

PELAO: Hubo hace como 10 años una guerra, yo era chico, no me acuerdo, pero dicen que fue brígida: por el norte nos atacaban los peruanos y los bolivianos. Por el sur subían los mapuches para tomarse Santiago
Hay libros

Pero nuestro valor hizo que todos retrocedieran.

Dicen que tenemos sangre de pumas, que en vez de tener un cóndor y un huemul deberíamos tener la garra de un puma en el escudo...

Mi papá... mi papá peleó en esa guerra, mi papá era soldado del tercer batallón de artillería, mi papá murió en esa guerra... él es un héroe...

Mi mamá todavía le guarda una medalla que nos dio el presidente Cacha que ese presidente fue padrino de un cabro que vivía a la vuelta de mi casa. Ese cabro fue el séptimo hijo hombre de su mamá, así que el presidente lo apadrinó. Eso hacían antes los presidentes...

...

NEGRO: Debe ser la raja ser ahijado del presidente... te salva.

Así como con un carnet que diga: "El Presidente es mi padrino, nada me pasará"
 Como las calcomanías de las micros "Jesús es mi copiloto, nada me pasará"...
 ...ir con el presidente de copiloto, la hueá bakán...

:: FORASTERO

Se activan las alarmas

CONCHATUMADRE/

VIENE ALGUIEN /

¿LA PATRULLA? /

ARRIBA HUEÓN /

MUÉVETE, MUÉVETE /

¿DÓNDE?/

MUÉVETE, HUEÓN, MUÉVETE/

Un Forastero es descubierto arrancando del búnker

FORASTERO: No, no, por favor, yo no hice nada, perdóneme, me voy tranquilito, me voy, perdóneme

NEGRO: ¿Chileno, peruano o boliviano?

FORASTERO: No, no, por favor

NEGRO: Responde, hueón

FORASTERO: Chileno

PELAO: Carnet

FORASTERO: Lo... lo dejé en mi casa

PELAO: ¿Vo'h soi hueón?

NEGRO: ¿Cómo sales sin carnet?

El Forastero es detenido y llevado al búnker

PELAO: ¿De dónde vienes?

FORASTERO: De Visviri

PELAO: Esa hueá está bastante lejos ¿De dónde vienes?

FORASTERO: De Visviri, de verdad, le juro que soy chileno

NEGRO: Parece que no entiendes con quién te estás metiendo... Dime de dónde vení, hueón

...

...

...

FORASTERO: De... de la feria, de Trifinio

NEGRO: ¿Estás transando con el enemigo, hueón?

PELAO: ¿No sabes que la feria está prohibida? Esa hueá es traición a la patria, hueón. ¿Qué mierda hacías en la feria?

FORASTERO: Buscaba agua

NEGRO: Y ¿en qué te vas a llevar el agua? ¿En la mano, en la boca?

FORASTERO: Iba a llamar a más gente

NEGRO: ¿Ah sí, conchaetumadre? ¿Más gente?

PELAO: ¿Con cuántos andas?

FORASTERO: Solo

NEGRO: ¿Solo o con más gente? RESPONDE, HUEÓN

FORASTERO: Solo señor, ando solo, iba a volver a mi casa a buscar más gente

Pelao comenzará a escribir en una bitácora

PELAO: ¿RUT?

FORASTERO: 26.085.048-J

NEGRO: Repítelo

FORASTERO: 26.085.048-J

NEGRO: ¿Nacionalidad?

FORASTERO: Chileno, por favor, le juro que soy chileno

NEGRO y PELAO se dicen algo que no sabremos nunca

NEGRO sale a vigilar

PELAO: Esta hueá es pura voluntad... Ayúdate, hueón, este hueón está loco... te va a matar, está pitia'ó hueón, esto es voluntad no más... a este hueón le hicieron comer perros cuando estaba en el ejército

Tres disparos al aire

FORASTERO: No, no, por favor, ayúdeme, de verdad, créame SOY CHILENO señor

PELAO: Señor hay uno solo y está en el cielo. Di la verdad culia'ó ¿De dónde eres?

FORASTERO: Le juro que soy de Visviri

PELAO: ¿Cómo es Visviri?

FORASTERO: Es chiquitito, bonito, tenemos una placita... hay pocas casas, de adobe, blanquitas la mayoría

PELAO: Habla como hombre, hueón, a este hueón no le gustan los maricones, si hablas así te lo va a meter... este loco está pitia'ó... ¿Cómo se llama el alcalde de Visviri?

FORASTERO: Imanuel señor, mi cabo, Imanuel Quispe

PELAO: Quispe es un apellido peruanoboliviano, ¿estás seguro de que eres chileno?

FORASTERO: Se lo juro mi cabo, de verdad soy chileno

NEGRO vuelve

- PELAO:** Demuéstralo po' hueón, no tienes carnet y tu alcalde tiene apellido peruano boliviano ¿Cómo te voy a creer que eres chileno?
- NEGRO:** ¿Tienes un alcalde peruano conchaetumadre?
- FORASTERO:** No, no, no es peruano, le juro que no, es chileno, yo lo conozco
- PELAO:** Quispe se llama
- NEGRO:** Dijiste que andabas solo, hueón, maté a 3 hueones afuera ¿Quiénes eran?
- FORASTERO:** No sé, señor, mi cabo, de verdad yo andaba solo... se lo juro mi cabo, no andaban conmigo
- NEGRO:** Estos son los soldados peruanos po' hueón... a la primera traicionan a la tropa
- FORASTERO:** No soy soldado, créame por favor, de verdad, no soy soldado
- NEGRO:** Te voy a dar otra oportunidad ¿De dónde dijiste que eres?
- FORASTERO:** De Visviri mi cabo
- NEGRO:** ¿Cómo es esa hueá?
- FORASTERO:** Es... chico, pequeño, no hay muchas cosas, rústico, las casas son blancas, de adobe
- NEGRO:** ¿Conoces la hueá o no? Porque desde Coquimbo pa' arriba que toda la hueá es igual
- FORASTERO:** Se lo juro mi cabo, soy de allá, si lo conozco, soy chileno... soy chileno... no me haga nada, le juro que soy chileno
- NEGRO:** ¿Santa Patrona de Chile?
- FORASTERO:** ¿Qué?
- PELAO:** Te hizo una pregunta, ¿Quién es la Santa Patrona de Chile?
- FORASTERO:** Santa, Santa Patria señor, mi cabo
- NEGRO:** ¿Qué hizo Santa Patria?
- FORASTERO:** Ella... ella era puta señor, mi cabo, era una puta mi cabo, era peruana, de Arica, PERO SE CONVIRTIÓ EN CHILENA, EN LA GUERRA DEL SALITRE MI CABO, no me pegue... Ella tuvo un hijo, de un peruano
- PELAO:** De un chileno
- FORASTERO:** De un chileno mi cabo...
- NEGRO:** Ella tuvo un hijo de un soldado chileno que antes de serlo era peón, él se fue a la guerra y nadie más lo volvió a ver, Santa Patria partió a buscarlo, pero no lo encontró, se murió en el desierto... dio de mamar a su hijo tres días, mientras estaba muerta.
- Cuando encontraron al niño estaba quemado, pero vivo.
- Ahora los soldados le pedimos favores a ella, la gente le hace grutitas y le ponen botellas de agua para que cumpla sus favores... la Santa hace milagros para los soldados chilenos.
- PELAO:** Una vez se perdieron en la nieve 45 soldados, en Antuco... los soldados le rezaron a la Santa y se salvaron, los encontraron a la semana... Ellos decían

que habían visto a la Santa en la cima de la montaña y que ella apaciguó la tormenta de nieve.

Después esos soldados pelearon en la Guerra de Diciembre... y ahí murieron todos; como héroes... Los Héroes de Antuco, hasta tienen una plaza... mi papá estuvo con ellos... la Santa les dio más vida para que pudieran defender su Patria, tu Patria y mi Patria... ¿te quedó clara la historia, hueón?

NEGRO: ¿Tu papá estuvo en Antuco?

PELAO: No... los conoció en Tocopilla. ¿Cachai Tocopilla?

Encapuchan al Forastero y lo esposan a una escalera

El Forastero sabe que va a morir

FORASTERO: No, por favor, se lo ruego, soy chileno, soy chileno

NEGRO: Cállate, hueón, cuenta de 10 a 0

FORASTERO: Por favor

NEGRO: CUENTA MIERDA

FORASTERO: 10

9

8

NEGRO: NO ESCUCHO

FORASTERO: 7

6

Por favor

PELAO: SIGUE CONTANDO MIERDA

FORASTERO: 5

4

Mi cabo

PELAO: ¿QUÉ SIGUE DESPUÉS DEL 4?

FORASTERO: Por favor

PELAO: ¿QUÉ SIGUE?

FORASTERO: 3

...

... 2

...

PELAO: ¿QUÉ SIGUE DESPUÉS DEL 2?

FORASTERO: 2

...

... 1

PELAO: DESPUÉS DEL 1

FORASTERO: Soy chileno se lo ruego

PELAO: DESPUÉS DEL 1

FORASTERO: ...

... 0

PELAO: 0... así vas a contar de 90 a 0
 NO TE ESCUCHO
 FORASTERO: 90
 89
 Gracias, señor, mi cabo
 PELAO: SIGUE CONTANDO
 FORASTERO: 88
 87

*El Forastero se había equivocado, sigue contando
 Negro ya estaba afuera observando el perímetro, sale Pelao a acompañarlo*

NEGRO: ¿Tu creí que anden peruanobolivianos por aquí?
 PELAO: No sé... los habríamos visto
 NEGRO: Y si este hueón es de la avanzada?... entró al búnker Pelao... ¿cómo descubrió donde estaba?
 PELAO: Hay que aplicarle un A-27

Negro asiente... respiran... se miran... hay valor... entran al búnker

PELAO: NO TE ESCUCHO
 FORASTERO: 55
 54
 NEGRO: MÁS FUERTE
 FORASTERO: 53

Pelao suelta al Forastero

FORASTERO: ¿Pasa algo señor?
 NEGRO: CUENTA, MIERDA
 FORASTERO: 52
 51
 50
 49
 48
 47

*Negro lo pateo en el suelo y luego lo inmoviliza
 Pelao saca su cantimplora y mientras Negro sujeta al prisionero empiezan a darle agua sobre la capucha sin detenerse... ahogándolo*

PELAO: ¿Querías agua, conchaetumadre? CONTESTA ¿DÓNDE ESTÁN TUS TROPAS?

Le sacan la capucha

FORASTERO: No, no, no tengo tropas, señor, se lo juro, por favor

NEGRO: ¿Creíh que somos hueones? ¿CÓMO SABÍAS LA UBICACIÓN DEL BÚNKER?

FORASTERO: No sabía, sentí algo cuando caminaba y lo encontré, SE LO JURO

NEGRO: Ah, lo encontró así no más

PELAO: No quiere cooperar

FORASTERO: ESTOY COOPERANDO, SE LO JURO, VENGO DE LA FERIA, NO SOY SOLDADO

PELAO: RESPONDE ¿CON CUÁNTAS TROPAS ANDAS?

FORASTERO: CON NINGUNA, SE LO JURO, LE JURO QUE SOY CHILENO, NO SOY SOLDADO... NO SOY SOLDADO MI CABO, CRÉAME, POR FAVOR

NEGRO: Pelao, pon un paño para que no se manche el piso

El Negro pone su pistola sobre la cabeza del Forastero

PELAO: ¿Crees en Dios?

FORASTERO: POR FAVOR, POR FAVOR, CRÉAME, SOY CHILENO

NEGRO: Pelao, debe ser chileno este hueón. QUÉ VA A SER CHILENO EL CONCHAESUMADRE

PELAO: PONTE A REZAR, HUEÓN, PORQUE DE ESTA NO SALES VIVO MONO CULIA'O

NEGRO: PARA DE LLORAR HUEÓN MUERE COMO HOMBRE

FORASTERO: ¡NO MI CABO, NO ESTOY LLORANDO SEÑOR! SOY CHILENO

PELAO: DEMUÉSTRALO ENTONCES

NEGRO: LO VOY A MATAR HUEÓN

FORASTERO: EL HIMN

PELAO: CÁLLATE, HUEÓN

NEGRO: LE VOY A DISPARAR A ESTE HUEÓN

FORASTERO: MI CABO EL HI

PELAO: CÁLLATE, CONCHAETUMADRE

NEGRO: HASTA AQUÍ LLEGASTE CHOLO DE MIERDA

FORASTERO: ALZA, CHILE, SIN MANCHA LA FRENTE;
CONQUISTASTE TU NOMBRE EN LA LID;
SIEMPRE NOBLE, CONSTANTE Y VALIENTE
TE ENCONTRARON LOS HIJOS DEL CID.

VUESTROS NOMBRES, VALIENTES SOLDADOS,
QUE HABÉIS SIDO DE CHILE EL SOSTÉN,
NUESTROS PECHOS LOS LLEVAN GRABADOS;
LOS SABRÁN NUESTROS HIJOS TAMBIÉN.

DULCE PATRIA RECIBE LOS VOTOS
 CON QUE CHILE, SUS ARAS JURÓ
 QUE O LA TUMBA SERÁ DE LOS LIBRES
 O EL ASILO CONTRA LA OPRESIÓN
 QUE O LA TUMBA SERÁ DE LOS LIBRES
 O EL ASILO CONTRA LA OPRESIÓN

Pelao y Negro intercambian miradas de las que solo podremos desprender que los soldados no lloran

PELAO: Párate
 Párate, hueón
FORASTERO: Sí, mi cabo
PELAO: Sácate la ropa
FORASTERO: No, no, por favor, señor, no me hagan nada mi cabo, le juro
PELAO: SÁCATE la ropa

Obedece

...
 ...
 ...

Por largo rato obedece... hasta que el cuerpo se le vuelve llanto, el Forastero obedece

...
 ...
 ...

El Negro le da ropas sucias... de militar

...
 ...
 ...

El Forastero vuelve a obedecer

PELAO: ¿Por qué andabas buscando agua tan arriba? Tan lejos
FORASTERO: Se nos secaron los pozos... tenía que pasar un camión a dejar agua...
 pero no ha llegado
PELAO: Está mala la cosa

Lo toman y lo sientan

NEGRO: ¿Tienes hambre?
 FORASTERO: No, mi cabo
 PELAO: ¿Sed?
 NEGRO: ¿Cómo no va a tener sed, no viste todo lo que lloró?
 FORASTERO: No... sí... un poco mi cabo...
 PELAO: Aquí tenía una carbonada

Le pasan un pequeño cubo

NEGRO: Esto se come así; sacas un poco, la mezclas con agua y tragas
 FORASTERO: Gracias... Es como fuerte esta cosa
 PELAO: Es comida deshidratada
 ...
 FORASTERO: Ya... ¿ya no me van a matar?
 PELAO: Aquí las preguntas las hacemos nosotros, come no más
 ...
 FORASTERO: Nosotros sabíamos que había soldados acá, pero no los vimos nunca
 NEGRO: ¿Y a los cholos?
 FORASTERO: En la feria no más, pero no soldados, cholos civiles
 PELAO: ¿En qué trabajas?
 FORASTERO: Arreo animales
 PELAO: ¿Y no te gustaría servir a la patria?
 FORASTERO: ¿Cómo?
 PELAO: Ser soldado como nosotros
 FORASTERO: No puedo... mis papás son viejos y tengo que cuidarlos
 NEGRO: Ah... eres enfermera
 FORASTERO: No mi cabo, no soy enfermera, ENFERMERO... si igual me gustaría servir a la Patria... no soy enfermero, no están enfermos, les llevo comida y agua no más
 NEGRO: Saliste mal hijo, hueón, los tenía como prisioneros... a pura agua y comida
 FORASTERO: No, mi cabo, no los tengo como prisioneros, es que necesitan comer, beber, están viejos así que los tengo que cuidar porque si no quién/
 PELAO: ¿Por qué no has ido a buscar agua a la costa?
 FORASTERO: ¿A las desalinizadoras? No conozco por allá y sale muy cara esa agua
 NEGRO: ¿No has visto nunca el mar?
 FORASTERO: ni revistas no más
 PELAO: No te pierdes de nada... antes era bonito, había playas, rocas... ahora toda la costa está llena de puras cañerías, tubos con olor a sal
 NEGRO: Oye... y ¿qué van a hacer ahora tus papás? No les vas a poder llevar agua hasta que llegue la patrulla y comprobemos que eres chileno
 FORASTERO: ¿Cómo?
 NEGRO: Estás detenido po hueón

- FORASTERO:** Y cuándo llega la patrulla...
- PELAO:** Te dije que las preguntas no las hacías tú... la patrulla va a llegar, cuando tenga que llegar
- NEGRO:** Y ahí vamos a comprobar si eres chileno y te vas a poder ir a tu casa
- FORASTERO:** Pero si alguno de ustedes me acompaña a mi casa, yo tengo el carn/
- PELAO:** Negro, cuéntate un chiste
- NEGRO:** ¿Un chiste?
- PELAO:** Me tiene aburrido este hueón
- NEGRO:** Un chiste, un chiste, un chiste ¿Te gustan los chistes, Visviri?
- VISVIRI:** ...
- NEGRO:** Un chiste... Pelao ¿te acuerdas de esa vez, en el juramento a la bandera, en la cena final? Estábamos en la cena y estaban todos, mi teniente, mi capitán, estaba mi general, y de repente yo me paro y le digo:
MI GENERAL. Permiso para contar un chiste, mi general.
Silencio...
Todos me miran con cara de "qué va a hacer este hueón", entonces mi general me mira con sus ojos azules, profundos y me dice:
Proceda soldado.
Entonces yo doy otro paso al frente, agarro un vaso de Coca-Cola que había en la mesa y le digo:
MI GENERAL ¿En qué se parecen este vaso de Coca-Cola... y mi pene?
Mi general abre sus ojos y me dice:
No sé
Y yo le digo:
Prueba po' hueón, prueba
TODOS CAGADOS DE LA RISA... me gané una medalla...
Se está riendo el Visviri, yo también me quiero reír... cuéntate un chiste tú...
- VISVIRI:** No me sé ningún chiste
- PELAO:** Cuéntate un chiste te dijeron
- VISVIRI:** En serio, no me sé ninguno, me sé una historia
- NEGRO:** Un chiste te dije, tienes 5 segundos, Pelao cuenta

Negro lo apunta con una pistola

- VISVIRI:** No, pero en serio, no me
- PELAO:** 5
- VISVIRI:** Por favor, en serio
- PELAO:** 4
- VISVIRI:** De verdad, no me sé
- PELAO:** 3
- VISVIRI:** Había una
- PELAO:** 2

VISVIRI: Había una, había una vez

PELAO: 1

Dispara sin cargador

PELAO: Te asustaste

VISVIRI: ...

NEGRO: Está sin cargador, hueón, mira, cuando le falte el cachito de acá, es que está sin cargador, aquí vas a aprender, Visviri

PELAO: Relájate, hueón, si estás detenido... cuenta tu historia

VISVIRI: Sí... ¿me podría pasar mis zapatos? está haciendo frío

PELAO: Ni cagando... toma, aquí tienes unos bototos

VISVIRI: Les digo al tiro sí que mi historia no es chistosa... es más de terror

PELAO: Cuéntala

NEGRO: Cuenta la hueá oh

VISVIRI: Cuenta la leyenda que el mar chileno no es chileno

PELAO: ¿Y de quién va a ser si no?

NEGRO: Pelao... deja que cuente la historia

VISVIRI: Gracias... la leyenda dice que el mar chileno no es chileno, que un tiempo fue peruano y boliviano también, pero que tampoco es de ellos... dice la leyenda que en Chile había 7 reyes y que esos reyes dominaban a todos y todo desde la cordillera a la orilla del mar... y que un día, hace no mucho tiempo, nadie sabe cómo, esos reyes se hicieron dueños del mar también... dicen que cuando tomaron el control del mar, todo empezó a cambiar: los pescadores no podían ir donde querían, porque los reyes no los dejaban; los peces empezaron a desaparecer y aparecían muertos por las costas; en ese tiempo, también se empezaron a secar los ríos; la gente ya no tenía como regar sus tierras y las cosechas se murieron... nadie sabía qué pasaba. Hasta que un día, iban 4 amigos de viaje y vieron a los 7 reyes pasar a caballo, pero estos reyes ya no eran reyes. Eran 7 espectros que iban sobre caballos muertos... los que los vieron dicen que los reyes buscaban algo, pero no supieron qué. La leyenda dice que esos 7 reyes un día murieron al mismo tiempo y nadie supo cómo, y que lo que ahora buscan son sus cuerpos en el mar... dicen que el mar chileno está lleno de cuerpos y que cuando empezaron a poner desalinizadoras los fueron encontrando de a poco... cuerpos de hace 200, 100, 50, 10 años... pero que aún no encuentran los cuerpos de esos reyes y que mientras no los encuentren, no se va a acabar la sequía, ni van a volver los peces, porque son ellos los que se están llevando todo.

...

...

...

PELAO: ¿Estás diciendo que en el agua que estamos tomando hay cadáveres?

NEGRO: Ah, la hueá asquerosa

VISVIRI: No, si es una leyenda no más, es para asustar a los niños y que no vayan a buscar agua a las desalinizadoras, para que no se pierdan... o para que no los atrapen los soldados en el camino

NEGRO: Ya te pusiste llorón, Visviri

VISVIRI: Dicen que la guerra es porque esos reyes son los dueños del mar y que ellos no se lo quieren dar a los peruanos y bolivianos

PELAO: Ya te fuiste en volá, Visviri

VISVIRI: Eso es lo que dicen no más, yo no sé

PELAO: ¿Sabes leer?

VISVIRI: Sí

PELAO: ¿Qué dice aquí?

VISVIRI: "Agua, ya eres Patria"

PELAO: Ya po, hueón... eso lo dice todo ¿Por qué tendríamos que andar regalándole agua a los peruanobolivianos?

NEGRO: Buena pregunta, Pelao. Respóndete esa po' Visviri ¿Por qué?

VISVIRI: ... No sé, yo no me meto en esas cosas... yo repito lo que escucho no más

PELAO: ¿Y qué escuchas?

NEGRO: Si po' hueón, ¿qué escuchas? No te gusta contar historias... termínala po'

VISVIRI: ... Que tienen sed... igual que nosotros acá arriba... desde que empezó la guerra

...

...

...

NEGRO: ¿De hace cuánto que estamos en guerra?

PELAO: Del 2014

VISVIRI: Dicen que quedó la cagá con las elecciones y ahí empezó todo

NEGRO: uta que habla hueás el Visviri... si la cuestión partió porque falló la Haya

VISVIRI: Perdón, yo solo repetía

NEGRO: Oye Visviri... ¿Sabes jugar a la pelota?

VISVIRI: ¿...? Sí

NEGRO: ¿Juguemos una pichanga?

PELAO: ¡Sí! NO, somos 3 ¿Sabes jugar hoyito patá?

VISVIRI: Sí

PELAO: Juguemos entonces

NEGRO: Ya, yo los espero arriba, apúrense

Sale el Negro con una cantimplora, vigila el perímetro

Le sigue el Visviri

Pelao se queda dentro escribiendo en la bitácora

NEGRO: Ya, Visviri, por si no está claro, las reglas: si la pelota, en este caso la cantimplora, pasa por debajo de las piernas: PATÁ; cuando esto pasa lo que tú tienes que hacer es ir a tocar ese montículo que está ahí (arroja la cantimplora)

Pero nosotros, como soldados del Ejército de Chile, tenemos un beneficio, podemos hacer Pará Militar.

PELAO: A ver, hueón ¿Desde cuándo que se juega hoyito patá con Pará Militar?

NEGRO: Pero si el Teniente Riquelme nos dejaba

PELAO: No seas tramposo, hueón, juguemos sin Pará Militar, eso es de maricones

NEGRO: Pelao

...

Pelao

Hueón

Pelao, sube

El Visviri aparece corriendo en la arena, nadie lo vio irse, nadie lo vio venir

Los años de entrenamiento del Negro aprietan el gatillo

Visviri muere con la cantimplora en la mano

:: EL PARTIDO

...

PELAO: ¿Qué hiciste, hueón?

NEGRO: Corrió...

PELAO: ¿Y?

NEGRO: Se quería escapar

PELAO: OBVIO QUE CORRIÓ... Estaba jugando...

NEGRO: Estaba escapando, hueón, ¿No viste lo lejos que iba? Era peruanoboliviano... le enseñaron el himno en el ejército por si lo capturábamos, era espía...

PELAO: Pero...

NEGRO: Era espía, hueón, hay que enterrarlo

PELAO: ¡Estaba detenido! ¡no iba a hacer nada!

NEGRO: ¡Hay que enterrarlo, hueón! ayúdame

PELAO: Hueón, estaba preso, no iba a hacer nada

NEGRO: ¿Por cuánto? ¿Hasta que llegaran sus tropas y nos bombardearan?

PELAO: ¿Sus tropas?

NEGRO: Si este cholo no se reporta nos van a bombardear

PELAO: No estamos seguros de que sea espía

NEGRO: Ayúdame a enterrarlo

PELAO: Entiéralo solo, hueón, yo no lo toco

NEGRO: No hay tiempo, hueón... si llegan sus tropas nos va a bombardear ¡¿Qué no entiendes?!

Pelao arroja una pala al Negro, luego entra y cierra la escotilla

Negro va a buscar al Visviri, lo va a enterrar, pero es de día, el sol acusa todos sus movimientos, no hay tiempo, decide llevarlo al búnker

PELAO: ¿Qué estás haciendo, hueón?

NEGRO: Voy a entrarlo

PELAO: ¿Estás loco?

NEGRO: ¡Agárralo, AGÁRRALO! en la noche lo entierro, si ahora hay cholos cerca me van a ver, nos pueden venir a atacar

PELAO: ¡¿A atacarnos?! ¡A hacernos mierda van a venir!

NEGRO: ¡Cálmate, hueón!

PELAO: ¡Qué cálmate! ¿Cuándo llega la patrulla?

NEGRO: Ayúdame a entrarlo

Lo entran

PELAO: ¿Cuándo llega la patrulla?

NEGRO: No sé, fíjate en el calendario

PELAO: ¿Marcaste ayer?

NEGRO: Te tocaba a ti, yo marqué hoy

PELAO: Yo marqué hoy

NEGRO: Estamos bien entonces, marcamos los dos

PELAO: ¿Y si pasó antes?

NEGRO: ¿Qué?

PELAO: Si marcamos mal la fecha antes y contamos más días de los que han pasado

NEGRO: No

PELAO: ¿No?

NEGRO: No, hueón, nos habríamos dado cuenta

PELAO: ¡La única hueá que tenemos que hacer es marcar una X en un calendario y te equivocaste!

NEGRO: A las momias las entierran en la arena para que se sequen... a la noche lo envuelvo en una sábana y lo entierro... así se momifica... Pelao, prende el computador

PELAO: No

NEGRO: Préndelo... para ver qué fecha es

PELAO: No, si hay peruanobolivianos cerca van a detectar la señal

NEGRO: ¡Sí hay peruanobolivianos cerca ya nos detectaron!

PELAO: ¡Porque les mataste el espía po' hueón!

NEGRO: ¡Prende el computador!
PELAO: ¡No!
NEGRO: ¡Préndelo, conchaetumadre!
PELAO: ¡Préndelo tú!
NEGRO: ¡No tengo la clave, es tu pega!
PELAO: ¡Por eso sé que no hay que prenderlas po' hueón!
NEGRO: ¡Prende la hueá, hueón!
PELAO: ¡NO!

*Negro se aleja a envolver al Forastero en su turbante
La frustración mueve su mano hasta el arma y desde ahí a la nuca de Pelao*

NEGRO: ¡Préndelo, conchaetumadre!
PELAO: ¿Qué estás haciendo?
NEGRO: ¡Préndelo!
PELAO: Te quedas sin la clave
NEGRO: Si no lo prendes cagamos los dos
PELAO: La pura fecha
NEGRO: Solo la fecha

:: SPAM

*Lento inicio de sesión, clave, sudor
Pantalla*

PELAO: Apaguemos esta hueá, ¡apaguémosla!
NEGRO: La fecha, espera la fecha... la fecha
PELAO: No hay que usarlos, hueón... son para emergencias no más, apaguémoslo
NEGRO: Esta es una emergencia, Pelao, es una emergencia
...
...
Primero de enero del 2000...
Está malo... apágalo

Cerrar sesión

*Se ha detectado una amenaza
¿Qué desea hacer con la amenaza?
Eliminar - Cuarentena*

NEGRO: Elimínala, elimínala

Una gota fría recorre la espalda de Pelao

PELAO: No estamos autorizados para lanzar ataques

NEGRO: En caso de amenaza podemos... Elimínala, hueón

Las manos de Pelao tiemblan

Eliminar select

Lo sentimos, es imposible realizar la operación

¿Desea poner la amenaza en cuarentena?

PELAO: No, no, no, cuarentena no, conchetumadre, no, no

NEGRO: ¿Qué pasa?

PELAO: Cuarentena no, cuarentena no por la mierda

Mientras Pelao busca en un libro y la pantalla parpadea

Cuarentena Select

PELAO: PERO SI NO APRETÉ NADA

Todos los sistemas en cero

Hasta los peces se van a negro

Se cierra la escotilla del búnker

Pelao le dispara, el Negro lo sigue

Abrirla será imposible

:: BÚNKER MODE ON

Arena, el cadáver, sudor, tensión

A oscuras

NEGRO: ¿Qué pasa, Pelao?

PELAO: Cuarentena

NEGRO: ¿Qué?

PELAO: Estamos encerrados

Pausa, de esas que están llenas de cosas, como la calma que viene después de la tormenta, cuando las casas están abajo y las almas se fueron a quién sabe dónde

*Encienden la luz de emergencia
Los peces aún tienen burbujas*

Tres cuerpos en el espacio, se miran, no se encuentran

PELAO: No le preguntamos el nombre...

NEGRO: Ponle... Álvaro... no, Gabriel

PELAO: ¿Qué le voy a andar poniendo weás? N/N le voy a poner

*Ponen a N/N sentado junto a la pecera
Pelao se acerca a la bitácora, comienza a leer*

PELAO: Se procede a tomar en detención al ciudadano de nacionalidad desconocida. Rut.: 26.085.048-J, nombre... N/N

NEGRO: Por irrupción de propiedad del Ejército de Chile con fines de espionaje

PELAO: Por irrupción de propiedad del Ejército de Chile BUSCANDO AGUA

NEGRO: Pelao, no seai hueón

PELAO: Al ser interrogado declara: Ser chileno, vivir en Visviri, proceder de la FERIA ilegal de Trifinio en busca de agua. El detenido es revisado y entre sus pertenencias solo se encuentran 2 cortaplumas, sin ningún documento identificatorio. Hecho que hace sospechar sobre la veracidad de su coartada; además, no conoce a cabalidad la historia de Santa Patria. El detenido mide alrededor de 1 m. 80 cm., pesa alrededor de 75 kilos; ojos: café, tez: tostada, cabello: castaño claro rizado. Viste: pantalón verde, polera roja, camisa café, zapatillas, un turbante y muñequeras andinas.

Se le pone en aviso de que será liberado solo en caso de ser comprobadamente chileno, cuando llegue la patrulla de reconocimiento nº 5 del Hito Tripartito.

Luego de un segundo interrogatorio el detenido declara ser arriero y vivir solo con sus padres. Además, conoce el himno nacional y lo canta a viva voz.

NEGRO: Sospechamos que pueda haber sido instruido para eso

PELAO: Continuando con la investigación se le conmina a jugar fútbol

NEGRO: Momento en el cual intenta huir

PELAO: ...

Pelao entrega la bitácora al Negro para que la termine

NEGRO: ¿Cuándo llega la patrulla?

PELAO: No hay cómo sacar cuentas, hueón

NEGRO: No nos pueden castigar por no patrullar, tenemos un prisionero

PELAO: ¡Tenemos un cadáver! que va a estar lleno de gusanos cuando llegue la patrulla

NEGRO: ¡Cálmate!

PELAO: ¿Qué cálmate, cochino culia'ó? A ti te gustará vivir en la mierda... peruano culia'ó

NEGRO: ¡¿Qué peruano conchaetumadre?! Mírate la cara, hueón

PELAO: Más clara que la tuya po' indio culia'ó

NEGRO: Porque a tu mamá se la culió un gringo po' hueón

Pelao reacciona

NEGRO: Cálmate, hueón... ¿Cuánto dice el calendario que llevamos?

PELAO: El calendario dice que la patrulla debió haber llegado hace más de 5 meses... ya estamos en el segundo periodo y no hay noticias...

NEGRO: Pero si anotamos mal quizá todavía no pasan los 6 primeros meses ¿O sería mucho?

PELAO: ¿Tu reloj?

NEGRO: No sé

PELAO: Puta, yo tampoco encuentro el mío... Si el computador decía 1 de enero de 2000 y solo tenía malo el año podríamos estar a 1 de enero de 2035... pero aún no pasa la navidad... nos habrían mandado una canasta...

NEGRO: Una canasta le van a mandar

PELAO: Si fuese 1 de enero de 2035 habríamos escuchado o visto fuegos artificiales, o este hueón habría dicho algo, no sé...

Los tres cuerpos se vuelven a mirar

NEGRO: ¿Viste alguna vez los fuegos artificiales en Valparaíso?

PELAO: Por la tele no más...

NEGRO: Era bonito...

PELAO: ¿Te has tomado bien tus raciones de agua?

NEGRO: ¡Conchadetumadre!

Cuentan

PELAO: 53... son 53 días

NEGRO: Quedan 53... Casi dos meses

PELAO: 1 mes y 22 días

NEGRO: 1 mes y 22 días para terminar el segundo periodo

PELAO: ¿Vendrán?

NEGRO: Obvio que sí... tienen que venir... ríete, hueón, si van a llegar, están atrasados no más... cacha

Saca una botella

PELAO: ¿Qué es eso?

NEGRO: Ron... se lo cambié al Jiménez por los relojes

PELAO: CAMBIASTE LOS RELOJES POR ESTA HUEÁ, ERAN TERRIBLE DE BAKANES

NEGRO: Hueón, es ron, esta hueá es una reliquia, ya no lo producen... la tenía para el fin de la guerra... pero tomémosla ahora...

:: POTOMANÍA

Ebrios cantan por el amanecer

N/N: Existen 10 tipos de personas que entienden el código binario... las que sí y las que no... Es el único chiste que me sé... me costó entenderlo... lo dijo un profe, una vez que no me acuerdo que más pasaba... yo cuando duermo no se si chirreo los dientes, mi papá y mi mamá lo hacían... ahora ya no... yo chirreo los dientes cuando veo la película, aprieto la mandíbula y después me duele el cuello, en el momento de la acción cuando los números van verdes bajando en la pantalla y sabes que van a pasar al otro lado, al de los dormidos... es la única película que he visto, dicen que hay dos más y de repente me imagino cómo se ven ahora los peces en números: 10110101011001000, como que todo es información cayendo, números cayendo en color verde y me imagino que tengo superpoderes y modifico la realidad, cómo que estoy con los peces y al otro lado de la ventana hay dos oficinistas mirándome y anotando cosas y se mueven lento y no saben que los veo y que los escucho y los entiendo y al mismo tiempo no sé de qué hablaban y cuando me despierto y me doy cuenta de que todavía estoy aquí y no en la película y que los superpoderes son mentira; me gustaría ser como los peces y estar rodeado de agua... irme cada vez más al fondo y al fondo y no buscar agua porque es lo único que conozco, en un fondo bien verde, con números, sin chirriar mis dientes, con superpoderes...

010001010101000101101011101010

...

NEGRO: En el Sahara se están burlando de nosotros, los camellos se bañan en oasis y tienen bailarinas exóticas que les echan viento con palmeras, toman cerveza de coco y encuentran cuevas llenas de tesoros que se abren con palabras mágicas... allá todo es más fácil... no conocen la guerra... no tienen miedo de que les lluevan bombas, se suben en sus alfombras y van de ciudad en ciudad conociendo princesas...

PELAO: Cuando salgamos de aquí me voy a ir al Sahara, voy a montar arriba de un camello y no voy a pensar en ni un peruanoboliviano más, me voy a olvidar... no existen, voy a subirme a un camello y concentrarme en encontrar tesoros en vasijas de aceite...

NEGRO: Yo me voy a comprar una fábrica de aceite, voy a sacar aceite de los cactus, de los pinos, de los cipreses, del pasto que crece en la calle, de donde sea, voy a fundar un imperio de aceite y voy a ser más rico que este país entero, me voy a ir a la chucha, pero bañado en aceite... no quiero ver más agua en mi puta vida... tengo como caña...

PELAO: Estaría bueno... un imperio de aceite

NEGRO: Y cuando estos hueones se queden sin agua y no tengan una puta gota más de mar que desalinizar, van a venir a pedirme préstamos a mí y yo les voy a vender el agua que sobre de mis refinerías y voy a hacer que los autos funcionen con aceite de cactus...

PELAO: Pero estos hueones nunca se van a quedar sin agua... porque si se acaba, la van a inventar sintética... como esa mierda de comida que nos dan que tiene puro sabor a arena con choclo...

NEGRO: Todo tiene sabor a arena...

Un día más en el calendario

:: MORTAL KOMBAT

Are you ready?

PELAO: ¿Te gustaría estar afuera?... No, obvio que sí, pero me refiero a afuera: en la guerra, en la de verdad...

NEGRO: ¿Matando peruanobolivianos?... Obvio...

PELAO: A mí siempre me han sacado la madre, pero nunca me han tratado de cholo...

NEGRO: Negro con cara de indio

Olor a caca

Grasa colgando

Pelo aplastado

Ojos tristes

PELAO: Negro conchadetumadre

Cholo culiao

Hediondo a hoyo

Ándate a tu país, ladrón reculia'ó

NEGRO: ¿Qué estás mirando, ahueonao?

PELAO: Abre los ojos, tonto hueón

NEGRO: ¿Qué?

PELAO: ¿No puede?

NEGRO: ¿Te creí chino, peruano culia'ó?

PELAO: ¡Abre los ojos mierda!

NEGRO: Abre la boca
PELAO: Habla como la gente
NEGRO: No pues, sí pues
PELAO: Dispéñeme usted, perdóneme pues
NEGRO: Levanta la cabeza, conchadetumadre
PELAO: ¿Quiere mar el boliviano culia'ó?
NEGRO: Aprende a lavarte lo dientes
PELAO: A mí nunca me han dicho cholo culia'ó
Tengo casa,
Tengo patria,
No tengo que andar mendigándole agua a nadie
NEGRO: Estar afuera, en la arena... moverse... la hueá bakán...

*Se fue otro día en el calendario
Ya no sabremos si es costumbre o realidad*

:: LA PICAZÓN

*La arena en el cuerpo del Negro, se friega, se limpia, se rasga
Pelao mira los peces y talla madera*

PELAO: Te va a sangrar esa hueá
NEGRO: ¿Piensas tomarte eso?
PELAO: ¿El agua de los pescados?
NEGRO: Algo vamos a tener que tomar cuando se acabe el agua
PELAO: Pero se van a morir po'
NEGRO: Y nosotros no... ¿Se nos acabará el agua?
PELAO: Al paso que vamos
NEGRO: Hueón pesimista
PELAO: Tú preguntaste

Ya no hay mucho que hacer en el búnker

NEGRO: Te vas a terminar ganando una medalla... igual que tu papá... pero por sobrevivir con mi meado

Al Negro lo cubren de arena... golpes y arena

NEGRO: ¡Cálmate, hueón! era una broma
PELAO: Hay cosas con las que no hay que meterse...

Se abre la llave y el agua corre, moja el suelo, luego deja de correr

¿Se movió?

Está muerto

No se puede mover

¡Está muerto! ¡No se puede mover!

N/N habita el lugar, es su nueva casa

Un día más en el calendario

PELAO: ¿Es verdad lo de las momias?

NEGRO: Eso se cuenta

PELAO: Huele a... no sé... a más que mierda

NEGRO: Es un cadáver

PELAO: Que no estaría aquí si/

NEGRO: ¿Cuánto demorará?... en momificarse...

PELAO: Tú eres el que sabe

NEGRO: En el Sahara tendría a un eunuco que haga esto por mí, de esos hueones sin pelotas, a los que se las cortan... ¿los conoces?... En el Sahara tú puedes tener de esos hueones, no como esclavos, así como empleados. Cuando viva allá voy a tener un ejército de empleados eunucos... si te cortas las bolas demás te contrato... voy a fundar un imperio en el Sahara, el rey del oasis del Sahara, todos van a acudir a mí para pedirme favores, para pagarme por aceite, me van a llevar ofrendas en oro, joyas, toda la hueá... toda...

PELAO: El Sahara es arena Negro... Igual que esto... hay muertos, hay sed, hambre, guerras, hay hueones botados igual que nosotros... igual que en todo el mundo y no son dos; son miles... y tienes razón... a nadie le importa, a nadie... porque mientras tú y yo nos podremos con esta mierda acá adentro, allá afuera hay soldados que se enfrentan a la guerra de verdad, soldados de verdad, que cargan fusiles, y que van de un lado a otro buscando y se mueven, arriesgan sus vidas, no esperan a que las cosas lleguen y esos son los que importan, los que se paran frente a la muerte. Y están allá, en alguna parte, entre la arena... quizá hasta derrotaron a la tropa del hueón que mataste, quizá este hueón era chileno y andaba por acá porque vive a la chucha y en la chucha no hay un puto pozo de donde sacar agua, o quizá era peruanoboliviano y estaba tan cagado de miedo como nosotros... quizá le rezaba a la misma Santa que nosotros para poder salir en paz de aquí... en el Sahara... en el Sahara hueón no hay genios ni alfombras voladoras, es la misma mierda que acá, solo que amanece a una hora distinta...

NEGRO: ¿Y para qué te vas en esa?... relájate, Pelao...

PELAO: Cállate, hueón

NEGRO: ¿Tú crees que yo soy hueón, cierto? Crees que hablo del Sahara porque me quiero ir a meter a otro desierto

PELAO: No me extrañaría

NEGRO: No, hueón... yo sé que en todas partes están igual o más cagados que nosotros ¿Tú crees que yo hablo hueás porque soy hueón? ... Pelao ¿Te has preguntado por qué estamos acá? ¿Para cuidar el puesto? estamos acá porque no tenemos ni un puto otro lugar donde perder mejor el tiempo hueón ¿o tú ibas a entrar en la universidad? ¿Ibas a ser ingeniero, doctor?

PELAO: En mi familia hay una tradición mili/

NEGRO: ¡Qué tradición, hueón! Son pobres. Son pobres y no les queda más que meterse a la milicia para poder mantenerse ¿o tu papá era oficial?... somos pobres, hueón, el cliché de los pobres, esos a los que les toman fotos para exponerlas en blanco y negro, de esos pobres que dicen ser orgullosos... orgullosos... Eso es mentira, hueón, somos de los pobres que agarran lo que les cae, lo que les botan... no hay orgullo en ser pobre, hay rabia, hay resentimiento, pena... hay orgullo en tratar de no serlo, pero vamos a ser pobres siempre. Esa es tu tradición, eso era tu papá y tu abuelo... hueones pobres. Y yo también soy de esos hueones, Pelao... tu oportunidad de crecer... servir a la patria... nuevos horizontes... estamos cuidándole la fábrica a hueones que después nos cobran el agua en la casa. Nos pagan para que después les devolvamos lo que nos prestaron ¡Ese es nuestro orgullo!... cuando salga de esta hueá renuncio...¿Crees que esta guerra es por la patria? esta guerra es por el agua, por quién maneja el agua, por quién te la vende, no por la puta soberanía ¿tú crees que yo soy hueón?

PELAO: Sí, hueón, creo que eres hueón... y hueón con ganas, negro culia'ó.

NEGRO: Mira, conchetumadre

No sé hasta cuando chucha vamos a estar acá, así que pon de tu parte

¿No te gusta la hueá? A mí tampoco

¿Es mi culpa?

SÍ, YO MATÉ AL HUEÓN

¿Es tu culpa?

TAMBIÉN

Esta hueá se cerró porque tú no supiste qué hacer con el computador

PELAO: ¡Tú me dijiste que lo prendiera!

NEGRO: ¡Porque estudiaste para eso!

PELAO: ¡Pero estudié la teoría! No permiten prender computadores porque en cualquier momento te intercepta el enemigo ¡Nos enseñan con videos!
¡Con láminas! ¡Con diapositivas!... yo nunca había prendido un computador...

...

...

...

NEGRO: ¿Por qué no dijiste eso antes?

PELAO: ¡Porque me estabas apuntando y recién habías matado a un hueón!

NEGRO: Pero... pero no te iba a hacer nada a ti po' hueón... si soy tu amigo... Pelao, yo a ti no te toco ni cagando, perrito... ni aunque cuarenta peruanoboliviano me estén diciendo que lo torture, no, está loco. La vida por la tropa... acuérdese... yo me exalto un poco, pero ni cagando le disparo perrito... puta, disculpa, hueón... yo... perrito, perdón... ni cagando le hago algo perrito, si en esto estamos los dos po' perrito... hueón...

PELAO: Perrito hueón, perrito hueón... ¿por qué no te vas a la chucha, perro culia'ó?

NEGRO: Si pudiera

PELAO: Si pudieras qué ¿Te irías? ¿Al Sahara? No me extrañaría, tú te tomas todo esto a la chacota... mataste a un hueón, Negro... yo no he matado nunca a nadie... y tú ni te arrugaste.

NEGRO: Era/

PELAO: ¿Era qué? ¿Peruanoboliviano? Te cagaste de miedo y disparaste... tú no piensas... peruanoboliviano... tienes miedo, por eso te andas riendo. Mataste a un hueón.

Y está aquí.

Mira.

Tu cadáver.

¿Se movió? ¿Abrió la llave? No se mueve, hueón, no respira, está muerto... tu muerto... Mataste a un hueón Negro. A un hueón más blanco que tú. Este hueón tiene más pinta de chileno que nosotros, eres cholo hueón, con cara de indio... Andaba buscando agua... Sus papás todavía lo están esperando en Visviri...

...

¿Qué sientes cuando le dicen a alguien asesino? Es fea la hueá

...

A la gente que se le dice asesino no la miras a los ojos.

Pero yo te estoy mirando

Mírame

¡Mírame, conchadetumadre!

Mataste a un hueón, Negro... y eso te convierte en asesino...

Pero estamos en guerra

Dios te perdona porque estamos en guerra y en la guerra todo se vale

Hasta tomarse el meado del compañero para sobrevivir

¿Qué vas a hacer cuando se esté acabando el agua?

¿Me vas a matar para quedarte con mi ración?

Deberías ir pensándolo luego, porque no van a llegar a buscarnos... no van a llegar. Ríete ahora po' perrito

¿No funciona así la cosa?

Haciéndose el hueón

Tírate un chiste po'

Ríete...

Ah...

¿No quieres?

Me tiro uno yo entonces

...

Van tres hueones: un chileno, un peruano y un boliviano caminando por un bosque y de repente llegan a un río: no hay puente. Tienen que cruzar

¿Quién lo intenta primero?

¿Sabes? ¿Ah?... El boliviano po', el boliviano dice: Allá en mi país tenemos uno de los lagos más grandes que quedan en el mundo, el Titicaca, yo lo cruzaba a nado todos los días para ir a la escuela ¡Nadando po' Negro! entonces va el hueón y se tira al río, va por la mitad y la corriente se lo empieza a llevar, se lo lleva, se lo lleva y el hueón se ahoga... murió. Entonces el peruano dice: allá en mi país cruzamos los ríos en oroyas. Oroyas hueón ¿Qué es esa hueá? y va el peruano y se pone a amarrar unas cuerdas, unos palos, se sube a un árbol, tira las cuerdas y empieza a cruzar el río colgando...

¡colgando po' hueón!... cuando va por la mitad la rama se rompe y el peruano se cae al agua: ¡No sé nadar pe'! ¡Ayúdeme pe'! gritaba el peruano y se lo llevó el agua... murió también. Entonces quedaba el puro chileno... un chileno vivo... observa la situación... mira a los dos hueones que habían muerto: al peruano y al boliviano, le pone sus nombres al río ¡Y empieza a vender el agua po'!... ríete po' hueón... ríete po', si es un chiste hueón... ¿no te gusta reírte?... ríete po' hueón, ríete... o miremos los pescados. Tenemos pescados Negro. Aquí, en medio del desierto, con el mundo entero cagado de sed y nosotros tenemos pescados... con agua, con filtro, CON BURBUJAS CONCHAETUMADRE y todo por qué, porque somos los mejores po' hueón, somos chilenos, los jaguares, los pumas de Latinoamérica... son maricones estos hueones, podrían decorar la hueá con minas en pelota en vez de un acuario... acuarios para recordar que defendemos lo nuestro... si el mar no es nuestro, hueón... Se están riendo de nosotros... cuéntate un chiste ahora po' Negro... dale... cuéntate un chiste pa' que nos riamos nosotros...

...

...

...

NEGRO: ¿Qué le dice un peruano a un boliviano cuando miran el mapa?

Pelao se abalanza sobre el Negro... lo apuñala... de frente, pero sin mirarlo a los ojos

El Negro se pregunta en qué momento llegaron a esto

Se pregunta cuál fue el punto de inicio: ¿El Visviri?, ¿El Calendario?, ¿Se va a acabar el agua?,

¿Llegará la patrulla antes de desangrarse?, ¿Llegará la patrulla?... El solo quería jugar a la pelota

Pelao se dice que hizo lo correcto, si no era él iba a ser yo, él ya probó la sangre, yo tengo que

*sobrevivir... yo tengo que honrar a mi padre, a mi abuelo... Pelao toma su arma y se sienta entre los cuerpos, en algún momento terminará de escribir la bitácora
El N/N y el Negro se encuentran, ahora el Negro es el forastero*

Fin de la ficción

DATOS DE LA OBRA

Bola de Sebo fue estrenada en Valparaíso, Chile, el jueves 11 de abril de 2013, en la Sala Negra de la Escuela de Teatro de la Universidad de Valparaíso, con funciones hasta el sábado 27 de abril.

Además, se presentó en el marco del V Congreso Internacional de Dramaturgia Hispanoamericana Actual, los días 3 y 4 de mayo de 2013.

Su segunda temporada fue los días 9 y 10 de agosto de 2013, en la Sala Negra de la Escuela de Teatro de la Universidad de Valparaíso.

Durante 2014, la obra es seleccionada para presentarse en el Festival Internacional Santiago a Mil, en Santiago de Chile, los días 8 y 9 de enero en el Centro Gabriela Mistral (GAM) y el día 16 de enero en el Parque Cultural de Valparaíso.

FICHA ARTÍSTICA

Elenco por orden de aparición:

Sebastián Jaraquemada Rojas: Cadete del Tercer Batallón

Miguel Ángel Camus Martínez: Pelao

Juan Esteban Meza Cartes: Negro

Víctor Zúñiga Valdés: Forastero – Visviri – N/N

Idea original escenografía: Astrid Quintana Fuentealba

Diseño de escenografía: Sebastián Cáez-Lorca

Construcción escenográfica: Proyecto Soquetes, Christian Riquelme Guerrero y Alexander Castillo Pulgar

Asesoría diseño, ambientación: Starista Jacobsen Bravo

Diseño iluminación: Teatro Provincia

Diseño sonoro: Sebastián Cáez-Lorca

Diseño audiovisual: Sebastián Cáez-Lorca

Operadores iluminación: Primera temporada Cristian Aguilera Garrido, Astrid Quintana Fuentealba. Segunda temporada Felipe Ortiz Prince, Astrid Quintana Fuentealba. Tercera y siguientes temporadas: Pablo Riquelme Lobos, Astrid Quintana Fuentealba.

Operador Sonido: Sebastián Cáez-Lorca

Operador Audiovisual: Sebastián Jaraquemada Rojas

Diseño Gráfico: Astrid Quintana Fuentealba

Ilustraciones: Álvaro Pinto Ibarra

Producción: Primera temporada Cristian Aguilera Garrido – Sebastián Cáez-Lorca. FITAM: Cristian González – Astrid Quintana Fuentealba – Sebastián Cáez-Lorca

Asistente de Dirección: Sebastián Cáez-Lorca

Dramaturgia y Dirección: Astrid Quintana Fuentealba

Proyecto Financiado en su primera temporada por FONDART Regional 2013.

Patrocinado por: Escuela de Teatro Universidad de Valparaíso – Parque Cultural de Valparaíso

:: CRÍTICA

La invención de la guerra en *Bola de Sebo* (2013) de Astrid Quintana: dramaturgia del enfrentamiento

Marcia Martínez Carvajal

Universidad de Valparaíso

marcia.martinez@gmail.com

Paula: ¿La guerra no es como me la imagino?

Jorge: No. Es como un juego.

Paula: ¿Juegan?

Jorge: Sí.

Paula: ¿A la ruleta rusa?

Jorge: No. Nos disfrazamos.

Paula: ¿De qué?

Jorge: De profetas.

(*Diciembre*. Guillermo Calderón)

La puesta en discurso y en escena de una guerra respalda su invención desde la teatralidad política (Villegas 2000), en donde los signos para la comunicación configuran la retórica del poder ante la emergencia de un conflicto social, interno o externo a un país. De esta manera se crea un espacio-otro, construido de falacias o amenazas, usando el principio del miedo como estrategia de composición de esta dramaturgia del enfrentamiento. En la obra *Bola de Sebo* (2013)¹, de Astrid Quintana Fuentealba, asistimos a las consecuencias de la invención de la guerra, en una puesta en escena de los vínculos humanos y su desastrosa relación con la naturaleza y la catástrofe, a partir de tres personajes que actúan bajo la dramaturgia del enfrentamiento de un contexto distópico. Es posible leer esta obra junto a *Diciembre*, de Guillermo Calderón (2012), en donde la guerra de un país invade y divide la familia y la fiesta. Allí, la dicotomía de la vida y la muerte se presenta en el embarazo de las hermanas y la experiencia de la guerra del hermano, y todo termina siendo un disfraz, un teatro dentro del teatro. En el caso de *Bola de Sebo*, la comunidad de un ejército, supuestamente unida ante el enemigo imaginario, articula sus relaciones en torno a la desconfianza, y avanza hacia el cuestionamiento de la guerra y sus

1 *Bola de sebo* (2013), Teatro Provincia. Dramaturgia y dirección: Astrid Quintana Fuentealba. Elenco: Sebastián Jaraquemada, Miguel Camus, Juan Esteban Meza, Víctor Zúñiga. La obra se estrenó en abril de 2013 en la Sala Negra de la Escuela de Teatro de la Universidad de Valparaíso. También se presentó en el marco del V Congreso Internacional de Dramaturgia Hispanoamericana Actual en mayo de 2013, y fue seleccionada en el Festival Internacional Teatro Santiago a Mil en 2014, presentándose en el Centro Gabriela Mistral (GAM) en Santiago y en el Parque Cultural de Valparaíso.

motivos desde el abandono absoluto. Pareciera como si ambas obras tuvieran de trasfondo esa retórica perversa de la dramaturgia del enfrentamiento, en torno a cuestiones privadas y familiares como metáfora de la sociedad; o alrededor de cuestiones públicas e institucionales en crisis, como metáfora de la desaparición de aquella familia que se espera sea la patria.

En su obra, Astrid Quintana nos instala en el desierto del norte de Chile a observar los vestigios de la guerra por el agua. Dos miembros del ejército chileno, solo identificados como Negro y Pelao, se encuentran a la espera, vigilantes, aislados en un conflicto sin tiempo, en obediente servicio y defensa del país, quienes buscan la protección en Santa Patria, patrona del agua. En estos dos soldados en medio del desierto atestiguamos la puesta en escena de la guerra, como despliegue de relatos y estrategias de movimiento. El tema de la guerra no le ha sido ajeno al teatro en Chile, como lo han estudiado, por ejemplo, Carlos Donoso y María Gabriela Huidobro (2013) en referencia a la Guerra del Pacífico². Ellos señalan:

El inicio de una guerra transforma y trastoca la dinámica de toda nación beligerante. En ambientes movidos por una pasión nacionalista (o chauvinista, según sea el caso) que nace de la retórica y la configuración de supuestos en torno a la visión del otro, las apreciaciones y autopercepciones exacerbadas derivan, sin excepción, en acciones que se ajustan a la construcción histórica de la nación y a la configuración de sus imaginarios (78).

La integración consciente o involuntaria de las personas en la idea de la guerra se manifiesta en su cohesión en el espacio público y la conciencia de la época, señalan Donoso y Huidobro, a lo que agregan que, a fines del siglo XIX, el teatro era una práctica que da "tribuna y legitimidad a la exaltación patriótica" (79), sostenido en discursos clasistas y racistas finiseculares que podemos observar hasta hoy. En la obra de Quintana, los enemigos siguen siendo peruanos y bolivianos, como si la Guerra del Pacífico se repitiera, como si no hubiera acabado, pero desde un lugar opuesto al patriotismo. Ante esto me pregunto qué acciones realiza el teatro con la representación de la guerra hoy, y qué papel juega cuando una guerra es una amenaza³, una invención a partir de referentes, cuerpos, atmósferas y espectadores⁴. Esta obra hace presente en el acontecimiento teatral este hecho para su exégesis, y una de las primeras respuestas tiene que ver con el problema de la representación de la violencia. Esta se manifiesta en diversos niveles como motor de referencialidad de la puesta en escena, pero también como una forma de poner en cuestión la condición de los sujetos y del mismo teatro.

Con respecto a la violencia, Lucy Nevitt (2013) nos propone reflexionar sobre el problema de ponerla en escena y obligar al espectador a ser testigo de esta. Una situación representada puede tener un efecto real, como puede también ser parte de los medios de comunicación que nos bombardean con imágenes violentas, pero que no reflexionan sobre ellas. Por eso la

2 La Guerra del Pacífico o Guerra del Salitre (1879-1884) enfrentó a Chile contra la alianza de Perú y Bolivia. Este hecho modificó las fronteras de los tres países, y tuvo un gran impacto económico, político y social.

3 Slavoj Žižek (2009) afirma que hay más realidad en la amenaza de la violencia que en la realidad, a lo que agrega que "pertenecer a una sociedad conlleva un aspecto paradójico en el que a cada uno de nosotros se nos ordena que abracemos y hagamos nuestro lo que se nos impone" (192).

4 Recuerdo la invención de una guerra con los países vecinos, ante la amenaza de sublevación del pueblo, que realiza Calamaleón II en *La República de Jauja* (1888) de Juan Rafael Allende, muy similar a la dramaturgia del conflicto por canales e islas en el sur de Chile, puesta en escena por la dictadura cívico-militar en 1978.

investigadora señala que el teatro debe ayudar a negar la violencia como estatus normal o humano, es decir, que cuando ponemos en escena actos violentos tenemos la responsabilidad de buscar formas de desafiar o socavar su prevalencia en el mundo o su generalización que la transforma en una norma (Nevitt 74). Esto se puede apreciar hacia el final de *Bola de Sebo*, donde en medio de un juego se asesina al Forastero, y, aturdidos por sus actitudes faltas de humanidad, Negro y Pelao terminan matándose entre ellos, como disolución a través del absurdo de aquella normalidad.

La representación de la guerra aparece en escena como un sinsentido, que se realiza en el intersticio de las acciones de recuerdo (de la pobreza de los personajes, de la historia nacional relatada) y las de deseo (el sueño de otro desierto como espejismo constante). La desconfianza es la base de los vínculos entre los sujetos representados; mantenerlos en una situación precaria —que desata lógicas de sociabilidad basadas en la supervivencia, la sospecha y la amenaza de la violencia— es la base de lo que Zizek (2009) llama la política del miedo: la manipulación de una multitud paranoide en una comunión de personas atemorizadas.

La acción se sitúa en un búnker en la mitad del desierto, fundiendo dos espacios que podría relacionar con los de Samuel Beckett (2010): el espacio cerrado con demasiadas fronteras (como en *Final de partida*), y el espacio abierto sin límites (como en *Esperando a Godot*). Así también, la situación de los personajes dialoga con el querer abandonarse, pero no poder hacerlo, y con la espera, respectivamente. Los elementos de la escena construyen ese adentro del búnker que, aunque ominoso, pretende ser un lugar de arraigo. Una pecera, un estencil de Blancanieves, la bandera chilena, un computador que luego se torna inútil, un portarretratos con una foto que no alcanzamos a distinguir y el primer plano de las armas están al servicio de la invención de la Guerra del Agua, en donde los peces en medio del desierto parecieran tener más dignidad que los soldados y los habitantes de ese territorio. En una de las paredes del búnker vemos la consigna “Agua ya eres Patria”, que termina de configurar la escena bélica: una patria que escurre, se seca, desaparece, nos mata.

La Guerra del Agua, iniciada supuestamente por los dueños del mar, es la invención de la dramaturgia del enfrentamiento que va de la mano con otras guerras imaginarias que se nombran en la obra. Entre ellas están la de Antuco, que reescribe en clave heroica la catástrofe del Ejército chileno en donde 45 soldados murieron por negligencia de sus superiores⁵; y una guerra en que el centro del país es atacado desde el norte por peruanos y bolivianos y desde el sur por el pueblo Mapuche. Se nombra también la Guerra de Diciembre, que puede leerse en intertexto con la obra de Calderón, insistiendo siempre en la guerra de los cuerpos torpes, que tienen el peso de la familia y los antepasados muertos en esta tierra.

La puesta en escena de la guerra de *Bola de Sebo*, en el montaje de la obra en 2013, se realiza a partir de la soledad de los cuerpos, el encierro, la pelea contra un enemigo invisible y el abandono de los sujetos menos relevantes del supuesto conflicto. Pelao, Negro y Forastero se unen brevemente en una forma de pertenencia: la estrofa siniestra de los valientes soldados

5 Se conoce como tragedia de Antuco a la muerte de 45 conscriptos que hacían en servicio militar en el Ejército chileno, quienes realizaron una marcha en medio de una nevasca en los alrededores del volcán Antuco, en el sur de Chile. Si bien los soldados no contaban con los implementos o la vestimenta necesaria para soportar las bajas temperaturas, el mayor y el comandante del batallón insistieron en realizar la marcha, lo que culminó con los soldados muertos de hipotermia en medio del viento blanco.

del himno nacional de Chile, aquella que obligó a cantar el dictador Augusto Pinochet, aquella ante la cual todavía nos estremecemos quienes la cantamos todos los lunes durante nuestra infancia en dictadura⁶, y que sigue significando un orgullo para una fracción de nuestra sociedad. El juego de la pelota que quiebra la obra se presenta como un lugar inocente que les devuelve humanidad, mas no se escapa de la estrategia de muerte de la guerra y provoca la violencia y el asesinato. Las reglas de la guerra y las del juego de la pelota entorpecen a estos hombres sin más experiencia que la de recibir y cumplir órdenes⁷, que aprendieron lo que saben de batallas por lo que les dijeron, y que sueñan con la guerra real que ellos no protagonizan.

La crisis del drama moderno (Szondi 2011) que comenzó a fines del siglo XIX y se desarrolló en las sociedades occidentales en medio de guerras mundiales y principios posmodernos, esquivando las rupturas de los grandes relatos en comportamientos que todavía permanecen en dinámicas arcaicas como el ejército, la guerra y sus motivos. La representación de la guerra como una visión de mundo que suplanta la realidad con su imagen (Debord 2005) hace imposible la decisión, el ejercicio de la libertad, los vínculos con los otros y la soberanía de la voluntad en los sujetos de *Bola de Sebo*. Solo les queda actuar acorde a la dramaturgia del enfrentamiento.

En una sociedad como la chilena, donde las fuerzas militares no cuentan con prestigio ni respeto de la mayoría de la población luego de diecisiete años de dictadura cívico militar, y donde la explotación irracional de los recursos naturales fue presentada —por la dictadura y gobierno tras gobierno en el retorno de la democracia— como la forma de acceder a un progreso económico supuestamente necesario, a costa de nuestro entorno y nuestra vida, esta obra nos invita a mirar desde otra perspectiva, a observar nuestra relación con las materialidades fundamentales como el agua, que son nuestras y no de los dueños del país, también imaginarios, para quienes ya no debemos obediencia a las didascalias de su dramaturgia del enfrentamiento.

En esta obra, Quintana dibuja un enemigo imaginario, llenando su invisibilidad de sentimientos difusos y odio ensayado en una guerra sin tiempo. Desde el anonimato, sus protagonistas comienzan la obra dialogando en la estructura de un chiste, de un mal chiste, de esos clasistas y racistas que eran comunes en nuestra sociedad. Aquel chiste se convierte en historia de terror para el Forastero, y la obra se cierra con un chiste sin remate, una alusión a los otros para la propia muerte a manos de ese enemigo poderoso, de una invención, de sí mismos.

6 Me refiero a la experiencia personal de estudiar la educación básica en el Chile dictatorial, donde cada lunes, en un acto que reunía a toda la comunidad educativa, se izaba la bandera chilena mientras cantábamos el himno nacional, incluida la estrofa mencionada en la obra y que representa simbólicamente la dictadura cívico militar hasta hoy.

7 Un aspecto que discutir es la ausencia de lo femenino en la obra, excepto por Santa Patria, construida a partir de una relectura de la Difunta Correa y encargada de la protección y ejemplo para quienes luchan por el país. No podemos pedir que sea esta la obra que se haga cargo del rol de la mujer o las diversidades en una sociedad en guerra, sino observar que toda perspectiva feminista sigue viéndose excluida por organizaciones como el gobierno y la milicia, quienes expulsan la mujer y lo femenino, o la relegan al lugar de la virtud, la maternidad y la protección divina.

Obras citadas

- Beckett, Samuel. *Teatro reunido*. Buenos Aires: Tusquets editores, 2010. Impreso.
- Calderón, Guillermo. *Teatro I. Neva, Diciembre, Clase*. Santiago: LOM ediciones, 2012. Impreso.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Madrid: Pretextos, 2005. Impreso.
- Donoso, Carlos. Huidobro, María Gabriela. "La patria en escena: El teatro chileno de la Guerra del Pacífico". *Historia* 48.I (2015): 77-97. Impreso.
- Nevitt, Lucy. *Theatre & violence*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2013. Impreso.
- Quintana, Astrid. *Bola de Sebo. Apuntes de Teatro 143* (2018). 111-142. Impreso.
- Szondi, Peter. *La teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Madrid: Dykinson, 2011. Impreso.
- Villegas, Juan. *Para la interpretación del teatro como construcción visual*. Irvine: Gestos, 2000. Impreso.
- Zizek, Slavoj. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Buenos Aires: Paidós, 2007. Impreso.

:: CRÍTICA

Imaginación distópica y tiempos de crisis: sobre *Bola de Sebo* (2013) de Astrid Quintana

Arnaldo Donoso Aceituno

Universidad Adventista de Chile, Chillán, Chile

arnaldodonoso@unach.cl

Bola de Sebo (2013) de Astrid Quintana despliega una imaginación distópica que atraviesa varios niveles y virtualidades, y este trabajo busca comentar ciertas posibilidades de lectura que ofrece el texto desde el enfoque de las humanidades ambientales, particularmente, desde los estudios ecocríticos. En específico, me interesan el discurso tóxico sobre la guerra del agua en un contexto de crisis ambiental provocada por la modificación antrópica de los ecosistemas, la función ecopoética del desierto en tanto frontera ontológica al interior del texto y, por último, la articulación de dos espacios, el búnker y el desierto, cuya tensión determina una borradura de las coordenadas espacio-temporales, que incluye la historia, así como la emergencia de una especie de zona de sacrificio dentro de una zona de sacrificio que nos susurra el advenimiento inexorable de la desaparición de lo humano.

La ficción distópica en *Bola de Sebo*¹ se ajusta al paradigma del género. La acción transcurre en un tiempo y espacio precisos, el año 2034, en un ambiente hostil: el desierto nortino y, específicamente, un búnker oculto bajo la arena en el hito tripartito de Visviri. Los sucesos están enmarcados en circunstancias bien delineadas: una guerra de veinte años por el control de la escasa agua que queda en el planeta, el optimismo trágico de dos soldados que vigilan la frontera esperando por el enemigo o el fin de la guerra, y el inminente el colapso de la vida humana tal como la conocemos. Toda distopía medioambiental tiene como núcleo una némesis asociada a un relato de catástrofe: un momento de la historia humana que colisiona dramáticamente con la historia geológica. Desde el punto de vista de las humanidades ambientales, esta idea puede conectarse con el concepto de Antropoceno, época geológica que vendría a suceder

1 La insistencia sobre la devastación ambiental se encuentra en otra de las obras escritas y dirigidas por Astrid Quintana. *El sauce* (2017), también puesta en escena por Teatro Provincia, tiene como argumento las formas de organización de una comunidad tras una catástrofe ecológica. La comunidad se refugia bajo un sauce, en apariencia, único sobreviviente del reino vegetal tras el desastre; bajo sus ramas, cinco personajes establecen su territorio básico, como si se tratara de un tótem con el que conviven de manera simbiótica. La insistencia que sugiero es de suficiente interés como para ser materia de un estudio posterior. En otro orden de cosas, puede concluirse lo mismo de otro de los temas predilectos de Teatro Provincia: la guerra. Aquí el nexo de *Bola de Sebo* es con *Patria* (2014), montaje que revisita la Guerra del Pacífico (1879-1883), estableciendo paralelos entre este evento y las guerras contemporáneas.

al Holoceno y que se caracteriza por una modificación radical del planeta debido a la acción humana (cf. Zalasiewicz, Williams y Waters 14-16). El cambio de era, periodo, época o etapa geológica se justifica cuando se comprueba, a través del análisis de sedimentos, estratos o fósiles acumulados, que hubo un evento que cambió la fisonomía de la Tierra a escala global —como el impacto de un meteorito, un ciclo de erupciones volcánicas, una fricción de placas tectónicas o una glaciación. En el Antropoceno, la actividad humana sobre los ecosistemas comprime el tiempo geológico: los rápidos cambios en la dinámica de los ecosistemas, a saber, el calentamiento global, el derretimiento de las masas de hielo, la caída de los índices de biodiversidad, la acidificación de los océanos, los restos de material radiactivo, el manto de tecnofósiles o las islas de plástico que giran en los océanos, entre otros índices, sugieren que la Tierra ha entrado en una nueva época, lo que parece plausible si convenimos que dichas huellas serán observables por cientos o incluso miles de años.

Si bien la reflexión sobre cómo el concepto de Antropoceno puede ser útil para acercarnos a nuestros objetos de estudio es una tarea en desarrollo, su desplazamiento a las humanidades proporciona un robusto marco conceptual para repensar de manera alternativa la transitividad de la teoría y la práctica artística². La hipótesis que subyace a lo señalado es que las huellas de esta nueva época no solo son observables en el estrato geológico, sino que permean las prácticas discursivo-textuales (cf. Emmelhainz). Así, en *Bola de Sebo* el “búnker oculto bajo la arena”, la costa sin playas ni rocas, “llena de puras cañerías, tubos con olor a sal” de las plantas desalinizadoras, “los peces [que] empezaron a desaparecer y [luego] aparecían muertos por las costas”, “las cosechas [que] se murieron” por falta de agua (Quintana 112, 124, 126), son huellas que representan, a un tiempo, cuerpos retóricos que transitan de lo abstracto a lo sensible, anuncios de lo porvenir, signos de nuestra historia, dispositivos de análisis de nuestra condición cultural y máquinas que visibilizan los múltiples agenciamientos entre lo humano y lo no-humano.

La “Primera Guerra del Agua”, conflicto central de *Bola de Sebo*, es un buen ejemplo de la potencia performática de la distopía. Inscrito en la misma tradición ideológica de “A Fable for Tomorrow” (1962) de Rachel Carson³, *Bola de Sebo* puede ser leído como la fábula de un mañana en el cual las reservas de agua se han visto disminuidas a niveles críticos, poniendo en riesgo la implantación de la vida en el planeta. Una “Guerra del Agua” no solo significaría un conflicto armado por la falta del elemento, significa más bien un retroceso al horror de la primera mitad del siglo XX que creíamos haber dejado atrás. Implica, asimismo, cuestiones relativas

2 Para profundizar sobre este punto, puede ser de interés la revisión de alguno de los siguientes títulos: *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins* (2015), de Anna Lowenhaupt Tsing; *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (2016), de Donna J. Haraway; *Keywords for Environmental Studies* (2016), ed. por Joni Adamson, William A. Gleason y David N. Pellow; *The Routledge Companion to Environmental Humanities* (2017), ed. por Ursula K. Heise, Jon Christensen y Michelle Niemann; *Anthropocene Poetics: Deep Time, Sacrifice Zones and Extinction* (2019), de David Farrier; *The value of Ecocriticism* (2019), Timothy Clark; *Arts of Living on a Damaged Planet: Ghost and Monsters of the Anthropocene* (2017), ed. por Anna Lowenhaupt Tsing, Heather Anne Swanson, Elaine Gan y Nils Bubandt. De igual modo, las revistas *Environmental Humanities*, *Ecozon@e* e *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* (ISLE) han publicado colecciones de estudios sobre la entrada del Antropoceno en el discurso teórico-crítico. Remito, además, a mi ensayo “Imágenes del Antropoceno en la poesía chilena” (2018), publicado en *Anales de Literatura Chilena* 30.

3 De acuerdo con Buell (*Environmental* 285; “Toxic”, 645-646), la bióloga estadounidense Rachel Carson (1907-1964) inaugura la tradición de la ecocatástrofe y “de la literatura del apocalipsis ecológico” con “A Fable for Tomorrow”, prólogo a *Silent Spring* (1962). El texto ficcionaliza un mundo en el que pájaros e insectos polinizadores mueren por el abuso de pesticidas. En consecuencia, la cadena trófica colapsa y se inicia una lenta extinción de lo vivo.

a la salubridad, a la economía —recordemos que la “Primera Guerra del Agua” se inicia para proteger los intereses de “7 reyes” (Quintana 126)—, a la desaparición de pequeñas comunidades —algunas de ellas centenarias o ancestrales—, a la denominada migración ambiental, a los refugiados climáticos, y a la profundización de conflictos históricos de países vecinos, bajo la relación cambio climático/violencia. En *Guerras climáticas: Por qué mataremos y nos matarán en el siglo XXI* (2010), el analista alemán Harald Welzer plantea que, según estimaciones, hacia 2050 unas 7.000 millones de personas sufrirán de escasez de agua, contexto que hará incrementar los escenarios de conflicto, sobre todo en aquellos países que comparten aguas en sus límites territoriales. De igual modo, el derretimiento de los hielos árticos posibilitará el sondeo de yacimientos de materias primas minerales y el establecimiento de nuevas rutas comerciales; pero, también, de la emergencia de guerras por la soberanía y el control (151-154). Este es, en parte, el discurso tóxico implícito en *Bola de Sebo*.

En relación con las representaciones estéticas del desierto, estas poseen una constante: el carácter de espacio enigmático, o más exactamente, de alteridad indiscifrable. Se le atribuye al desierto una condición material que resiste a las formas comunes de territorialización económica, cultural y política. Basta pensar en su campo semántico o en sus asociaciones simbólicas. Cuando lo definimos, la imagen mental que evocamos tiene que ver con la extrañeza, la sequedad, la falta de vida y de agua, la tensión entre permanencia y finitud, la soledad, el silencio, el desvarío y la desorientación, lo sublime, el vacío o la nada, el calor o frío extremos, el espacio homogéneo, pura horizontalidad de lo mineral sin bordes, recortado por el cielo, la luz ciega, la muerte seca. Despojada de su función geoecológica⁴, la palabra desierto deviene un tópico que ha servido de motor a las fantasías culturales de Occidente (Gersdorf 15-18). *Bola de Sebo* problematiza el tópico desde sus primeras líneas; desde la consigna de la guerra, “Agua ya eres Patria”, hasta la frase que sintetiza el fervoroso sentir del soldado del futuro que encuentra los cadáveres momificados del Negro, el Pelao y el Forastero al interior del búnker, cuando intenta enunciar lo indecible: una “frase con un sentido único / Que nos recuerde quiénes somos / Lo que hemos perdido”, para que todos entiendan “lo que significa estar . . . en medio de la nada defendiendo la patria”. Problematiza el tópico desde la “psicosiante” actividad de los dos soldados de guardia en el hito de Visviri hasta la muerte de uno de ellos a manos de su compañero producto del desvarío y la desesperación (Quintana). Lo problematiza cuando enfrenta a los dos verdaderos forasteros (Pelao y Negro) con quien es nombrado Forastero (luego Visviri) en el texto, solo para subrayar la ironía. Por último, forzando las posibilidades de lectura, lo problematiza cuando la momificación natural de los tres cuerpos al interior del búnker hace pensar en un ensamblaje específico: el cuerpo encarnado acoplándose con un afuera primitivo, cuya eternidad contrasta con la finitud humana. Los desiertos son una frontera ontológica; preceden a la humanidad en la historia del planeta y estarán allí luego de desaparición de nuestra especie.

4 Científicos de la Universidad de Maryland y la NASA demostraron la importancia del polvo del desierto del Sahara en la provisión de nutrientes al Amazonas, ecosistema cuyo rol es crucial para la regulación climática del planeta. El detritus de microorganismos muertos se convierte en mineral y viaja a la selva arrastrado por el viento transatlántico, durante el invierno boreal. Ver “The fertilizing role of African dust in the Amazon rainforest: A first multiyear assessment based on data from Cloud-Aerosol Lidar and Infrared Pathfinder Satellite Observations” (2015), de Hongbin Yu et al., publicado en *Geophysical Research Letters*, 42.6.

A este último respecto, el contrapunto entre dos espacios heterotópicos, el búnker y la infinitud de las arenas —de acuerdo con el texto, “Fuera del búnker todo es arena”— propone la desterritorialización de las coordenadas espacio-temporales. En ambos casos, las nociones de adentro y afuera se difuminan o se vuelven porosas. Lo mismo sucede con el tiempo, como se observa en las secciones “Spam” y “Búnker Mode On”, cuando los soldados intentan encender la computadora para calcular cuánto tiempo deben esperar por soporte logístico, ya que desconocen en qué año se encuentran exactamente. Otras ecologías reverberan en este punto: de un lado, la “ecología gris” propuesta por Virilio, es decir, la contaminación de tiempos y distancias por la velocidad, la noción de progreso lineal y el imperativo tecnocientífico; y de otro, la “ecología virtual”, que algunos teóricos observaron con inusitado optimismo, sobre todo con el ojo puesto en la organización de nuevos regímenes políticos, estéticos y performativos, y sobre la cual *Bola de Sebo* reflexiona en clave perversa, en la línea del Baudrillard de *La ilusión vital* (2000). La computadora, una suerte de Hal 9000, pero con la voz de un conocido software antivirus, detecta como amenaza el cuerpo del Forastero, activa la alerta de cuarentena y cierra el búnker, atrapando a los soldados. Así, el búnker materializa la pesadilla de un campo de concentración o de una zona de sacrificio a escala y espejea el recurso de los peces en el acuario. Más allá de eso, la desterritorialización del tiempo tiene como eje la reinención militar de la historia que, en su profilaxis, no admite sino relatos huérfanos de guerras pasadas, quizá inexistentes. La tensión quiasmática entre desierto y búnker se articula sobre la idea de espera, resonancia intertextual que parece simple, pero que, en mi concepto, es bastante densa⁵. En suma, *Bola de Sebo* es un paisaje de intensidades que, lejos de los estereotipos teóricos de lo posdramático, todavía juega sus fichas abriéndose al debate de cómo escribir en tiempos de crisis.

Obras citadas

- Buell, Lawrence. *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press, 1995. Impreso.
- . “Toxic Discourse”. *Critical Inquire* 24.3 (1998): 639-665. Impreso
- . *The future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005. Impreso.
- Emmelheinz, Irmgard. “Conditions of Visuality Under the Anthropocene and Images of the Anthropocene to Come”. *e-flux* 63 (2015). Recurso electrónico. 13 de julio de 2016.
- Gersdorf, Catrin. *The Poetics and Politics of the Desert: Landscape and the Construction of America*. Amsterdam: Rodopi, 2009. Impreso.
- Quintana, Astrid. *Bola de Sebo. Apuntes de Teatro 143* (2018). 111-142. Impreso.

5 Dejo este punto sin mayor desarrollo por razones de espacio. Naturalmente, no me refiero a Maupassant, sino al *leitmotiv* y al *tempo* del drama de Samuel Beckett, que no solo aparece en *Bola de Sebo*, sino también en *El Sauce*, obra a la que aludí en la nota 1. Si bien las circunstancias son diferentes, el sauce del montaje de 2017 de Teatro Provincia recuerda el desolado árbol de *Esperando a Godot*. La claustrofobia de *Final de partida* es igual de patente. Para un análisis ecocrítico de la obra de Beckett y, por extensión del denominado “ecodrama moderno”, ver el citado libro de Lawrence Buell, *The future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination* (2005), en especial, 47-50.

- Virilio, Paul. *La velocità di liberazione*. Trad. Ubaldo Fadini, Silvia Talluri y Tiziana Villani. Roma: Strategia della lumaca, 1997. Impreso.
- Welzer, Harald. *Guerras climáticas: Por qué mataremos (y nos matarán) en el siglo XXI*. Trad. Alejandra Obermeier. Buenos Aires: Katz Editores, 2010. Impreso.
- Zalasiewicz, Jan, Mark Williams y Colin Waters. "Anthropocene". *Keywords for Environmental Studies*. Ed. Joni Adamson, William A. Gleason, and David N. Pellow. Nueva York: New York University Press, 2016. 14-16. Impreso.

:: RESEÑAS

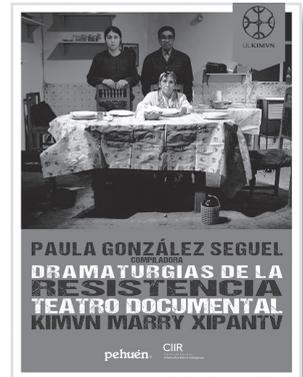
:: RESEÑA

Paula González Seguel (compiladora)

Dramaturgias de la Resistencia: Teatro Documental, KIMVN MARRY XPANTV

Santiago de Chile: Centro de Estudios Interculturales e Indígenas y Editorial Pehuén, 2018.
200 pp.

Por Silvana Bustos Rubio
silvana.agora@gmail.com



Dramaturgias de la Resistencia, Teatro Documental: KIMVN Marry Xipantv es una compilación de textos dramáticos y partituras de cuatro obras realizadas entre 2008 y 2016 por la compañía de teatro documental KIMVN (conocimiento, en lengua mapuzungun), formada en el año 2008 por las hermanas Paula y Evelyn González. El prólogo está redactado por Catalina Donoso Pinto, doctora en Lengua y literatura Hispánica de la Universidad de Boston, el que permite dar un marco referencial sobre su experiencia como espectadora de las obras de la compañía, ayudándonos a entender el universo que crea Paula González a través de sus montajes, un espacio íntimo y biográfico. González se formó como actriz en la Universidad Mayor y realizó el Magíster en Cine Documental de la Universidad de Chile, lo que muestra que su búsqueda ha sido el diálogo entre teatro y cine documental para contar la memoria del pueblo mapuche contemporáneo.

En la primera parte del libro se relatan detalles de la compañía, su formación y primeros integrantes, las motivaciones iniciales, los espacios de creación, etc. Es una biografía que la misma González realiza de la compañía, como una especie de *racconto*. En estas primeras páginas somos testigo de una vasta trayectoria de producción teatral, que luego se despliega en la lectura de las dramaturgias. Estas obras se transforman en verdaderas fuentes historiográficas

del acontecer del pueblo mapuche en los últimos veinte años, permitiéndonos acceder a esta realidad a través de los dispositivos teatrales.

La portada, de tonos marrones, tiene una fotografía de la obra *Galvarino*, en que se observa a una familia mapuche frente a una mesa, en la que están la misma Paula González junto con Elsa Quinchaleo y Reynaldo Cayufile. Este primer encuentro con el libro, frente a una familia mapuche, nos invita a entrar a un espacio íntimo y familiar desde una mirada propia. Esta obra narra la historia de un tío de Paula y Evelyn González, Galvarino Ancamil Mercado, quien vivió un exilio forzado en Rusia, tras el golpe de Estado en Chile, siendo asesinado en el año 1993 por un grupo racista neonazi en Rostov, Rusia. El texto dramático, expuesto en este libro, abre una herida familiar e íntima y la hace pública. En este mismo texto, Paula comparte una foto de su tío, dimensión que se repetirá en las otras dramaturgias recopiladas, lo que hace posible encontrar fotografías de todos los procesos creativos. A través de estas imágenes somos testigo de la cotidianidad del pueblo mapuche, de sus formas y colores. Es un gran acierto incluir dichas imágenes, cantos y poesía, haciendo de este libro un registro completo y generando una cercanía en diferentes dimensiones estéticas.

Las obras están ordenadas cronológicamente, según el año de su estreno. La primera *Ñi Pu Tremen, Mis antepasados*, montada en 2008, nos comparte testimonios en primera persona, narrados por mujeres de origen mapuche que migraron a la ciudad. Son relatos que reflejan la dificultad que tuvieron para poder insertarse dentro del mundo urbano. Esta obra obtuvo diversos reconocimientos, como los premios Eugenio Guzmán de la Universidad de Chile a la Mejor Dirección (2009), y Apes por mejor Dramaturgia (2009); además participó en la selección del Festival Internacional Santiago a Mil 2010, y en diferentes festivales nacionales e internacionales tales como el Festival *Les Translatines y Sens Interdits* en Bayonne y Lyon, Francia, en octubre de 2011. Estos encuentros en Francia fueron registrados en un documental denominado *Lo que queda en las ventanas* realizado por el cineasta Felipe Carmona y la actriz Francisca Maldonado. Asimismo, el texto dramático fue publicado en la *Revista Apuntes de Teatro* en el año 2009, en el número 131.

La siguiente dramaturgia en aparecer en este libro es la de la obra *Territorio Descuajado. Testimonio de un país mestizo* (2011), que tuvo su estreno y temporada en Matucana 100. Esta obra fue el resultado de la investigación de la tesis de pregrado que realizaron en 2009 Paula González Seguel y Marisol Vega Medina, denominada *Investigación escénico-escrita a partir de un recorrido descuajado*. Esta obra cuenta con la participación de Elsa Quinchaleo, quien forma parte del primer montaje y ha participado en todas las obras realizadas por la compañía. En la actualidad Quinchaleo se ha transformado en una verdadera fuente de inspiración e información para los procesos creativos de la compañía y ha sido denominada ñidol zomo (mujer sabia) por la comunidad mapuche Mawidache. En *Territorio Descuajado* aparece el testimonio de una lonko que lucha por su tierra en el sur de Chile, en una narración que cuenta como se tomó territorios junto a un grupo de pobladores. Además, se cita una escena de la obra *María Estuardo* de Friedrich von Schiller. Esta obra hace presente la realidad del despojo, la pérdida de autonomía, la pobreza y marginalidad, fenómenos que cruzan la historia del pueblo mapuche.

Posteriormente podemos encontrar la dramaturgia de la obra *Galvarino*, la que es presentada como un documental friccionado. Está basado en el testimonio de Marisol Ancamil Mercado, quien relata la historia de su hermano (tío de Paula y Evelyn), exiliado en Rusia durante todo

el periodo que duró la dictadura militar en Chile. Los testimonios de Marisol Ancamil también formaron parte de la obra *Ñi Pu Tremen-Mis Antepasados*. *Galvarino* se estrenó en la sala de teatro de la Universidad Mayor en 2012 y durante ese mismo año la compañía se adjudicó el Proyecto Fondart “Circulación Trilogía Documental Teatro Kimen 2008-2012”, que permitió realizar una itinerancia junto a las obras ya mencionadas, dando cuenta del cruce del género documental y la teatralidad. En el año 2013, *Galvarino* formó parte de la Selección Nacional del Festival Santiago a Mil. En julio del mismo año se realizó una gira nacional e internacional, participando en el Festival Internacional de Teatro FIT en San José, Río Preto, en Sesc Pompeia de Sao Paulo, en Seoul Marginal Theatre Festival en Corea del Sur, Temporales Teatrales en Puerto Montt y en el V Festival de Teatro de Calama; en este último recibió el premio a Mejor Montaje.

La compilación termina con la obra *Ñuke* (madre), *Una mirada íntima hacia la resistencia mapuche*, la que reúne testimonios reales con el trabajo dramático de David Arancibia. Este proceso aborda nuevamente las problemáticas del pueblo mapuche que constituyen una larga historia de resistencia frente a la desigualdad de oportunidades, la pobreza, la marginalización, la discriminación racial y la constante violación a los derechos humanos. Lo particular y novedoso de esta obra fue el espacio escenográfico, ya que la compañía logra construir una ruka (casa mapuche), lo que permite profundizar en la experiencia escénica, siendo también un espacio que se transforma en testigo arquitectónico de la resistencia mapuche dentro de la urbe. Asistir a esta obra es involucrarnos en la realidad más íntima de una familia mapuche, siendo testigo-espectador de la represión política, social y económica que afecta a tantos y tantas al sur de Chile. Esta obra se estrenó en 2016 en el Centro Cultural Estación Mapocho junto a la exposición visual *Ñuke* del artista Danilo Espinoza Guerra, que mostraba fotografías de mujeres de origen mapuche. En el año 2017 se presentó en el Centro Cultural Gabriela Mistral GAM, siendo incorporada en el Festival Santiago a Mil en la selección “Lo mejor del GAM”. Durante 2018 realizó una gira por el sur de Chile, terminando en Santiago en el Museo de la Memoria. Actualmente la ruka se encuentra en el Centro Memorial Villa Grimaldi, convertida en un espacio de intercambio artístico y cultural con la comunidad.

Esta compilación de texto dramáticos reúne también las partituras de cada obra, entregando un universo detallado de cada canto. La música ha sido parte fundamental de los montajes de esta compañía, conteniendo cada relato y escena. Actualmente sus composiciones son presentadas en espectáculos autónomos en diferentes teatros, bajo el nombre de UL KIMVN *Canto a la Sabiduría*, dirigidos por Evelyn González. Esta experiencia nos permite reconectarnos con el canto ancestral mapuche y los sonidos de los instrumentos como el kultrun, las kaskahuillas, las chajchas junto con el violín, la guitarra y la flauta travesa. Destacan las voces de Elsa Quinchaleo, Annie Murath y Nicole Gutiérrez.

KIMVN es una compañía familiar, desde ahí se crea, resiste y se hace comunidad. Bajo la poética de creación de esta compañía aparece la resistencia y dignidad de una historia que es amenazada por el silencio. Son biografías que se transforman en dramaturgias y que son reunidas en este libro, parte de la colección “Pensamiento Mapuche Contemporáneo” de la editorial Pehuén, dirigida por el historiador mapuche Fernando Pairican, en conjunto con el Centro de Estudios Interculturales e Indígenas de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Conocí a esta compañía en México, durante un seminario que Ileana Diéguez realizó en la Universidad Autónoma Metropolitana, en 2017. En ese entonces, Paula González estaba realizando

un proyecto Iberescena, en la ciudad de Mérida, investigando sobre las desapariciones forzadas que sufre la población mayoritariamente indígena en México. El resultado de este proceso fue la obra *Ñami Tañi Pixan, Desapareció su alma*, que reúne testimonios de mujeres maya-hablantes sobre la dolorosa experiencia de perder un ser querido, sin tener respuesta por parte el Estado.

Paula González Seguel, tercera generación de mapuche nacida en Santiago, rápidamente asumió su identidad dentro del mundo teatral, su trabajo ha permitido reflexionar sobre las problemáticas contemporáneas del pueblo mapuche y de su propia familia. Centra su foco en el rol de la mujer y la violencia de género. Es imposible quedar indiferente ante el trabajo de esta compañía, al presenciar y leer sus obras somos testigo de una historia ocultada a través de los siglos. Gracias a mecanismos y herramientas del teatro documental, KIMVN va tejiendo, como dice Paula González, una historia propia, una historia cercana, verdadera y con sentido. Busca visibilizar la memoria indígena, narrada principalmente desde la voz de las mujeres, dando cuenta de una serie de abusos de poder que han tenido que sobrellevar en el proceso de insertarse a la sociedad chilena.

Desde mi perspectiva, Paula González asume, sin buscarlo, el rol de historiadora oral del pueblo mapuche. Me atrevo a afirmar esta idea, ya que en mi formación como historiadora y actriz, he participado de ambas formas de investigación, desde el teatro y la historiografía. Considero que los actores y directores llegan a lugares que como historiadora no me hubiera permitido visitar, debido al afán de objetividad que enmarca a la disciplina. El teatro permite dialogar con emociones, voces, movimientos, miradas, lenguaje corporal, sonidos y palabras. El individuo expone su verdad, de una manera sublime, y el teatro permite que sea narrada, y que la emoción agite y despierte a quien escuche. Un escuchar en forma directa, a través del convivio, como señala Dubatti.

En las obras de la compañía KIMVN, el dolor está vivo y desde el canto, de mirarse unos con otros, se va generando un acto de liberación, sanación y consuelo mutuo. Esto permite recuperar la memoria propia, en un acto de resistencia, como lo señala Paula González. En el trabajo dramático de KIMVN, el documento habla, está vivo y permite generar una fuerza cultural para la causa mapuche. A través de la dramaturgia de las obras de la compañía KIMVN, este libro se convierte en registro de la resistencia mapuche.

:: RESEÑA

Claudia Villegas-Silva

Integraciones: nuevas tecnologías y prácticas escénicas. España y las Américas

Santiago: Editorial Cuarto propio, 2017
258 pp.

Por Luis Ureta

luretal@uc.cl



Una abundante y variada bibliografía es el robusto soporte aportado en la publicación *Integraciones: nuevas tecnologías y prácticas escénicas. España y las Américas*, de la investigadora Claudia Villegas-Silva, publicado el año 2017 por editorial Cuarto Propio. En el ensayo, a partir de una selección de obras estrenadas y presentadas en España y algunos países de las Américas durante las últimas décadas (los títulos de obras teatrales referenciadas van desde 1985 a 2013), la autora se dedica a desarrollar lo que define como “teatro tecnológico”, entendiéndolo como aquel cuya praxis se identifica con las realizaciones teatrales transmediales, caracterizadas estas por su estatus transnacional, transcultural e interdisciplinar. Estas prácticas refuncionalizan las nuevas tecnologías (intensificadas durante el siglo XXI), llegando, incluso, a desplazar al actor como núcleo del espectáculo. Esta caracterización del teatro tecnológico supone un alto impacto en la renovación estética y en la dimensión convivial que la experiencia teatral impone. De ahí la pertinencia e importancia de este aporte investigativo, que permite contribuir al ensanchamiento de marcos conceptuales para los nuevos espectadores, creadores, investigadores y críticos del teatro actual.

En el texto es posible visualizar la evolución de una parte de los problemas estéticos y filosóficos tempranamente planteados por Walter Benjamin en “La obra de arte en la época de su

reproductibilidad técnica”, en donde el binomio irrepetible/reproducibile aparece lúcidamente problematizado en virtud del surgimiento y auge de la fotografía en Europa, a mediados del siglo XIX. Esta innovación tecnológica favoreció la profanación de la obra de arte, entendida hasta ese entonces como expresión de la singularidad y considerada como portadora de una carga aurática insustituible. Con la fotografía (y más tarde con el cine) emergía la posibilidad de la reproducción en serie y de la consecuente distribución masiva. El valor exclusivo y auténtico de la obra de arte era desplazado, a partir de ese momento, por la copia y la masificación. Ahondando sobre este punto, el propio Benjamin señalaba:

El extrañamiento del actor frente al mecanismo cinematográfico, tal y como lo describe Pirandello, es de la misma índole que el que siente el hombre ante su aparición en el espejo. Pero ahora esa imagen del espejo puede despegarse de él, se ha hecho transportable. ¿Y adónde se la transporta? (209).

El ensayo de Claudia Villegas-Silva permite visibilizar distintas respuestas a la pregunta de Pirandello (y, por cierto, a las inquietudes de Benjamin) en el contexto de la actual sociedad mediatizada. Esto lo hace a través de la descripción y análisis de las obras incluidas en el ensayo, las que están acompañadas de material fotográfico complementario que ayuda a contextualizar su seguimiento y comprensión.

En lo estructural, el texto inicia con una reflexión introductoria bajo el título “Consideraciones para el estudio de las tecnologías en escena”. A continuación nos encontramos con seis capítulos en los cuales es posible conocer ejemplos de obras visionadas y analizadas por la autora: “Del teatro multimedia y algunas prácticas teatrales afines”; “La impregnación multimediática de diversas prácticas escénicas”; “La cinematización del teatro”; “El lenguaje de los cómics y la renovación de los lenguajes escénicos: Historia de amor de Teatro Cinema”; “Teatro multimedia y diversidad de lenguajes escénicos: Producciones Imperdibles”; y “Del teatro multimedia al cibernético”. El ensayo concluye con las palabras finales de Villegas-Silva.

En el capítulo introductorio, la autora signa en 1998 el momento en que se inicia su interés por el teatro con énfasis en la incorporación de las nuevas tecnologías. Lo hace a partir de su contacto con la obra *Un poeta en Nueva York*, de Producciones Imperdibles, presentada en el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz. Se nos informa aquí que en el texto se aludirá a las prácticas escénicas caracterizadas por las nuevas tecnologías, quedando anunciada una próxima publicación, en la que se abordarán “producciones en las que las tecnologías cumplen una función aún más radical” (18). Adicionalmente, se reflexiona sobre la relación entre cultura y contexto político social, para señalar que el análisis de los casos incluidos en el ensayo surge a partir de los espectáculos en sí, estableciendo posteriormente relaciones con su contexto local y más tarde con las tendencias globales. Termina esta introducción apelando a la necesidad de contar con nuevos espectadores e investigadores capacitados para enfrentar a cabalidad las obras teatrales marcadas por su vinculación con las nuevas tecnologías, valorando y relevando la renovación estética que ellas importan.

En los capítulos 1 a 6, se nos presentan numerosos ejemplos de obras en los que es posible familiarizarnos, gracias al exhaustivo detalle que la investigadora aporta en la caracterización de las puestas en escena referenciadas, con conceptos clave propios del teatro tecnológico. Del

mismo modo es posible conectar el marco teórico aportado con realizaciones escénicas relevantes acotadas temporalmente (muchas de ellas presentadas en el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, en el cual la autora ha participado activamente en variadas ocasiones). En un entramado de obras que se nutre de distintas experiencias relacionadas con el visionado de puestas en escena contemporáneas, se nos refieren conceptos asociados a las prácticas escénicas propias del teatro posmoderno¹ en adelante, tales como: teatro multimedia, textos mediales, transmedialidad, intermedialidad, multimedialidad, cinematización, *interactive media*, teatro cibernético, meta-discursividad, autorreflexividad e hibridización, dentro de un etcétera ampliable, que por razones de espacio y sentido acotamos aquí. Adicionalmente, dentro de este mismo marco, podemos encontrar un grupo variopinto de artistas, compañías teatrales y títulos de obras, unidos por la experimentación con las nuevas tecnologías y las prácticas asociadas al teatro posdramático². Un lugar de relevancia dentro de la selección ofrecida lo ocupan las alusiones a los grupos Teatro Cinema (Chile) y su producción *Historia de amor* (2013), y Producciones Imperdibles (España), de la que se describen y analizan las obras *Un poeta en Nueva York* (1998), *La bombonera: La danza del voyeur* (2002) y *Réquiem 21 K626* (2005). En el tramo final de esta sección, la autora pone foco en el tránsito que va del teatro multimedial al cibernético. Aquí se incluyen experiencias que vinculan exploraciones multimediales que se expresan a través de las diversas plataformas que ofrece la web (Facebook, Twitter), y otras posibilidades digitales presentes en el ciberespacio —como Guillermo Gómez-Peña (México), Coco Fusco (Estados Unidos) y Ricardo Domínguez (Estados Unidos)— son analizados en esta parte del trabajo, en la perspectiva de la realización de un proyecto teatral y artístico en el que lo ideológico se despliega con claridad, de la mano de procedimientos que, alimentados por la crítica poscolonial, generan propuestas que el texto caracteriza como “tecnocultura como instrumento de rebeldía y protesta” (225).

El libro concluye reflexionando sobre las competencias culturales y teatrales que el teatro tecnológico requiere por parte de sus espectadores para su asimilación plena. Señala, además, que lo mismo es válido para los creadores que hacen de esta matriz artística su lugar de militancia, quienes a menudo deben tener nociones de técnicas de cine, computación y cultura digital para el desarrollo coherente de sus proyectos. Se aporta, finalmente, una reflexión en la que se expresa que, a pesar de que para muchos estas nuevas formas de expresión son interpretadas como “la muerte final y violenta del concepto de teatro tal y como lo consideramos hoy” (247), la renovación estética de estas formas artísticas en diálogo con las nuevas tecnologías abre infinitas posibilidades culturales y de estudio.

En virtud de lo anteriormente expuesto, resulta pertinente considerar como altamente valioso el texto aquí reseñado, en cuanto constituye un aporte a la reflexión sobre las prácticas escénicas asociadas al teatro tecnológico. Contribuyen a respaldar las reflexiones de la autora, el sólido marco teórico en el que se apoya la investigación, la clara estructuración del texto, las pertinentes citas y referencias —las que recogen contribuciones variadas y actualizadas acerca

1 “El teatro posmoderno comienza según la autora [June Schuller] en 1970 y tiene las siguientes características: ambigüedad, discontinuidad, heterogeneidad, pluralismo, subversión, perversión, deformación, decreación, es antimimético y se resiste a la interpretación” (De Toro 26).

2 “El teatro posdramático invita a reivindicar el uso de las infraestructuras y los recursos institucionales para las nuevas propuestas, al tiempo que señala la necesidad de considerar teatrales formas artísticas desplazadas a los márgenes o que voluntariamente se sitúan fuera del espacio socialmente acotado para lo teatral” (Sánchez 19).

del discurrir teórico del teatro—, entre otras virtudes. Con todo, es posible, volviendo al inicio de esta reseña, hacer un único reparo sobre el texto, para lo cual es necesario reenfocarnos en el título del libro. En efecto, *Integraciones: nuevas tecnologías y prácticas escénicas. España y las Américas* sugiere que la investigación presentada considera la inclusión de expresiones teatrales provenientes de España y las Américas. Si al hablar de las Américas se alude a América del Norte, América Central y Sudamérica, surgen dudas sobre la ausencia de algunos grupos y creadores que han sido (y siguen siendo) figuras relevantes en lo que concierne a la incorporación de nuevas tecnologías aplicadas a las prácticas escénicas. A saber: Robert Lepage y Ex Machina en Canadá; y Wooster Group y Manual Cinema en Estados Unidos, entre otros. También quedan sin mención en el texto las prácticas escénicas que integran las nuevas tecnologías provenientes de América Central. Por tanto, las expectativas que propone el ambicioso título quedan, en parte, frustradas ante la ausencia de algunos nombres indispensables en este campo y contexto. En este sentido, la matriz curatorial de las obras seleccionadas en el estudio no resulta del todo clara, salvo, quizás, si se piensa que un posible factor vinculante entre algunos de los casos analizados por la investigadora es haber sido parte de la programación del Festival Iberoamericano de Cádiz.

No obstante lo anterior, el mérito del aporte de la investigación realizada por Claudia Villegas-Silva se erige como un insumo necesario para ayudarnos en la comprensión de la experiencia estética teatral contemporánea relacionada con la incorporación de nuevas tecnologías. En el contexto de una realidad escénica caracterizada por una abundante experimentación con nuevos soportes, dispositivos, aplicaciones y tecnologías —las cuales amplían y complejizan las fronteras de lo que entendemos por teatro—, el aporte de *Integraciones: nuevas tecnologías y prácticas escénicas. España y las Américas* funciona como una llave de acceso oportuna para la comprensión de estos nuevos quehaceres, aportando marcos teóricos y referencias específicas de gran valor académico y pertinencia cultural.

Obras citadas

- Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". *Iluminaciones*. Buenos Aires, Argentina: Taurus, 2018 195-224. Impreso.
- De Toro, Alfonso. "Semiosis teatral postmoderna: intento de un modelo". *Gestos* 9 (1990): 23-51. Impreso.
- Sánchez, José Antonio. Para una lectura *postteatral* del *Teatro Posdramático*. *Teatro Posdramático*. Hans-Thies Lehman. México: Paso de Gato y Cendeac, 2013. 17-25. Impreso.

:: RESEÑA CURRICULAR AUTORES

:: Reseña curricular autores

Juan Manuel Leal Funes

juanfunesbg@gmail.com

Licenciado en filología hispánica por la Universidad de Córdoba, Diploma de Estudios Avanzados (DEA) en literatura española e hispanoamericana de la Universidad de Salamanca y doctorando en español: investigación avanzada en lengua y literatura de la Universidad de Salamanca. Participó en los proyectos “Atlas histórico escénico del teatro de los siglos XVII y XVIII”; “Atlas histórico-escénico del teatro español de los siglos XVII y XVIII” e “Imágenes del Medievo. El mundo de las letras medievales”, todos de la Universidad de Córdoba. Autor del artículo “La ‘ecología’ como ética y principio constructivo en Discursos de sobremesa de Nicanor Parra”, *Journal of Antipoetry Studies*, julio de 2018. Entre sus comunicaciones presentadas destacan “Escritura y ecologismo. Nicanor Parra y Miguel Delibes ante la academia” (2017) en la Universidad de Tartu, “Discursos de sobremesa de Nicanor Parra. La síntesis ecopoética” (2014) en la Universidad de Cardiff, “La antipoesía y el canon literario” (2012) en la Universidad de Tartu y “Parodia y desmitificación en la poesía hispanoamericana contemporánea: Parra & Cardenal” (2010) en la Universidad de Tallin.

Consuelo Zamorano Cadenas

consuelo.paz.z@gmail.com

Licenciada en artes (2009) y titulada de actriz por la Universidad de Chile (2015). Actualmente cursa estudios de Magíster en Teoría e Historia del Arte, también en la Universidad de Chile (2017-2019). Además es diplomada del Programa Teatro y Educación de la misma casa de estudios (2011). Ha cursado talleres de dramaturgia con Marco Antonio de la Parra (2016-2017), Benjamín Galemiri (2014) e Isidora Aguirre (2008). También ha participado en talleres de escritura de cuentos con Lilian Elphick (2014), así como en diversos estudios de entrenamiento actoral. En 2014 participó en el “4to Seminario de Proyección Académica Teatro UV” realizado en la Universidad de Valparaíso, en el que expone su tesis de pregrado *La irrupción de lo real en la dramaturgia chilena contemporánea (2000-2010). El documento como dispositivo para la construcción dramático-textual*. En el área teatral se desarrolla como gestora y creadora artística de la compañía Los hijos de la china (2009-). En este grupo realizó la adaptación del texto *Cara de fuego*, escrito por Marius Von Mayenburg (Fondart 2013-2014), e integró como actriz *Una historia para Xipe Tótec* (2011-Fondart 2012) y *Juego de cuatro estaciones* (2014-Fondart itinerancias 2016 y 2017). En la actualidad lleva a cabo una investigación a partir del trabajo realizado para la creación de un libro de la compañía a modo de archivo recopilatorio. A su vez, integra el proyecto de investigación “Cartografía crítica de la pedagogía vocal en el teatro chileno (1941-2013)”, como parte del Centro de Documentación del Núcleo de Investigación Vocal (NIV).

Sandra Ferreyra

sferreyra@ungs.edu.ar

Doctora en historia y teoría de las artes y magíster en estudios de teatro y cine latinoamericano y argentino por la Universidad de Buenos Aires. Desde 2007 se desempeña como investigadora-docente del área "Cultura, culturas" en el Instituto del Desarrollo Humano de la Universidad Nacional de General Sarmiento. En la actualidad tiene a su cargo el dictado de las materias Artes Escénicas I y Artes Escénicas II de la Licenciatura en Cultura y Lenguajes Artísticos. Desde 2015 coordina el programa universitario EspectArEs (Espectadores para las Artes Escénicas) que tiene como principal objetivo articular actividades de investigación, formación y gestión cultural orientadas al desarrollo de nuevos públicos. El libro *Estética de lo inefable. Hacia una genealogía materialista del teatro argentino* será publicado por la Universidad Nacional de General Sarmiento en el segundo semestre de 2018.

Martín Rodríguez

m.rodriguez@una.edu.ar

Doctor en artes (Universidad de Buenos Aires) y magíster en sociología de la cultura y análisis cultural (IDAES-Universidad Nacional de San Martín). Es profesor titular de la materia Panorama del Teatro Latinoamericano en la UNA (Universidad Nacional de las Artes) e investigador adjunto del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (Conicet). Es autor de numerosos artículos sobre historia del teatro argentino y latinoamericano en libros y revistas especializadas y ha dictado seminarios de maestría y de posgrado. Integra la Comisión del Doctorado en Artes de la UNA y dirige proyectos de investigación financiados por el Conicet y la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica. Ha dirigido y dirige numerosas becas, tesinas de grado y tesis de maestría y doctorado. Durante el año 2010 fue becado para realizar una investigación posdoctoral sobre actores populares mexicanos y argentinos en la Universidad Nacional Autónoma de México. Entre los años 2011 y 2015 fue director del Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA) y de la revista Teatro XXI junto con Marina Sikora. En el año 2016 fue designado director del Instituto de Investigación en Teatro, Universidad Nacional de las Artes, cargo que desempeña en la actualidad.

Carolina Hernández Parraguez

dimitrahp@gmail.com

Nació en Santiago de Chile en el año 1983. Es profesora de castellano y magíster en literatura chilena y latinoamericana (Universidad de Santiago de Chile). Actualmente se encuentra realizando estudios de postgrado en el Doctorado de Estudios Americanos IDEA (Instituto de Estudios Avanzados, Universidad de Santiago de Chile). Sus líneas de investigación se centran en los cruces interdisciplinarios entre las estéticas del teatro sudamericano del siglo XXI y la desmitificación de personajes históricos. Ha publicado artículos sobre transmedialidad y crisis de la representación

en obras de la dramaturga y directora chilena Manuela Infante. En la actualidad trabaja en su investigación de tesis doctoral *Crisis de la representación y transmedialidad: Nuevas lecturas de personajes históricos mitificados en obras dramáticas de Chile, Argentina y Perú*.

Luis Aros

laaros@uc.cl

Actor de la Universidad de Chile y magíster en estudios de la voz de The Royal Central School of Speech and Drama, University of London. Director del Núcleo de Investigación Vocal, miembro del International Centre For Voice (ICV), de la Voice and Speech Trainers Association (VASTA), investigador del CIAH y académico de la Facultad de Artes de la Universidad Mayor.

Deby Kaufmann Levy

debykaufmann@gmail.com

Actriz de la Universidad de Chile y diplomada en el método grotowskiano del entrenamiento físico para el actor de la Universidad Finis Terrae. Cursó estudios de danza, música y artes marciales en India y Barcelona. Se desempeña como profesora titular en las asignaturas de Voz y Movimiento en las escuelas de teatro de la Universidad de Chile, Instituto Profesional Arcos y Universidad de Valparaíso. Desde 2014 trabaja en Fundación Yo Te Leo en proyectos de fomento lector. Formó parte de la organización del concurso de lectura a viva voz "El placer de oír leer", para niñas y niños de enseñanza básica de Chile. Participó como tallerista en el Foro Paulo Freire (2016) y en el Encuentro de Filosofía para Niñas y Niños de la Universidad de Chile (2017), entre otros.

Catalina Osorio Cerón

catalinaosorioc@gmail.com

Actriz y profesora de la Universidad de Chile. Ha participado en diversos proyectos teatrales, entre los que destacan Los Contadores Auditores, Teatro del Territorio y Teatro del Carmen. Desde su egreso en el 2009 hasta la fecha, ha cursado diversos talleres y seminarios en el área vocal y actoral, entre los que destacan los realizados en Pantheatre Chile y en Centre Artistique Roy Hart en Francia. Actualmente se encuentra cursando el Magíster en Arte, Pensamiento y Cultura Latinoamericana en la Universidad de Santiago de Chile.

Astrid Quintana Fuentealba

astrid.q.fuentealba@gmail.com

Actriz, directora y dramaturga en la Compañía Teatro Provincia de Valparaíso, con quienes ha estrenado las obras de su autoría *Bola de Sebo* (2013) y *El Sauce* (2017). Colabora con diversas

compañías y proyectos en la región, dentro de los que destaca su participación como coguionista de la miniserie documental *Memoria de árboles* (2017-2020). Es actriz con especialidad en dramaturgia, licenciada en teatro por la Universidad de Valparaíso, magíster en historia mención arte y cultura por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y diplomada en arte sonoro por Tsonami Arte Sonoro. Se desempeña como académica en la Escuela de Teatro de la Universidad de Valparaíso, donde desarrolla docencia en la línea de teoría y mención dramaturgia. Sus líneas de investigación son: historiografía teatral, dramaturgia contemporánea, ritualidad, teatralidad y performatividad pre-moderna y colonial. Es parte del Centro de Investigaciones Artísticas de la Universidad de Valparaíso, espacio en el que lleva a cabo el laboratorio “Dramaturgias Posibles”.

Marcia Martínez Carvajal

marcia.martinezc@gmail.com

Profesora de español, magíster en literaturas hispánicas y doctora en literatura latinoamericana de la Universidad de Concepción. Actualmente es profesora adjunta en la Escuela de Teatro de la Universidad de Valparaíso. Ha sido investigadora responsable de dos proyectos Fondart de investigación (2017-2018) cuyos resultados fueron publicados en el libro *Teatro y memoria en Concepción. Prácticas teatrales en dictadura* (Concepción: Nómada Sur Ediciones, 2019), donde es coautora junto a Nora Fuentealba y Pamela Vergara. Sus temas de investigación son la historia e historiografía del teatro.

Arnaldo Donoso Aceituno

arnaldodonoso@unach.cl

Doctor (c) en literatura latinoamericana y magíster en literaturas hispánicas. Actualmente se desempeña en docencia en la Universidad de Concepción y la Universidad Adventista de Chile. Trabajos suyos (artículos y ensayos) han aparecido publicados en revistas de especialidad nacionales e internacionales. Sus líneas de investigación son ecocrítica aplicada a la literatura chilena y humanidades ambientales.

Silvana Bustos Rubio

silvana.agora@gmail.com

Historiadora graduada en la Universidad de Valparaíso y actriz de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Realizó intercambios académicos en la Universidad de São Paulo y la Universidad Nacional Autónoma de México. Magíster en historia de Chile y América de la Universidad de Valparaíso. Su línea de investigación es el diálogo interdisciplinar entre el teatro documental y la historia oral. Ha realizado docencia en el Instituto de Historia de la Universidad de Valparaíso.

Luis Ureta
luretal@uc.cl

Director teatral y docente. Licenciado en artes con mención en actuación teatral de la Universidad de Chile y magíster en docencia universitaria de la Universidad Finis Terrae. Director del Diplomado en Dirección Teatral de la Universidad Finis Terrae. Director fundador de la compañía de teatro La Puerta, con la que ha realizado, desde 1991 a la fecha, cerca de cuarenta estrenos, temporadas de funciones e itinerancias en Chile, Latinoamérica y Europa, con obras como *Los Monstruos*, *Zaratustra*, *Heidi Hoh ya no trabaja aquí*, *Electronic City*, *La Cosa*, entre otras. Investigador principal en los proyectos multidisciplinares "Lamentaciones", "Tsunami" y "País sin palabras", desarrollados en la Facultad de Artes de la Universidad Católica. Asimismo, ha participado como expositor en encuentros teatrales nacionales e internacionales, testimoniando su trabajo artístico, académico e investigativo.

:: Política Editorial Revista *Apuntes de Teatro*

Revista *Apuntes de Teatro* inició su publicación en 1960 en el Teatro de Ensayo de la Pontificia Universidad Católica, y fue fundada por el destacado director teatral Eugenio Dittborn. El Teatro de Ensayo creó, en 1945, la Escuela de Arte Dramático. Ambas entidades dieron origen en 1978 al Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile y la Escuela de Teatro, pertenecientes a la Facultad de Artes de nuestra casa de estudios.

Apuntes de Teatro es una revista de corriente principal que tiene por objeto fomentar y difundir la investigación y la reflexión crítica a nivel nacional e internacional en torno al teatro y las artes escénicas, preservar el patrimonio del teatro chileno y estimular el diálogo interdisciplinario con estudiosos de otras disciplinas. Debido a su situación geográfica, *Apuntes de Teatro* se interesa particularmente en las manifestaciones teatrales hispanoamericanas, aunque acepta también contribuciones sobre otras regiones del mundo.

Publicada anualmente (julio) por la Escuela de Teatro de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, *Apuntes de Teatro* incluye solo artículos originales, que se ajusten a sus normas editoriales y hayan sido arbitrados de forma anónima por pares. Los artículos pueden ser de revisión, comunicación de nuevas investigaciones, actualización teórico-metodológica, estudios de casos, tanto teóricos como analíticos, privilegiando artículos originales resultantes de proyectos de investigación financiados.

La revista se estructura en tres secciones: la primera, "Investigación", puede estar ligada o no a un tema central y reúne artículos que aportan al conocimiento de la disciplina teatral. La segunda, "Documentos", puede acoger tres tipos de textos: documentos donde el artista escribe sobre su propio acto creativo exponiendo sus planteamientos y procedimientos artísticos; ensayos críticos sobre una obra en particular; o finalmente, un texto teatral completo de una obra chilena de escritura reciente y contingente para la crítica actual. Los artículos de esta sección están exentos de evaluación externa, y son revisados por el Comité Editorial. La tercera sección, "Reseñas", contiene reseñas de nuevas publicaciones relevantes, así como de congresos, encuentros, coloquios y festivales nacionales e internacionales en torno a las artes escénicas.

Apuntes de Teatro posee un Comité Editorial conformado por investigadores de excelencia tanto a nivel nacional como internacional. La labor de los miembros del Comité es asesorar al editor en el mejoramiento continuo de la revista, sugerir textos teatrales para su eventual publicación, participar de la edición de los ensayos de la sección "Documentos", y proponer expertos para evaluar los artículos recibidos.

Esta publicación anual entiende lo teatral y escénico como un fenómeno complejo, que involucra una diversidad de agentes —desde el actor o *performer* al espectador—, se nutre de diversas

disciplinas y cada vez expande más sus fronteras, pudiendo ser entendida como manifestación artística o cultural. Es por ello que el ámbito de estudio de *Apuntes de Teatro* es amplio y abarca no solo las diversas prácticas teatrales (actuación, dirección, dramaturgia, diseño teatral, entre otros), sino también sus diversos enfoques teóricos, además de las perspectivas de otras disciplinas que tienen por objeto lo teatral (estética, sociología, psicología, literatura, historia, antropología, pedagogía, entre otras). Aun cuando el énfasis de la revista está puesto en el teatro chileno e hispanoamericano, también es posible considerar problemáticas particulares de las prácticas escénicas norteamericanas, africanas, asiáticas, austronesias y europeas.

Declaración ética sobre publicación y buenas prácticas

La redacción de la revista *Apuntes de Teatro* está comprometida con la comunidad científica para asegurar la calidad y garantizar la ética de todos los artículos publicados. Nuestra publicación se rige bajo los parámetros de ética y buenas prácticas establecidas por COPE (Committee on Publication Ethics)¹. El comité editorial de la revista se compromete además a publicar las correcciones, retracciones, aclaraciones y disculpas cuando sea preciso.

Para garantizar la calidad de los trabajos publicados, nuestra revista escogerá pares evaluadores expertos en los temas de cada artículo, y asegurará el anonimato de todas las partes involucradas a lo largo del proceso de evaluación, corrección y publicación. En ciertos casos particulares, *Apuntes de Teatro* tomará en cuenta la eventual solicitud por parte de un autor de vetar a algún evaluador, en caso de haber conflictos de interés involucrados. Asimismo, se garantiza el derecho a los autores de apelar a las decisiones editoriales de la revista concernientes a la publicación de su artículo.

Apuntes de Teatro declara su compromiso de respetar las normas de derecho de autor y las buenas prácticas en la publicación de todos sus artículos. Por ello, cualquier intento de plagio o violación a los derechos de autor de terceros está terminantemente prohibido. Los editores de la revista se asegurarán, en la medida de lo posible, de detectar cualquier intento de plagio y se regirán bajo el código de conducta de COPE en caso de enfrentarse a un caso de este tipo. El artículo en cuestión será rechazado, previa revisión, y las razones serán claramente expuestas al autor. En caso de involucrar materiales publicados por un tercero, se dará aviso a los involucrados para que tomen las acciones correspondientes.

¹ Disponibles para su consulta en *COPE Committee on Publication Ethics. Code of conduct and best practice guidelines for journal editors*. Recurso electrónico. 6 Mar. 2014

Revista *Apuntes de Teatro*

Escuela de Teatro - Facultad de Artes - Pontificia Universidad Católica de Chile

:: Normas Editoriales

Presentación de los artículos

- Tanto artículos como documentos deben ser inéditos y de reciente elaboración. El autor adquiere el compromiso de no publicarlo posteriormente en otra revista, a no ser que lo solicite expresamente a *Apuntes de Teatro* y que indique la fuente de su primera publicación en esta, enviando posteriormente un ejemplar.
- Los artículos deben incluir título, resumen en español e inglés y tres a cinco palabras clave (también en versión bilingüe), y la dirección de correo electrónico del autor.
- Si el artículo es derivado de investigación, incluir a pie de página el nombre de la investigación asociada, investigador responsable, fuente de financiamiento y fecha.
- La extensión de los artículos debe fluctuar entre las cinco mil y diez mil palabras.
- La extensión de los documentos debe fluctuar entre las mil quinientas y tres mil quinientas palabras, salvo en el caso de los textos teatrales, que no tienen límite de extensión.
- Para garantizar el anonimato de los autores en el proceso de arbitraje, los artículos enviados a *Apuntes de Teatro* no deben contener datos referentes a los autores. Esta información debe ser enviada en un documento aparte, el que debe incluir una biografía mínima del autor que contenga sus grados académicos, su actual filiación académica o institucional, sus últimas publicaciones y su correo electrónico institucional. Esta biografía no debe exceder las 250 palabras.
- Las imágenes, si las hubiera, deben ser enviadas como archivos independientes, en formato JPG y en una resolución igual o mayor a 300 dpi; además, deben venir acompañadas con textos de identificación para los pie de fotos (nombre del montaje, dramaturgia, dirección, compañía de teatro, año de realización, autor fotografía y persona o institución que la facilita).
- En el caso de los documentos, deben adjuntarse imágenes y ficha artística de la obra (que contenga fecha y lugar de estreno, director, asistente de dirección, elenco, diseño escenográfico, de vestuario, iluminación, sonoro, u otro dato relevante).

Envío y recepción de artículos

- Los archivos deben enviarse vía correo electrónico, en formato Word, a la dirección de la revista (revista.apuntes.teatro@uc.cl), adjuntando las imágenes, si las hubiera, como archivos JPG.
- Los autores al enviar sus artículos dan cuenta de la aceptación de entrega de los derechos para la publicación de los trabajos.

- El envío de artículos implica la aceptación de nuestras normas editoriales.
- Las opiniones son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no representan el pensamiento de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Arbitraje y evaluación de los artículos

- La evaluación de artículos recibidos en *Apuntes de Teatro* consiste en el envío en forma anónima a un árbitro, quien puede aprobar su publicación, desestimarla o solicitar modificaciones. Si el resultado de su evaluación es negativo el artículo será sometido a la evaluación de otro árbitro. Si ambos coinciden en rechazar el artículo este no será publicado. No obstante, si el segundo árbitro considera que el artículo puede ser aceptado, se pedirá la colaboración de un tercer árbitro que dirimirá la publicación final del artículo.
- La Dirección de la revista, con previa autorización del Comité Editorial, puede solicitar artículos a investigadores de reconocido prestigio, los cuales estarán exentos de arbitraje.
- El tiempo de evaluación de los artículos recibidos dependerá de cada caso, y puede extenderse hasta seis meses.
- La decisión final sobre la publicación del artículo será informada al autor vía correo electrónico o carta.
- Los artículos aprobados serán publicados en uno de los tres números siguientes de *Apuntes de Teatro*.
- Los autores de artículos publicados recibirán un ejemplar de la revista.

Sistema de citas

- Se utiliza el formato *MLA Handbook*, séptima edición, 2009.
- Los títulos de obras teatrales, novelas, antologías, películas, libros, revistas, diarios, deben ir en itálicas (cursivas) y solo con la primera letra en mayúscula, tanto en el texto como en el listado de referencias.
- Los títulos de artículos, ensayos o capítulos contenidos en un libro, página de sitio web, cuento, canción o ponencias van entre comillas.
- La fórmula general para citas dentro del texto consiste en mencionar entre paréntesis el apellido del autor (o de los autores) y el número de página del fragmento citado:

(Lagos 31).

- Cuando un texto posee tres o más autores, pueden citarse todos los apellidos (con el orden que aparecen en la página del título del texto) o mencionarse solo el apellido del primer autor, al que se le adiciona la frase *et al.* Por ejemplo:

Un dibujo del siglo XVI del Códice *Magliabechiano* o *Libro de la Vida* (Anders et al. 96) muestra a Tepoztecatl con todos sus emblemas, blandiendo su insignia y sosteniendo su hacha de cobre característica lista para pelear o defenderse.

- Si en el cuerpo del relato se menciona al autor, solo va entre paréntesis, al final de la cita, el número de página. Por ejemplo:

Sara Rojo afirma que... (23).

- Si se utilizan dos o más textos del mismo autor, se indicará el apellido del autor, seguido de coma, y el título abreviado del texto junto con el número de página:

(Pavis, *La Mise en scène* 13).

- Las citas literales de cuatro líneas o menos pueden ir entre comillas en el cuerpo del relato. Las citas literales más extensas deben separarse como un párrafo distinto y justificarse a 2,5 centímetros del margen izquierdo y deben ir sin comillas y sin cursiva y tamaño de letra número 10, de la siguiente forma:

Para Sarlo, a su vez, en la crítica

lo que está en juego, me parece, no es la continuidad de una actividad especializada que opera con textos literarios, sino nuestros derechos, y los derechos de otros sectores de la sociedad donde figuran los sectores populares y las minorías de todo tipo, sobre el conjunto de la herencia cultural, que implica nuevas conexiones con los textos (37).

- Si la cita supone un énfasis, es necesario indicar si pertenece o no al original. Por ejemplo:

“... la realidad ha de estar *transformada* por el arte” (Brecht 31, el énfasis es mío).

- Si la cita proviene de un texto extranjero que no ha sido traducido al español, el autor debe proveer su propia traducción e indicarlo de la siguiente forma:

“. . . 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).

- También es necesario indicar si se ha incluido alguna contribución propia, necesaria para aclarar el sentido de una cita. Para ello, se la debe poner entre corchetes, de la siguiente forma:

Los escritos de Brecht son tan cuantiosos que Salvat, en el prólogo a *La técnica teatral de Bertolt Brecht*, lo denomina “tipificador y acrisolador de la [tradición alemana]” (Desuché 11).

- Si se cita una cita o una fuente indirecta, debe hacerse de la siguiente forma:

Las operaciones de desciframiento del crítico, en consecuencia, se redefinen desde una gran amplitud y lo equiparan a las realizadas por cualquier otro hermeneuta: los discursos potenciales que se debaten en los textos, “cualquiera sea la naturaleza de estos” (incluyendo por cierto al texto espectacular y al cuerpo actoral), encontrarían un “horizonte de intelección interpretativa en quien realice su semiosis” (Jauss cit. en Rojo 40).

- Si la cita se extiende por dos o más páginas en el original, puede utilizarse una de las siguientes fórmulas: (288-9) o (289-90). Esto significa que la cita está entre las páginas 288 y 289, o bien entre las páginas 289-90.
- Las elipsis al principio, al medio o al final de la cita, deben ir con tres puntos separados por un espacio: . . .

Notas al pie y lista de referencias

- Las notas al pie de página con referencias bibliográficas de los textos citados no son pertinentes. Toda información bibliográfica va al final del artículo en un listado de referencias.
- Una nota al pie de página se justifica solo en el caso de aclarar algún concepto o contexto que pueda desviar la temática y la forma del artículo.
- El listado de referencias final solo debe incluir aquellos títulos efectivamente citados en el cuerpo del relato y debe ir titulado: Obras citadas.
- La manera de citar los títulos varía según el tipo de obra citada: novela, cuento, artículo, texto leído desde Internet, video, etc. El orden general de la información es el siguiente y debe presentarse con sangría francesa, de la siguiente forma:

Apellido del autor, nombre del autor. *Título del libro*. Ciudad: editorial, año. Medio de publicación (Impreso, Recurso electrónico, Audiovisual, etc.).

Obras citadas: ejemplos

1. Libro de un solo autor:

Féral, Josette. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna, 2004. Impreso.

2. Libro de dos autores:

Costantino, Roselyn y Diana Taylor. *Holy Terrors: Latin American Women Perform*. Durham: Duke University Press, 2003. Impreso.

[Para libros de tres o más autores, o bien se registran los nombres de todos los autores o el nombre del primer autor seguido de "et al." ("y otros")].

3. Libro de autor desconocido:

Ollantay: drama quechua. Lima: Ragas, 1996. Impreso.

4. Libro compilado o editado por uno o más autores:

Ávila, Francisco de, ed. *The Huarochiri Manuscript: A Testament of Ancient and Colonial Andean Religion*. Trad. Frank Salomon y George L. Urioste. Austin: University of Texas Press, 1991. Impreso.

Hurtado, María de la Luz y Mauricio Adrián Barría Jara, comps. *Antología: un siglo de dramaturgia chilena: 1910-2010*. 4 vols. Santiago de Chile: Publicaciones Comisión Bicentenario Chile. Impreso.

5. Dos o más libros del mismo autor: (En el segundo libro y siguientes, el nombre del autor se reemplaza por tres guiones, seguidos de un punto):

Arendt, Hannah. *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza Editorial, 2005. Impreso.

---. *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen, 1967. Impreso.

6. Artículo en una compilación:

Foucault, Michel. "¿What is Critique?". *The politics of truth*. Ed. Sylvère Lotringer y Lysa Hochroth. Nueva York: Semiotext(e), 1997. 23-32. Impreso.

7. Artículo en revista académica:

Hurtado, María de la Luz. "Escribir como mujer en los albores del siglo XX: construcción de identidades de género y nación en la crítica de Inés Echeverría (Iris) a las puestas en escena de teatro moderno de compañías europeas en Chile". *Aisthesis* 44 (2008): 11-52. Impreso.

8. Reseña, comentario o crítica:

Massmann, Stefanie. Reseña de *La máquina de pensar*, de Jorge Luis Borges. *Taller de Letras* 33 (2003): 136-8. Impreso.

9. Introducción, prefacio o prólogo:

Barros Arana. Introducción. *Cautiverio feliz y la razón de las guerras dilatadas de Chile*. Francisco Nénez de Pineda y Bascuñán. Santiago: Imprenta del ferrocarril, 1863. Impreso.

10. Traducción:

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Trad. Fernando de Toro. Barcelona: Paidós, 1983. Impreso.

11. Tesis:

Contreras, María José. *Il corpo in scena: indagine semiotico del Corpo nella prassi performativa*. Tesis doctoral. Universidad de Bolonia, Italia, 2008.

12. Ponencia o disertación:

Grass, Milena. "*Cinema Utopía* (1985) y *Río Abajo* (1995), de Ramón Griffiero. Cuando el teatro pone en escena lo que la historia no escribe". Ponencia presentada en las IX Jornadas de Estudiantes de Postgrado en Humanidades, Artes, Ciencias Sociales y Educación. Escuela de Postgrado, Facultad de Humanidades, Universidad de Chile, 2008.

13. Recurso electrónico: (al final se indica la fecha de ingreso)

Benjamin, Walter. "Para una crítica de la violencia". *Biblioteca electrónica, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS*. Recurso electrónico. 6 de mayo de 2009.

Daulte, Javier. "Juego y compromiso: el procedimiento". *DDT, Documents de Dansa i Teatre* 01 (2003): 41–50. *Teatre lliure*. Recurso electrónico. 15 de mayo de 2009.

14. Sitio Web:

Chile escena: Memoria activa del teatro chileno. 1810 – 2010. Proyecto Bicentenario CHILEAC-TÚA, 2010. Web. 11 de abril de 2011.

"Mediación cultural". Teatro UC. Web. 16 de noviembre de 2013.

15. Texto dramático:

Stranger, Inés. *Cariño malo. Malinche. Tálamo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2007. Impreso. Calderón, Guillermo. *Diciembre*. s/e., [2008].

(Entre corchetes, se puede poner fecha, aunque no esté proporcionada por el texto)

Resúmenes y palabras clave

- El resumen debe contener la información básica del documento original y, dentro de lo posible, conservar la estructura del mismo. No debe sobrepasar las 150 palabras. El contenido del resumen es más significativo que su extensión.
- El resumen debe empezar con una frase que represente la idea o tema principal del artículo, a no ser que ya quede expresada en el título. Debe indicar la forma en que el autor trata el tema o la naturaleza del trabajo descrito en términos tales como estudio teórico, análisis de un caso, informe sobre el estado de la cuestión, crítica histórica, revisión bibliográfica, etc.
- Debe redactarse en frases completas, utilizando las palabras de transición que sean necesarias para que el texto resultante sea coherente. Siempre que sea posible deben emplearse verbos en voz activa, ya que esto contribuye a una redacción clara, breve y precisa.
- Las palabras clave deben ser conceptos significativos tomados del texto, que ayuden a la indexación del artículo y a la recuperación automatizada. Debe evitarse el uso de términos poco frecuentes, acrónimos y siglas.

Suscripción Revista *Apuntes de Teatro*

	NACIONAL		EXTRANJERO		
	SANTIAGO (Venta directa) \$	SANTIAGO Y REGIONES* \$	NORTE- AMÉRICA* US\$	CENTRO- AMÉRICA* US\$	EUROPA, ASIA ÁFRICA* US\$
1 número: <i>Apuntes</i> 142	5.200	6.500	22	23	24
2 números: <i>Apuntes</i> 142 y 141 (5% desc.)	9.880	12.350	42	44	46
3 números: <i>Apuntes</i> 142, 141 y 140 (10% desc.)	14.040	17.550	59	62	65
NÚMEROS DISPONIBLES			VALOR UNITARIO		
Desde el Nº 99 al Nº 118	3.900	5.200	19	20	21
Números 121 y 122	4.200	5.500	20	21	22
Número Especial 123 y 124	4.800	6.100	21	22	23
Número Especial 40 años Nº 119-120	4.800	6.100	21	22	23
Desde el Nº 125 al Nº 141	5.200	6.500	22	23	24
COLECCIÓN DE LIBROS			VALOR UNITARIO		
Identidad Femenina en el Teatro	4.800	6.100	30	30	36
Memorias Teatrales. 50 años	4.800	6.100	30	30	36
Teatro Chileno y Modernidad	4.800	6.100	-	-	-
CD "60 años Teatro Universitario 1943-2002"	20.000	22.000	60	60	72
CD "1948-1988 Teatros Independientes"	20.000	22.000	60	60	72

*Envío por correo certificado

ADJUNTO PAGO

CHEQUE NOMINATIVO A NOMBRE DE: Pontificia Universidad Católica de Chile

Monto del pago

NOMBRE SUSCRIPTOR

DIRECCIÓN

TELÉFONO

ENVIAR ESTE CUPÓN A:

Escuela de Teatro UC, Revista Apuntes
Jaime Guzmán Errázuriz 3300 Santiago-Chile

INFORMACIONES

Teléfono: 2354 50 83 - Fax: 2354 52 49
Correo electrónico: revista.apuntes.teatro@uc.cl

DEPÓSITO O TRANSFERENCIA

Cuenta para depósito o transferencia:

Nombre: Pontificia Universidad Católica de Chile; RUT: 81.698.900-0; Banco: CORP-BANCA; cuenta Nº 14-02656-8.

Rogamos enviar documento escaneado o comprobante junto con sus datos al correo electrónico indicado arriba, para dar curso a su suscripción.

APUNTES

de TEATRO

- 103 El rey Lear (*fragmentos*) en transcripción de Nicanor Parra
- 104 ¡Cierra esa boca Conchita! de José Pineda
- 107 Dédalus en el vientre de la bestia de Marco Antonio de la Parra
El guante de hierro de Jorge Díaz
- 108 Las siete vidas del Tony Caluga de Andrés del Bosque
- 109 La pequeña historia de Chile de Marco Antonio de la Parra
- 110 La catedral de la luz de Pablo Álvarez
- 111 El desquite de Roberto Parra
- 112 Quarteto, Medea material y La misión (*fragmentos*) de Heiner Müller
- 113 El Che que amo de Oscar Castro
- 114 Lláname, no te arrepentirás de Francisca Bernardi
Tango de Ana María Harcha
Asesinato en la calle Illionis de Lucía de la Maza
- 115 Fantasmas borrachos de Juan Radrigán
- 116 Gemelos de La Troppa, basada en El gran cuaderno de Agota Kristof
- 117 Una casa vacía de Raúl Osorio, basada en la novela de Carlos Cerda
- 118 Creencias desempleadas de Mauricio Navarrete
Aysén de nieve y sangre de René Rojas
- 119/120 Nemesio Pelao, ¿qué es lo que te ha pasao? de Cristián Soto
- 121 Trauma de Alexis Moreno
- 122 Especial de Andrés Pérez
- 123/124 Trasatlántico o la fuga de Europa de Juan Claudio Burgos
Kinder de Francisca Bernardi y Ana María Harcha
Color de hormiga de Lucía de la Maza
- 125 El transcurrir de Valeria Radrigán
Amargo de Andrea Franco
Perséfone de Andrea García
- 126/127 Fantasmas de parafina de Eduardo Pavez
HOMBREconpiesSOBREunaespaldadeNIÑO de Juan Claudio Burgos
Buffalito que camina con jeans apretados y chaqueta de cuero de Alejandra Moffat
Vida de otros de Ana López
- 128 El neo-proceso de Benjamín Galemiri
- 129 Fin del eclipse de Ramón Griffero
- 130 H.P. (Hans Pozo) de Luis Barrales
- 131 Pedro de Valdivia: la gesta inconclusa de Francisco Sánchez
- 132 Hombre acosado por demonios ante un espejo de Rolando Jara
- 134 Las analfabetas de Pablo Paredes
- 136 La reunión de Trinidad González
- 138 Limitrofe, la pastora del sol de Bosco Cayo
- 140 Los millonarios de Alexis Moreno
- 141 La flor al paso de Leyla Selman
- 142 GALAXIA-SUR realista de Miguel Neira

INVESTIGACIÓN

JUAN MANUEL LEAL FUNES

La antipoesía en escena: Nicanor Parra, el “dramaturgo hipotético”

CONSUELO ZAMORANO CADENAS

Tentativa panorámica sobre dramaturgia en Chile y el trabajo con material documental (1950-2000)

SANDRA FERREYRA Y MARTÍN RODRÍGUEZ

El actor como productor: hacia un análisis materialista de la actuación en Buenos Aires

CAROLINA HERNÁNDEZ PARRAGUEZ

Transmedialidad y crisis de la representación: la reinterpretación de personajes históricos mitificados en *Xuárez* de Luis Barrales y Manuela Infante

LUIS AROS

Dos puntos de referencia para la discusión de sobre enseñanza de la voz hablada en el teatro chileno

DEBY KAUFMANN LEVY

La voz y el acto de comprender

CATALINA OSORIO CERÓN

El placer como entrada a una práctica vocal

TEXTO TEATRAL

ASTRID QUINTANA FUENTEALBA

Bola de Sebo

DOCUMENTOS

MARCIA MARTÍNEZ CARVAJAL

La invención de la guerra en *Bola de Sebo* (2013) de Astrid Quintana: dramaturgia del enfrentamiento

ARNALDO DONOSO ACEITUNO

Imaginación distópica y tiempos de crisis: sobre *Bola de Sebo* (2013) de Astrid Quintana

RESEÑAS

PAULA GONZÁLEZ (compiladora)

Dramaturgias de la Resistencia: Teatro Documental, KIMVN MARRY XPANTV, por Silvana Bustos Rubio

CLAUDIA VILLEGAS-SILVA

Integraciones: nuevas tecnologías y prácticas escénicas. España y las Américas, por Luis Ureta