

APUNTES

de TEATRO

:: Índice

3-5 Editorial

INVESTIGACIÓN

- 9 - 30 **JUAN VILLEGAS**
Historia personal: para la historia de las teorías teatrales en Chile y América Latina
A Personal Story: Towards a History of Theories on Theatre in Chile and Latin America
- 31 - 51 **IVÁN VERA-PINTO SOTO**
La "época de oro" del teatro burgués en Iquique, 1900-1930
"Golden Age" in the History of the Bourgeois Theatre in Iquique, 1900-1930
- 52 - 74 **SOLEDAD FIGUEROA RODRÍGUEZ**
Un cuadro de zarzuela: circulación y prensa en la construcción social del género chico en Chile (siglos XIX-XX)
A Zarzuela Scene: Circulation and Press in the Social Construction of Género Chico in Chile (19th-20th Century)
- 75-89 **GINO LUQUE**
Hamlet, nuestro contemporáneo: relecturas desde la escena peruana del cambio de siglo
Hamlet, our Contemporary: Rereadings From the Peruvian Turn-of-the-Century Theatre Scene
- 90 - 102 **CARLA CORTEZ CID E ISABEL SAPIAÍN CARO**
La tragedia del teatro y de la historia no oficial en *Shakespeare falsificado* de Luis Barrales
The Tragedy of Theater and Unofficial History in Luis Barrales' *Shakespeare falsificado*

103 - 115 DOMINGO ADAME H.

Transteatro: más allá del teatro y del performance. El caso de *Puentes Invisibles*

Transtheatre: Beyond the Theatre and the Performance. The Case of *Puentes Invisibles*

TEXTO TEATRAL

119 - 142 LEYLA SELMAN

La flor al paso

DOCUMENTOS

143 - 145 MARCIA MARTÍNEZ CARVAJAL :: Crítica

Una tragedia en tránsito. Sobre *La flor al paso* de Leyla Selman

146 - 149 MARÍA FRANCISCA DÍAZ :: Texto de creador

Cuando se me acercó la tragedia

150 - 152 CATALINA DEVIA GARRIDO :: Texto de creador

A propósito de la visualidad de *La flor al paso*

RESEÑAS

155 - 157 ANA LUISA CAMPUSANO T., DANIELA CÁPONA P. Y CATALINA DEVIA G.

Develando el otro habitar. Oficios técnicos del Teatro Nacional Chileno, por Isabel Baboun Garib

158 - 160 IRENE VILLAGRA

Estudio crítico de fuentes: historización de Teatro Abierto, Ciclos 1982 y 1983, por Michelle Piaggio

161 - 167 8º IDIERI *Cultura Abierta en el Siglo Asiático. Diálogos internacionales sobre educación dramática*,

por Catalina Villanueva

171 - 175 Reseña curricular autores

179 - 180 Política Editorial

181 - 186 Normas Editoriales

187 Cupón de suscripción

:: Editorial

Sin mayores preámbulos, hagamos la pregunta de rigor: ¿qué encuentra quien se detenga en este, nuestro número 141 de *Apuntes de Teatro*? Parte de lo que nos propusimos en esta edición fue abordar tematizaciones respecto de aquellos aspectos que no siempre cuentan –al menos en nuestro medio– con aportes o investigaciones más consistentes. Esto es, asuntos que van un poco más allá de las consabidas figuras personales que se ubican sobre el escenario, como son el actor, el director o el dramaturgo. Evidentemente esto todavía es una tarea pendiente, lo cual es tanto una constatación factual, como una invitación a nuestros lectores y colaboradores.

Dimensiones tales como la escenografía, el maquillaje, el vestuario, la iluminación, la arquitectura o el lenguaje sonoro y musical del teatro deberían contar, luego, con un tratamiento reflexivo más acabado. También los discursos respecto del teatro que vehiculan los medios de comunicación o las ideas que maneja la crítica que allí se despliega o las instituciones que en América Latina conservan parte importante del patrimonio y formación de la actuación podrían ser estudiados para reconocer allí una pieza constitutiva de este arte que, a veces, un tanto abusivamente, se reduce a su aspecto ontológicamente efímero.

Igualmente –y esto no significa ninguna jerarquía predeterminada– las recepciones, en donde sobresalen las imágenes del espectador, las audiencias y el público, podrían ocupar un mejor y más sólido espacio de pesquisa interpretativa. Sea como fuere, ¿qué puede estudiarse, escudriñarse y citarse esta vez?

En primer lugar y abriendo la sección Investigación, un texto de Juan Villegas que es a un tiempo testimonio y proyección sobre el largo trabajo intelectual del destacado pensador latinoamericano radicado en los Estados Unidos. Así, “Historia personal: para la historia de las teorías teatrales en Chile y América Latina” es una verdadera introspección espejeante, en la que Villegas nos entrega detalles de los grandes hitos de su pensamiento y las consabidas relaciones que cada uno de esos momentos de reflexión guardan con corrientes teóricas más amplias.

Luego el texto “La ‘época de oro’ del teatro burgués en Iquique, 1900-1930”, de Iván Vera-Pinto Soto, entrega un análisis de datos históricos, a partir de los cuales se puede inferir que tal época representa en Chile un período enérgico y vistoso respecto del arte escénico y en el cual conviven espectáculos importados desde Europa con un llamado teatro social obrero.

En un buen contrapunto y diálogo con lo anterior, presentamos el texto de una joven investigadora como Soledad Figueroa Rodríguez titulado “Un cuadrado de zarzuela: circulación y prensa en la construcción social del género chico en Chile (siglos XIX-XX)”, el que se adentra en el papel jugado por la prensa en relación con la zarzuela, buscando desentrañar allí, tanto los aspectos

de promoción de las obras y trabajadores escénicos, como las lecturas críticas que dan cuenta de las construcciones teatrales y sociales de aquella época.

Enseguida se encuentra el artículo “*Hamlet*, nuestro contemporáneo: relecturas desde la escena peruana del cambio de siglo” de Gino Luque Bedregal, que muestra y analiza el fenómeno de la gran presencia en los últimos 25 años de Shakespeare en la cartelera teatral de ese país andino, en especial con el personaje de Hamlet. El autor sostiene que esa figura teatral se convierte en motivo alegórico para pensar de otra manera asuntos políticos tan importantes como la libertad que otorga la ficción teatral.

Hay todavía más. El texto de Carla Cortez Cid e Isabel Sapiaín Caro “La tragedia del teatro y de la historia no oficial en *Shakespeare falsificado* de Luis Barrales” instala, nuevamente, la idea de reescritura teatral y desde allí la otra mayor que entrelaza el teatro como mecanismo transformador de la vida, así como de un verdadero canalizador de cambios revolucionarios, en medio de la pérdida de ideales en el Chile de hoy. El conflicto de clases, el problema sexo-genérico y el trabajo metateatral les sirven a las autoras para desarrollar en detalle lo anteriormente expuesto.

Esto sigue luego con “Transteatro: más allá del teatro y del performance. El caso de *Puentes Invisibles*” del académico Domingo Adame H., de la Universidad Veracruzana de México. Allí se vislumbra, a partir de lo que el propio autor denomina una epistemología transdisciplinaria, en la propuesta de la *Estética de lo performativo* de Erika Fischer-Lichte y en las teorías de Rodolfo Valencia y Nicolás Núñez, la idea también central de que el teatro occidental ha transitado desde una práctica artística institucionalizada moderna a una práctica performática posmoderna. Y no solo eso: las dos formas de práctica estética desdibujan sus especificidades disciplinarias o multi e interdisciplinarias para abrirse a la realidad transdisciplinaria, las que son consecuencia de una manera distinta de entender lo real.

En esta misma línea de preocupaciones y ampliación de los referentes teatrales, en la sección Documentos presentamos un trabajo de realizadores y realizadoras que viven y trabajan en Concepción, Chile. Se trata, por un lado del texto teatral *La Flor al paso* de Leyla Selman presentada al público el año 2015 y de los documentos de Marcia Martínez Carvajal “Una tragedia en tránsito. Sobre *La flor al paso* de Leyla Selman”, seguida del texto de creador “Cuando se me acercó la tragedia” de Francisca Díaz, y finalmente de un comentario respecto del diseño visual de la misma puesta en escena de Catalina Devia Garrido, titulado justamente “A propósito de la visualidad de *La flor al paso*”.

Leyla Selman realizó estudios en la Escuela de Arte Dramático del Sur de Concepción y desde el año 2005 forma parte de la compañía La Reconstrucción. Es una creadora que ha sido esencial en mantener activa la escena penquista a pesar del cierre de las escuelas de teatro y las dificultades para mantener un trabajo profesional en las regiones de Chile. Su alianza con el director y actor Rodrigo Pérez y con compañías aficionadas como la del Departamento de Pedagogía de la Universidad de Concepción, le han permitido ampliar las redes de sobrevivencia y visibilidad del trabajo teatral en esta ciudad. Dos veces ha sido ganadora del premio Ceres

a las Artes en la región de Biobío. Sus obras *El pájaro de Chile* y *La flor al paso* han sido parte de la selección anual del Festival Santiago a Mil. Por *El Pájaro de Chile* recibió el año 2014 el Premio Municipal de Literatura.

En cuanto a la sección Reseñas, presentamos aquí una trilogía de atentos comentarios respecto de dos obras escriturales y un evento académico, que también se pueden inscribir en la idea de temas poco estudiados entre nosotros.

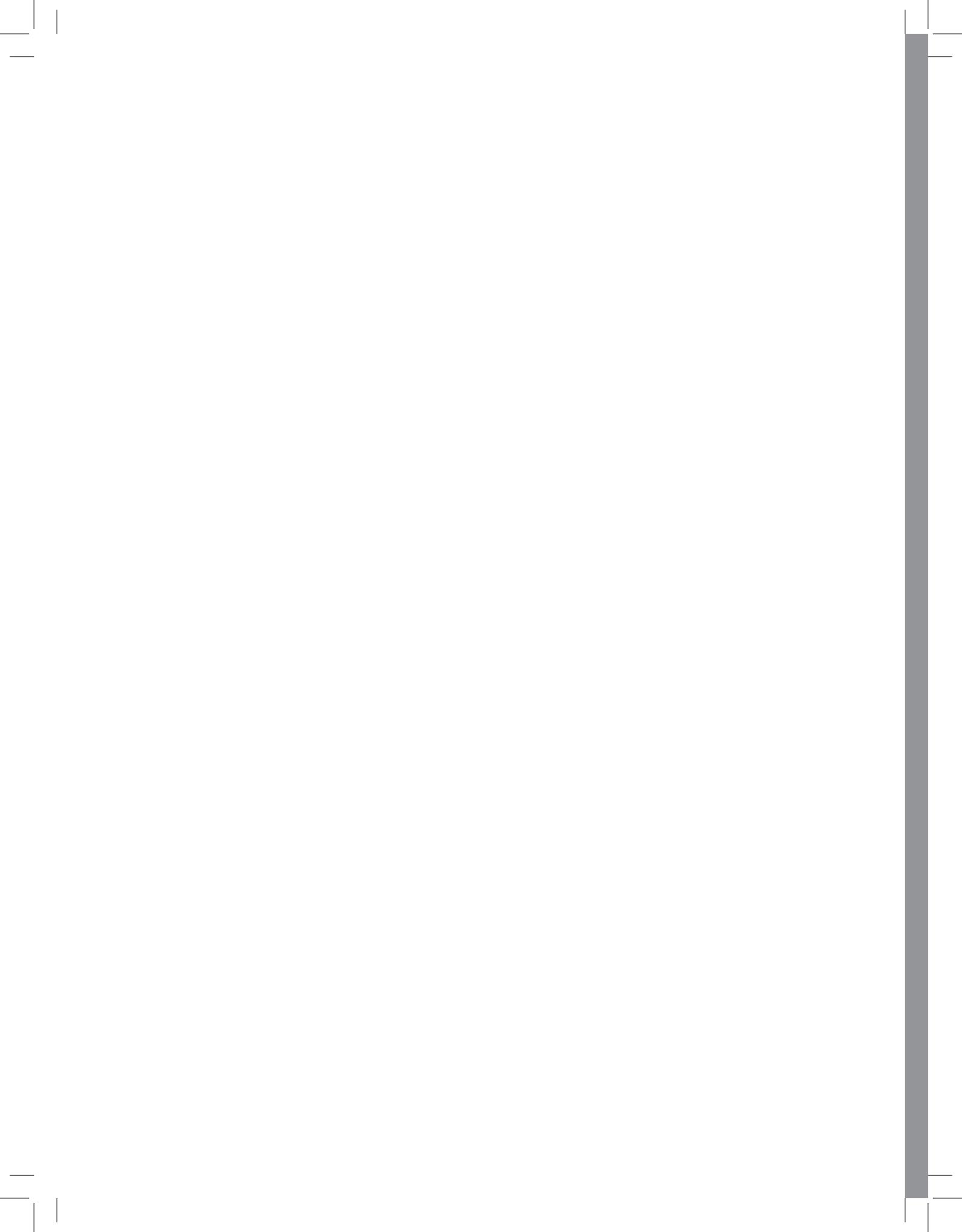
Primero en relación con el libro *Develando el otro habitar. Oficios Técnicos del Teatro Nacional Chileno* (Escena inmaterial, 2015), escrito por Isabel Baboun. Libro excéntrico en Chile, por cuanto, como hemos adelantado, los aspectos que no se ajusten a las consabidas figuras de la escena no cuentan con trabajos que reconozcan lo que las excede y acompaña.

Más adelante el *Estudio crítico de fuentes. Historización teatro abierto. Ciclos 1982 y 1983*, de la investigadora argentina Irene Villagra, Argentina, (Taller de la Cooperativa El Zócalo Ltda., 2015) es presentado por la artista y estudiosa Michelle Piaggio. Se trata de un libro que recopila, ordena y muestra fuentes de un cierto tipo de teatro de una época muy determinada y que por tal especificidad resulta pionero en nuestros medios teatrales latinoamericanos.

Esta sección se cierra con una presentación crítica respecto del 8º Instituto Internacional de Investigación en Educación Dramática (Idieri), realizado en Singapur, cuyo título es "Cultura Abierta en el Siglo Asiático. Diálogos internacionales sobre educación dramática", realizada por Catalina Villanueva.

Por último no queda más que agradecer a Roberson de Sousa Nunes, Marina Liliana Hurtado, Rolando Jara, Jenny Pino Madariaga, Rubén Darío Zuluaga, Pía Gutiérrez y Eberto García Abreu por su valioso apoyo profesional para con nosotros.

Patricio Rodríguez-Plaza
Director



:: ARTÍCULOS



Historia personal: para la historia de las teorías teatrales en Chile y América Latina

A Personal Story: Towards a History of Theories on Theatre in Chile and Latin America

Juan Villegas

Universidad de California, Estados Unidos

j.villegas@uci.edu

Resumen

A partir del supuesto de que las teorías son discursos situados, se propone que la reflexión sobre ellas requiere considerar las condiciones y el contexto de su producción. El ensayo se centra en el análisis del contexto cultural, político e institucional de los planteamientos de Juan Villegas sobre el "teatro". El autor describe sus desplazamientos teóricos más significativos y los inserta en las transformaciones experimentadas por las teorías sobre el teatro y las culturas en América Latina. Distingue varias instancias: estructuralista; estructuralista-semiótica y teoría de la recepción; latinoamericanista y nuevos modelos; la reescritura de las historias del teatro; las prácticas escénicas como construcciones visuales; y las estrategias de la posmodernidad con su potencial cancelación del proyecto latinoamericanista. Finalmente, sugiere nuevas funciones para el futuro de la reflexión teórica sobre las prácticas escénicas latinoamericanas.

Palabras clave:

Teatro latinoamericano – Juan Villegas – teorías teatrales – América Latina.

Abstract

Based on the assumption that theories are situated discourses, the author proposes that any reflection on theories must take into consideration the conditions and context of the production. The essay focuses on Juan Villegas's analysis of the cultural, political and institutional contexts of his own proposals on theatre. The author describes his most significant theoretical considerations and relates them to historical changes regarding theories on theatre and culture in Latin America. He highlights several theoretical stages: Structuralism; semiotics and reception theories; Latin Americanist theories and the need for new models; the rewriting of theatre histories; theatre as visual construction; and postmodern strategies that have the capacity to reinforce or cancel the Latin Americanist project. Finally, he suggests new directions and dynamics for future theoretical reflections on Latin American theatre.

Keywords:

Latin American Theatre – Juan Villegas – Theories on Theatre – Latin America.

A partir del supuesto de que las teorías son discursos situados cuyo significado está vinculado al contexto y a la comunidad interpretativa a la que pertenece el emisor del discurso, el objetivo de este ensayo es destacar lo que considero algunas instancias de mis planteamientos teóricos con respecto al teatro, explicar sus fundamentos e insertarlos en su contexto cultural e histórico¹. Propongo que los desplazamientos y las sustituciones de los discursos teóricos legitimados están asociados a transformaciones significativas en la concepción de la cultura y de los sistemas culturales que funcionan en la sociedad y, a la vez, se relacionan con las transformaciones de las prácticas teatrales. Sugiero que están íntimamente ligados, además, a la conflictividad de discursos críticos, los que a su vez se asocian a grupos culturales con sus raíces ideológicas y valores estéticos que aspiran a la hegemonía dentro de las condiciones históricas de cada sistema cultural.

Considero que este ensayo es una contribución a la historia de las teorías sobre las culturas en América Latina en cuanto establezco las relaciones entre mis teorías para la interpretación del teatro, mi contexto académico, y las propuestas de otros pensadores y tendencias coetáneas con respecto al teatro y las producciones culturales latinoamericanas.

Por razones de brevedad y claridad organizaré el material en seis instancias:

- 1) Estructuralista: el énfasis es el análisis de textos dramáticos desde una perspectiva estructural y fundada en un concepto de la cultura como transhistórica.
- 2) Estructuralista-semiótica-teoría de la recepción.
- 3) Latinoamericanista: la búsqueda de modelos y estrategias para una teoría latinoamericana e interpretación de las prácticas teatrales latinoamericanas.
- 4) La escritura de la historia del teatro latinoamericano.
- 5) Las prácticas escénicas como construcciones visuales.
- 6) Las estrategias de la posmodernidad y la potencial cancelación del proyecto latinoamericanista.

El análisis estructural y la ahistoricidad de la cultura. La integración de la cultura chilena a la "gran cultura" de Occidente

El libro clave para esta instancia es *La interpretación de la obra dramática*, que escribí entre 1970 y 1971. Tuvo una segunda edición chilena, con una variante mínima, en el año 1986. Fue el punto de partida para dos ediciones posteriores de Girol Books de Canadá, las que son muy diferentes, tanto en los planteamientos como en los ejemplos². La versión final de esta orientación con énfasis estructural es *Nueva interpretación y análisis del texto dramático* (1990). En esta ocasión, me centraré solo en la primera edición chilena y su contexto político y cultural.

1 Este ensayo es una versión modificada y ampliada de la conferencia preparada para el "Encuentro. Re-pensar/ Re-hacer la escena. Análisis, Discursos y Contexto" (Universidad Católica, Santiago, agosto de 2015) organizado por Andrés Grumann, quien, al invitarme, insistió en que hablara sobre la historia de mis propias teorías. Entendí su pedido como una contribución a la historia de las teorías sobre el teatro en Chile y América Latina. Prescindo de lo que se refiere a mis escritos sobre novela y poesía, y no hablaré de mis propias novelas. Tampoco incluyo mi contribución como fundador y director de *Gestos. Revista de teoría y práctica del teatro* (1986-2015)

2 Textos básicos: *Hacia un método de análisis de la obra dramática* (1963); *La interpretación de la obra dramática* (1971). Para este período de la crítica en Chile y un intento de su organización, ver John Dyson, *La evolución de la crítica en Chile*.

Con respecto al contexto personal y profesional, como profesor de la Universidad de Chile, en la Facultad de Filosofía y Educación, tenía conciencia de que mi función era preparar profesores de excelente calidad que fuesen a enseñar a distintos espacios del territorio nacional. Cuando fui nombrado ayudante en la cátedra de Literatura Española Medieval del profesor Antonio Doddis Miranda, este me dijo que, como profesor de la Universidad de Chile, mi responsabilidad era ser la gran autoridad en la materia. Con una vocación casi apostólica, agregé, que si yo preparaba bien a estudiantes, estos serían grandes maestros, y que mi función era una pieza importante en la cultura nacional. En la Universidad de Chile fui profesor de Literatura Española Medieval, y tuve una cátedra interina de Literatura General que no incluía literatura chilena ni latinoamericana. Por lo tanto, en el fondo, mi función era transmitir la cultura europea a los futuros profesores nacionales. El contexto social y político era de gran conflicto entre las fuerzas de la Democracia Cristiana y la Unidad Popular, la que aunaba varios partidos de izquierda. La universidad experimentaba instancias conflictivas de protestas en apoyo a una reforma que asignase mayor poder a estudiantes y trabajadores. Es importante notar que escribí *La interpretación de la obra dramática* en los momentos finales del gobierno de la Democracia Cristiana del presidente Eduardo Frei y de la ascensión al poder político de la Unidad Popular. Eran tiempos de gran revuelo político y social con fuerte movimientos sociales de estudiantes y trabajadores dentro de la universidad.

La interpretación de la obra dramática fue una propuesta de análisis e interpretación de textos dramáticos a partir de una concepción lingüística de lo dramático. El supuesto básico fue que el imaginario del texto se organiza en torno a la acción dramática entendida como desarrollo de acciones y reacciones que configuran la construcción dramática, la que está formada por fases y subfases. El tipo de análisis es estructural funcional, en cuanto se parte del supuesto de que todos los constituyentes del mundo dramático cumplen una función en la conformación del mundo, sus transformaciones, su sentido y la realización de lo específico dramático. En este libro, incluyo numerosos ejemplos de la llamada gran cultura de Occidente, desde los clásicos griegos a los europeos modernos.

Fue un libro de mucho éxito en Chile. Una anécdota curiosa es que cuando di una conferencia en Puerto Montt hace unos años (2007), varios de los asistentes llegaron a la sala con su copia para que la firmase y me dijeron que era un libro que les había acompañado desde sus tiempos de estudiante en la universidad, muchos de ellos habían estudiado en Valparaíso. Así, por primera vez que yo recuerde, firmé uno de mis libros ajados por el tiempo y el uso. Varios me dijeron que habían sido estudiantes de Fernando Cuadra. Hay otros factores puntuales que explican su difusión. Uno de ellos es que sus planteamientos fueron integrados en el Programa de Educación Secundaria y, además, aparece, como referencia tanto en el programa como en la Guía para el Profesor (1970)³. Como parte del proyecto de difusión del nuevo programa, en diversas oportunidades tuve encuentros con profesores en liceos para explicar o responder preguntas. Además, fue editado por la Editorial Universitaria que tenía una excelente difusión

3 *Programa de Castellano del 2° año de Enseñanza Media. Centro de Perfeccionamiento, Experimentación e Investigaciones Pedagógicas. Reforma Educacional Chilena, 1970. Fue incluido como referencia tanto en la Antología. Texto Guía para el profesor, como en el Texto guía para el profesor. El proyecto fue dirigido por Hugo Montes, con la colaboración de Felipe Alliende, Cedomil Goic y Mario Rodríguez. Yo fui invitado a hacerme cargo del programa de enseñanza del teatro. Una de las novedades de este programa fue la incorporación del teatro latinoamericano, que correspondía, en el fondo, al programa latinoamericanista de la Democracia Cristiana.*

nacional y satisfizo una necesidad para estudiantes de teatro y profesores de castellano del nuevo programa educacional mencionado anteriormente⁴.

Visto desde el presente evidencia aspectos reveladores de las corrientes ideológicas hegemónicas en la década de 1960, las que entraron en una conflictividad agresiva con las que aspiraban a la hegemonía cuando los grupos de izquierda reunidos dentro de la Unidad Popular alcanzaron el poder político presidencial en 1971. *La Interpretación de la obra dramática* es una manifestación de la presencia de la cultura europea y la función de la universidad y la educación como transmisora de esa cultura. Diez años antes, en mi ensayo "Los estudios de literatura en la educación nacional", incluido en el volumen *Estudios de lengua y literatura como humanidades*⁵, justificaba los estudios literarios en la escuela secundaria y en la universidad dentro de la misma perspectiva. Esta posición, sin embargo, no era una opción individual, sino la plasmación en una dirección del código cultural hegemónico en un sector del profesorado universitario en Chile en el período, bajo fuerte influencia cultural idealista europea, especialmente alemana, ya sea directamente, a través de Ortega y Gasset o de libros teóricos que circulaban en la época. Los libros sobre crítica o teoría literaria tendían a fundarse en esa tendencia, pese a la importancia de la sociología marxista en sectores intelectuales y sociales. Una serie muy importante fue la de la Editorial Gredos, cuyos libros se constituyeron en buena parte en las fuentes teóricas para el análisis literario. Gredos, una editorial española de los tiempos de Franco, privilegiaba las tendencias lingüísticas idealistas, especialmente en lo que se refería a la poesía lírica con la estilística. Fueron claves en la época los libros de Carlos Bousoño, Amado Alonso y Dámaso Alonso. Un libro dominante fue el de Wolfgang Kayser, *La estructura de la obra literaria*, cuyo punto de partida era la concepción idealista del lenguaje. El planteamiento de Kayser sustenta algunos de los principios básicos de *La interpretación de la obra dramática*, en especial su caracterización de los géneros literarios a partir de las funciones primarias del lenguaje, al establecer lo dramático como predominio de la función apelativa. El énfasis, además, está en el análisis del texto dramático, no en la puesta en escena, en lo cual seguía la tradición de la *Poética* aristotélica.

La perspectiva europeizante del sector de la academia en la época a la que yo pertenecía se advierte en el ensayo que encabeza el volumen y en varios de los trabajos incluidos en *Estudios de lengua y literatura como humanidades*⁶. Félix Martínez Bonati, por ejemplo, en su escrito "La misión humanística y social de nuestra universidad", tuvo gran repercusión nacional al reproducirse en una edición dominical de *El Mercurio*. Resume bien esta concepción idealista y la función de la universidad como transmisora de una cultura ahistórica.

4 Un indicio de su impacto son las varias reseñas de la época y la segunda edición de la Editorial Universitaria. Ver especialmente la extensa reseña de Fernando Veas Mercado en *Études Littéraires*.

5 Volumen colectivo Allende, Camus et al. *Estudios de lengua y literatura como humanidades. Homenaje a Juan Uribe Echevarría*.

6 Los autores eran integrantes de este Seminario de Humanidades formado por profesores jóvenes del Departamento de Español de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Chile. Se reunían una vez a la semana a leer y discutir textos. Félix Martínez, recién llegado de Alemania, se constituyó en el director de hecho del seminario, el cual contó con el apoyo personal, no institucional, del rector de la Universidad de Chile en ese momento, Juan Gómez Millas. Los ensayos fueron publicados primero en los *Anales de la Universidad de Chile*, luego una selección de los correspondientes a integrantes del seminario fueron incluidos en *Estudios de lengua y literatura como humanidades*.

El concepto del hombre como posibilidad superior y patrón de la vida histórica, no es, por cierto, estadístico-empírico sino ideal. Es el concepto de lo humano obtenido en la admiración de las grandes obras y vidas, esto es, en la tradición espiritual de la humanidad (14)⁷.

Quien logra vivir algún tiempo en intenso contacto con la tradición del espíritu, con aquellos supremos momentos de hombres egregios que son –en sentido amplio– las obras clásicas, es herido de inmediato, inequívocamente, por la degradación efectiva de la existencia (14).

En mi ensayo, después de analizar la enseñanza de la literatura en los liceos y en la universidad, afirmaba: “El punto de inicio es la literatura universal. Elegir los autores de valor universal y de trascendencia, siempre que sean asequibles bibliográfica e intelectualmente a los alumnos” (51).

La interpretación de la obra dramática corresponde casi totalmente a este ideal: la elaboración teórica se sustenta y dialoga con los llamados “textos clásicos” de la teoría de Occidente, los utilizados para demostrar los planteamientos teóricos son de las tradiciones grecolatinas, inglesas, francesas, italianas, alemanas o españolas. Es decir, se fundaba en lo que Félix Martínez llamaba la “tradición del espíritu” y que los sectores de la comunidad interpretativa consideraban como la verdadera y valedera cultura.

Las nuevas tendencias ideológicas y políticas en el país inclinaban los intereses teóricos y prácticos hacia una funcionalidad social significativa para la transición al socialismo. En los años sesenta todavía no se hacía absorbente, pero hacia 1972, por ejemplo, llegaba a ser más rotunda, lo que era perceptible en los proyectos culturales patrocinados por los centros de investigación universitaria. Las palabras finales de mi libro, en aquellos momentos de transición cultural e ideológica, asumían las propuestas del “estructuralismo genético” de Lucien Goldmann, ya que estas venían a satisfacer muy bien tanto los intereses estructuralistas como los sociológicos de las corrientes intelectuales en pugna en la sociedad chilena. A la vez, se vislumbraban tendencias como las teorías del discurso y la pragmática al apuntar la necesidad de considerar la funcionalidad de las estructuras en los contextos culturales y sociales. Debido a estas influencias, hacia el final del texto hay un giro social que ampliaré en mis libros posteriores tanto sobre la “actualización” de los arquetipos míticos como de la interpretación del teatro:

Las ideas propuestas han de servir como un marco de referencia de posibilidades, posibilidades que se incorporan a una perspectiva que viene de una hipótesis básica: la funcionalidad dramática como evidenciadora del sentido y mensaje de la obra y la dependencia de ésta del contexto histórico, cultural y social que le ha servido de fuente generante (*Análisis e interpretación de la obra dramática*, 126).

Es necesario destacar que el planteamiento idealista y europeizante era el dominante en la crítica y teoría teatral del momento, tanto en Chile como fuera del país. Dentro del contexto chileno, este aspecto ha sido poco estudiado y, en general, ha tendido esencialmente a plantear problemas metodológicos, es decir, es una teoría del texto dramático con sentido pedagógico. En

7 Cito por la edición de *Estudios de lengua y literatura como humanidades*. Mi ensayo se titula “Los estudios de literatura en la educación nacional” (pp. 46-57).

Chile, en la época, había dos libros claves con respecto al teatro. Uno de Raimundo Kupareo⁸ y el otro de Mario Naudon de la Sotta. Dedicaré un poco de espacio a este último, especialmente porque tuvo mayor circulación y confirma el planteamiento de esta sección⁹.

En *Apreciación teatral* Mario Naudon de la Sotta intenta, en el fondo, preparar al lector o espectador para una interpretación de lo “dramático universal” con ejemplos y autoridades de Occidente. El autor manifiesta explícitamente que el público chileno del momento carece del conocimiento de “lo que es esencial en el acto dramático, lo que entraña una comprensión defectuosa o errónea del mismo” (10). Una de las tareas que se habían propuestos los fundadores del Teatro Experimental de la Universidad de Chile en 1941 había sido precisamente la creación de un “nuevo público”. El propósito de Naudon es complementario de aquel del Teatro Experimental, lo que implicaba “modernización”. Naudon utiliza, especialmente, teóricos franceses para configurar su propia teoría. Por lo tanto, lo que espera es un espectador conocedor de la tradición europea para que sepa valorar el teatro producido por el Teatro Experimental. Sorprende, sin embargo, que no mencione textos representados por el Teatro Experimental ni textos chilenos. En el fondo, su intención real era explicar lo dramático general entendido del modo europeo y transmitir los sistemas estéticos elaborados por los teóricos europeos, en particular franceses, desde el supuesto de su valor trascendental, transnacional y verdadero. En *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*, muchos años después, comenté a este propósito:

El problema sustancial, en este caso, es si existe lo dramático universal o si lo dramático es una categoría histórica. En el caso que nos interesa, por ejemplo, las teorías formuladas por un Racine, destinadas a la justificación y explicación de fórmulas teatrales para un discurso dirigido a un sector aristocrático de la sociedad francesa del siglo XVII, ¿podrían haber sido válidas para el discurso teatral chileno cuyo destinatario eran los sectores marginales o los sectores medios en Santiago en la década de los sesenta? (111).

En el plano internacional, semejante es la orientación y los propósitos de Raúl H. Castagnino en su *Teoría del teatro* (1956)¹⁰. Al igual que Naudon de la Sotta, su preocupación teórica surge a *posteriori* de los movimientos teatrales en Argentina y emerge como necesidad para complementar la labor de esos grupos:

Hasta el momento en que la corriente renovadora de los teatros vocacionales despertó en nuestro medio interés por el estudio de la problemática del teatro y movió esfuerzos para lograr el mejor conocimiento de su naturaleza y función, pocos eran quienes, fuera del aspecto histórico o crítico, indagaban otras facetas del arte dramático (7).

La relación con los nuevos movimientos teatrales argentinos y la necesidad de las nuevas teorías para su apreciación se observa en varias reflexiones:

8 Raimundo Kupareo. *Creaciones humanas: El drama*.

9 Mario Naudon de la Sotta, *Apreciación teatral*.

10 Otros libros que circulaban en la época eran los de Henry Gouhier, especialmente *La esencia del teatro* y *La obra teatral*.

Entre nosotros llega acorde con el movimiento de los teatros no profesionales que se apasionan por devolver al arte dramático su significado artístico y social. Hay que reconocer a estos grupos experimentales y vocacionales, cuya floración actual es víspera sintomática de una renovación completa de la escena criolla, el haber promovido una inquietud diferente en torno al teatro; inquietud asentada sobre la base del estudio y la consagración al arte, dejando de lado toda improvisación y *dilettandismo* (8).

Pese a esta posible relación con los textos producidos por grupos no profesionales en Argentina no hay ningún intento de demostrar las teorías propuestas o resumidas con textos argentinos o latinoamericanos. La *Teoría del teatro* de Castagnino es un excelente libro. El autor evidencia estar al tanto de la tradición dramática y de los estudios contemporáneos sobre aspectos teóricos¹¹. Pero, una vez más, es una reflexión sobre propuestas de pensadores no latinoamericanos sin referencia ni al contexto del público al cual se le da una gran importancia teórica.

Estructuralismo, semiótica, teoría de la recepción

Se puede considerar que mis dos libros sobre teatro publicados por Girol Books constituyen una segunda fase del período estructuralista: *Interpretación y análisis del texto dramático* (1982) y *Nueva interpretación y análisis del texto dramático* (1991). Ambos se fundan en la edición chilena y complementan el análisis del texto dramático con elementos de la semiótica y la teoría de la recepción. Se agregan algunos ejemplos de teatro latinoamericano y sobre todo se enfatiza la contextualidad histórica. En la edición de 1982, se dedica un capítulo a ampliar el concepto de estructura y los conceptos de espacio, personaje y acción, y se demuestra su funcionalidad en el análisis práctico. Esta posición significaba una proyección de la trifuncionalidad del lenguaje a estructuras transtemporales cuya plasmación en obras específicas enfatizaban el personaje, el espacio o la apelación.

También proveniente de Kayser es la importancia que le asigno a los motivos, aunque la definición usada es la de Sofia Irene Kalinowska integrada con el concepto estructuralista de "unidades mínimas". Planteo, sin embargo, que de esas unidades mínimas "nos interesa aprehender la significación concreta, histórica y particular en la plasmación dramática de un texto individual" (*Interpretación y análisis del texto dramático* 89)¹². Se incorporan elementos de la teoría de la recepción y al lector o receptor, y se propone el concepto de los "mundos posibles". Se usan textos ejemplos de teatro español, europeo y latinoamericano. Incluyo análisis extensos de *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, *Ana Kleiber* de Alfonso Sastre, *Un niño azul para esa sombra* de René Marqués.

11 Para una breve historia de las tendencias teóricas en Argentina, ver Andrés Gallina: "Apuntes para una historia de los estudios teatrales en Argentina". En *Gestos* 55 (abril 2013), se incluyen ensayos sobre el mismo tema en España, México y Brasil. Es especialmente sugerente el de André Carreira que relaciona las teorías dominantes en Brasil con las becas y los estudios en el extranjero.

12 Utilicé el concepto y sus consecuencias en el análisis de obras de teatro, como es el caso de "El leit-motiv del caballo en *Bodas de sangre*" y en textos narrativos y poéticos. Entre estos últimos el más extenso fue en el libro *Estructuras míticas y arquetipos en el Canto General de Neruda*, donde enfatiqué el contexto de la Guerra Fría y la posición política del autor.

La *Nueva interpretación y análisis del texto dramático* es la versión más integral como propuesta de trabajo con el texto como estructura dramática. En ella se llevan a cabo extensos ejemplos de análisis, especialmente en el Capítulo 3, “La práctica del análisis de la construcción dramática” (57-84), se incorporan elementos de la semiótica, como el concepto de “código” (Capítulo 4 “El mundo configurado”), y de la teoría de la recepción en el Capítulo 6 (“El lector como constructor de significado”).

Estos libros, aunque no se limitan a la semiótica, coinciden con la difusión de la semiótica teatral en España y América Latina; uno de sus mayores difusores en América latina fue Fernando de Toro con su libro *Semiótica del teatro*. Osvaldo Pellettieri la aplicó al teatro argentino y desarrolló una extensa y completa metodología para los estudios teatrales. Fue utilizada, además, por numerosos investigadores de teatro latinoamericano en Estados Unidos y llegó a ser la metodología dominante en España. Desde mi perspectiva, sin embargo, su afán científico, su énfasis en la nominación, y con frecuencia, su despreocupación por la historicidad no eran satisfactorias para mis nuevos objetivos.

Un proyecto latinoamericanista: la búsqueda de nuevos modelos y la especificidad latinoamericana

Los objetivos de mi investigación en esta instancia se dirigieron a las siguientes tareas: deconstruir e historizar los modelos y las estrategias de la hegemonía cultural; proponer nuevos modelos con versatilidad suficiente para incluir la diversidad de discursos teatrales de los sectores culturales hegemónicos y marginales; y aplicar los modelos propuestos a la escritura de la historia del teatro chileno y latinoamericano¹³. Me interesaba enfatizar la historicidad de los discursos teóricos y la interrelación entre discurso teórico y las relaciones de poder. Productos claves de esta instancia son *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina* (1988) y *Para un modelo de historia del teatro* (1997)¹⁴.

El contexto de esta instancia es la universidad norteamericana desde la cual tuve una mirada más amplia de las culturas de América Latina, enriqueció el campo bibliográfico y su acceso permitió contactos directos y diálogos frecuentes con otros latinoamericanistas.

En septiembre del año 1973 estaba en California con un permiso de un año renovable por otro de la Universidad de Chile. A fines de 1973 o comienzos de 1974, como otros profesores de la facultad de Filosofía y Educación, tuve la opción de ser renombrado, pero decidí no postular.

13 Una revisión crítica de mis planteamientos, especialmente de la etapa latinoamericanista, es el ensayo de Ignacio Gutiérrez “El mapa y el territorio: Juan Villegas y el discurso teatral latinoamericano en y sobre los años noventa.” En la justificación de los dos premios recibidos por mis investigaciones –el Ollantay de Celcit de Venezuela y el Premio Armando Discépolo en Argentina– los patrocinantes destacaron la dimensión latinoamericanista de mis escritos.

14 La conciencia de la historicidad de las teorías se me hizo evidente al asistir a clases y conferencias de teóricos en las universidades norteamericanas en mis primeros años, donde me sorprendía la ausencia total de las teorías que en Chile considerábamos fundamentales. Me asombré descubrir que, prácticamente, nadie citaba a Lucien Goldmann que era solo conocido por dos profesores de francés, quienes eran sus amigos personales. Aunque ya tenía el doctorado y era Associate Professor, con la autorización de los profesores, visité clases de teoría o de literatura en el Departamento de Inglés y Literatura Comparada. De este modo, pude observar que uno de los textos clásicos era el de Northrop Fry, *Anatomy of Criticism*, que una de figuras claves era Murray Krieger y que para varios profesores la obra literaria era como “una hoja en el aire”. Esta conciencia del predominio de teorías “intrínsecas” fue fundamental en mis propios planteamientos.

Mi esposa y yo decidimos radicarnos en Estados Unidos y, desde entonces, fui profesor en la Universidad de California, Irvine, con invitaciones como profesor visitante en otras universidades norteamericanas y extranjeras. En cuanto a la investigación, mi especialidad era el teatro español, clásico y moderno. Al poco tiempo sentí que enseñar la cultura europea (a estudiantes norteamericanos) no me era satisfactorio y que, aunque no estaba preparado profesionalmente, sentí que mi misión en el futuro tendría que ser estimular estudiantes para entender las culturas de América Latina y contribuir al entendimiento de América Latina. Afortunadamente, el Departamento de Español de la Universidad de California, Irvine, permitía y estimulaba el desplazarse de áreas, y comencé a dictar clases sobre Chile, poesía chilena y teatro latinoamericano. Al poco tiempo, tomé una decisión muy consciente y justificada de especializarme en teatro latinoamericano, sin abandonar del todo la teoría tanto de la lírica como del teatro¹⁵. La elección del teatro, además de mi preparación en teoría del teatro e historia del teatro de Occidente, me abrió un abanico mayor para estudiar las culturas de América Latina que me permitiría captar y trabajar una gama cultural y social mucho más variada que la novela o la poesía lírica¹⁶.

Un factor condicionante del período a mi favor fue que el contexto político y cultural estaba en un proceso de cambio en el país y en la universidad norteamericana. La política de Estados Unidos se había abierto hacia el exterior y numerosos programas favorecían los estudios extranjeros; surgió la “Alianza para el progreso” para América latina, y estudiantes norteamericanos participaban en el programa “Cuerpo para la paz” y viajaban a trabajos voluntarios en zonas de América Latina. Los departamentos de Español incorporaron secciones de estudios latinoamericanos; numerosos exiliados llegaron como profesores o estudiantes a las universidades norteamericana y surgieron nuevas tendencias teóricas que, pese al desprestigio del marxismo, conservaban elementos del mismo, sin el emblema de la lucha de clases ni el supuesto de que las revoluciones llevarían a la utopía socialista. Estos cambios hicieron posible la formación de comunidades interpretativas inclinadas a aceptar las nuevas tendencias culturalistas en ciertos sectores “avanzados” de la universidad norteamericana.

En mi caso, aunque la tendencia dominante no eran los estudios culturales en los investigadores de literatura en la School of Humanities de la Universidad de California, Irvine, contribuyó a mi interés y desarrolló la pertenencia a un grupo de investigación (Humanities Research Institute) y la posibilidad de dictar cursos teóricos, en el Departamento de Español y Portugués y en el Programa de Teoría de la Escuela de Humanidades de la misma universidad¹⁷. Las nuevas tendencias venían de Francia y algunos investigadores ya aceptaban los principios del nuevo historicismo¹⁸.

15 En 1984, publiqué *Teoría de historia literaria y poesía lírica*.

16 Sin embargo, no abandoné del todo los otros temas. Publiqué libros sobre novela y lírica con estrategias estructuralistas: *La estructura mítica de la aventura del héroe* (Planeta: Madrid, 1972), *Estructuras míticas y arquetipos en el Canto General* (Planeta: Madrid, 1976), y varios libros sobre poesía chilena. En todos los casos buscaba describir las estructuras y su actualización en contextos específicos.

17 Algunos de los integrantes de este grupo fueron Murray Krieger, David Carrol, Jacques Derrida, Wolfgang Iser, J. Hillis Miller, y Jean-Francois Lyotard. Ver, por ejemplo, el libro *The States of Theory*, editado por David Carrol, en el cual se incluye mi ensayo “Toward a Model for the History of Theater”.

18 Mis textos claves de este período son *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina* (1988), *Para un modelo de historia del teatro*, (1997), *Pragmática de las culturas en América Latina* (2003), *Historia multicultural del teatro y las teatralidades* (2005), *Historia del teatro y las teatralidades de América Latina* (2011), y *Para la interpretación del teatro como construcción visual* (2000 y 2014), además de numerosos ensayos.

La dimensión profesional práctica, a la vez, era cumplir con las normas y exigencias académicas de la institución norteamericana desde donde emitía mi discurso, lo cual implicaba la familiaridad con las teorías de actualidad y el uso de un lenguaje técnico insertable dentro de esas tendencias teóricas. A partir de los planteamientos mencionados anteriormente, me familiaricé con esas teorías, de las cuales obtuve conceptos y principios legitimadores para fundar una teoría con capacidad de aprehender la diversidad. Algunos de estos eran propios de su tiempo y que las nuevas tendencias ampliaron y enriquecieron. En mi caso, por ejemplo, usé del concepto de poder, que ya utilizaban en Chile los pensadores marxistas, y que en mis primeros escritos estaba legitimado y fuertemente influido por Foucault. Posteriormente, los estudios culturales lo establecieron como fundamental¹⁹.

Mi primer planteamiento extenso del período fue *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América latina*. A partir de entonces fueron varias las teorías emergentes que reforzaron y legitimaron los planteamientos, entre las cuales adquirieron gran importancia las de Michel Foucault.

El punto de partida fue la conciencia de que la exclusión de las prácticas teatrales latinoamericanas de las historias del teatro de Occidente no se debía a una característica intrínseca, sino a los modelos y criterios de las hegemonías culturales transnacionales. En consecuencia, una primera tarea para proponer nuevos modelos era demostrar la historicidad de los modelos dominantes, desconstruir sus supuestos y demostrar su interrelación con los sectores culturales hegemónicos. En segunda instancia, la tarea era proponer nuevos modelos con capacidad y autoridad para entender en su contexto las prácticas escénicas latinoamericanas o de las culturas marginales. El contexto cultural era uno en el cual las culturas de América Latina eran tradicionalmente excluidas de la "gran cultura" de Occidente, a excepción de aquellas producciones que cumplían con sus cánones estéticos o reforzaban la mirada "orientalista" en el sentido propuesto por Edward Said²⁰. Por otro lado, como apunté anteriormente, coincidió con surgimiento del neohistoricismo, que afirmaba la relación entre literatura y su contexto y la versión de la teoría marxista de Terry Eagleton, *Criticism and Ideology*.

En el campo de los estudios latinoamericanistas en las universidades norteamericanas surgieron en los mismos años otras tendencias teóricas que buscaron nuevas aproximaciones a la interpretación de las producciones culturales latinoamericanas, entre las cuales se destacaron las propuestas de Fernando Ortiz, Ángel Rama y Hernán Vidal. Tanto Fernando Ortiz como Rama reaccionaron contra una lectura de la historia surgida en el espacio académico de Estados Unidos, en el área específica de las investigaciones etnográficas. Desde esta perspectiva coinciden con otros intelectuales latinoamericanos de los años sesenta y setenta (Roberto Fernández Retamar, Desiderio Navarro, por ejemplo), que tienden a rechazar las teorías eurocentristas. A la vez,

19 En la encuesta de Nelly Richard lo definidor de los estudios culturales es el concepto de poder. Ver *En torno a los estudios culturales. Localidades, trayectorias y disputas*, especialmente la sección "Respuestas a un cuestionario: posiciones y situaciones".

20 Aunque el concepto fue desarrollado especialmente para referirse a la mirada europea con respecto a los países árabes, la perspectiva puede aplicarse a la mirada europea con respecto a América Latina y a la representación estereotipada de lo latinoamericano. Desde el punto de vista visual, ver, por ejemplo, el libro de Miguel Rojas Mix, *América imaginaria*. He discutido la representación visual del "latinoamericano/o" en *Pragmática de las culturas en América Latina*, donde cuestiono la caracterización de América latina del Conde de Keyserling, Ortega y Gasset, y Teodoro Adorno. En "La estrategia llamada transculturación", discuto los planteamientos de Ángel Rama.

Ángel Rama escribe en tiempos en que un fuerte sector de intelectuales tendía a interpretar las condiciones económicas y culturales de América Latina sobre la base de la llamada teoría de la dependencia que identificaba los países de América Latina con los del llamado Tercer Mundo, estableciendo una relación entre producción económica y producción cultural. La propuesta de Rama, denominada "transculturación", favorecía las culturas urbanas y buscaba la unidad cultural y política de América Latina. Por otro lado, esperaba contribuir a la revolución desde la cultura.

Hernán Vidal propuso una estrategia fundada en los principios de los derechos humanos. En *Crítica literaria como defensa de los derechos humanos: cuestión teórica*, plantea establecer un nexo entre la particularidad de la institución latinoamericana de la literatura y "los criterios universales de los derechos humanos, asentándose en el espacio imaginario de este principio de vida" (13). Afirma la necesidad de "establecer criterios evaluativos de la literatura que coincidan con el enjuiciamiento de la cultura y de las civilizaciones como espacios de promoción de la vida y, por tanto, de promoción de los derechos humanos" (23). La postura de Vidal fue un valioso llamado a que el emisor del discurso crítico asumiera una posición ética frente a la cultura y las obras literarias. Esta posición ética implica reconocer el derecho a la vida como derecho inalienable de todos los seres humanos y juzgar la literatura desde esta perspectiva²¹.

A diferencia de estas posiciones, mi interés era cuestionar los discursos críticos, desplazar la mirada desde lo general a lo específico latinoamericano y proponer teorías con capacidad de invertir la perspectiva. En el caso de Rama, pese a su intencionalidad latinoamericanista, privilegiaba implícitamente un discurso cultural hegemónico europeizante, aunque es evidente su actitud abierta hacia las culturas étnicas o regionales. En cuanto a la propuesta de Vidal, su preocupación central arriesga excluir otros aspectos significativos de las producciones culturales latinoamericanas²².

Mi punto de partida fue reconocer que las teorías debían ser consideradas discursos situados, enunciaciones de un emisor dentro de contextos históricos específicos para destinatarios o consumidores también específicos. El pensar el discurso crítico y el teórico como discursos situados conllevó el asignar importancia primordial al emisor del discurso, al destinatario del mismo, a los códigos legitimados en el sistema cultural del emisor y entender lo comunicado como mediatizado por el contexto de la comunicación. Posición que implica abandonar conceptos como "ciencia del teatro" o la investigación teatral como "ciencia".

Historizar el discurso supone privilegiar el contexto cultural e histórico del emisor del discurso teórico y que su destinatario es su comunidad interpretativa, con la cual comparte cultura, lo que incluye sistemas de valores culturales y estéticos. Un aspecto clave de la investigación fue preguntarse entonces por el contexto de estos planteamientos, tanto el personal como el institucional y cultural.

Uno de los cuestionamientos importantes de la propuesta de entonces fue enfatizar el canon estético como producto de una situación histórica específica, que se asocia con los sectores en el poder cultural. Esta historización contribuyó a la desconstrucción del canon estético y a su

21 Sobre los planteamientos de Hernán Vidal, ver Gustavo Remedi, "Hernán Vidal, crítica teatral y derechos humanos: Inflexiones en el discurso teórico-crítico de los noventa acerca del teatro de América Latina".

22 En *Para la interpretación del teatro como construcción visual* (18-23) analizo estas y otras teorías del momento. Ver también mi ensayo "La estrategia llamada transculturación".

cuestionamiento como único y universal. Un término clave en la tradición es “lo estético”. Mi respuesta coherente con mis planteamientos y las nuevas tendencias era que lo estético es una percepción histórico-cultural, no un valor universal, y que lo estético es lo que la comunidad interpretativa considera como estético.

Esta concepción ya tradicional en América latina, que utilicé como supuesto básico en *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América latina*, ha sido reafirmada por propuestas de algunos filósofos actuales. Rancière, por ejemplo, en su *Aesthesis* afirma la historicidad del concepto de arte:

Art as a notion designating a form of specific experience has only exists in the West since the end of the eighteen century. All kinds of arts and practices existed before then, to be sure, but among which a small number benefited from privileged status, due not to their intrinsic excellence but to their place in the division of social conditions (6-7).

En mis libros del período, planteaba que una concepción histórica de lo estético conduce a la pluralización potencial del canon, y entreaire la posibilidad de establecer cánones estéticos para prácticas escénicas de culturas tradicionalmente marginadas. Al cuestionar el canon estético, fundado principalmente en los discursos verbales, esta tendencia contribuyó a distanciarse del discurso verbal, permitiendo tener en cuenta otros factores en la evaluación de los objetos considerados “estéticos”. Esto implica que, por ejemplo, una historia de las prácticas escénicas y el análisis de períodos históricos u obras individuales no deben limitarse al discurso verbal, la biografía del autor/a y su inclusión dentro de la tradición llamada teatral. Se requiere a la vez su inserción en el contexto y sistema cultural, su interrelación y su utilización de otras prácticas escénicas, estéticas, culturales, incluyendo las científicas y sus historias.

Otro principio importante que se afirmó con los estudios culturales fue el rechazo de la división de alta y baja cultura, en la cual los productos estéticos de la llamada “alta” cultura corresponden a los sectores sociales hegemónicos y la “baja” cultura, generalmente, a los de los sectores populares o marginales. Aun más, la “alta cultura” se refiere predominantemente a la llamada “gran cultura de Occidente”, la que en el fondo, se refiere a la cultura de la “alta burguesía” de tradición centroeuropea. La eliminación de la dicotomía cancela, en principio, la categoría de valor fundado en el origen social de los productos culturales y le asigna a todos una potencial validez estética dentro de su propio sistema cultural. Este principio, pensé, llevaba a aceptar la coexistencia de la diversidad de culturas en una sociedad multicultural y que permitía ampliar el corpus de los textos y espectáculos legítimos. En el caso del teatro, justificaba el estudio numerosas prácticas escénicas excluidas entre las que se pueden mencionar las populares, las indígenas, las sociales, las de mujeres y aquellas producidas por sectores marginados. Justificaba además, desde mi perspectiva, la propuesta de canon específicos para diversas prácticas culturales y diversas culturas. La desconstrucción del canon, afirmé, obligaba a proponer un multiplicidad de cánones.

Estas propuestas conllevaron la utilización de dos expresiones que complementan los párrafos anteriores, que me han sido de enorme utilidad y que constituyen un elemento clave de mis propuestas: legitimación y deslegitimación. El supuesto es que los procesos de legitimación o deslegitimación provienen de los emisores de los discursos de la hegemonía cultural.

La pluralización de las prácticas escénicas contemporáneas y la mirada retrospectiva de las prácticas escénicas excluidas de la historia, me llevó a considerar que la propuesta de teorías debería conceder importancia a las transformaciones de las prácticas escénicas mismas. Es decir, además de los desplazamientos de las teorías en sí y su contexto, hay que considerar las transformaciones del objeto en sí. La historicidad de las teorías a la vez se relaciona con la vigencia de prácticas teatrales por cuanto las teorías pueden pasar a ser insuficiente para explicar el objeto definido cuando las transformaciones del nuevo objeto –teatro– son validadas o descartadas por la comunidad cultural²³. Desde esta perspectiva, propuse que hay que considerar como factor importante de las teorías las transformaciones de los propios discursos teatrales latinoamericanos. Fue el período del auge de la creación colectiva y del compromiso político de grupos y directores, por ejemplo, y se requería de teorías con capacidad de evidenciar lo significativo de esos discursos.

Desde los planteamientos de *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*, en el discurso académico emergieron tendencias teóricas que contribuyeron a legitimar perspectivas y conceptos que han facilitado la investigación de las prácticas teatrales latinoamericanas en su historicidad y rasgos específicos. Como indiqué previamente, el supuesto fundamental de los planteamientos de *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América latina* fue la relación cultura y poder. La emergencia y legitimación de los estudios culturales y su énfasis en estas relaciones de poder con la cultura, vino a reforzar mis planteamientos y resolver el problema de la valoración estética al eliminar el canon como factor de validación²⁴. Este supuesto implicaba que la legitimación o deslegitimación estética de las producciones culturales se vincula a los poseedores del poder del discurso teórico y crítico. Significa, además, que los criterios de selección de textos de las historias del teatro se fundan generalmente en los sistemas de valores de las culturas con poder para legitimar las producciones funcionales a sus sistemas de valores.

Otras disciplinas contemporáneas, al interpretar los textos como productos culturales y la interrelación entre estos y otros objetos culturales, han reforzado mis estrategias y han ampliado el campo de mi investigación académica hacia prácticas culturales que, previamente, no eran consideradas adecuadas para los ensayos académicos. Dentro de estas últimas, se pueden señalar las demostraciones callejeras. Varias de las disciplinas validan las culturas marginales. Tal es el caso del feminismo, los estudios de la mujer, los estudios del género, la multiculturalidad, la transculturalidad, y otros, los que, al reconocer la diversidad cultural y la coexistencia de culturas, plantean su legitimación como objeto de estudio académico diferenciado. Otras tendencias proporcionaron nuevos modos de mirar como el poscolonialismo, los estudios transoceánicos, los estudios étnicos, de las culturas populares, los Estudios visuales –a los que me referiré en la instancia siguiente. Estas disciplinas, al enfocarse en aspectos y prácticas excluidas de los estudios académicos, legitimaron una gran variedad de producciones latinoamericanas.

Finalmente, quiero referirme brevemente a otras tendencias recientes que integré en mis estrategias de trabajo. La pragmática enfatiza el carácter práctico del discurso académico el cual se vincula al contexto y la relación con un acto de habla que debe ser inserto en una práctica discursiva. Los estudios performativos, en el sentido proporcionado principalmente por antropó-

23 Sobre algunos aspectos de la legitimación social, ver especialmente Bourdieu, *La Distinction*.

24 Para una visión crítica de la disciplina en América latina, ver Nelly Richard.

logos e investigadores de rituales en la tradición norteamericana, han adquirido una importancia enorme y ampliaron aun más el *corpus* de los estudios teatrales. Los conceptos de teatralidad, performance y liminalidad han validado prácticas previamente excluidas de las investigaciones académicas. El concepto de performance, a la vez, ha contribuido a cuestionar el de teatro y ofrece instrumentos para el análisis de ciertas prácticas escénicas. Estas estrategias, además, han intensificado y legitimado el interés de los investigadores de teatro y antropólogos por las “teatralidades sociales”, las celebraciones públicas, las manifestaciones políticas religiosas y deportivas como puestas en escena. Tendencias que vinieron a reforzar mi propuesta de redefinir el concepto de teatro.

En *Para la interpretación del teatro como construcción visual* propuse que las discusiones con respecto a qué es el teatro podían organizarse en dos direcciones. En primer término, el objeto teatro entendido como una esencia, cuya caracterización es ahistórica, válida para todos los tiempos y espacios. Observé que en esta concepción se tiende a definir claramente la distinción entre texto dramático y teatro. Para otros, recordé, el teatro tiene un elemento esencial que lo define como tal. Según algunos esa esencia transhistórica es que el teatro es representación consciente e intencionada²⁵. A la vez, hay quienes lo definen por el contexto: la necesidad de la existencia de un espectador o la conciencia del actor de estar actuando o la conciencia del espectador de que el actor actúa²⁶. Cada opción, por supuesto, implica tanto inclusión como exclusión de integrantes del corpus.

Recientemente la discusión se ha intensificado, aunque la mayor parte de las nuevas referencias enfatizan el carácter amplificado de la práctica cultural denominada teatro. Uno de los filósofos contemporáneos, que ha dedicado numerosos escritos al teatro, habla de “espectáculo teatral”, aunque sigue proponiendo un rasgo esencial. Afirma: “Empleo aquí esta expresión para incluir todas las formas de espectáculo –acción dramática, danza, performance, mimo u otras– que ponen cuerpos en acción ante un público reunido” (Rancière, *El Espectador emancipado* 10). Posteriormente agrega: “no hay teatro sin espectador (por más que se trate de un espectador único y oculto...)” (10).

Para mis objetivos, yo he preferido pensar “teatro” como una práctica discursiva cambiante, que utiliza una pluralidad de signos, historizada e historizable, cuya función y códigos cambian en las diferentes culturas y épocas. Por ello he sugerido hablar de “discursos teatrales” y “prácticas escénicas” con el fin de liberarse de las connotaciones del término teatro. Propongo que teatro son prácticas escénicas que el sistema cultural considera teatro, y que lo que ese sistema llama teatro utiliza los códigos que la tradición del sistema cultural considera como teatrales. La función y objetivos de las prácticas escénicas, a su vez, cambian de acuerdo con las transformaciones de los sistemas culturales. En esta lectura, la propuesta implica que los códigos utilizados cumplen, por lo menos, dos funciones. Son funcionales a la construcción del imaginario fundador del texto y a su comunicación de sentido a los espectadores. Además, legitiman estéticamente la práctica escénica dentro de su contexto cultural. Para el caso de la historia del teatro en América

25 Con respecto al concepto de teatro, son importantes los trabajos de Jorge Dubatti. Ver, por ejemplo, *El convivio teatral* y su ensayo “Filosofía del teatro: fundamentos y corolarios”.

26 Hay quienes, frente a la irrupción de los estudios de performance, distinguen entre teatro y prácticas performativas con el fin de conservar el término teatro para un corpus limitado.

Latina, por ejemplo, se puede hablar de prácticas teatrales de las varias etnias indígenas, o de prácticas escénicas “populares” cada una de ellas con su propia historicidad y con sus propios códigos formales y estéticos. Esta perspectiva de examen del conjunto de prácticas escénicas latinoamericanas hacen posible proponer un modelo de historia del teatro y las teatralidades que incluyen prácticas escénicas excluidas.

Con respecto a la reescritura de la historia del teatro he propuesto que es un proceso continuo de intentos de sustituciones culturales y políticas. Propuse que la conciencia de la necesidad de reescribir la historia se ha acentuado en los últimos años. Por una parte, como consecuencia del emerger de nuevos grupos sociales en busca de una posición de poder y su necesidad de autoasignarse un espacio en la historia. Sugerí entender el discurso histórico como una narrativa en la cual se destacan y ordenan acontecimientos que los productores del discurso consideran significativos. Estos acontecimientos constituyen hitos en la lectura del pasado por parte del grupo, validan su imaginario social y sirven de modelos de conducta para las futuras generaciones. Agregué que la selección de los textos fundadores de la historia, en consecuencia, no era un proceso carente de significado político o social, que la historia no es sino la selección de textos considerados significativos dentro de una tradición cultural. Posición que conduce a dejar fuera los textos no coincidentes o no aceptables para esa tradición. Superar esta dificultad supone cuestionar tanto el corpus del discurso crítico como el de los discursos teatrales.

La motivación final para la escritura de esa historia, debo confesar, no fue teórica. Fue un desafío personal de Osvaldo Pellettieri en un café de Buenos Aires después de una conferencia en que había propuesto el modelo en agosto del año 2004.

- Pellettieri.– Bueno, querido, proponer un modelo es fácil, lo difícil es escribir la historia con ese modelo. Si lo hacés, yo tengo editor, sé quién estaría muy interesado en publicarla.

- Villegas.– ¿Para cuándo la quieres?

- Pellettieri.– Si me la mandás para marzo, la tenés para el próximo Congreso del Getea.

Se la mandé desde Hawai un día lluvioso, de humedad tibia, a fines de marzo del año 2005. Se hizo la presentación en el Congreso del Getea en agosto del mismo año.

La reescritura de una historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina

Aunque en los primeros capítulos de *Historia multicultural del teatro y las teatralidades de América Latina* y de la segunda edición aumentada (*Historia del teatro y las teatralidades en América Latina*) desarrollo extensamente los fundamentos teóricos, en esta retrospectiva quiero destacar dos contribuciones claves. La primera es la propuesta de un modelo de periodización en que el establecimiento de períodos en la historia del teatro se interrelacionan con los cambios significativos en los procesos de producción de objetos culturales. Propuse que estos se alteran cuando se producen desplazamientos y sustituciones de los sectores productores de los objetos culturales. Estos desplazamientos transforman el imaginario social representado en los textos en función de sus proyectos políticos y culturales, los destinatarios a quienes comunican dichos

imaginarios y las preferencias estéticas de los sectores productores. Desde esta perspectiva, los cambios de períodos provienen de desplazamientos y sustituciones de sectores productores de su posición de hegemonía. La historia del teatro en América Latina, en consecuencia, es la historia de sus culturas, de los procesos de la conflictividad de poderes, de las tensiones entre las culturas hegemónicas y marginales, de la funcionalidad de la cultura como instrumento de poder y legitimación, vistos desde el prisma de un campo específico, con normas, condiciones y códigos particularizados al campo. Por lo tanto, los puntos de referencia son aquellos acontecimientos históricos que han alterado profundamente el imaginario y los sistemas estéticos de los sectores productores de los objetos culturales y, en consecuencia, la construcción de los imaginarios representados en los textos y los sistemas de preferencias de códigos estéticos y teatrales legitimados.

La segunda contribución importante, en mi opinión, fue la integración de las culturas marginadas en el modelo. Sugerí que la historia de estas culturas sigue ritmos diferentes a los de las hegemonías por cuanto los acontecimientos clave no son los mismos o impactan de modo diferente a los integrantes de las distintas culturas. Apunté, por ejemplo, que la abolición de la esclavitud en América Latina constituyó una instancia esencial para los practicantes de las culturas afrolatinoamericanas. En cambio, no fue determinante para los pertenecientes a las hegemonías de origen europeo. Sugería que hay una posible imbricación en las hegemónicas y las marginales, pero afirmé que estas tienen su propio ritmo de transformación²⁷.

La visualidad de las prácticas escénicas

Un nuevo desplazamiento en mis estrategias se manifiesta en el libro *Para la interpretación del teatro como construcción visual* (2000 y 2014) y en varios ensayos sobre teatro y pintura y del teatro histórico donde integro los planteamientos de las instancias anteriores con un énfasis en la visualidad de los textos y en la puesta en escena. Conservo elementos de la teoría estructuralista en el análisis del texto dramático, e integro posiciones teóricas del período latinoamericanista en cuanto a la importancia de la historicidad del discurso teórico y teatral. La nueva dimensión es que enfatizo más el espectáculo y las relaciones entre el espectáculo teatral y otras prácticas visuales, y las teatralidades sociales y estéticas. Mi estrategia incluye tanto el análisis de los espectáculos como el de otras prácticas escénicas y producciones visuales.

Los inicios de esta instancia coinciden con el comienzo de los estudios visuales, aunque no habían aparecido los grandes libros sobre esta disciplina²⁸. En mis escritos iniciales, la influencia mayor fueron ensayos sobre iconografía enriquecida con los conceptos que he descrito en la instancia anterior. Como he comentado en otras ocasiones, los investigadores que se identifican

27 En la nueva edición titulada *Historia del teatro y las teatralidades en América Latina*, eliminé la palabra "multicultural" porque en la primera era una proclamación de una posición; en la segunda ya no me pareció necesaria. Además, se agregó un capítulo sobre el teatro de la posmodernidad.

28 Una breve síntesis de caracterizaciones de los estudios visuales puede verse en Cabrera, Marta. "Estudios visuales". Pensamiento Latinoamericano Alternativo. Recurso electrónico. 21 de febrero de 2016. <http://www.cecies.org/articulo.asp?id=191>

con los estudios visuales no han incluido al teatro como parte de su esfera²⁹. En trabajos posteriores al año 2000, sin embargo, he encontrado propuestas que me han permitido ampliar y diversificar la mirada sobre las producciones visuales. En mi interpretación, entiendo la “cultura visual” como prácticas sociales y artísticas en las cuales predominan los signos visuales. A diferencia de algunas de las posiciones de estudiosos que tienden a limitar los estudios visuales al período contemporáneo, mi campo son las producciones visuales de todos los tiempos. De este modo, además del teatro su objeto de estudio es la pintura, escultura, grabados, televisión, las gestualidades, etc. Interpreto cada práctica visual como práctica discursiva constituida por “actos de habla” cuyo significado y características se vinculan al emisor del discurso, su destinatario y el contexto de la comunicación. Cada representación visual puede pensarse como una puesta en escena. Desde esta perspectiva, se puede analizar tanto una pintura medieval como un espectáculo contemporáneo o los grabados de los jarrones griegos en su propia historicidad.

La perspectiva sugiere finalmente la reescritura de las historias del teatro estableciendo relaciones entre los modos de representación visual, su dependencia de los sistemas de poder, la selección de teatralidades legitimadas en el teatro y la posibilidad de reconstruir puestas en escena del pasado al insertarlas en las teatralidades legitimadas del contexto cultural del grupo productor.

Uno de los términos claves de la estrategia es el concepto de “teatralidad”, aunque no todos los que lo usan coinciden en su sentido. Mis primeros escritos en esta dirección son hacia 1994³⁰. El término, especialmente a partir de Goffman, adquirió importancia enorme y varió en sus matices en los años siguientes. Su sentido se ha modificado y se ha escrito profusamente al respecto. Entre otras consecuencias, amplió el corpus incorporando las representaciones sociales como objeto de estudio y facilitó el establecer conexiones entre las prácticas sociales y otras prácticas escénicas³¹.

Dedico gran parte del capítulo tercero de *La interpretación del teatro como construcción visual* a caracterizar el concepto (“De la teatralidad, las teatralidades y la historia de las culturas”, 57-78). Después de comentar brevemente algunas teorías sobre el concepto, propuse:

...me inclino a entender la “teatralidad” como un modelo que permite la lectura de la cultura y las prácticas sociales como prácticas teatrales y permite proponer la interrelación entre la representación en el teatro con los modos de representación tanto en la vida social como en las prácticas sociales y artísticas (61)³².

Al concepto de teatralidad, propuse agregar adjetivos, tales como teatralidad social, teatralidad estética, teatralidad social legitimada y teatralidad estética legitimada. Dentro de las teatralidades

29 Generalmente, los estudios visuales no se encuentran en los departamentos de las humanidades donde se estudia literatura ni en los de teatro. Tienden a existir en departamentos de estudios fílmicos o “media studies” o antropología y otros. Elkins no incluye el teatro en su lista. En la primera edición de *The Visual Culture Reader* (2001) editada por Nicholas Mirzoeff ninguno de los ensayos seleccionados se refiere al teatro. Semejante es el caso de su tercera edición.

30 Ver, por ejemplo, mis ensayos: “Closing Remarks” en *Negotiating Performance: Gender, Sexuality and Theatricality in Latin/o America*, “De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria”, “De la teatralidad y la historia de la cultura”, “De estrategias culturales: la teatralidad de las culturas prehispánicas”.

31 En el caso de América Latina, Néstor García Canclini fue uno de los primeros en utilizar la expresión “puesta en escena” para describir actividades sociales y proyectarlas a modos de representación de sectores sociales (*Culturas híbridas*).

32 Sobre más discusión sobre su significado, ver de Eli Rozik. “Is the Notion of ‘Theatricality’ Void?”.

sociales, por ejemplo, distinguí teatralidades de diversas actividades sociales (deportiva, religiosa, pedagógica, etc.). Se asumía que cada una de ellas debía ser entendida en sus funcionamientos dentro de sistemas culturales específicos y de las diversas prácticas visuales (teatro, danza, pintura, *marketing*, etc.) que las utilizan de acuerdo con sus códigos específicos. Las teatralidades son puestas en escena, mediatizadas por el productor, el receptor y destinatario de las visualidades, el contexto de la comunicación y los códigos específicos de las prácticas escénicas. Estas distinciones me permiten hacer análisis de representaciones visuales en las diversas prácticas de construcción o comunicación visual de acuerdo con los contextos culturales. Esta propuesta ha permitido analizar las representaciones visuales en el teatro, el cine, la pintura, las iluminaciones medievales, la estatuaría o la arquitectura prehispánicas, los cómics, las decoraciones de una iglesia, de las plazas públicas, etc.

En el caso del teatro, mi propuesta fue que las prácticas visuales configuran imaginarios sobre la base de las teatralidades sociales, ya sean realistas o imaginarias, a partir de las teatralidades legitimadas o por legitimar dentro de la tradición de la cultura a la cual pertenece la puesta en escena. La descodificación de las implicaciones de las teatralidades representadas implica, a la vez, entender la competencia cultural y visual del espectador.

En esta instancia de mi carrera como profesor e investigador, considero que mi estrategia para el estudio del teatro es versátil e integral en cuanto me permite, sin abandonar los objetivos de la etapa latinoamericanista, adecuar el análisis a las características de los textos y los espectáculos ya sea del espectáculo o texto en sí o su significado en su momento de producción. Mi contribución ha sido la búsqueda de la historización de las teorías de las hegemonías culturales, la apropiación y reelaboración de teorías para hacerlas instrumentales a un propósito que permita legitimar las producciones teatrales latinoamericanas en su contextualidad. La contextualidad implica tanto las condiciones de producción como de los constituyentes de los espectáculos teatrales y sus destinatarios.

Las estrategias de la posmodernidad y la potencial cancelación del proyecto latinoamericanista

Esta mirada retrospectiva me permite pensar que, como investigador de teatro latinoamericano y de las prácticas teatrales de los sectores culturales marginales, yo debiera estar del todo satisfecho de las transformaciones teóricas de los últimos 25 o 30 años, ya que han proporcionado instrumentos para configurar una estrategia legitimada con capacidad de analizar e interpretar esas prácticas dentro de los espacios académicos específicos. Las tendencias teóricas han impulsado y legitimado el estudio de una gran diversidad de aspectos de las culturas no-hegemónicas³³. Sin embargo, han llevado a plantear nuevos problemas por resolver.

En ensayos anteriores he propuesto la necesidad de refuncionalizar las estrategias de acuerdo con los nuevos objetivos. ¿Hasta qué punto se han enriquecido las interpretaciones de los discursos teatrales en cuanto teatrales? La interpretación cultural tiende a prescindir del carácter

33 Sobre nuevas tendencias teóricas y nuevas prácticas teatrales, ver Patrice Pavis, "Nuevas rutas de lo teatral/performativo y de los estudios del teatro/performance (con ejemplos euronorteamericanos y coreanos)".

específico de lo que se solía denominar géneros tradicionales (lírica, narrativa o dramática) que tan claramente se distinguían hasta los tiempos del predominio del estructuralismo y aun de la semiótica. Lo tradicional era, por ejemplo, distinguir planteamientos teóricos y prácticos de la narrativa, la lírica o el drama y su inserción en la historia del género. A partir de las teorías que enfatizan los textos como objetos culturales, el énfasis no se aplica a lo genérico del objeto. Una de mis nuevas tareas –del teórico del teatro, en general– debería ser proponer estrategias con capacidad de integrar las teorías centradas en la cultura con aquellas que los insertan dentro de las tradiciones e innovaciones de las prácticas teatrales en sí, sus modalidades, su organización o construcción específica, su función como instrumento para comunicar mensajes y con respecto a espectadores específicos. Desde el punto de vista de las historias del teatro, el examen de la pluralidad de teatralidades y la inclusión o exclusión en las prácticas teatrales aún está por hacerse.

Por otra parte, algunos factores históricos y económicos que hicieron posible el cambio, a la vez, han creado también condiciones que cancelan parcialmente los resultados potenciales en relación con la historicidad y especificidad de las culturas marginales. La globalización y el neoliberalismo, por ejemplo, han contribuido a establecer ciertos valores transnacionales y a asignar una función a las culturas marginales que pueden cancelar la búsqueda de su especificidad histórica. En relación con la globalización es posible afirmar que la mirada centroeuropea no solo sigue siendo hegemónica, sino que cada día se hace más dominante en los estudios académicos. La existencia de textos clave, tanto literarios como filosóficos de pensadores europeos, como referentes de los análisis de las producciones culturales latinoamericanas puede observarse a lo largo de la historia. En la actualidad, siguiendo con esa tradición, muchos académicos, con frecuencia, adoptan una reflexión de un filósofo o pensador de cuestiones sociales y lo proyecta al “análisis” de un espectáculo o de una serie de espectáculos teatrales, los cuales, a veces, son puestas en escena de una teoría. Esta confirmación pasa a ser más importante en el análisis que la funcionalidad del espectáculo en su contexto de comunicación específico. En otras palabras, este tipo de análisis tiene en potencia la deshistorización del discurso y la cancelación del mensaje social.

El neoliberalismo y la globalización, por su parte, han impuesto en la mayor parte de las universidades la necesidad de reconocimiento internacional sobre la base de criterios de evaluación descritos desde las hegemonías transnacionales. En estos criterios se incluyen las investigaciones científicas y humanísticas y condicionan las estrategias de los investigadores.

La búsqueda de la especificidad histórica, de las identidades latinoamericanas y la función social del teatro en las transformaciones sociales y políticas fueron grandes preocupaciones del intelectual latinoamericano a fines del siglo pasado³⁴. La posmodernidad, la globalización, las economías de mercado, la integración mundial, la transnacionalización de las culturas, los medios de comunicación transnacionales y otros factores parecen haber silenciado o “arqueologizado” estas preocupaciones a nivel internacional, canalizando necesariamente la mirada del investigador.

Tal vez mi tarea actual como teórico e investigador de las producciones culturales latinoamericanas podría ser semejante a mi propuesta de hace 35 años: la necesidad de estar consciente de las nuevas tendencias teóricas, y de las implicaciones de la utilización indiscriminada de

34 Para la interrelación entre teorías teatrales y las condiciones históricas en América Latina, ver *Gestos* 57, en especial los ensayos de Rocío Galicia y Óscar Armando García sobre México y el de André Carreira sobre Brasil.

estrategias que legitiman los poderes culturales o institucionales, nacionales o transnacionales. La conciencia de la subordinación puede liberar al investigador para apropiarse selectivamente de las estrategias y refuncionalizarlas para validar los discursos teatrales latinoamericanos. Esta conciencia implica cuestionar el contexto del emisor, sus orígenes, sus supuestos, los factores culturales, políticos, económicos que han contribuido a su legitimación. Invita, además, a proponer nuevas estrategias y a releer la diversidad de prácticas culturales y escénicas de América Latina dentro de sus contextos sociales y teatrales, tanto nacionales como transnacionales. La legitimación académica en la universidad de la posmodernidad y la globalización se fundará probablemente en el lenguaje y las referencias teóricas de importación configuradas sobre la base de textos de las culturas y contextos de los teóricos que las proponen. La clave, en este caso, sería la apropiación selectiva y su refuncionalidad contextual.

Obras citadas

- Bourdieu, Pierre. *Sociología y cultura*. México: Grijalbo, 1990. Impreso.
- . *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 1984. Impreso.
- Cabrera, Marta. "Estudios visuales". *Pensamiento Latinoamericano Alternativo*. Recurso electrónico. 21 de febrero de 2017.
- Carreira, André y Biange Cabral. "El pensar el teatro en Brasil". *Gestos* 55 (2013): 83-96. Impreso.
- Carroll, David, ed. *The States of Theory*. Stanford: Stanford University Press, 1990. Impreso.
- Ángel Rama, *presencia que no acaba*. Número especial de *Casa de las Américas* 192 (1993). Impreso.
- Castagnino, Raúl. *Teoría del teatro*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1954. Impreso.
- Dubatti, Jorge. *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2003. Impreso.
- . "Filosofía del teatro: fundamentos y corolarios". *Gestos* 50 (2010): 53-81. Impreso.
- Dyson P., John. *La evolución de la crítica en Chile*. Santiago: Editorial Universitaria, 1965. Impreso.
- Eagleton, Terry. *Ideology and Criticism. A Study in Marxist Literary Theory*. London: Verso, 1978. Impreso.
- Galicia, Rocío. "Giros conceptuales en el archipiélago teatral mexicano: tres presentes teóricos". *Gestos* 55 (2013): 97-114. Impreso.
- Gallina, Andrés. "Apuntes para una historia de los estudios teatrales en Argentina". *Gestos* 55 (2013): 29-42. Impreso.
- García, Óscar Armando. "Abrir caminos: los senderos convergentes de la investigación teatral en México". *Gestos* 55 (2013): 63-82. Impreso.
- García Canclini, Néstor. *Las culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo, 1990. Impreso.
- Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Garden City, New York: Doubleday Anchor Books, 1959. Impreso.
- Goldmann, Lucien. "La sociología de la literatura: situación actual y problemas de método". *Sociología de la creación literaria*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1971. 11-43. Impreso.
- Gouhier, Henry. *La esencia del teatro*. Buenos Aires: Ediciones del Carro de Tespis, 1956. Impreso.

- . *La obra teatral*. Buenos Aires: Eudeba, 1958. Impreso.
- Gutiérrez, Ignacio. "El mapa y el territorio: Juan Villegas y el discurso teatral latinoamericano en y sobre los años noventa". *Horizonte y trayectorias críticas. Los estudios latinoamericanos en Estados Unidos*. Coord. Gustavo Remedi. Montevideo, Uruguay. Universidad de la República, 2016. 69-83. Impreso.
- Kalinowka, Sophie Irene. *El concepto de motivo en literatura*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972. Impreso.
- Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos, 1970. Impreso.
- Kupareo, Raimundo. *Creaciones humanas: El drama*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 1966. Impreso.
- Martínez Bonatti, Félix. "La misión humanística y social de nuestra universidad". *Estudios de lengua y literatura como humanidades*. Felipe Allende et al. Santiago: Editorial Universitaria, 1960. 13-36. Impreso.
- Mirzoeff, Nicholas. *An Introduction to Visual Culture*. Routledge, 1999. Impreso.
- . *The Right to Look*. London and New York: Routledge, 2011. Impreso.
- . (ed.). *The Visual Culture Reader*. London and New York: Routledge, 1998. Impreso.
- . (ed.). *The Visual Culture Reader*. Third Edition. London and New York: Routledge, 2013. Impreso.
- Naudon de la Sotta, Mario. *Apreciación teatral*. Santiago: Editorial del Pacífico, 1956. Impreso.
- Pavis, Patrice. "Nuevas rutas de lo teatral/performativo y de los estudios del teatro/performance (con ejemplos euronorteamericanos y coreanos)". *Gestos* 58 (2014): 15-50. Impreso.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010. Impreso.
- . *Aesthesis. Scenes from the Aesthetic Regime of Art*. London: Verso, 2013. Impreso.
- Remedi, Gustavo. "Hernán Vidal, crítica teatral y derechos humanos: Inflexiones en el discurso teórico-crítico de los noventa acerca del teatro de América Latina". *Gestos* 57 (2014): 153-173. Impreso.
- . Coord. *Horizonte y trayectorias críticas. Los estudios latinoamericanos en Estados Unidos*. Montevideo, Uruguay. Universidad de la República, 2016. Impreso.
- Richard, Nelly. Ed. *En torno a los estudios culturales*. Santiago: Editorial Arcis-Clacso, 2010. Impreso.
- Rodríguez, Mario, Juan Villegas M. y Felipe Alliende. *Castellano. Antología. Texto guía para el profesor*. Santiago: Centro de Perfeccionamiento, Experimentación e Investigaciones Pedagógicas. Reforma Educacional chilena, 1970. Impreso.
- Rojas Mix, Miguel. *América imaginaria*. Santiago, Chile: Editorial Andrés Bello, 1992. Impreso.
- Rozik, Eli. "Is the Notion of 'Theatricality' Void?". *Gestos* 30 (2000): 11-30. Impreso.
- Said, Edward. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1979. Impreso.
- Veas Mercado, Fernando, "La interpretación de la obra dramática" *Études Littéraires*. 8.2/3 (1975): 405-417. Impreso.
- Villegas, Juan. *El análisis de la obra dramática*. Ediciones Universidad Austral de Chile: Valdivia, 1963. Tesis doctoral. Universidad de Chile. Impreso.
- . *La interpretación de la obra dramática*. Santiago: Editorial Universitaria, 1971. Impreso.
- . "Los estudios de literatura en la educación nacional". *Estudios de lengua y literatura como humanidades*. Santiago: Editorial Universitaria, 1972. 46-57. Impreso.
- . *Interpretación y análisis del texto dramático*. Girol Books: Ottawa, Canada, 1982. Impreso.
- . *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*. Minnesota: Ideologies and Literatures, 1988. Impreso.

- . "Toward a Model for the History of Theater". *The States of Theory*. Ed. David Carrol. Stanford: Stanford University Press, 1990. 255-279. Impreso.
- . "La estrategia llamada transculturación". *Conjunto* (Julio-Septiembre, 1991): 3-7. Impreso.
- . *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. Ottawa, Canada: Girol Books, 1991. Impreso.
- . "Closing Remarks". Diana Taylor and Juan Villegas, eds. *Negotiating Performance: Gender, Sexuality and Theatricality in Latin/o America*. Oxford: Oxford University Press, 1994. Impreso.
- . "De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria". *Gestos* 21 (1996): 11-23. Impreso.
- . "De la teatralidad y la historia de la cultura". *Siglo XX. XXth. Century* (1997): 163-192. Impreso.
- . "De estrategias culturales: la teatralidad de las culturas prehispánicas". *Acta Literaria*, 1.22 (1997). Impreso.
- . *Para un modelo de historia del teatro*. Irvine: Ediciones de Gestos, 1997. Impreso.
- . *Pragmática de las culturas en América Latina*. Madrid: Universidad de Minnesota/Ediciones del Orto, 2003. Impreso.
- . *Historia multicultural del teatro y las teatralidades*. Buenos Aires: Galerna, 2005. Impreso.
- . "Introducción: 25 años de teoría y práctica del teatro". *Gestos* 50 (2010): 11-19. Impreso.
- . *Historia del teatro y las teatralidades en América Latina*. Irvine: Ediciones de Gestos, 2011. Impreso.
- . Presentación: para la historia de las teorías teatrales en España y América latina". *Gestos* 55 (2013): 11-18. Impreso.
- . "La internacionalización del teatro chileno de la posdictadura". *Gestos* 57 (2014): 174-185. Impreso.
- . *Para la interpretación del teatro como construcción visual*. Irvine, CA: Ediciones de Gestos, 1ª. Ed. 2000 y 2ª. Ed. 2014. Impreso.
- . "La internacionalización del teatro latinoamericano en tiempos de globalización, postmodernidad y economía de mercado". *Actas de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Congreso de Münster, 2017. (En prensa). Impreso.

Fecha de recepción: 4 de mayo de 2016
Fecha de aceptación: 21 de julio de 2016

La “época de oro” del teatro burgués en Iquique, 1900-1930¹

“Golden Age” in the History of the Bourgeois Theatre in Iquique, 1900-1930

Iván Vera-Pinto Soto
Universidad Arturo Prat, Chile
iverapin@gmail.com

Resumen

El presente artículo da cuenta de la llamada “Época de Oro” en la historia del teatro burgués en Iquique, Chile, la cual coincide con el ciclo de mayor auge de la industria salitrera, entre fines del siglo XIX y los primeros decenios del siglo XX. Desde el análisis de los datos históricos es posible sostener que en ese período fue cuando el arte escénico tuvo mayores resultados e impactos artísticos y sociales en la comunidad local, manifestada en la envergadura y en la cantidad de los espectáculos importados por la burguesía desde Europa, sumado al nacimiento y proliferación del teatro social obrero.

Palabras clave:

Teatro burgués – industria salitrera – Teatro Municipal – teatro iquiqueño.

Abstract

This article concerns itself with the so-called “Golden Age” in the history of the bourgeois theatre in Iquique, Chile, which coincides with the major boom of the nitrate industry between the late nineteenth century and the early decades of the twentieth century. From the analysis of historical data, it is possible to argue that it was during that period in which the performing art had the biggest results and artistic and social impacts on the local community. This is expressed in the importance and the quality of the imported shows by the bourgeoisie from Europe, together with the emergence and proliferation of the social-working theatre.

Keywords:

Bourgeois theatre – Saltpetre industry – Teatro Municipal – Iquique’s theatre.

¹ Este artículo está basado en un estudio de investigación del mismo autor, denominado *Historia social del teatro en Iquique y la pampa, 1900-2015*.

Inicio del ciclo salitrero y sus consecuencias económicas y sociales

Una vez concluida la Guerra del Salitre (1879-1883), las tierras de Tarapacá y Antofagasta quedaron en manos de Chile o mejor dicho bajo el dominio de los empresarios salitreros, en su mayoría ingleses, quienes usufructuaron bajo el régimen de arrendamiento el 60% de las zonas salitreras.

Esta nueva realidad permitió al Estado chileno contar con enormes recursos provenientes del impuesto cobrado a la exportación del salitre. En 1880, el Estado recaudaba menos de un millón de dólares por estos impuestos, mientras que en 1918 llegó a recibir cerca de cuarenta millones de dólares anuales. Las ganancias salitreras llegaron a constituir más del cincuenta por ciento del presupuesto nacional, en la época del esplendor del salitre. Las exportaciones también crecieron. Estos hechos crearon un clima de optimismo tal que se terminaron los impuestos a la renta y el aplicado a los haberes y herencias. Si bien el Estado no participó directamente de la industria salitrera, pues esta quedó en manos del empresariado extranjero, sí asumió la administración de los recursos generados a partir de los impuestos aduaneros. Los recursos provenientes de esta materia prima fueron aprovechados para modernizar la infraestructura del país: mejoramiento de las condiciones de vida urbana mediante la instalación del alcantarillado, el agua potable, tranvías, teléfonos y la pavimentación de calles. Del mismo modo, posibilitó impulsar la educación, en especial la primaria. Todas estas obras contribuyeron a promover la modernización de las ciudades y a plasmar, en definitiva, el modelo de desarrollo capitalista.

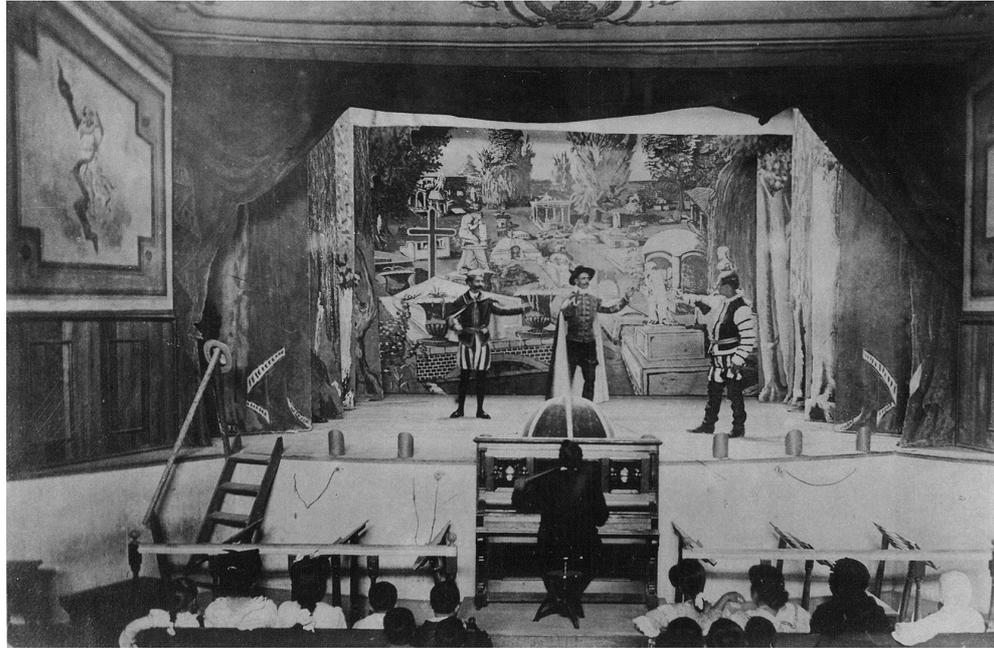
Este proceso de crecimiento económico cimentado en la expansión de las exportaciones del salitre implicó la consolidación del Norte Grande como un polo de desarrollo excluyente, hacia donde convergieron el capital y la mano de obra de diferentes centros urbanos, en menoscabo de otras áreas productivas.

Diversas investigaciones demuestran que el creciente aumento de la riqueza generada por la industria salitrera favoreció el fortalecimiento de la clase dominante que, desde la Independencia, había ostentado la dirección política y económica del país. A la rancia aristocracia terrateniente, heredera del sector criollo colonial, se sumó un nuevo grupo, la burguesía, compuesto por empresarios y comerciantes que durante estos años amasaron importantes fortunas. Además, introdujo un nuevo sistema de producción de carácter capitalista, lo que generó un nuevo sistema de relaciones sociales que produjo materialidades particulares.

Es evidente que los beneficios de la expansión económica no tuvieron los mismos resultados para todos los grupos sociales. Los sectores populares, compuestos por obreros y campesinos, que constituían el cincuenta y siete por ciento de la población nacional en 1907, se mantuvieron al margen de los beneficios reportados por la economía del salitre.

El teatro burgués y el Teatro Social Obrero en el contexto nacional e iquiqueño, entre fines del siglo XIX y comienzo del siglo XX

Parfraseando a Bourdieu (1999), en el campo de la producción cultural, el arte, las formas de la producción artística y sus productos no serían neutrales. Por el contrario, cubren la posibilidad de reforzar la distinción estilística que opera a nivel de la segmentación social entre sus diferentes clases, sectores o grupos. Para este autor existe una continua homología entre los



Interior de Teatro de Agua Santa. Fotografía gentileza de la *Revista Camanchaca* - Taller de Estudios Regionales (TER).

productores o los productos artísticos en el campo de la producción cultural y los consumidores en el espacio social, lo que se puede interpretar que para cierto tipo de producto cultural existe un público determinado, pero no exclusivamente en el campo de la producción cultural sino de la sociedad en su conjunto.

Lo anterior resulta interesante para comprenderla existencia de dos formas de teatro: burgués y proletario. Partamos de la base de que cada estilo teatral en el campo de la producción cultural tuvo tres principios de legitimación. El primero corresponde al reconocimiento que dio cada productor al hecho de que producía para un público destinatario específico. El segundo, la definición por parte del productor de un estilo artístico que supuestamente respondía al gusto de sus receptores o que simplemente resultaba más pertinente imponer. Y, tercero, el producto artístico de cada teatro se valida en la medida que cuenta con el apoyo de una audiencia masiva dispuesta a consumir la oferta artística.

En lo que atañe al objeto de este trabajo, podemos sostener que el teatro de la burguesía nace con el fin de entretener y educar en el arte europeo a la clase acomodada, quien aprovechando la circunstancia de prosperidad económica que vivía financió la llegada del teatro de élite del Viejo Continente. Como demostración, merece recordar la visita a Iquique de la diva francesa Sarah Bernhardt y de tantas compañías de ópera, opereta y elencos de divertimento. Para consideración de la burguesía, esta tendencia personificaba el único y exclusivo “arte mayor”², representante de la legítima belleza.

² Entiéndase en este contexto por “arte mayor” la nominación que hace la burguesía del arte de élite o aquel que de acuerdo con su perspectiva considera como expresión de la belleza. Esta acepción fue utilizada en oposición al “arte menor” que incluye la artesanía y las artes “vulgares”.

Esta concepción del “buen gusto estético” fue aplicada en todas las manifestaciones artísticas, constituyéndose en una prerrogativa importante en la formación artística de las futuras instituciones de este ámbito. Por supuesto, el mentado “buen gusto”, tal como alega Zamorano (2007) “estaba asociado a entender ciertos principios e iconográficos y a una crítica que legitimaba al arte nacional desde una mirada europea y academicista” (188). A decir del mismo autor, este modelo clásico fue validado por el mismo Estado y sociedad influyente³.

Sustentado en la argumentación anterior, podemos colegir que en la esfera teatral el gusto por el teatro burgués conformó una derivación del proceso de imposición cultural que llevó a cabo la burguesía, de acuerdo con sus reglas preestablecidas y como una copia de los patrones culturales que predominaban en las metrópolis dominantes. De esta forma, la burguesía empapada de la filosofía ilustrada vinculó el “buen gusto” con el sentimiento de placer ante lo que ella imaginaba bello.

Hasta ese entonces el teatro de esta clase social tenía como principal norte montar obras de carácter romántico, cómico, costumbrista y patriótico, con un acentuado estilo naturalista. Por lo que sigue, podemos establecer que el deleite por ese género teatral no es solamente el resultado de un hecho subjetivo, sino también estuvo afectado por las sensibilidades de la época, influido por el espacio-tiempo desde el cual se miraba al arte escénico y al arte en conjunto.

La historiografía establece que los primeros años republicanos resultaron de mucha tensión, debido a la reñida pugna política entre rancia aristocracia terrateniente y naciente burguesía liberal, donde el pueblo estuvo marginado, lo que ocasionó en la cultura, entre otros resultados, una ausencia casi completa de autores nacionales en el teatro. Dada esa situación, el público se tuvo que acostumbrar a ver representaciones venidas de Europa. El amplio registro que existe da cuenta de la llegada tanto de compañías de zarzuelas y comedias españolas como de óperas italianas hasta el segundo decenio del siglo XX.

A propósito de la concepción burguesa del arte, debemos anotar que ella subrayaba una división entre teatro y política. En otros términos, no se podía mezclar la estética con lo social, con la vida misma y mucho menos con política. Dimeo (2007) comenta:

En la dicotomía *Teatro y Política*, también subyace una vieja vergüenza ideológica, y filosófica, tal vez según Hegel científica: no mezclar la estética con lo social, con la vida misma y mucho menos con la política. Esto refrenda la potencia del pensamiento burgués. Un pensamiento, que oprime, aplaza cualquier otra forma de producción social que intente redescubrir distintas formas, relaciones y modos de producción de los que subyacen en el modo de producción capitalista, que más que una ideología, es una forma, un modo de la economía (14).

De la anterior abstracción, podemos advertir el principio idealista burgués que decía “*Ars gratia Artis*” (el arte por la gracia del arte), instalado por Immanuel Kant (*Crítica del Juicio* 1790) implica el individualismo absoluto del artista (presente en el romanticismo que se inicia en la misma época), apartado de toda realidad objetiva. Dicho de otra manera, la burguesía –basada en la

3 Este respaldo de la oficialidad se manifestó en varias organizaciones de carácter participativo: la Sociedad Artística, fundada en 1867; la Comisión Permanente de Bellas Artes; y el Consejo Superior de Artes y Letras, esta última establecida en los inicios del siglo XX y que presidía el propio ministro de Instrucción Pública.

filosofía de Schelling y Hegel— postulaba un mundo autónomo del arte, exento de propósitos extrínsecos, pretendiendo de esta forma que el arte estuviera solo al servicio del puro goce estético. De allí que se desprende el eslogan de la “belleza pura” o el “arte puro”. La negación del significado cognoscitivo del arte, de su valor ideológico y educativo, así como de su dependencia respecto a las necesidades prácticas de la época, lleva inevitablemente a afirmar la “libertad” del artista frente a la sociedad, su falta de responsabilidad ante el pueblo, esto es, conduce al individualismo total. Con sus declaraciones sobre el arte puro, sobre un imaginario apolítico, el arte burgués ocultaba su postura retrógrada. Es obvio que este viejo argumento representa el dividendo obtenido por el capitalismo, frente a las formas producidas por el arte durante la etapa histórica investigada.

No merece concretar estos argumentos, sin antes especificar cómo el capital en el norte chileno generó un arte teatral fundamentado en estos preceptos. En efecto, si revisamos la historia veremos que las factorías de salitre en Tarapacá y Antofagasta fueron las únicas en el mundo que permitían una explotación a escala industrial, facilitando el financiamiento de dos tercios del presupuesto nacional y ubicando a Chile en una situación privilegiada en el contexto internacional. Como consecuencia de lo anterior, la oligarquía decimonónica, sumida en el ocio y en el derroche, invirtió en la construcción de una arquitectura en la ciudad de Iquique que replicaba las formas y estilos de las viviendas y salas de teatro europeas, coincidente con el proyecto de modernización que impulsaba el Estado chileno. Igualmente, esta iniciativa se hizo extensiva hacia los campamentos mineros. Citemos, por ejemplo, el Teatro de la Oficina La Palma (1882), Teatro de la Oficina Chacabuco (1924), Teatro Oficina Mapocho (1925), Teatro Oficina Pedro Valdivia (1931), Teatro de la Oficina Humberstone (1934), y Teatro Oficina Victoria (1941), entre tantos otros⁴. En todas estas salas se presentaron grandes compañías europeas de teatro y danza, lo que permitió a esa población vivir el esplendor de la *belle époque*.

Con el paso del tiempo, estos recintos se trasfiguraron en cines, los que acapararon la atención de los trabajadores y sus familias. Dichos locales tuvieron una capacidad para albergar a más de setecientas personas; distribuidos en sillones, plateas y asientos generales; ubicados en un declive suave que permitía tener una visión adecuada hacia el escenario desde cualquier punto de la sala. Estaban dotados de un equipo de proyección y sonido para ver las películas en las mejores condiciones técnicas. Además contaban con buena iluminación, servicios higiénicos y dispositivos contra incendios, todo lo cual permitía que el público se sintiera en un ambiente agradable y seguro. Sus amplios escenarios permitieron que los trabajadores disfrutaran de la presentación de sus propios grupos teatrales y de importantes compañías artísticas contratadas por los empresarios.

Valga comentar que el teatro en la pampa salitrera se erigió como uno de los ejes centrales que ayudó a reunir a miles de personas en sus distintos roles, actores y espectadores, facilitando la sociabilidad, la recreación y el sentido de pertenencia a un territorio específico y definido.

Bajo el panorama de bonanza económica descrito, el arribo de empresas artísticas que desembarcaban en Valparaíso resultó ser una práctica habitual; dependiendo de su éxito, continuaban

4 En el año 1926 existieron más de sesenta salas de teatro en las Oficinas Salitreras. Lo que demuestra la importancia y gran impacto que tuvo el teatro en la cultura pampina en los primeros decenios del siglo XX y cómo la clase empresarial se preocupó de fomentarlo para así evitar el surgimiento de mayores tensiones sociales y laborales entre los asalariados.

su periplo hacia el norte, auspiciadas por el empresariado salitrero; llevando un repertorio basado en obras clásicas del Siglo de Oro español e isabelino; asimismo, incluyeron obras españolas del período posromántico. Tampoco estuvieron ausentes la lírica italiana, las zarzuelas, óperas cómicas y operetas. Especial labor realizaron las compañías asentadas en Santiago de Pepe Vila y Manuel Díaz de la Haza, las cuales formaron actores nacionales e incluyeron temáticas chilenas⁵.

Todo este movimiento teatral propició el afianzamiento de nuevos creadores y espectadores a nivel nacional, incorporando a los estratos medios y bajos del país. De este modo, la escena local asimiló todo el influjo de innovaciones formales de las vanguardias artísticas, por lo general asociadas con los intereses de la burguesía y de la aristocracia que se batía en retirada en las grandes capitales.

Juan Andrés Piña en *El nacimiento del teatro chileno* (Diario *La Tercera* del 11-9-2010) señala que fue en el entorno del Centenario de la nación cuando se visualizó la posibilidad de crear un teatro chileno que pudiera abordar temas vinculados con nuestra identidad y que reflejara la realidad social del país. Esto permitiría superar el romanticismo de los antiguos autores nacionales, surgidos de las clases acomodadas, cuyas temáticas preliminares se centraron en episodios de la Independencia y en las figuras criollas que se alzaron contra el yugo español. Lo cierto es que a contar de 1910 se produjo una propagación de dramaturgos nacionales, acompañado de un incremento de montajes de compañías teatrales, que se encaminaron hacia la futura profesionalización⁶. Durán (1960) sostiene que este proceso se inició mucho antes. Fue a partir de 1840 cuando los temas patrióticos⁷ y anticlericales dieron paso a otras tareas y tópicos que florecieron en la segunda mitad del siglo XIX con las letras de los románticos como Alberto Blest Gana, Daniel Barros Grez, Román Vial, Juan Allende, Antonio Espiñeira, Carlos Segundo Lathrop, y Julio Chaigneau, entre otros. Podemos inferir que por esos años el teatro puso su atención en el rescate de las costumbres, tradiciones, valores e historias más cercanas a nuestro medio.

Esa misma inquietud encaminó a la Sociedad Literaria (1842), liderada por José Victorino Lastarria y Barros Grez, a generar una producción dramática que procuraba redescubrir la realidad nacional. Al punto que emergió la corriente costumbrista satírica. Esta fue una tipología popular que proclamaba los valores del terruño, en contraposición al proceso de cambios que implicaba la construcción de la modernidad en el país. Esta estética se vio enfrentada a dos paradigmas contrarios que subsistían en el siglo diecinueve. Por un lado, estaba el régimen semifeudal, propugnado por la oligarquía terrateniente. Por otro, estaba el modelo capitalista que proclamaba a los cuatro vientos la emergente burguesía, con la intención de afianzar en lo político la existencia de un sistema democrático y, en lo económico consolidar un orden que le permitiera lograr mayores dividendos para sus intereses de clase.

Con el proceso de construcción del capitalismo, el costumbrismo entró en serias contradicciones, puesto que sus personajes, que supuestamente representaban las características

5 Este movimiento teatral fue recogido por diversas publicaciones de la época: *La Escena* (1892), *El Programa* (1892), *El Entreacto* (1892) y *El Figaro* (1900).

6 En 1913 se instituye la Compañía Dramática Nacional, bajo la dirección de Adolfo Urzúa Rosas, la cual desarrolla una fecunda actividad escénica, representando obras de temática nacional. En 1917 se establece la primera agrupación teatral profesional de Enrique Báguena y Arturo Bühle.

7 Otra referencia del panorama del teatro chileno es el hecho de que entre 1879 y 1884, en plena Guerra del Salitre, el teatro nacional se retrotrajo a obras de contenido patriótico, dando paso a un estilo enfocado en personajes militares y en las contingencias. Su fin fue resaltar al soldado chileno y satirizar al enemigo.

de la idiosincrasia del país (tal es el caso del campesino que no se adapta a la ciudad y que polemiza con los cambios sociales), no se condicen con el *pathos* cultural burgués. En los años posteriores este estilo derivó en una expresión teatral anacrónica. Así y todo, el teatro ilustrado que propuso el movimiento literario de 1842 y el teatro costumbrista debieron coexistir con el teatro de entretenimiento, principalmente español, y con otro teatro carente de difusión escrita como fue aquel ejercitado por grupos aficionados y de reivindicación social en los inicios del siglo XX.

Otro punto de inflexión fue la Guerra Civil de 1891 entre congresistas y presidencialistas, en pleno gobierno de José Manuel Balmaceda. Al concluir esta conflagración advertimos que las contradicciones sociales se agudizaron; y con el triunfo del parlamentarismo se consolidaron las clases dominantes. La aristocracia colonial adquirió un nuevo carácter plutocrático, cosmopolita y opulento. La oligarquía (terratenientes, mineros, banqueros y grandes empresarios) estaba ligada a los partidos conservadores y liberales que asumieron un rol hegemónico en la política nacional. Con todo esto, las desigualdades e injusticias sociales se profundizaron y se hizo más patente la denominada cuestión social⁸, la que se desplegó hasta llegar a extremos inhumanos⁹.

Es un hecho que todos los acontecimientos descritos, junto a la existencia de nuevos escenarios y actores sociales y políticos, se vieron reflejados en el quehacer teatral. Uno de los resultados más inmediato fue el nacimiento de un nuevo género dramático que hasta entonces se había insinuado en obras de Carlos Bello. Nos referimos, lógicamente, al teatro social¹⁰. En esa circunstancia, la cultura jugó una función trascendental en las sociedades de socorros mutuos, mancomunales y filarmónicas. La tarea cultural proliferó.

En esa trama, Luis Emilio Recabarren (1876-1924) cumplió un rol central en el establecimiento y desarrollo del teatro social obrero en el norte chileno¹¹. De manera efectiva, este líder sindical y político aprovechó el arte teatral para lograr algunos objetivos explícitos: educar a los trabajadores, alejarlos de los males sociales (alcoholismo y prostitución), y coadyuvar a la toma de conciencia de los asalariados salitreros que pugnaban por alcanzar otra vida, otra sociedad, la socialista. Con todo, la instalación de este teatro se transformó en un pilar importante para el desarrollo inmediato del teatro de carácter social, incorporando algunas problemáticas urgentes: la desigualdad social, la lucha de clases, la corrupción de las instituciones y del Estado, la inequidad, y despertando y desarrollando un pensamiento social dentro del proletariado.

8 Cuestión social es una expresión acuñada en *Europa* en el siglo XIX, que intentó recoger las inquietudes de políticos, intelectuales y religiosos, frente a los nuevos y múltiples problemas generados tras la revolución industrial, entre ellos, la pobreza y mala calidad de vida de la clase trabajadora.

9 Son los años en que prosperan el alcoholismo, la mortandad infantil, la prostitución, la miseria en las viviendas y las condiciones insalubres de los sectores mayoritarios de la población. Chile llegó al año del Centenario con una población recesiva –morían más personas de las que nacían–, con una mortalidad infantil de 306 por mil y una tasa de prostitución que alcanzaba el 15 % de las mujeres adultas de la capital.

10 El concepto de teatro social ha variado según los diferentes contextos históricos y teatrales que lo han adoptado. Con Recabarren será denominado teatro social; en el movimiento anarquista adopta el nombre de teatro libertario. Piscator lo identifica como teatro político. Brecht, teatro épico contemporáneo. En las décadas de 1960 y 1970 en Latinoamérica se llamará teatro popular. Augusto Boal lo tipificará como teatro del oprimido. Y las corrientes actuales lo llamarán teatro de la memoria, entre otras acepciones. Aunque los contenidos y principios políticos son muy parecidos, varían sus particulares formas y pertinencias estéticas.

11 Entre 1911 y 1914, Recabarren organizó el Conjunto Infantil Arte y Libertad, a cargo de Mariano Rivas; el Círculo Arte y Revolución, dirigido por Jenaro Latorre; la estudiantina Germinal; y el Coro Obrero. No solamente fue gestor cultural, sino también autor. El 7 de agosto de 1921, en el local de Arte y Revolución en Iquique, se estrenó el drama *Desdicha Obrera* escrito por él. Además creó la obra *Redimida* y el monólogo *Yo pensaba que era libre*. También incursionó en la poesía.

Con la asunción al poder de Arturo Alessandri en 1920, el teatro social obrero tomó un nuevo impulso, haciendo suyo el lema presidencial referido a la fundación de una “nueva sociedad”. En ese entorno, aparecen las figuras de Germán Luco Cruchaga y Antonio Acevedo Hernández, considerado el padre del teatro social. Como corolario, los recintos teatrales se multiplicaron, se iniciaron las giras a provincia y las funciones populares cautivaron a los sectores marginados del quehacer cultural, concluyendo en una suerte de teatro alternativo frente al teatro burgués institucionalizado por la cultura oficial.

Como observamos hasta aquí, el teatro nacional se vio enfrentado a dos visiones ideológicas que sustentaban diferentes modelos de sociedad: unos que exhortaban la permanencia de una cultura dominante europea; y otros que pretendían expresar la especificidad local de la república, haciendo suyas, además, las demandas de una clase social naciente: el proletariado. Precisamente, esta realidad se verá reflejada en la escena iquiqueña con la existencia de dos cánones: el teatro burgués y el teatro social obrero, cuyos propósitos ideológicos y políticos, disímiles y antagónicos, serán expresados tanto en sus formas como en sus contenidos. En ambos casos estos productos culturales fueron correlativos a la irrupción de la modernidad capitalista en el curso de la historia nacional.

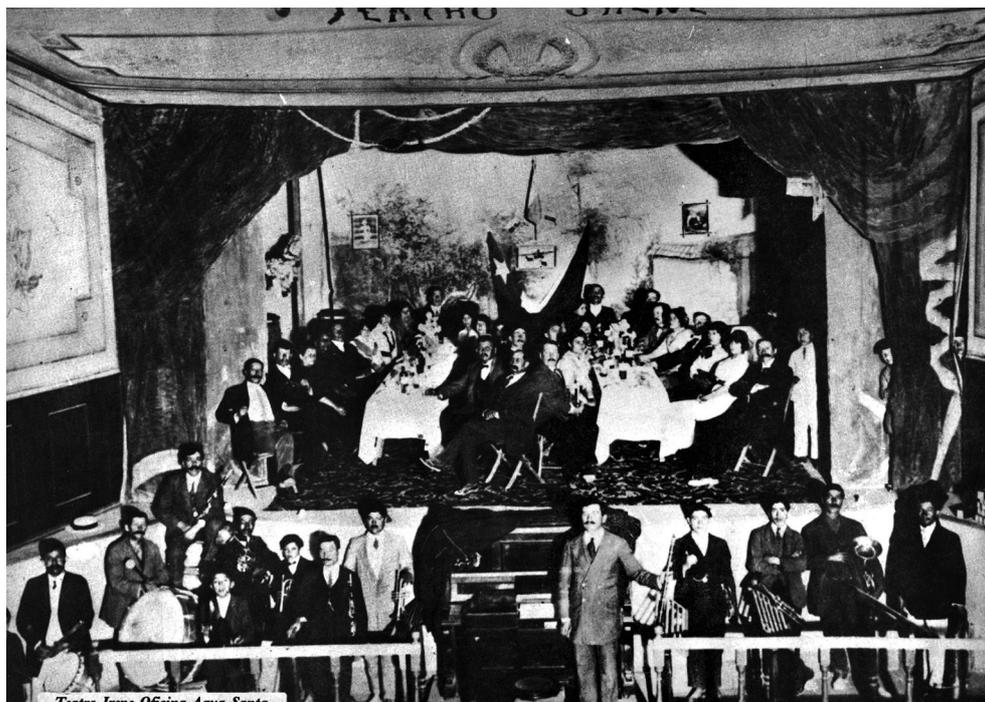
Los círculos de la cultura ilustrada iquiqueña

Ovalle en *La ciudad de Iquique* (1908) nos relata que, en medio del bullente ambiente mercantil que vivía la urbe de fines del siglo XIX, existía una reducida intelectualidad agrupada en algunos círculos ilustrados. En 1886 se formó la institución literaria conocida con el nombre de El Ateneo, la que, pese a su corta vida, fue la que tuvo mayor trascendencia por la calidad de sus integrantes, entre los que se contaban a Guillermo Billinghurst, José Francisco Vergara, Marcial Martínez, Augusto Orrego y Juan Vicente Silva. También existió otro círculo ubicado en la calle Amunátegui frente a la Plaza Manuel Montt, y un último denominado Círculo Literario.

Cabe añadir que por esos días se acercaron, ya sea por razones laborales o personales, escritores e intelectuales nacionales y extranjeros; algunos de ellos fundaron diarios de importancia en la localidad. Entre algunas de estas personalidades destacan: Modesto Molina, poeta peruano; Guillermo Billinghurst, escritor de la misma nacionalidad; Carlos Marín, abogado y literato, quien en 1907 compuso una parodia de *Cyrano de Bergerac*, titulada *Ciríaco de Pastorac*, la que se representó en el Teatro Municipal. Sumemos a Víctor Manuel Montero, Guillermo Rodríguez, Nicolás Palacios, Santiago Toro, y Fernando López, entre otros distinguidos personajes.

A fin de cuentas, estas fueron las élites encargadas de difundir una cultura ilustrada entre las clases altas y medias de la ciudad, dentro de una atmósfera donde todo giraba en torno al comercio, la industria y las relaciones mercantiles. Sergio González y Osmar González (2014) apuntan:

Esos años que precedieron al cambio del siglo XIX por el siglo XX más la década siguiente, fueron los más interesantes desde un punto de vista cultural. Iquique nunca más volverá a vivir –hasta nuestros días– un auge cultural similar aparejado de un cosmopolitismo en su sociedad y de un auge en su economía (153).



Teatro de Agua Santa. Fotografía gentileza de la *Revista Camanchaca* - Taller de Estudios Regionales (TER).

Más adelante, refiriéndose a la actividad cultural de la clase obrera los mismos investigadores citan a Juan de Dios Ugarte Yavar (1904): “tiene también tres instituciones Filarmónicas: Filarmónica Internacional de Artesanos, Unión y Fraternidad de Obreros y Centro Filarmónico de la Juventud. Estas sociedades celebran academias dos veces por semana en las noches y bailes una vez al mes” (68). Sin contar los numerosos periódicos que circulaban por esos primeros años del siglo XX. No cabe duda que estos núcleos culturales obreros se levantaron como formas de cultura alternativa de los trabajadores al dominio cultural burgués.

Como vemos, Iquique vivió una época de lucimiento en la actividad social y cultural, producto del gran movimiento industrial salitrero y del posicionamiento de una cultura ilustrada tanto en la burguesía como en el proletariado naciente. En los años venideros la expansión de la prensa comercial, la masificación del cine y los espectáculos masivos (fútbol, boxeo, teatro y bailes) reducirán la distancia enorme que existía entre la cultura de élite burguesa y la cultura popular.

Las primeras salas de teatro de la burguesía en Iquique

Carlos Alfaro (1936) dilucida que antes de que existiera el Teatro Municipal, los iquiqueños asistían al primer teatro establecido (Coliseo), ubicado en el edificio actual de Correos y Telégrafos. Este recinto recibió en sus tablas a eminencias artísticas como el gran tenor Aramburo y la insigne actriz francesa Sara Bernhardt. Algunos cronistas señalan que este teatro fue criticado por la prensa por su mala construcción y por lo terroso de su pavimento donde cada vez que el público

se ponía de pie generaba tal cantidad de polvo que imposibilitaba la visión del escenario. El local tenía una capacidad de 400 personas en palcos y anfiteatro, y unas 600 en galería.

Otras referencias establecen que la Compañía Lírica-Dramática de la actriz Tula Castro llegó a la ciudad en 1884 proveniente del Perú para realizar una temporada en el teatro el Barracón (suponemos que se refiere al Teatro Coliseo). El mismo cronista, también hace alusión al antiguo Teatro Nacional:

El antiguo Teatro Nacional está situado en la calle Vivar entre Sargento Aldea y Latorre. Fue construido por el activo industrial don Francisco Ivcevic, hasta quedar convertido en teatro.

Este teatro contó con la mayor aceptación del público y por su mayor capacidad, fue preferido por las diversas compañías teatrales que han venido a este puerto.

El edificio nada tiene de artístico y su obra arquitectónica carece de valor, pero su interior y la sala de espectáculos ofrecen grandes comodidades para el público.

La sala es amplísima, sus palcos son numerosos y están bien ubicados, y la galería puede dar cabida a unas mil setecientas personas.

Por las calles Sargento Aldea y Latorre tiene amplias puertas de escape y en distintas partes del interior se colocaron grifos con material listo para sofocar inmediatamente cualquier incendio que se produjera.

Con algunas reformas que, es cierto, serían costosas, este teatro podría quedar en muy buenas condiciones y recuperar su antigua situación, pero parece que intereses creados han influido en su clausura definitiva, quedando abandonado un costoso edificio que en épocas de su esplendor acogió a la mayoría de las compañías de zarzuelas y operetas y hasta compañías de ópera de primera clase, como la oficial del Teatro Municipal de Santiago que vino a Iquique hacen más o menos nueve años y en la cual actuó la célebre soprano Gilda da la Rissa.

Entre las compañías de zarzuelas recordamos las de Zapater, Antonio Perdiguero, Joaquín Montero, Pepe Vila, Ramón Ginés, Mario Pérez Soriano, Lola Mendoza, Federico Monti, etc. (228).

El 5 de junio de 1925 ocurre la matanza de los obreros de la Oficina Coruña a manos del ejército chileno, cuando los trabajadores se alzaron en contra las injusticias del régimen patronal existente. Por esa misma fecha, en la calle Juan de Dios Aldea, a la altura del 800, se construye el nuevo Teatro Nacional, cuyo propietario fue el señor Masserano. La obra pretendió emular a un teatro de primera categoría dentro del concepto de modernidad que se manejaba en aquella época, pero su idea fracasó porque la infraestructura no era la más adecuada. La sala desde 1930 fue administrada por la Empresa Martínez. En ella se instaló una máquina sonora para ofrecer programas cinematográficos. A partir de 1936 habría contratado con frecuencia espectáculos de primer orden que generalmente fue respaldado por el público local.

Son abundantes las notas de prensa que registran la programación del Teatro Nacional. Por nombrar algunas: el 16 de octubre de 1926 Enrique Chilote Campos estrenó su película filmada en Iquique *Justicia del desierto*. *El Tarapacá* (27 de mayo de 1927) anuncia la presentación de la Compañía de Operetas de Fiori-Ureta. El mismo medio comenta (24 de enero de 1929) el debut de la notable cancionista española Amparito Guillot. También el 9 de mayo de 1927 aparece una propaganda de una función a beneficio de la enfermería y sanitaria policial, con la opereta inglesa *La geisha*. El 10 de mayo de 1927, suma otra noticia:

Los conocidos actores nacionales Italo Martínez y Enrique Campos, han formado una compañía nacional de comedias y revistas contando para esto con varios elementos que hay en la localidad y que tienen condiciones para desenvolverse con aciertos en las tablas. El personal de la compañía ya está formado y desde hace días se han iniciado los ensayos de una revista llena de escenas locales y que constituirá el mejor éxito del conjunto.

Una crónica anterior (22 de enero de 1927) anuncia que se exhibirá un filme que muestra los principales atractivos de Iquique, entre ellos Cavancha y el Chalet Suisse. *El Tarapacá* (16 de enero de 1929) notifica la función de Teresita Arce. Del mismo modo, continúan las representaciones de Fiori-Ureta con las obras *El país de las campanillas* y *La bayadera*. Asimismo, el 30 de mayo de 1931, se difunde a la renombrada cantante española Encarnita Marzal quien debuta en Iquique. Después llegaron compañías españolas como la de Clotilde Colber, y la de Leonardo Arrieta.

El 18 de noviembre de 1934, la prensa da cuenta que durante varios meses se viene presentando en ese escenario Paco Miller, joven ilusionista y ventríloquo, con su conjunto de variedades. De igual forma, se lucieron compañías de dramas y comedias al estilo de *La Mujerequi*. Otras compañías chilenas destacadas fueron la de Alejandro Flores, y la de Arturo Bhurler. Estos elencos, al igual que los circos, debutaban los días viernes. Se recuerda a importantes orquestas típicas extranjeras que pasaron por este escenario: Miguel Calo, Natalio Tursi, cantantes de boleros Leo Marini, Wilfredo Fernández, entre otros.

Otra sala relevante fue el Teatro Variedades, que después adoptó el nombre Esmeralda. Alfaro (1936) declara:

En la calle de Barros Arana y a un costado del Teatro Nacional está ubicado el Teatro Esmeralda. Antes se llamó Variedades y fue fundado por don Agustín Wallace, antiguo empresario de Biógrafos y que dedicó el teatro a funciones cinematográficas.

Estuvo clausurado varios años y últimamente, después de hacerse importantes mejoras, abrió sus puertas al público con exhibiciones de biógrafos y representaciones teatrales hechas por centros artísticos de la localidad (230).

En ese mismo teatro por los años 1930 se acostumbraba realizar una gala en homenaje a la Independencia Nacional. Así queda verificada en una invitación cursada el 17 de septiembre de 1934 a la Intendencia, por la Ilustre Municipalidad de Iquique, con ocasión del 124° aniversario patrio, a la función de gala de las Compañías Unidas Vidal Suazo-Nenita Real. Entretanto, *El Tarapacá* (20 de noviembre de 1934) difunde la temporada de la Compañía Ubilla-Fernansuar, con las obras *La pequeña* y *El nido ajeno*, de Jacinto Benavente.

El Teatro Municipal de Iquique

El Teatro Municipal de Iquique¹² fue uno de los más representativos íconos urbanos y sociales del puerto; un símbolo de la burguesía republicana. Este escenario neoclásico, al igual que una serie de huellas de modernización que Iquique experimentó en los ámbitos de la vida pública

12 Fue declarado Monumento Nacional por decreto del Ministerio de Educación N° 935 del 25 de noviembre del año 1977.

y privada por ese tiempo, fue un fiel reflejo de esas ansias de remedo que la burguesía hizo de las ciudades europeas, una forma de representación social que incluyó la edificación de casas fastuosas o palacetes (como todas aquellas levantadas bajo el estilo Georgiano en la calle Manuel Baquedano), celebraciones pomposas, adopciones de costumbres y prácticas refinadas en materia de consumo cultural. El enriquecimiento rápido de la burguesía transformó profundamente su percepción del mundo y exacerbó su ánimo hacia todo lo que significaba suntuoso y portentoso. Sencillamente, esta burguesía enriquecida quería exhibirse a la altura de la clase más conspicua del orbe.

Manuel Peña (2008) explica que casi al finalizar el siglo XIX se habló de construir un teatro fastuoso, una suerte de réplica del salón europeo

... donde cantaba Adelina Patti, un teatro cuyo escenario fuera tal, que en él pudiesen haber colosales escenografías y complicadas maquinarias de madera, con amplios vestíbulos decorados con cornucopias barrocas, palcos dorados al pan de oro y elegantes cuartos de artistas, semejantes a las de Manaos, donde los magnates del caucho aplaudían a Caruso (24-25).

Un suceso anecdótico comentado por la prensa nos señala que el 16 de noviembre de 1886, la diva francesa Sarah Bernhardt se presentó con las obras *Fedora*, de Sardou, y *La dama de las camelias*, de Alejandro Dumas, en un desprovisto teatro denominado Coliseo o Corral. En esa oportunidad habría realizado un comentario decidor en relación con la carencia que sufría la ciudad de una sala digna para los espectáculos internacionales: "¡Esta hermosa ciudad se merece un teatro superior!". Conjeturamos que su crítica haya llegado a oído del intendente Anfión Muñoz, quien al poco tiempo aceptó la propuesta que hicieron los hermanos Soler a las autoridades comunales del plano del Teatro Municipal, levantado por los señores Bliederhanser.

El 21 de diciembre de 1889 fue inaugurado el recinto con la ópera *Il Trovatore* de Giuseppe Verdi, interpretada por la Compañía Lírica Italiana de Signore Grandi. Concurrieron las mejores compañías de teatro, ópera, opereta y zarzuelas nacionales e internacionales. Esto constituye un punto de modulación en la escena nacional y regional, ya que comienza la difusión de una nueva forma de consumo cultural en este mercado emergente en un país que se orienta a un tipo de liberalismo de raigambre europea. Al mismo tiempo, y de manera proporcional, se hace manifiesta la presencia de un arte escénico esencialmente europeizante en el ámbito de los escenarios patrimoniales, en correlato a la paulatina incorporación del país al proceso de modernidad, alejándose de esta manera de la influencia cultural española y dando paso a las nuevas ideas y tendencias resultantes del mundo francés e inglés.

Prado (2012) manifiesta:

El edificio del Teatro Municipal representa además, una arquitectura de externalidades, con una materialidad que imitaba un repertorio de formas clásicas, con una proporcionalidad geométrica que intenta alcanzar un patrón clásico, y de una carga simbólica que da cuenta de las necesidades de una sociedad que se alzaba en las apariencias de una vida de escena y decorados (427).

Ciertamente que su diseño arquitectónico europeo, ostentoso y refinado no hacía más que remarcar las diferencias sociales que existían en la comunidad. La masa popular lo percibía como un monumento al que por razones sociales y económicas les era imposible acceder.

La prensa escrita da cuenta de manera profusa que por este palacio pasaron numerosos artistas de la escena internacional, tales como: Antonio Vico, Delia Guardia y La Frégoli. En la revisión de los periódicos, podemos apreciar que hubo la tendencia a difundir obras de carácter patriótico, costumbrista, romántico y grandes producciones de artistas europeos.

Una de las expresiones más preciada por la burguesía fue la ópera; posiblemente la demanda por este producto cultural obedezca a otras razones que no son las estéticas estrictamente, sino que este representaba el arquetipo de la sociedad idealizada: moderna y civilizada. Fue habitual ver desfilar por ese salón a las familias patricias del salitre; era un símbolo de refinamiento europeo y de prestigio social. El mundo burgués de aquella época era una réplica de la sociedad europea, por ello se levantaron sociedades de socorros mutuos que cobijaban a las colonias europeas y casas comerciales regentadas por ciudadanos europeos. La ópera era el evento artístico más selecto, y a la vez, un real acontecimiento social. La elegancia y la europeización fueron las notas el cosmopolitismo exagerado eran aspectos que caracterizaba a esta burguesía provinciana. Es verdad que más abundaron las compañías líricas italianas que francesas, pero toda su connotación social, era una pequeña copia de lo que ocurría en el foyer, plateas y palcos de la Ópera de París.

A propósito de esta extravagancia burguesa, Bravo Elizondo y González (1994) glosan:

Una curiosa costumbre observan los iquiqueños en el Teatro Municipal y es que cuando se abren las cortinas para las representaciones, las luces no se apagan. La sociedad porteña se deleita de ser vista y ver, pues si apagasen las luces, dice Maitland, ¿cuál sería el propósito de sus trajes, joyas y cosméticos destinados a deslumbrar y asombrar a los demás? (120).

Este hábito también lo veremos en los salones filarmónicos, donde las mujeres eran las únicas que permanecían durante el desarrollo de los espectáculos con sus grandes y exuberantes sombreros puestos en sus cabezas.

Es fácil pensar que mucha de esa gente prominente que asistía a esos eventos lo hiciera con el propósito de lucirse, o sea no los motivaba primordialmente una necesidad estética o intelectual, sino que el local era un lugar que estaba de moda, era un medio para escalar socialmente e integrarse a los grupos de mayor poder económico. Algo similar ocurría en las filarmónicas; estas servían de escenario para que las distinguidas damas iquiqueñas pudiesen presumir sus vestidos de última moda, confeccionados por los principales modistos de Buenos Aires y Santiago que visitaban periódicamente el puerto. Ya desde 1910 los bailes estaban bien organizados y la clase acomodada acudía después de cenar.

Quizás el mejor argumento que podría revelar el carácter discriminador que tenía el Teatro Municipal era el precio privativo de las entradas. Las referencias de la prensa señalan que abrió la primera temporada con un abono de 30 funciones, cuyos precios eran muy superiores a los que se cobraba en las demás ciudades del país. La suscripción tenía un precio de \$ 240 los palcos, \$ 60 los sillones y \$ 45 las lunetas. Por función cada palco costaba \$ 10. Algunos de estos precios estaban incluso por sobre los costos del Teatro Municipal de Santiago, no obstante, la burguesía local los pagaba sin ninguna reticencia, en especial en las temporadas de la ópera italiana.

Antiguos residentes relatan que no pocos ciudadanos de menores recursos económicos acostumbraban pararse en la Plaza Prat para ver ingresar a la casta privilegiada en los grandes espectáculos. Cosa parecida acontecía con los bailes de fin de año que se oficiaba para las autoridades y familias acomodadas de la ciudad, mientras afuera el vulgo participaba de un acto que ofrecía el municipio en forma popular; por lo menos así lo describe la prensa hasta el cuarto decenio del siglo pasado.

Rodeado de ese ambiente de opulencia y estilos extranjeros, en esta sala se presentaron grandes esparcimientos internacionales. A modo de ilustración, mencionemos algunos verificados por Ojeda (2014) y en otros anuncios de prensa.

- Compañía de Pepe Vila. Septiembre, 1892.
- Compañía de Zarzuela Jarquez. Febrero, 1892.
- Compañía Dramática Italiana de Giovanni Enmanuel. Mayo, 1892.
- Compañía de Zarzuela Palou. Septiembre, 1892.
- Compañía Dramática de Teatro Español. 1894.
- Compañía de Misterios y Novedades. 1894.
- Compañía Española Prado. 1894.
- Compañía Italiana de Operetas y Óperas cómicas. 1894.
- Compañía de Óperas Bernini. Diciembre, 1894.
- Gran Compañía Dramática Italiana de Ermette Novelli. Febrero, 1895.
- Gran Compañía Imperial Japonesa de Chas Comelli. Marzo, 1895.
- Compañía Italiana Dell'Acqua. Abril, 1895.
- Compañía de Teatro Española Vico. Mayo, 1895.
- Compañía de Óperas y Operetas Italiana. Empresa M. Alcalde. Diciembre, 1895.
- Compañía de Ópera y Operetas Otonello. Febrero, 1896.
- Compañía Soler presentación de juguetes cómicos. Mayo, 1896.
- Compañía de Zarzuela Abella. Septiembre, 1896.
- Estreno de la obra *El hábito no hace al monje*, de Eleodoro Estay. 1897.
- Compañía de Zarzuela española Barreda. Septiembre, 1899.
- Compañía de Antonio Vico presenta el drama *El Gran Galeato*. Diciembre, 1899.
- Compañía de Ópera y Opereta de Roma, de Rafael Tomba. Mayo, 1900.
- Compañía de Zarzuelas de Saúllo Romero. Agosto, 1903.
- Compañía de Óperas Italianas de Mario Lombardi. Octubre, 1903.
- Compañía Dramática española de Leopoldo Burón. Diciembre, 1903.
- Compañía de Variedades de Juanita Many. Enero, 1904.
- Compañía Dramática italiana Clara Della Guardia. Marzo, 1904.
- Compañía de Óperas y Operetas de Ciro Scognamiglio. Julio, 1904.
- Compañía de Ópera y Baile Lombardi. Diciembre, 1904.
- Estreno de la zarzuela *El juramento del falso amor*, con libretos del iquiqueño, Luis Masferrer. Febrero, 1905.
- Compañía Dramática española de Emilio Thuilliers. Enero, 1906.
- Teatro de Variedades de Martino di Parma. Julio, 1906.
- Compañía Infantil Barcanti. Julio, 1906.

- Compañía de Zarzuela española Lampre-Leal. Agosto, 1906.
- Variados tenores españoles. Octubre, 1909.
- Compañía Dramática española de Manuel Muñoz. Enero, 1910.
- Compañía Tournée Balder. Febrero, 1910.
- Inicio del biógrafo a cargo de la empresa cine Gaumon. Junio, 1910.
- Compañía de Variedades española Díaz de la Haza. Febrero, 1911.
- Conferencia de la librepensadora española Belén de Sárraga. Marzo, 1913.
- Compañía de Opereta Cittá de Roma. Marzo, 1913.
- Compañía de Ópera de Giovanni Molasso. Junio, 1915.
- Segundas conferencias de Belén de Sárraga. Junio, 1915.
- Compañía de Lola Membrives que acababa de estrenar *La Malquerida*. Noviembre, 1920.
- Compañía de dramas, comedias y vodeviles de Mario Padin. Octubre, 1920.
- Cine mudo con las películas de Charles Chaplin y de Gloria Swanson, acompañada por el piano Steinway de la señorita Oro Ventura. 1920.
- Jacinto Benavente, dramaturgo y Premio Nobel de Literatura, presentó la obra *Malquerida*, con la interpretación de la actriz Lola Membrives. Octubre, 1922.
- Concierto de Miguel Fleta, tenor español. Le seguirá el cupletista Antonieta Lorca quien interpretó las canciones de Raquel Meller; la bailarina argentina Antonio Mercé; la Compañía de Comedias Rambal. 1924.
- Concierto del pianista chileno Claudio Arrau. 1924.
- Compañía de dramas y comedias de Enrique Borrás. 1924.
- Exhibición de la película nacional *El regreso triunfal del presidente Alessandri*, en vespertina y horario nocturno, *Quo vadis* y *Martín Rivas*. 1925
- Concierto de la concertista chilena Elba Fuentes. 1925.
- Velada patriótica organizada por Osvaldo Pérez Freire. Mayo, 1925.
- Cantante Titta Rufo Opera Hamlet. Septiembre, 1928
- Compañía chilena de comedias y sainetes Evaristo Lillo. Septiembre, 1928.
- Concierto del compositor y pianista Enrique de Lorenzo. 20 de enero de 1929.
- Inauguración del cine sonoro. Enero, 1930.
- Espectáculo de sainetes y revistas cómicas con la vedette Emperatriz Carvajal y Elena Puelma, acompañada del Gardel chileno, Orlando de la Vega. Junio, 1930.
- Compañía de bailarines rusos Los Ruslandoff. Mayo, 1931.
- Compañía de española de zarzuelas de Vidal Zuazo. Mayo, 1932.
- Conjunto Carelli and Fatimas. 1935.
- Compañía de Comedias Modernas de Leonardo Arrieta. 1935.
- Embajada de Arte Nacional del Departamento de Extensión Cultural del Ministerio del Trabajo. Marzo, 1935.
- Compañía folklórica chilena *El Chilote Campos*. Agosto, 1935.
- Concierto del pianista Armando Palacios Bates. 1936.
- Compañía Nacional de Alta Comedia de María Llaport. Mayo, 1936.
- Compañía de Rafael Carretero, Compañía de Dramas y Comedias de Rafael Frontaura. 1936.
- Recitales líricos dúo de origen ruso *Los cosacos*. Diciembre, 1936.
- Compañía Nacional de Comedias Modernas Juan Carlos Croharé. *El derecho de amar*. 1943.

- Compañía Ba-ba-lu y la bailarina nudista Lya Ray. Enero, 1944.
- Compañía de Teatro Infantil de José Manuel Parejo. Octubre, 1945
- Compañía Nacional de Dramas y Comedias de Enrique Barrenechea. *Ni la quiero ni me importa*. 1946.

El examen no es completo. Existen otras publicaciones, como la anotada de Manuel Peña, que, sin precisar fechas, comentan la presentación de Berta Singerman, quien recitaba los poemas de Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni. También menciona la visita de la soprano María Barrientos; y de la renombrada actriz española María Guerrero.

Forstall (2014) aclara que la gran bailarina Ana Pavlova (1881-1931) también visitó Iquique, en el año 1923, con el *Lago de los cisnes*, pero cuando vio el estado del escenario del Teatro Municipal, dijo: “‘Mis niñas no pueden bailar en eso’; se tuvo que construir otro” (106). El mismo autor hace mención de la Compañía D’Orly Carte (1875-1982), la cual presentó operetas de Gilbert & Sullivan, muy populares en Inglaterra durante muchas décadas.

Más adelante, arribaron los espectáculos frívolos. La actuación de la actriz Raimunda de Gaspar y después la Compañía de Variedades Blasco Ibañeta con las obras *Las alegres panderetas* y *La sal de la música española*. En medio de todo, se exhiben películas de vaqueros y shows musicales con artistas latinoamericanos. De vez en cuando, volvieron las representaciones de ilusionistas, acróbatas y hasta espiritistas como el doctor Berendt. Después llegaron compañías de revistas, e hipnotizadores, como Tizanes el Gran Raymond.

Por los años cuarenta las diversiones perdieron el glamour de antaño y, esporádicamente, llegaron algunas compañías de zarzuelas, como la de Faustino García, convirtiéndose el Teatro Municipal en una sala que cumplía múltiples propósitos, desde fiestas populares y actos políticos hasta peleas de boxeo y cine).

En fin, el salón que hasta los años veinte había congregado a la élite de la sociedad iquiqueña en torno a sus ideales de modernidad, con la crisis salitrera y las nuevas políticas de la administración privada y municipal, se transformó en un espacio para el cine y otros espectáculos menores. Con ello comenzó una fase de descenso artístico y de deterioro patrimonial.

Otros espacios donde se cobijó el arte burgués

Al inicio del siglo XX, la clase acomodada desplegó un tipo de consumo cultural fuertemente influido por los modos franceses e ingleses, que para la élite social representaban las manifestaciones más legítimas de la civilización moderna. Estas imágenes se hicieron efectivas en las costumbres recreativas, en las formas de sociabilidad y en las maneras de relacionarse y establecer vínculos sociales. En esa dirección, se fundaron recintos para la concurrencia y convivencia burguesa. Así nacieron el Club Inglés (1886), Club Italiano (1891), Club Peruano (1892), Club Slavo (1903), Club Liberal Democrático (1908), Club Unión (1892), entre otros. De acuerdo con González y Rolle (2004)

[e]n estos espacios se practicaba la “cultura de salón”, donde se hizo visible el encuentro y el reconocimiento social y funcionó un sistema de valores y actitudes compartidas que permitía

formar alianzas políticas, comerciales y amorosas mientras se cultivaban las letras, la música, el baile y las buenas costumbres (49).

Mario Zolezzi describe que

La Sociedad Filarmónica fue creada en 1880 y el edificio tenía un amplio escenario, pista de baile y gran lujo, el cual se apreciaba en pisos alfombrados, cortinajes de felpa y ostentosas lámparas y sillones. Durante sus primeros años concentró las principales reuniones bailables de la sociedad iquiqueña y a partir de 1930 entró en receso (13).

Más adelante, Zolezzi (2007) dilucida que el verdadero nombre que adoptó esta organización fue Sociedad Filarmónica de Tarapacá y no de Iquique, pues tenía un sentido de identidad regional. En el año 1950 se fusiona con el Club Iquique. De esta unión nació la Sociedad de la Unión.

Prado (2012) reconoce el recinto anterior con el nombre del Salón Filarmónico Graciette, enclavado en la calle Tarapacá No 477:

El salón desarrolló una línea de espectáculos relacionadas con la dramaturgia, el canto, y el baile, de pequeño formato y cercano al gran público iquiqueño, que fue incorporando el trabajo de aficionados. Dentro de esta línea de participación social está la creación de la Sociedad Filarmónica. En 1887, la Filarmónica publica un anuncio en un periódico iquiqueño, llamando a participar de una “Tertulia de Confianza”. Un espacio de socialización de condición burguesa, arraigado a la tradición social hispana, en el cual, bajo un carácter de informalidad se fomentaba el desarrollo de las artes y la cultura (399).

En 1897 en este edificio se rodaron tres filmes chilenos de Luis Oddó: *Una cueca en Cavancha* (20 de mayo), *Llegada de un tren de pasajeros del interior de Iquique*, y *Grupo de gananciosos en la partida de football entre caballeros de Iquique y de la pampa* (6 de junio). Precisamente, el periódico *La Patria* (11-6-1897), publicó al respecto: “Numerosa y selecta concurrencia asistió anoche a la función del Cinematógrafo en beneficio de la Filarmónica. El salón de la sociedad se hizo estrecho durante las dos primeras tandas, teniendo muchos asistentes que permanecer de pie”.

Fundado en una investigación realizada por Munizaga (1986), Prado (2012) revela la presencia del Salón Independencia, el que funcionó a fines del siglo XIX en el Hotel Valparaíso:

La Sociedad organizaba bailes en la recién inaugurada Escuela Santa María y en el Salón Independencia de calle Patricio Lynch N° 99 en Iquique. Es en estas reuniones donde se va a crear un espacio para los aficionados al canto, donde se promovía el baile, y donde se representaban pequeños sainetes protagonizados por entusiastas actores caseros (399).

En último lugar, incluyamos el Casino Español (1904), que albergó a poetas, dramaturgos y actores de paso por la ciudad. Entre los más renombrados mencionemos a Jacinto Benavente, Eduardo Marquina con su compañía de teatro en verso, la bailarina Tórtola Valencia y la actriz María Guerrero.

Reflexiones sobre el teatro burgués en Iquique

A la luz de lo expuesto, se desprenden algunas ideas ejes que se manifiesta en la práctica del teatro burgués de la época.

Su objetivo fue crear una forma de entretenimiento y de evasión de las clases altas de la zona (empresarios salitreros, autoridades, oficialidad militar, grandes comerciantes, personajes renombrados de las colonias extranjeras, profesionales, gente de la banca, altos cargos de la administración del Estado y diversas personas de prestigio social y de importantes recursos económicos) que acuden con asiduidad a las representaciones.

Se cultivó un teatro que representara el mundo desde el punto de vista de una élite dominante o un modo de vida burgués, indiferente a los destinos del país y a las demandas sociales de la clase media y del pueblo en general, prisionero de la miseria e injusticias.

Este canon teatral fue una expresión de la burguesía convencional, emergente y alfabetizada que demandaba géneros de consumo para llenar sus espacios de pasatiempo. Era un público ávido de consumir un producto cultural extranjero o nacional que proyectara la imagen de un público culto y de gran estatus. Es por ello que se auspició la venida de elencos extranjeros que estaban formados por las grandes actrices y actores que se consideraba atrayentes. Y dado que, en principio, fue la burguesía la que auspició teatros y producciones, sería su gusto el que decididamente se impondría.

Por lo demás, el Teatro Municipal de Iquique y otros escenarios destinados al cultivo de este estilo teatral reproduce los ambientes e instancias de sociabilidad y de comunicación social entre la gente pudiente, a la usanza de las mejores capitales del mundo, los que con el pasar del tiempo fueron adquiriendo un perfil más democrático, al dar acceso a un variado público y servir de soporte para obras cuyos contenidos y formas son más accesibles al gusto popular.

El caso descrito nos da pie para reflexionar sobre la entidad y características de la escena burguesa: la profunda divergencia que se empieza a producir entre un teatro de gusto popular y otro que no lo es. División que se va a profundizar cuando se establece la diferencia en los precios de las localidades. No es ocioso afirmar que esta fuerte segmentación social de salas y públicos teatrales, no hace más que acentuar las contradicciones sociales y políticas que operan en la sociedad chilena en general y que en Iquique se hacen patente entre el empresario y los obreros salitreros. En ese sentido, podemos conjeturar que la progresiva separación de públicos –de élite y popular– tiene su correlato en la eclosión de la burguesía salitrera y el desarrollo de clases sociales absolutamente estratificadas.

Examinando la programación de los espacios culturales de la burguesía local nos encontramos con diversos estilos. Por ejemplo, el melodrama en las que resaltaban algunos pasajes sentimentales mediante la música instrumental. La ópera y la opereta como estilos representativos del gran espectáculo dirigido a los sectores pudientes. La zarzuela que colmaba buena parte de apetito de la gente popular, con tramas simples y sencillas de acceder y músicas fáciles de recordar. Está claro que todos estos géneros convivieron con formas del romanticismo.

Desde aquí precisamos que no pretendemos homologar desde el punto de vista disciplinario el drama burgués con los estilos anteriormente descritos. Esta constatación resulta válida exclusivamente a nivel contextual, pues entendemos que en el ámbito metalingüístico se produciría una pugna por la legitimidad de cada género.



Teatro Municipal de Iquique, 1940.
Fuente: Sitio Web Santiago Nostálgico.

En lo tocante al drama burgués propiamente tal, podemos deducir que en cuanto a su contenido y forma se impone el estilo realista de carácter moralizante, que reflejaba un mundo burgués convencional, sin profundizar en los sujetos ni en los verdaderos problemas de la vida. Sus obras representaban un proceso de extensión de los códigos sociales y aspiraciones de la clase burguesa. Las piezas no tenían mayores pretensiones dramáticas, respondiendo de esta manera al conformismo ideológico que aspiraban a instalar los grupos dominantes. Por consiguiente, los conflictos que presentaban se resolvían de un modo gradual, en ausencia de contradicciones, las clases sociales desaparecían (eran reemplazadas por héroes y heroínas) y su preocupación principal era crear una escena real-ilusoria.

De acuerdo con lo dicho e interpretando a Heiner Müller, especulamos que el drama burgués tenía un sustrato político no exclusivamente por su contenido, sino que se legitimaba por la forma que era presentado, ya que a través del entretenimiento superficial, procuraba suscitar la aceptación del mundo de la clase dominante.

Podemos inferir que el impulso de la producción teatral en el puerto de Iquique se da por lo menos por cinco factores. Uno, la presencia de un público numeroso y en aumento, por causa del desarrollo industrial minero, circunstancia que contribuyó a animar las taquillas¹³. Dos, el eje axial salitrero atrae a importantes movimientos migratorios, y ahí estaban los teatros para satisfacer el tiempo libre que los primeros logros sociales empezaron a otorgar. Tres, ese elevado público, permanente y fiel, podía elegir entre una variedad de géneros: comedias, dramas, sainetes, zarzuelas, óperas, variedades, circo, magia, e, incluso representaciones teatrales privadas en casas de familias extranjeras. Una situación parecida se vive en las oficinas salitreras donde las

¹³ La población de Iquique, en el primer decenio del siglo XX, crece en más de un 100% desde la ocupación chilena. Es decir de 17.705 (1885 entorno chileno) a 40.171 habitantes (1907). Y, en lo que respecta a Tarapacá, aumenta de 38.226 (1876) a 112.336 habitantes (1908).

mismas empresas levantaron salas de teatro y se formaron grupos aficionados, lo que provocó la necesidad de contar con numerosos textos teatrales. Hay, pues, una demanda notable que obligaba a las compañías profesionales y aficionadas a tener funciones preparadas para cualquier articulación. Cuatro, las demandas por obras, la urgencia en servir las, y la exigua innovación escénica, condujeron a generar un formato preferentemente de comedias de corte realista y costumbrista que pudiera tener público seguro y suficiente para mantener una producción. Hay que recordar que las compañías profesionales extranjeras o nacionales partían del concepto de repertorio, el cual incorporaba la producción de varias obras dentro de la misma forma y estilo. Eran comedias para actrices y actores determinados, como moldes hechos a la medida; lo que significó un cierto acomodo en formas y conceptos propios de la clase que los demandaba. De ahí que las obras se desplazaran en determinados parámetros de convencionalismo teatral. Por último, el quinto factor, fue la decisión del Estado por llevar adelante un plan de modernización de las urbes y los centros mineros, que se concretó con la edificación de paraninfos destinados a la recreación y el entretenimiento de los asalariados. Y por qué no decirlo, también fueron una forma de atenuar las tensiones sociales dentro del campamento salitrero.

Si tuviésemos que establecer algunos hitos en la historia del teatro local, sin lugar a dudas, diríamos que la "época de oro" coincide con el ciclo de auge de la industria salitrera, entre fines del siglo XIX y los dos primeros decenios del siglo XX. Desde el análisis de periódicos es posible sostener que en esa etapa fue cuando el arte escénico tuvo mayores resultados e impactos artísticos y sociales en la comunidad, manifestado en la envergadura y en la cantidad de los espectáculos importados, sumado al nacimiento y proliferación del teatro social obrero, constituyendo este en el portavoz de las demandas y utopías del proletariado, en oposición al drama burgués.

Casi al finalizar la década de 1930, coincidentemente con la crisis del ciclo salitrero, se contrae el flujo de compañías artísticas nacionales e internacionales de carácter comercial, a la vez que el teatro social rezaga su accionar, debido la persecución política llevada a cabo por el gobierno de Ibáñez del Campo (1927-1931) en contra de la oposición, estableciendo censuras a la prensa y sometiendo al movimiento sindical al control del Estado.

Pese a lo anterior, la escena aficionada se mantuvo en alto con entusiasmo y actitud casi heroica con obras cómicas, realizando su travesía por la urbe y la pampa, sin ayuda de ninguna especie, apoyados solamente por un público que amaba lo suyo.

Obras citadas

Alfaro, Carlos. *Reseña histórica de la provincia de Tarapacá*. Iquique: Imprenta Caras y Caretas, 1936. Impreso.

Bourdieu, Pierre. *Creencia artística y objetos simbólicos*. Buenos Aires: Editorial Eudeba, 1999. Impreso.

Bravo Elizondo, Pedro y Sergio González. *Iquique y la pampa. Relaciones de Corsarios, viajeros e investigadores (1500-1930)*. Antofagasta: Impresoras Atlántida, 1994. Impreso.

Dimeo, Carlos. *Teatro Político en América Latina, estéticas y metáforas en el teatro político de los noventa (La dramaturgia política de Héctor Levy-Daniel)*. Tesis doctoral. Universidad de Carabobo de Valencia, Venezuela, 2007. Impreso.

- Durán, Julio. "El teatro en las tareas revolucionarias de la independencia de Chile". *Anales de la Universidad de Chile* 119 (1960): 227-235. Impreso.
- Forstall, Biddy. *Crepúsculo del balcón frente a los Andes. Ingleses y la pampa salitrera*. Santiago: Editorial Universitaria, 2014. Impreso.
- González, Sergio y Osmar Gonzales. "Guillermo Billinghurst en Tarapacá: la primavera de un intelectual, el otoño de un presidente". *La historias que nos unen*. Comps. Sergio González y Daniel Parodi. Santiago: RIL Editores, 2014. Impreso.
- González, Juan Pablo y Claudio Rolle. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas, 2005. Impreso.
- Munizaga, Giselle. *Los Teatros Del Salitre*. Proyecto de Investigación DIUC n.º 00 /86. Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica. Santiago, 1986. Impreso.
- Ojeda, Orietta. *Teatro Municipal de Iquique. Un encuentro con su historia*. Santiago: RIL Editores, 2014. Impreso.
- Ovalle, Francisco. *La ciudad de Iquique*. Iquique: Imprenta Mercantil Baquedano N.º 6, 1908. Impreso.
- Peña, Manuel. *Chile memorial de tierra larga*. Santiago: RIL Editores, 2008. Impreso.
- Poblete, Mario y Jorge Saavedra. "Los teatros en el Chile íntimo del siglo XX. Una aproximación sociológica desde una historia local". *Atenea* 512 (2015): 285-302. Recurso electrónico. 3 septiembre 2016.
- Prado, Alberto. *Los teatros del desierto. Producción del espacio durante el ciclo del salitre. Chile 1830-1979*. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Catalunya, España, 2012. Impreso.
- Ugarte Yavar, Juan de Dios. *Iquique. Recopilación histórica, comercial y social*. Iquique: Imprenta Bini e Hijo, 1904. Impreso.
- Vera-Pinto, Iván. *Historia social del teatro en Iquique y la pampa, 1900-2015*. Iquique: Imprenta Oñate Impresores, 2016. Impreso.
- Zamorano, Pedro. "Educación artística en Chile: Fernando Álvarez de Sotomayor, Juan Francisco González y Pablo Burchard, tres maestros emblemáticos". *Atenea* 495 (2007): 185-211. Recurso electrónico. 3 septiembre 2016.
- Zolezzi, Mario. *Diario La Estrella de Iquique*, 16 de agosto de 2007, p. 23. Impreso.

Fecha de recepción: 4 de septiembre de 2016

Fecha de aceptación: 12 de octubre de 2016

Un cuadrito de zarzuela: circulación y prensa en la construcción social del género chico en Chile (siglos XIX-XX)

A Zarzuela Scene: Circulation and Press in the Social Construction of Género Chico in Chile (19th-20th Century)

Soledad Figueroa Rodríguez

Academia de Actuación Club de Teatro de Fernando González, Duoc UC, Chile
soledad.figueroa.r@gmail.com

Resumen

El presente artículo indaga en el rol de la prensa respecto de la zarzuela, en particular el género chico, que fue uno de los espectáculos de masas más importantes en el Chile de entre fines del siglo XIX y comienzos del XX. Busca desentrañar, tanto los aspectos de promoción de las obras y trabajadores escénicos, como las lecturas críticas que dan cuenta de las construcciones teatrales y sociales de toda una época. Las preguntas que guían tal indagación son fundamentalmente dos: ¿de qué manera la profesionalización de la prensa contribuye a la construcción de la zarzuela como uno de los primeros géneros masivos en el Chile del período?; y ¿opera la zarzuela chica solo en su medio escénico, o sirve su imagen como un elemento representacional social y político en su amplio espectro?

Palabras clave:

Género chico – zarzuela – prensa – medios masivos – crítica – sociedad.

Abstract

The present article investigates the role of the press in relation to zarzuela, in particular the género chico (little genre), which was one of the most important mass shows in Chile between the end of the 19th century and beginning of the 20th. It seeks to unravel both the aspects of promotion of works and stage workers, as well as the critical readings that account for the theatrical and social constructions of an era. The questions that guide this inquiry are fundamentally two: In what way does the professionalization of the press contribute to the construction of the zarzuela as one of the first mass spectacles in the Chile of the period?; and does the zarzuela operate only in its scenic medium, or does it serve its image as a social and political representational element in its broad spectrum?

Keywords:

Género chico – Zarzuela – Press – Mass media – Criticism – Society.

Danza de obertura

¿Qué rol cumplió la prensa de finales de siglo XIX y principios del XX en la creación de un público teatral de masas? ¿Cómo contribuyó a la conformación de perceptores que convivían con un género del que casi nadie tiene recuerdo en la actualidad, como lo fue la zarzuela chica en Chile? Los nacientes medios masivos de comunicación en la figura de diarios y revistas ¿operaron solo como entes promotores o también críticos, e incluso políticos? En el presente artículo se pretende indagar en los diferentes matices y roles que cumple la prensa escrita en Chile en el período que va entre 1890-1920, y cómo esta pudo haberse constituido en una plataforma constructora de sentido con respecto al género chico.

Es importante comprender la transformación sufrida por los medios escritos, que pasaron de un corte más bien cercano a la élite y de construcción de identidad nacional posindependencia, a uno donde todos los actores sociales tenían opción de participación. Según Ossandón y Santa Cruz (2001), la escisión del pensamiento hegemónico anterior, y la división cuasiidentitaria de las clases de aquella época, provocó una diversidad en los espacios públicos y formas de sociabilidad. Esto se produjo sobre todo por la migración campo-ciudad, originando nuevas clases o capas sociales que fomentaron, y generaron de cierto modo, estos nuevos espacios. Es así como "... en un marco de relaciones y mediaciones complejas, comienza a configurarse, en sus características básicas, el público moderno de masas" (Ossandón y Santa Cruz 26).

La conformación de una audiencia masiva fue la pauta para la diversificación de los medios de prensa en la época, lo que produjo receptores especializados, vinculados a diferentes circuitos de la cultura: "La sociedad chilena, con todas las particularidades y complejidades, asume un rasgo común a los procesos de modernización: la cultura desplaza su centro de la esfera privada a la esfera pública" (Ossandón y Santa Cruz 36). Esta relación con el espacio público, hizo que estas nuevas capas sociales pudiesen encontrar o configurar su lugar propio en lo social, creando así, al menos, "un campo cultural, es decir, el desarrollo de un sistema de comunicación social institucionalizado, que hace uso de medios tecnológicos para producir bienes simbólicos para públicos diversificados y en proceso de masificación" (Ossandón y Santa Cruz 36).

En este campo cultural es donde se enmarcan los diversos medios de comunicación que serán analizados en relación con la zarzuela chica. Estos provienen sobre todo de las ciudades de Santiago, Valparaíso e Iquique, donde la clase obrera, pero sobre todo las capas medias, fueron los consumidores por excelencia.

Antes de comenzar con el análisis de los medios propiamente tal, es importante poner el foco en el concepto de cultura de masas. Un aspecto importante de este, puede ser lo planteado por Jesús Martín-Barbero en su libro *De los Medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, donde, luego de un largo recorrido por las definiciones y visiones históricas de lo que se comprendía por cultura de masas, determina lo siguiente:

... la denominación de *popular* atribuida a la cultura de masa operando como un dispositivo de mistificación histórica, pero también planteando por vez primera la posibilidad de pensar *en positivo* lo que les pasa culturalmente a las masas. Y eso constituye un reto lanzado a los 'críticos' en dos direcciones: la necesidad de incluir en el estudio de lo popular no sólo aquello que culturalmente producen las masas, sino también lo que consumen, aquello de que se alimenta; y la de

pensar lo popular en la cultura no como algo limitado a lo que tiene que ver con su pasado –y un pasado rural–, sino también y principalmente lo popular ligado a la modernidad, el mestizaje y la complejidad de lo urbano (47).

Por tanto, Martín-Barbero propone una especie de desmitificación del concepto de masa, trasladándolo desde un ámbito peyorativo como comúnmente se lo utiliza, hacia uno donde cobra cierto valor dentro de su constitución como objeto de estudio cultural. Es decir, estudiar la masa de acuerdo con sus propias implicancias, ya sea desde lo creado y propio como a lo consumido. En este sentido, la importancia de las masas en los medios de la época, y por ende de la zarzuela como un género masivo, es fundamental. La masa o lo popular estudiado también desde su ligazón con la modernidad –en este caso– debido a su carácter urbano y mestizo. Este último me parece relevante, ya que se está hablando de un género que remite a la cultura española, principalmente madrileña, inserto en un ambiente latinoamericano. He aquí el carácter social que adquiere la zarzuela española en Chile: mientras la élite consume ópera, preponderantemente francesa e italiana, las capas medias y proletarias se inclinan, entre otros quehaceres, por la zarzuela española en su versión chica, la que está conformada por un solo acto, preponderantemente cómico, mientras que la zarzuela grande tiene más de un acto, y puede ser más dramática, lo que la hace más cercana a la ópera. Esta preferencia por un género teatral-musical que está en la misma lengua, y que toca temas similares a los de las capas ya mencionadas, produce una identificación y por tanto una diferenciación con la clase comúnmente llamada alta.

Sin perder de vista lo anterior, pero regresando al tema del consumo y producción de las masas, lo que propone Martín-Barbero tiene estrecha relación con la consideración que plantea Antonio Gramsci con respecto a la importancia de los medios de dispersión popular, como las novelas folletinescas, para la construcción de la propia cultura del pueblo fuera de los estándares idealizados de la élite. Hermann Herlinghaus (2002) da cuenta de cómo en el pensamiento gramsciano llama la atención la conciencia de los

... vínculos históricos entre la modernidad y lo popular, entre narrativas populares y subjetividades políticamente relevantes. Para pensar las relaciones entre praxis estética y vida cultural le interesaban aquellos nexos entre afectividad colectiva y narratividad que la crítica culta despreciaba (36).

Es decir, el modo de construcción del relato de los medios que consumían las capas populares estaba íntimamente relacionado con un concepto de afectividad colectiva. La forma de narrar tenía relación con lo que emocionalmente provocaba lo narrado. ¿Cómo se relaciona esto con los medios de masa, las capas populares y la zarzuela? Evidentemente la relación con la propuesta de Gramsci está en darle valor a los medios de consumo masivos como una forma propia, y por tanto válida de ser estudiada, de la praxis de los consumidores de zarzuela chica en Chile. Sumado a esto, es interesante el carácter de afectividad colectiva planteado por el autor italiano, es decir, el acto receptivo de la zarzuela y de esta nueva prensa, al ser medios masivos, no se quedan en el eje de disfrute individual, sino que adquieren una dimensión pública fundamental.

Como se ha podido observar, el surgimiento de nuevas clases sociales produce una demanda en varios sentidos que, de alguna u otra manera, provocaron un *boom* empresarial significativo tanto para los medios de entretención, como para los medios de difusión de los anteriores. Es

por ello que en esta época hubo una masificación de los diarios y revistas especializadas que permitieron un mayor movimiento de la prensa. Otro punto destacable, que puede dar ciertas pistas en relación con esta masificación, es la inclusión de los sectores medios y populares ya no solo como lectores sino también como productores, es decir, como entes de opinión. Esto, si bien no será ahondado en el presente artículo, es fundamental tenerlo en cuenta, pues marca un antecedente clave en la inclusión de estas capas como actores sociales públicos.

Siguiendo por esta línea, Ossandón y Santa Cruz (2001) mencionan directamente los nuevos medios masivos de entretención y, entre todos ellos, la zarzuela:

Si hasta fines del XIX la ópera aún hegemonizaba el ambiente lírico, la zarzuela de raigambre española y sus teatros pronto la superarán en público y en ganancias económicas; si las monótonas maniobras parlamentarias ya no causaban mucha emoción, aparecían, en cambio, intereses nuevos como el deporte, la moda o el cine ... Lo que tenemos a fines del XIX y las primeras décadas del XX, es entonces una importante transformación cultural o pública ... el público más amplio y diversificado que se constituye dará también cuenta de distintas y cambiantes estéticas de recepción, de conexiones culturales de distinto tipo, de capacidades de desdoblamiento, de autonomía y también de reproducción o *mimesis* ... (147-8).

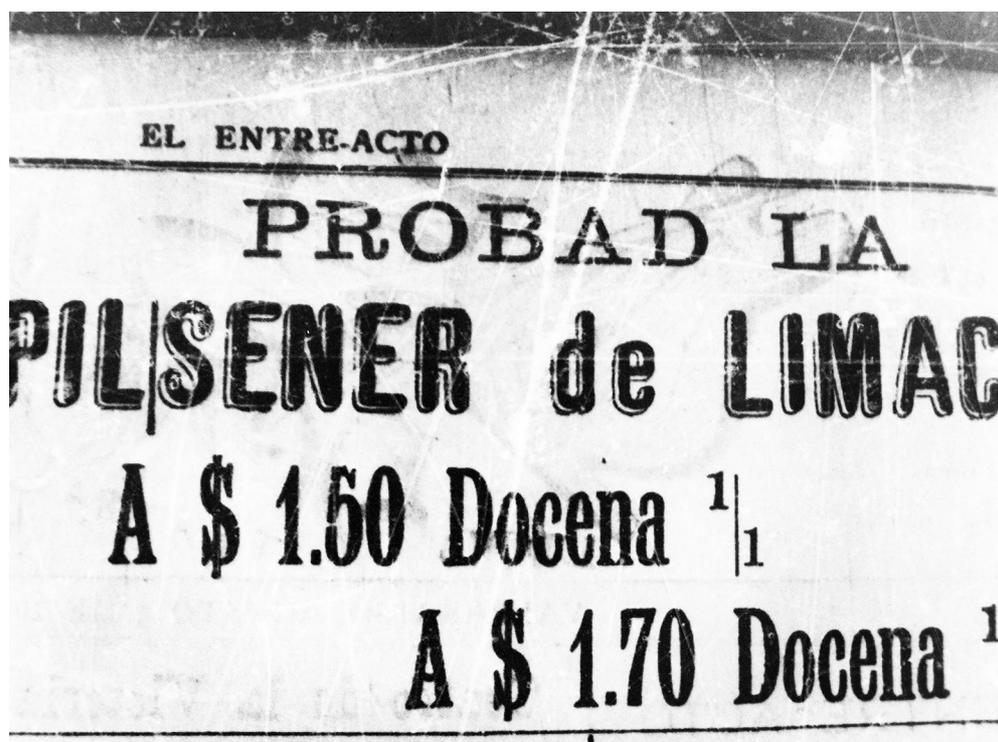
Hay entonces una transformación cultural que provoca una ampliación del público y nuevas formas de ser y estar. Esto permite vislumbrar a la prensa como un elemento más de esta transformación cultural pública, que contribuye a la diversificación de los modos de recepción de estos nuevos actores sociales. Modos de recepción que fueron fundamentales para la consolidación del género teatral-musical como el más exitoso de la época.

Acto único: coro

Pero entonces ¿cómo operó la prensa? Para la investigación final de mi magíster, del cual se desprende el presente artículo, se indagaron diversos diarios y revistas en los cuales se menciona el género chico. De estos, se han podido desprender elementos que delinear el rol de la prensa con respecto al género y, cómo de alguna u otra manera, contribuyó a reforzar la masificación del mismo. Se debe precisar que el recorrido de este escrito transitará entre el análisis de la prensa en relación con el medio teatral en general, para luego precisar en algunos elementos particulares con respecto a la zarzuela chica y su ámbito social.

Entonces surge la pregunta: ¿de qué manera se genera el vínculo entre el lector/espectador con el acontecimiento? De acuerdo con el material revisado, se puede desprender que una parte de los medios especializados eran de distribución gratuita. Por ejemplo, en el caso del diario *El entre-acto* de Valparaíso, en el año 1902, en la parte superior derecha de la página 1, presenta la siguiente frase: "SE REPARTE **Gratis** EN LOS TEATROS, BARES y Paseos Públicos"¹. Evidentemente, el ordenamiento y el tamaño de la tipografía de la publicidad no fueron aleatorios.

1 He querido conservarlas tipografías lo más similar posible al original para dimensionar su uso.



El entre-acto, Valparaíso, lunes 4 de agosto de 1902. Fuente: BN.

Por un lado, la palabra “gratis” es la de mayor proporción con respecto a las demás, pero no se encuentra compuesta de mayúsculas en su totalidad. Por otro, “reparte”, “teatros” y “bares” están en mayúscula, otorgándoles cierta relevancia, pero de manera menor que a la palabra anterior, aun así, se podría decir que aquellos recintos de encuentro social son los principales para su repartición. Centros sociales más bien masculinos como los bares, y mixtos como los teatros². Finalmente, el tamaño de la frase de “paseos públicos” es de menor envergadura, quizás respondiendo a que estos lugares son muy poco precisos para su distribución.

Otro elemento a considerar de acuerdo con la masificación del mismo medio es que se presenta como un “Diario teatral i de avisos” (sic). El que sea así hace que su público se amplíe, es decir, aquellos que lo hojeen no solo pueden encontrar los avisos de las temporadas teatrales y musicales en el Valparaíso de la época, sino además publicidad de objetos de uso cotidiano como “Probad la Pilsener de Limache ...”³. Esto es fundamental de acuerdo con lo planteado por Ossandón y Santa Cruz respecto a la importancia económica y empresarial de la prensa moderna en Chile. Ya no solo se apela a una faceta de la cultura (o de lo teatral en este caso), sino que estos medios pueden ser considerados como vitrina para promocionar variados productos y así

2 Hay que recordar que el teatro si bien será para hombres y mujeres, sobre todo en las capas medias y obreras, este espacio estará compuesto algunas veces por espectadores mayoritariamente masculinos.

3 En la imagen no se puede apreciar la frase completa, pero la palabra que aparece como “Limac” se refiere a Limache.

incrementar más las ventas. Además no hay que olvidar que la repartición de este diario se daba en lugares diversos como bares y paseos peatonales.

Desde otro ámbito, pero siguiendo con el ejemplo de este diario, es necesario considerar el tiraje de este medio. Según la publicación era de 5.000 ejemplares diarios lo que da un estimado ideal de unas 5.000 o 4.000 personas al día que podrían leerlo, suponiendo que los lectores hayan correspondido a uno por ejemplar. 4.000 personas de una población en el departamento de Valparaíso que según el censo de 1895 es de 138.274(5) y en el de 1907 de 190.951(338). Claramente en 1902, según lo que puedo deducir, la población debe haber crecido considerablemente y si bien los ejemplares no alcanzan ni el 5% del total de esta, al menos la cantidad de ellos pensados para difundir principalmente teatro no deja de ser importante. Además no es el único medio de difusión de ese tipo, teniendo una distribución constante, casi diaria⁴, lo que pudo haber permitido a la población estar siempre informada no solo de la cartelera teatral y sus novedades, sino también de reflexiones en torno al teatro ya sea de corte serio, como satírico e incluso irónico.

Vale destacar dentro de *El entre-acto* de Valparaíso, secciones como “Variedades”, donde se producen estas críticas antes mencionadas. Una de ellas, del lunes 4 de agosto de 1902, opina sobre las diferencias entre ser “marido de una actriz” a ser “marido de actriz”, por ejemplo:

<<El marido de una actriz>> vive fuera de la carrera de su esposa; así se puede muy bien hablar de ella, sin necesidad que hablen de él. El principió a ser marido, precisamente cuando ella deja de ser actriz. En una palabra, es un hombre privado.

<<El marido de actriz>>, por el contrario se casa con la carrera de su mujer al mismo tiempo que con ella. ... Él la consuela con sus deberes, la aconseja en sus adornos, regula con prudencia sus gastos y coloca cuidadosamente sus economías.

Es a la vez su ángel custodio, su modista y su administrador.

Bajo el punto de vista puramente teatral se identifica con ella del modo más completo, y concluye por perder la noción de que ella exista fuera de él. Observad que nunca dice<<ella>> sino <<Nosotros>> ... (sic) (1-2).

Claramente el diario hace un análisis sobre el mundo teatral y los modos de relacionarse en él, comparando irónicamente los vínculos amorosos que ocurrían en el teatro. Para esto, el autor (de quien no hay referencia) hace la distinción de los ámbitos privados de la pareja: el marido de “una” actriz, y el ámbito público de la misma: el marido de “la” actriz. Luego de lo indicado en la cita, el texto da cuenta de los amantes de la actriz y cómo el marido de esta los avala, pues sabe que su mujer debía tener amantes para ser famosa. Esto habla de las formas de ver a la sociedad en general, y particularmente sobre las visiones que tiene la misma en relación con las actrices de la época⁵. Estos medios no se configuran solamente como informativos, sino también como creadores de opinión, de visiones de mundo.

4 Esto en relación con los medios de prensa revisados en la Biblioteca Nacional de Chile que corresponden a la semana completa exceptuando los días viernes y sábado.

5 Visión que no pareciera ser la misma con respecto a los actores (hombres), pues si bien pueden configurarse como “galanes” no lo hacen de la misma manera objetual sexual que lo hacen las mujeres en el teatro, pero esto es un punto que no será abordado en el presente escrito.

Otro ejemplo de medios teatrales especializados es *La hoja de teatros*, también de Valparaíso. Dicha revista cumplía un rol similar al diario anterior, pero quizás con más especificidad respecto del arte teatral y musical. Además, informaba de ciertos acontecimientos o novedades en el desenvolvimiento del teatro en general. Por ejemplo, en la sección "Charlas del vestíbulo", es posible entrever el punto de vista que tenían los periodistas de la revista sobre la eliminación de "la claqué", en los teatros ingleses y españoles. Para ellos, la claqué era esencial⁶, ya que se constituía como un aporte tanto para el ánimo del actor en la representación misma como para el público, muchas veces vergonzoso de aplaudir sin su estímulo. En un fragmento del 28 de octubre de 1912, expresa:

Con la supresión de la 'claqué' perderán los autores aplausos sinceros, cuya explosión aquella produce. Estará el aplauso en el alma pero no en las manos. ¿Y qué actor se contentará con el silencioso aplauso de las almas? Ninguno, seguramente. La 'claqué' no hace daño a nadie, si se emplea mal daña a quien paga y este con su pan se lo coma: qué mayor castigo que mirar el ridículo a la ostensible mentira del aplauso? (sic) Porque 'la claqué' requiere un arte especialísimo, casi un estudio psicológico (3).

Lo que plantea aquí el periodista radica en una práctica muy utilizada en la época: un grupo de personas que estaba entrenada, y a las cuales se les pagaba para aplaudir a un actor y/o compañía. El autor de la opinión da cuenta del estado en el que podría sumirse el teatro a falta de la precisión y el arte de la claqué para ejecutar los aplausos. Es más, para él, es posible que el espectador común ya no sepa cuándo aplaudir lo que resultaría en un acto bochornoso y perjudicial para el espectáculo.

Acto único: solo e intermedio

Por otro lado, el rol más conocido de la prensa en esa época y en relación con el género fue el de promotor de las funciones de las compañías de zarzuela. Es importante recordar que las temporadas respondían más bien a que una compañía permanecía un mes o más en el mismo teatro con diversas obras y no a una sola obra repartida en varias semanas. Esto dice relación con los modos de producción del período, donde el público tenía la necesidad de cambiar constantemente el repertorio que recepcionaba.

Este rol de difusión lo cumplen medios escritos de toda índole, desde diarios como *El mercurio* o *La nueva república* que respondían a una diversidad de temas, principalmente de actualidad; hasta medios de avisos, teatrales y de arte en general como *Los lunes*, *Arte y teatro*, *Teatrales*, entre otros.

6 Para comprender más el concepto y práctica de la claqué, hago uso de la concisa definición que entrega el *Diccionario de la Real Academia Española* en su plataforma web: "(Del fr. claqué). 1. f. Grupo de personas que asisten a un espectáculo con el fin de aplaudir en momentos señalados. La claqué. 2. f. Grupo de personas que aplauden, defienden o alaban las acciones de otra buscando algún provecho. La claqué".

Un ejemplo de esto es la publicación de *El mercurio* del día viernes 15 de octubre de 1909, donde en la página 2, en la sección de "Avisos Nuevos", se puede observar una especie de afiche escrito que divulga lo siguiente:

TEATRO SANTIAGO
Empresa _____*
Gran Compañía Española de Zarzuela Joaquín Montero
y en la que figura el popular actor Pepe Vila.
Espectáculo por acciones
HOI –VIERNES 15 DE OCTUBRE– HOY
Gran suceso –Reaparición de Vila
1^a. Éxito: **La Alegría del Batallón**
2^a. Pepe Vila y Montero en **La Revoltosa**
3^a. **La Trapera.**
Se ensaya: **La Viuda Alegre.**

Este aviso tiene varios elementos analizables. En primer lugar, las palabras en negrita resaltan las obras que se representarían ese día en el Teatro Santiago. Además, se hace énfasis en reiteradas ocasiones a la interpretación de los dos grandes actores del género en la época: Pepe Vila, una leyenda dentro de la zarzuela que estaba retirado de los escenarios por una enfermedad, y Joaquín Montero. La actuación de esta dupla, sumada a la reaparición de Vila en los escenarios, es catalogada de "gran suceso", lo que probablemente aseguraba una gran concurrencia en el teatro. Por otro lado, se mencionan las obras del género chico que se presentarían esa noche. Finalmente, era una práctica regular en los avisos de las obras teatrales, sobre todo de la zarzuela, dar cuenta de la pieza que se estaba ensayando y que pronto sería estrenada, para así preparar al público.

Sumado a esto, en dicho diario, se presenta en la página 7, en la sección de "Espectáculos", un relato breve de lo que habían sido las funciones el día anterior y de lo que se esperaba para ese día:

... La López Piriz en La Alegría del Batallón, confirmó la buena impresión que había hecho en el público con El Anillo de Hierro. Más dueña de sí, desarrolló mejor sus facultades de cantante y puso de relieve sus cualidades.

Cómo está el Arte, fué un éxito para Montero.

Esta noche reaparece el popular actor Pepe Vila, quién seguirá trabajando la temporada con Montero (sic).

* Por el deterioro del material, no es posible codificar la letra y por tanto su significado.

¿Es posible que aquí ya se presente una protocritica en la prensa de la época? Hay ciertos momentos que podrían indicar que sí. Destaca, a este respecto, la breve mención del estado del arte que, por la forma en que es relatado, no estaría en buen pie. Esto en relación con lo ocurrido con la tiple López Piriz que, si bien tuvo éxito en la función pasada, no habría estado perfecta. Aun así, su desempeño fue sobresaliente en el ámbito, resultando en un éxito para Montero y su compañía.

Otros elementos de la prensa especializada que contribuyeron a la difusión del género y del arte teatral y musical son: *Las tandas* (Iquique); *Teatrales* (Santiago); *Arte y teatro* (Santiago); *Teatro y letras* (Santiago); *Los lunes* (Santiago). Algunos de estos como *Arte y teatro*, pareciesen tener una clara filiación con el teatro latinoamericano, sobre todo argentino, pues en sus páginas se puede encontrar la programación de los principales teatros en Buenos Aires. A estos medios se les suman otros que aunque su línea editorial está más ligada con las letras o las bellas artes, e incluso con la actualidad, mencionan dentro de sus páginas, obras y acontecimientos teatrales, como lo son las revistas *Sol y sombra* (Valparaíso), *Luces y sombras* (Santiago) y *Sucesos* (Valparaíso).

Uno de los medios que, a mi juicio, es el que más elementos contiene en relación ya no solo con el teatro en general, sino con el género en particular, es uno que se titula *Las tandas* proveniente de Iquique. Esta revista opera como medio de difusión de las piezas que se están mostrando en el Teatro Nacional en Iquique, y además pone en primer plano la importancia de las capas populares, en específico los trabajadores pampinos, en el consumo y recepción de las obras.

Lo primero que se puede rescatar para este análisis anida en su nombre: *Las tandas*⁷, aludiendo de manera clara a las formas de producción y presentación del género chico en nuestro país.

El subtítulo cataloga el medio como "Diario Teatral", señalando su especificidad. Además, en la bajada de título, tenemos un juego de palabras que incita, de alguna manera, a pensar en el diario como una especie de burla o ironía del medio teatral, pero también, en ocasiones, ver el ambiente de una manera más seria: "Chistoso cuando esté con la cuerda, y sério (sic) en ocasiones, pero siempre discreto". Esto se condice con el carácter del género chico, que tiene en sus tramas la mezcla de situaciones y personajes de corte más dramático y otros de corte más cómico.

En su primera página, a la cual me estoy refiriendo, se pueden encontrar una multiplicidad de elementos para el análisis del impacto de la zarzuela chica vinculado a la prensa. Por ejemplo, en el editorial titulado "En el Teatro Nacional", el "Redactor 1"⁸ da a conocer cómo estuvieron las zarzuelas en dicho recinto la noche recién pasada. En estas tandas, que él considera que estuvieron "perfectamente representadas", hubo menos público de lo habitual en los palcos y auditorio, pero en las galerías estaba el pueblo siempre fiel a las compañías. El texto continúa de la siguiente manera:

Un rotito de nuestra tierra, pampino de los que más *ñeque*, decía una de estas noches, con cierto orgullo, al ver la poca concurrencia de platea: - 'De nosotros los *rotitos*, ná icir las Compañías,

7 La palabra tanda se asimila al significado del concepto de "teatro por horas" español, donde se presentaban piezas en un acto correspondientes al género chico, o actos independientes de una zarzuela grande en una misma función. Esta modalidad abarataba costos, puesto que los espectadores tenían la posibilidad de asistir a una sola tanda y no a la función completa necesariamente.

8 Denominación propia del diario.



Las tandas, Iquique, 31 de marzo de 1903. Fuente: BN

porque gracias a nuestro traajo, no los falta un par de *chauchitas* pá venir a la *cazuela*, y tuavía con... ¿eh?'. / Y el rotito tiene razón: aunque la platea tenga poca concurrencia, cosa que no siempre sucede, la galería del Nacional comúnmente está de bote en bote⁹ (sic).

Luego, en el mismo editorial anuncian zarzuelas que se darán en la presente noche, "extrenando" (sic) *El puñao de rosas*, aclamada por Antonio Acevedo Hernández como una de las pocas zarzuelas de buena factura que llegaban a Chile según su criterio (Acevedo 63). Se publicitan además otras tandas como *Los Cocineritos* y la revista nacional *Iquique á vista de pájaro* (sic). De acuerdo con todo lo anterior, lo que tiene más importancia en este punto es el carácter popular del género; pareciese haber una especie de fidelidad y necesidad constante por parte de las capas populares de asistir a las representaciones del género chico. Es decir, el obrero se constituye como un espectador fiel, que de cualquier manera será parte del convivio que se produce cada noche en la zarzuela. Queda la duda si la denominación de "rotito" por parte del "Redactor 1", fue utilizada de forma peyorativa o si el término lo ocupó para ser más cercano al consumidor del diario.

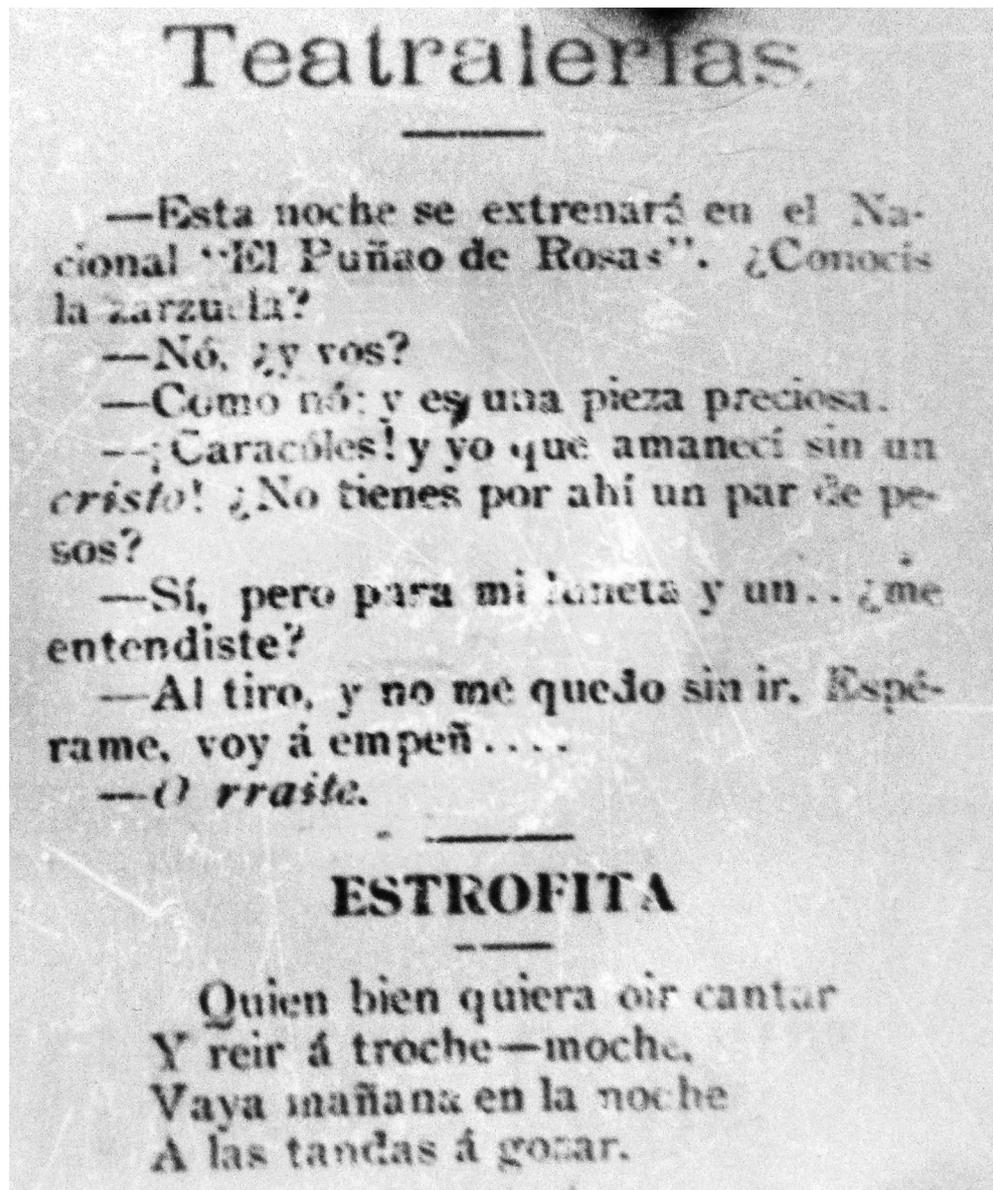
9 Los énfasis pertenecen al documento original.

También en la primera página, en la sección de "Teatralerías", apartado que si bien difiere en cada diario o revista pareciese ser común en los medios específicos, se rescata un diálogo, probablemente ficticio, entre dos espectadores:

- Esta noche se estrenará en el Nacional "El Puñao de Rosas". ¿Conocís la zarzuela?
- Nó. ¿y vos?
- Cómo nó; y es una pieza preciosa.
- ¡Caracóles! Y yo que amanecí sin un *cristo*. ¿No tienes por ahí un par de pesos?
- Sí, pero para mi luneta y un... ¿me entendiste?
- Al tiro, y no me quedo sin ir. Espérame, voy á empeñ...
- *O rraite* (sic).

De esta conversación simulada es posible desprender lo que se ha venido tratando hasta aquí, de acuerdo con la idea de cómo el género chico causó tanto impacto en las capas medias y obreras, y cómo esto pudo deberse a la necesidad de identificación de estas, en desmedro del modelo utilizado por la élite. En relación con lo anterior, se observa que uno de los hablantes le pregunta al otro si asistirá al nuevo estreno, a lo cual el otro le contesta que no tenía dinero (cristo), pero que empeñará lo que tenga antes que perderse dicha función. Se tiene entonces, como primer elemento importante, la idea del empeño como medio para obtener dinero, lo que da cuenta de los extremos a los cuales se podía llegar, en un sentido metafórico quizás, para asistir a una representación. En segundo lugar está el lenguaje híbrido que, a mi juicio, se debe por la zona geográfica en la que se encuentran debido a la alta inmigración. Por ello se utilizan palabras cercanas al español castizo: "Conocís", "vos", que en el habla chilena pueden haber mutado en "conocí" (de conoces) y "voh", (de tú), originando muchos de los vocablos que se utilizan hoy, principalmente en las capas medias y populares, y como habla cotidiana en general. Por otro lado, está el concepto perteneciente al habla chilena propiamente tal "Al tiro", que remite a lo inmediato. Y por último "O rrite", que a mi juicio remite al "All right" inglés, que quiere decir "de acuerdo" o "todo bien", y que se relaciona con la inmigración inglesa en la zona, presente sobre todo por las salitreras. Además llama la atención una característica propia de la construcción del discurso o habla del país, donde la mayoría de las frases o preguntas no finalizan. Esto evidencia que, a pesar de lo inconcluso, el interlocutor comprende y completa en su cabeza lo que el otro le dice.

Finalmente, y siempre refiriéndome al ejemplar del 31 de marzo de 1903, pues es el único diario *Las tandas* al que fue posible acceder, está una "Estrofitita", como se titula esta sección, que se configura como una especie de publicidad para el género chico, donde se promete (utilizando lenguaje en verso): "canto, risa y gozo en las tandas de la noche". Esto es interesante porque podría haber permitido un acercamiento más claro a los espectadores, ya que opera casi como una canción, algo que, por su musicalidad, queda rondando en la cabeza de los lectores/receptores. Considero importante mencionar, que este ha sido el único medio totalmente especializado en el género chico que he encontrado. Si bien solo he podido analizar una página debido a que es lo único que se conserva, la información que contiene es variada y de gran interés para indagaciones como esta debido a su especificidad, además de la mención de las capas medias y populares.



Las tandas: Teatralerías y estrofita, Iquique, 31 de marzo de 1903. Fuente: BN.

Dúo: ¿crítica y críticos?

Entonces ¿qué ocurre con el rol de la crítica? Entenderé la crítica desde la perspectiva de Subercaseaux como

...abanico (donde caben) desde las formas de crítica trascendente que vincula la obra con totalidades más amplias —de índole artística, moral o social— hasta formas de crítica episódica como la que

suele practicarse en los medios masivos de comunicación; desde la teoría literaria que indaga en sus propios supuestos o la crítica sistemática con ambición científica que propone nuevas lecturas, pasando por el comentario o la reseña de sesgo empirista hasta la nota o simple información... (Subercaseaux en Rodríguez-Plaza 36).

Esa definición está en concordancia con la visión de la crítica como una matriz cultural elástica, como propone Rodríguez-Plaza (37), la cual puede, incluso, tocar el espacio social. Es más, de acuerdo con lo planteado en el presente artículo, la crítica y la prensa son uno de los puentes sustanciales de vínculo social entre el género chico y su público, fuera de la esfera netamente productiva de la escena. Retomando lo anterior, el naciente oficio de la crítica teatral en la todavía naciente conformación de una república llamada Chile –que en este período se acercaba al centenario–, marca la pauta de la variedad de perspectivas y formas, además de las bulladas rencillas entre críticos, compañías, autores, y entre el propio círculo periodístico. Tomando el punto de la variedad de material crítico, es posible encontrar en las revistas o suplementos especializados, artículos, reseñas, opinión de algún tema en particular –el uso de la claqué, el mutis o el arte del actor–, como breves críticas en relación con una pieza teatral determinada, a la actuación o voz de cierto intérprete, etc. A esto se le suman espacios híbridos, donde cabe la información personal de los actores, directores o compañías, a su vez que asume un carácter paródico y burlesco. Caso ejemplar, pero no único, es la sección de la revista *Teatrales*, del 15 de septiembre de 1912, titulada “Lo que nos han dicho bajito, al oído”: “... Que la Colás, en la participación que tuvo en esta obra, se coló como en sus mejores tiempos ... Que la juventud que aplaudía se ha constituido a admirar a la Blanquita Suárez. Que esto es muy justo pues la chica es harto rica ...” (7-9). El uso de la crítica artística mezclado con la burla e incluso el doble sentido para referirse a las características físicas de las actrices y actores marca también la pauta del recurso crítico-teatral de la prensa.

En el ambiente artístico y por tanto crítico, las amistades y enemistades eran frecuentes, además de que algunos críticos se dedicaran también al oficio de autor teatral. Claro ejemplo de esto era Nathanael Yáñez Silva, escritor de piezas como *El musgo* y *El huracán*, sobre las cuales hubo críticas favorables como la recibida por la primera de sus obras de parte de un crítico de apellido Videla, del diario *La Unión* de la ciudad de Valparaíso. Yáñez lo transcribe de la siguiente manera: “Yáñez Silva, con su comedia *El musgo*, por su perfección técnica, tendrá derecho, de aquí en adelante, a criticar todas nuestras obras, porque ha dado muestras de su gran saber como autor” (Videla en Yáñez Silva 80). ¿Da, entonces, validez crítica el ser parte también del ámbito productivo teatral? En este caso pareciese que sí, pero no es posible afirmarlo en su totalidad con todos los autores ni críticos. Lo que en este caso le dio cierta validez, también le traerá consecuencias o complicaciones. El propio Yáñez cuenta cómo Armando Mook criticó su obra *Por querer vivir*, dándole una “censura suave”, como lo llamó el autor; pero no se limitó a la crítica textual, ya que dos años después Mook también le lanzó un repollo a una actriz llamada la Tesada mientras actuaba en la obra *El huracán* del propio Yáñez. Mook se explicó: “El repollo no fue lanzado a la señorita Tesada, sino al autor” (83).

Desde otro ámbito, la crítica de la época no está exenta de autocrítica, sobre todo por las malas prácticas que algunos compañeros de oficio estarían ejerciendo a favor (o en contra) de las compañías teatrales. Este caso está presente en una carta al director de la publicación teatral

Los lunes en la sección “La crítica y los críticos” del 17 de noviembre de 1913 en la primera página; en la que Ernesto Gacitúa Silva condena las malas prácticas y la poca ética de un crítico que no es nombrado.

Gacitúa plantea que “no hay crítica correcta entre nosotros”, dando cuenta de que algunos críticos, en vez de hacer uso de la justicia para sus redacciones, “ponen en la balanza mucho de maldad, y gran porción de interés personalísimo” (sic). Claramente él está haciendo alusión a algunos colegas, y uno en particular, que por interés propio hacen cosas que no van acorde a su oficio. Un ejemplo de esto es cuando lo acusa de “que practica una teoría especial: el empresario ó la compañía que le ofrece sus elementos para estrenarle alguna obrita, encontrará siempre en su pluma alabanzas, aunque se trate de mamarrachos”. Claramente Gacitúa está acusando a este crítico –del cual nada se sabe de su nombre pero que en los números posteriores es posible inferir su identidad– de vender sus críticas positivas a las empresas de zarzuela y operetas a cambio de que este tuviera la primicia del estreno, estrenara sus obras y “a descubrirse reverente ante él y sonreírle”. Es por ello que quien escribe la mencionada carta al director da cuenta del estado de la crítica y de la importancia del “espíritu de recta justicia y de criterio” que dentro de ella se debe propugnar para la conformación de un ambiente teatral idóneo en nuestro país.

A esto se le suma otra publicación de *Los lunes* en la primera página, el 1 de diciembre del mismo año: la opinión de un espectador teatral que menciona el mal favor que se le ha hecho al arte de la crítica por algunos críticos, ya sea por abusar de alabanzas o por escasez de ellas. Cárlos Díaz (sic) quien es el lector/espectador quien escribe la carta al director, propone que la crítica debe ser “algo muy elevado; algo que está por encima de las pasiones y mezquindades. El arte debe suspenderse, elevarse sobre nuestras cabezas; y desde allí ser estudiado, contemplado, y atendíndose únicamente al valor intrínseco de la obra”. Este pensamiento cobra suma importancia en una época donde muchas veces la crítica traspasa el producto artístico en sí, para hacer juicios en torno a la figura física de un intérprete o de su carácter –como se señaló anteriormente– lo que evidentemente no incide en la factura de una pieza. Díaz da dos ejemplos concretos de este oficiar extremo en cuanto a la crítica de las obras: el primero respecto a que por rencillas entre la empresa de la compañía Rada en el Teatro Pepe Vila y la administración de *El Diario Ilustrado* “al crítico de ese diario no le mereció ni un comentario las obras que se presentaban. ‘No lo merecían’ dirá alguien. No fué así” (sic); el segundo, se conecta con la misma opinión que Gacitúa Silva emitió en torno a la obra de López Silva, donde el cuestionado crítico alabó hasta el uso de las “morcillas”¹⁰ por parte de los cómicos. Cárlos Díaz (sic) en relación con esto enfatiza: “¡Y trate usted ahora, señor director, de tener dentro de su marco a los malos cómicos! Están entronizados ¿Y de quién es la culpa? Termino haciendo un llamado a los críticos actuales, en el sentido de hacer la crítica, un apostolado, un sacerdocio”. Es posible entonces volver a la idea iniciada por Gacitúa Silva: la crítica mal efectuada, que no obedece al verdadero análisis del arte del presente, sino a pretensiones económicas, de prestigio y personales, construye y por tanto destruye tanto al arte mismo como a lo que los espectadores esperan ver. Es decir, la crítica construye realidad.

10 Improvisación e invención del texto por parte del actor.

No quisiera terminar este apartado sin antes dar cuenta de la respuesta de Cárlos Díaz (sic), presentada en el mismo diario el día 22 de diciembre de 1913, en relación con los comentarios que se le han hecho a su opinión en la sección anteriormente mencionada. ¿Por qué volver a este punto? Pues este nuevo material aporta a la construcción de las rencillas y opiniones de la crítica de la época, sacando a la palestra un nombre que puede sonarnos conocido: Nathanael Yáñez Silva, quien es el crítico –y autor– cuestionado. Díaz aclara: “Alguien –no directamente, sino por intermedio de otro– ha hecho llegar a mis oídos la especie antojadiza de que en mis mal hilvanadas líneas ... yo azuzado por la envidia, había atacado al señor Yáñez Silva... Pues bien; declaro que jamás ese sentimiento ha inspirado lo que dije y lo sostengo”. Díaz continúa precisando que las obras de Yáñez Silva le parecen de buena factura: “Aplaudo pues al señor Yáñez Silva como autor... pero lo censuro como crítico”; así, Díaz insiste en cómo algunos buenos escritores por no tener favores, contactos o por no ser ellos mismos parte de la prensa, las compañías –como la de López Silva– no desea montar sus obras. Luego Díaz promete continuar su discurso y opinión en el próximo número para no extenderse tanto en el presente.

Es posible observar las interconexiones y el pequeño mundo de la crítica de la época; donde autores y críticos se relacionan directamente; muchas veces son la misma persona. La importancia de la crítica en particular y de la prensa en general marcará la pauta de la visión que se tenga de las obras y de las compañías. No es posible asegurar que esta influirá en la totalidad de los modos de ver y pensar del público, pero si Gacitúa y Díaz ven la crítica como un arma de doble filo que puede constituir una amenaza para el arte en general, quiere decir que el poder de la misma para indicar al público/lector qué ver y qué pensar es sumamente influyente.

Trío: el espejo de las pasiones

Dentro de las operaciones realizadas por la prensa en relación con el género chico y el teatro, además del ámbito de difusión de las tandas o de formador de opinión como ya se ha ido revisando, es posible observar otras dos categorías. La primera se vincula con los medios de prensa como plataforma para promover los servicios de los individuos como actores, tramoyas, pintores de teatro, etc.; y la segunda es la utilización del concepto de zarzuela en los medios que revisan la contienda política de la época.

De acuerdo con el primer punto mencionado, es posible observar los anuncios para la emisión de publicaciones y suscripciones correspondientes a la difusión de las temporadas. Interesante es la publicación de *El diario* del 20 de enero de 1891 donde en la página cuatro aparece una especie de afiche de la agencia teatral internacional “La Escena”; esta evidencia los lazos con el extranjero que poseían muchas de las compañías, que constantemente realizaban giras a Argentina y otros países del continente.

Lo que intenta dicha agencia es generar una guía artística, dirigida sobre todo a los empresarios que quieran hacer un llamado a determinados artistas y/o compañías. Además de que estos puedan publicar sobre las obras que se presentan en sus salas. Por lo tanto, esto generaría varios ejes de circulación y difusión: por un lado la de los artistas para los teatros y, por otro, de los teatros para el público.

“LA ESCENA”
AJENCIA TEATRAL INTERNACIONAL
 (ESTABLECIDA EN BUENOS AIRES)
SUCURSAL EN SANTIAGO, SAN MARTIN, 62

Se encarga de la contratacion de artistas i compañías de todas clases

ESTÁ EN COMBINACION CON LAS MAS IMPORTANTES DEL ESTRANJERO

«LA ESCENA», periódico de su propiedad, semanal i puramente artístico i teatral, le sirve de órgano. En su *guía artística*, anuncia constantemente la residencia de los artistas disponibles.
 Los artistas, archiveros, empresarios o dueños de teatros, i demas que deseen anunciarse en la *Guía*, pueden lograrlo con tomar una suscripcion a LA ESCENA que vale:

Por un año	5.00 pesos oro
Seis meses.....	3.00 » »

PAGO ANTICIPADO

Por suscripciones i todo lo concerniente a la *Ajencia Teatral «LA ESCENA»* dirigirse a su único agente,

Julio Cesar Constant.

El diario, 20 de enero de 1891, Santiago. Fuente: BN.

Material de índole similar, pero más específico, se puede encontrar en la revista quincenal *Teatro y letras*, del día 1 de noviembre de 1909, en cuya sección “Elemento artístico” presentan el estado actual o la búsqueda laboral que emprenden varios actores y trabajadores de la escena teatral. En otras palabras, opera como una plataforma de visualización para que estos trabajadores escénicos puedan ser contratados o se propague su quehacer y no pierdan vigencia. Además, con este mecanismo el público puede conocer en qué teatro se encuentra su artista favorito. Por ejemplo:

- Pérez Soriano [primer actor de zarzuela]. Por su retiro de la empresa del Politeama, se encuentra disponible ...
- Cárlos A. Cifuentes [pintor escenógrafo] Disponible. Dedicado a trabajos particulares ...
- Hermanas Jiraldas [bailarinas de rango español]. Acaban de ser contratadas por la empresa del Santiago.
- Luis M. Condar [barrista]. Disponible en Chañaral ...
- Lucy Pyrrell (bailarina inglesa excéntrica). Disponible en Chañaral ...
- Dolores Mendoza (tiple de zarzuela). Debutará en breve en el Edén (sic) (15).

Es posible observar que dentro de estos “elementos artísticos” se encuentra una variedad de oficios, desde actor, pintor escenógrafo, bailarina excéntrica hasta barrista. Esto permite revisar la

diversidad de los trabajos dentro del teatro y no solo centrarse en el ámbito interpretativo. Sumado a esto, el anuncio no remite solo a la zona centro del país sino a todos los rincones del mismo.

El otro punto mencionado es la visualización de la sociedad en su esfera política. En *Vida nueva* de 1906, diario satírico y de humor, es posible encontrar una publicación llamada “Un cuadrito de zarzuela”, que más bien es un cuadro humorístico sobre lo que estaba ocurriendo políticamente en el país por las elecciones presidenciales de 1906. El formato se presenta como podría ser un cuadro de zarzuela política, para hablar de la actualidad nacional.

Aquí aparecen dos personajes relevantes para la contienda política de la época: el candidato a la presidencia Fernando Lazcano, y, por lo que se infiere, el diputado y fundador del Partido Democrático, Malaquías Concha (padre). El autor de la viñeta presenta la escena como siniestra, por lo que se desprende que su opinión no es partidaria de Lazcano¹¹. Hay que recordar que este iba en representación del Partido Liberal y era apoyado por una facción simpatizante al fallecido presidente Balmaceda; en cambio, su contrincante Pedro Montt representaba al Partido Nacional con una clara influencia conservadora¹². Dentro del “cuadrito de zarzuela” se desprende un tercer nombre que es el de Ramón Barros Luco, vicepresidente en el gobierno de Germán Riesco en 1906, y uno de los gestores de la sublevación contra José Manuel Balmaceda en 1891, siendo miembro de su gabinete. Es interesante la mención que hace Lazcano a la pregunta que Barros Luco le hizo sobre la cuestión obrera; no hay que olvidar que Malaquías Concha, presente en la escena, es uno de los precursores de los movimientos sociales y obreros en su juventud.

- No me turbe don Malaquías, dice el candidato, no me turbe. Estoy pensando la respuesta que debo darle a Barros Luco.
- ¿A cual Barros Luco?
- A ese pescado. Figúrese Ud. amigo, que se la ha ocurrido hacerme una zancadilla pública, preguntándome con voz de sirena pálida lo que pienso yo sobre la cuestión obrera.
- ¡l que piensa de ello? S.E. (3) (sic).

El diálogo continúa con Malaquías Concha explicándole a Lazcano qué es la cuestión obrera en Chile. Chamberlain, seudónimo del autor de la viñeta, representa en su escrito al candidato como ignorante del estado de pobreza que vive el país, por lo cual, pide ayuda a Malaquías Concha para que sea este quien responda a Barros Luco.

Los elementos a analizar son puntos claros de la utilización del género como sátira de la representación política de la época. Es importante recordar que parte de la zarzuela chica, y de su renacimiento en los siglos XIX-XX en España, tiene una raíz y un carácter claramente político o al menos contingente, tocando, tanto en el argumento como en sus personajes, temas que afectan directamente a la comunidad. Un caso emblemático, de factura española y con gran éxito en toda Latinoamérica, fue *La Gran Vía*, obra presentada, hasta el año 1889 según un libreto

11 De acuerdo con otros artículos o viñetas presentes en el diario, pareciera que su línea editorial apoya al candidato de línea conservadora-liberal Pedro Montt. ¿Es *Vida nueva* cercano al Partido Nacional o al Partido Democrático? Eso no queda claro en el discurso de los redactores del diario, al menos en dicho número.

12 No hay que olvidar que su padre Manuel Montt fue presidente en una de las épocas más fuertes de la facción Conservadora en Chile entre 1851 a 1861. Además, fue en el período de Pedro Montt cuando se llevó a cabo la Matanza de la Escuela de Santa María de Iquique tan criticada por Recabarren.

de la pieza, 3.000 veces en toda Hispanoamérica. Dicha zarzuela, que habla de la construcción de la Gran Vía de Madrid, símbolo de la modernidad que comienza a sentar raíces en la ciudad española, es un ejemplo claro del vínculo político-social del género chico con un alto contenido de sátira y humor para generar empatía y representación.

Teniendo lo anterior como antecedente es posible inferir que Chamberlain, a través de este género tan popular y “reidero” como se le solía llamar, quería satirizar la actualidad e ignorancia política, mostrando la poca claridad tanto de las alianzas diversas y mezcladas entre partidos, como por sobre todo el estado de la sociedad que estaba inmersa en la cuestión obrera y social. ¿Son realmente los políticos los más aptos para solucionar el grave asunto que se estaba gestando en la época? A esto hay que sumar la aparición de diversas denuncias –como la de Luis Emilio Recabarren en 1910–, junto a movimientos sociales con raíces políticas como el anarquismo, facciones marcadamente socialistas derivadas del Partido Demócrata, entre otros, que se desmarcarán de las alianzas y uniones arbitrarias de los partidos políticos convencionales para el triunfo de las candidaturas. En el caso particular de los personajes de la viñeta señalada, Lazcano fue apoyado por la Alianza Liberal, la misma que apoyará posteriormente a su opositor Ramón Barros Luco; a su vez, el Partido Democrático –el cual dirigió en alguna instancia Malaquías Concha y en que militó Luis Emilio Recabarren, férreo opositor de la opresión de los trabajadores– en una primera instancia había aceptado apoyar la candidatura del futuro presidente Pedro Montt para luego desmarcarse y levantar un candidato propio. Sea como fuere, el uso de un medio tan masivo como lo fue la zarzuela chica en Chile potencia el discurso crítico y satírico del diario para con la política, pudiendo resumirlo como: ya no importa de dónde sea, todo esto es una farsa.

Como último punto de este análisis, que se le suma a los dos propuestos al inicio de este apartado, está un elemento fundamental dentro de la circulación de medios masivos en la época: la utilización de caricaturas, ya sea como burla o parodia de los personajes públicos (de cualquier índole) o como forma de acercar o incluso homenajear una figura.

Las caricaturas analizadas en el presente artículo fueron encontradas en la revista *Sucesos*, medio ilustrado de actualidad donde dentro de sus páginas existe una diversidad de temas que van desde lo naval nacional e internacional hasta la crónica roja; y en la Revista *Luz i sombras*, perteneciente más bien al ámbito de la literatura y artes.

La primera caricatura analizada corresponde al personaje principal (Felipe) de la zarzuela *La Revoltosa*, de Ruperto Chapí, encontrada en la revista *Luz i sombras* del 16 de junio de 1900 en la página 12. Aquí hay una modificación de la pieza original que corresponde al dúo entre Felipe y Mari Pepa. El texto original lo canta Felipe, y en vez de “el de los claveles rojos” debería decir “la de los claveles rojos” y así también en el segundo verso. Los últimos dos versos que están presentes en la revista están modificados para que calcen con las características masculinas ideales de la época. Según infiero, se pretende generar un acercamiento con el público femenino, mostrando, a través del texto de *La Revoltosa*, la figura del hombre ideal que podría venir a la conquista del sexo “bello”, utilizando el lenguaje de la prensa en dichos tiempos. Por tanto, aquí la zarzuela utilizada operaría como constructor de un imaginario social sobre la belleza y/o personalidad ideal masculina.



Luz i sombras (12). 16 de junio de 1900. Fuente: Memoriachilena.cl.

La segunda caricatura, encontrada en la revista *Sucesos* del día 15 de octubre de 1902, corresponde a la figura del afamado actor de zarzuela Pepe Vila y la relación que tenía con su público. La ilustración lo muestra en una posición de agradecimiento, pero también de gozo por los aplausos que el público sin rostro le prodiga. El actor está junto a las candilejas y en posición de reverencia ante sus espectadores. En la parte superior izquierda, se encuentra un texto sobre lo que "diría" Vila ante la audiencia. Este texto está lleno de contradicciones entre el "apláudanme" y "no me aplaudan", lo que hace interesante el juego que va desde el gozo por ser tan amado, hasta la humildad que presenta ante quienes lo aman.



Sucesos (11). 15 de octubre de 1902. Fuente: Memoriachilena.cl.

¿Parodia al actor u homenaje a su figura? Posiblemente ambas. Se puede, por tanto, vislumbrar la dualidad y el concepto de divismo sobre los intérpretes y por tanto su necesidad de ovaciones; a su vez, también se encuentra la admiración que el público tiene por ellos. Otro elemento destacable es cómo el caricaturista capta de manera precisa pero sutil el acento catalán del actor, además de las referencias evidentes a las zarzuelas como *La Revoltosa* o *La Verbena de la Paloma* en la frase "Ora envuelto en mantones de manila" y la alusión a la zarzuela *Château-Margaux* en "Ora en la espuma del Château-Margaux", referentes claros para los lectores de la revista que conforman el público de zarzuela.

Fin de la tanda de hoy

Todos los aspectos delineados y analizados en el presente artículo tratan de englobar de una manera sintética la relación entre los medios periodísticos del período estudiado y el género chico. Se ha intentado dibujar un breve recorrido para así analizar punto por punto las diferentes aristas del periodismo teatral que se producía en la época, siempre en relación con la zarzuela chica. Uno de los elementos destacables es el impacto que tuvo el teatro, en particular la zarzuela, en la sociedad chilena. Esto es posible afirmarlo desde la perspectiva de la presencia de anuncios, reflexiones, opiniones y hasta chismes relacionados no solo con la escena, sino con la performatividad social misma del ambiente teatral. Entonces, surgen nuevamente las preguntas que iniciaron este camino,

¿De qué manera la profesionalización de la prensa contribuye a la construcción de la zarzuela como uno de los primeros géneros masivos en Chile? Esta interrogante pareciese estar respondida si se toma en cuenta la injerencia de lo masivo en la época: la prensa al masificar y diversificar sus medios, permite el acceso a una mayor cantidad de públicos y de autores, donde la población que antes estaba excluida de los medios de comunicación comienza no solo a ser lectores/espectadores, sino también productores. El boom de lo masivo se ve también en la zarzuela y sus medios de producción como lo son las tandas, presentándose varias obras o fragmentos de obras durante todo el día y a precios módicos. Toda esta unión de los medios masivos de entretenimiento y de educación –como también se podría observar a la prensa– contribuyó al éxito de la zarzuela. La plataforma informativa y crítica permitió que el género chico trascendiera su carácter escénico y se constituyera como un acto performativo social; el uso de este medio como sátira de las elecciones presidenciales de 1906 es un claro ejemplo de ello. Todo esto, se relaciona con lo propuesto por María de la Luz Hurtado (2004):

Estos cuerpos performativos en particulares espacios de representación, junto con ir desplegando y constituyendo imaginarios que van desde el ícono de la alegría, reconfiguran la relación entre lo público, lo privado y lo masivo, y permiten a los diferentes grupos sociales representarse como alteridad frente a sí mismos, frente a sus pares y frente al resto de la sociedad (12).

En este punto sería posible contestar la otra gran interrogante: ¿opera la zarzuela chica solo en su medio escénico o su imagen sirve como un elemento representacional social y político en su amplio espectro? En este caso, la configuración de imaginarios sociales desde la zarzuela hasta la prensa teatral especializada y no tan especializada de la época permite la construcción de una alteridad de aquellos que reciben los contenidos de cada uno en particular. Dicha recepción trasciende la escena, en el caso de la zarzuela, y el papel, en el caso de los medios periodísticos, y se conforma en distintas plataformas de representación. Esto hace posible una relación en que prensa y género chico se retroalimentan, debido a que la primera contribuye a la masificación del espectáculo de zarzuela; a su vez que la existencia de este espectáculo de masas fomenta la circulación constante y exitosa de la prensa, sobre todo especializada. Por todo lo anterior, es posible afirmar que cada medio de masa, desde su plataforma de creación, aporta a la diversificación de recursos de entretenimiento, opinión y crítica en la naciente sociedad masiva de la época.

Obras citadas

- Acevedo Hernández, Antonio. *Memorias de un autor teatral*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1982. Impreso.
- Chamberlain. "Un cuadrito de zarzuela". *Vida nueva* [Santiago, Chile] 3 (1906): 3-6. Impreso.
- Comisión central del Censo. *Censo de la República de Chile: Levantado el 28 de noviembre de 1907*. Santiago de Chile: Imprenta Universo, 1908. Impreso.
- Diccionario de la Real Academia española de la Lengua*. Sitio web. 14 de noviembre de 2016.
- De Arcos, Rafael. *Argumento, letra ó palabra de los cantables. La Gran Vía* (sic), [del original de Felipe Pérez González]. Valparaíso: Imprenta del Comercio, 1889. Impreso.
- Díaz, Cárlos (sic). "La crítica y los críticos: Lo que opina un lector de LOS LUNES". *Los lunes* [Santiago, Chile] 1 Dic. 1913: 1. Impreso.
- . "La crítica y los críticos: Actores y autores –asunto de actualidad". *Los lunes* [Santiago, Chile] 22 de diciembre de 1913: 1-2. Impreso.
- Figueroa, Rodríguez, Soledad. *A la española: La influencia del género chico en el modus vivendi de las capas medias y obreras 1890-1920*. Tesis de Magister no publicada. Pontificia Universidad Católica de Chile, 2015. Impreso.
- Gacitúa Silva, Ernesto. "La crítica y los críticos: Como un colaborador juzga a un crítico (...)". *Los lunes* [Santiago, Chile] 17 Nov. 1913: 1. Impreso.
- Herlinghaus Hermann, ed. *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2002. Impreso.
- Hurtado, María de la Luz. *Performances de la sociedad en tensión con la modernidad en Chile 1870- 1918*. Tomo I y II. Tesis Doctoral no publicada. Universidad de Chile, Chile, 2004.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los Medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Editorial Gustavo Gili, 1987. Impreso.
- Oficina Jeneral de Estadísticas. *Sétimo Censo Jeneral de la población de Chile Tomo II*. Santiago de Chile: Imprenta del Universo de Guillermo Helfmann, 1895. Impreso.
- Ossandón, Carlos y Eduardo Santa Cruz. *Entre las alas y el plomo: la gestación de la prensa moderna en Chile*. Santiago de Chile: LOM ediciones, 2001. Impreso.
- Rodríguez-Plaza, Rodrigo. *Crítica teatral y medios. El caso Beckett y Godot*. Santiago de Chile: Frontera Sur Ediciones, Colección Ediciones Apuntes, 2011. Impreso.
- Yáñez Silva, Nathanael. *Memorias de un hombre de teatro*. Santiago de Chile: ZIG-ZAG, 1966. Impreso.

Corpus periodístico

- El diario*, Santiago, 1906. Impreso.
- El entre-acto*, Valparaíso, agosto 1902. Impreso.
- El mercurio*, Santiago, 1909. Impreso.
- La hoja de teatros*, Valparaíso, 1912. Impreso.
- Las tandas*, Iquique, 1903. Impreso.
- Los lunes*, Santiago, 1913. Impreso.
- Luces i sombras*, Santiago, 1900. Impreso.

Sucesos, Valparaíso, 1902. Impreso.

Teatrales, Santiago, 1912. Impreso.

Teatro y letras, Santiago, 1909. Impreso.

Vida nueva, Santiago, 1906. Impreso.

Fecha de recepción: 17 de noviembre de 2016

Fecha de aceptación: 21 de diciembre de 2016

Hamlet, nuestro contemporáneo: relecturas desde la escena peruana del cambio de siglo

Hamlet, our Contemporary: Rereadings From the
Peruvian Turn-of-the-Century Theatre Scene

Gino Luque

Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú
gluque@pucp.pe

Resumen

La presencia de William Shakespeare en la cartelera teatral peruana es significativa (alrededor de 30 montajes en los últimos 25 años). Es superior a la de autores españoles fundamentales para la tradición nacional o incluso a la de autores peruanos anteriores a la primera mitad del siglo XX. En este período, destaca, además, la recurrencia de montajes de *Hamlet*. Sostengo que *Hamlet* se ha convertido, en la escena peruana del paso del siglo XX al XXI, en un motivo alegórico para repensar determinados problemas políticos desde la libertad que otorga la ficción teatral. Para explorar esta hipótesis, se analizan cuatro montajes: los dirigidos por Roberto Ángeles en 1995, por Alberto Ísola en 2001, por Jorge Chiarella en 2013 y nuevamente por Roberto Ángeles en 2016.

Palabras clave:

Hamlet – teatro peruano contemporáneo – puesta en escena.

Abstract

The presence of William Shakespeare in the Peruvian theatre productions is significant (about 30 stagings in the last 25 years). Its presence is superior to that of some Spanish authors who are fundamental to theatrical national tradition or that of some Peruvian play writers of the first half of the twentieth century. In this period, it is observed the recurrence of *Hamlet's* stagings. I argue that *Hamlet* has become, in the contemporary Peruvian theatre, an allegorical figure to rethink certain political issues from the freedom granted by the theatrical fiction. To demonstrate this hypothesis I will analyse four mise-en-scene of *Hamlet* between 1995 and 2016.

Keywords:

Hamlet – contemporary Peruvian theatre – mise-en-scene.

En su estudio sobre el teatro de William Shakespeare, Harold Bloom afirma con respecto a la pieza que convoca mis reflexiones en este artículo que “*Hamlet* es apenas la tragedia de venganza que solo finge ser” (397). El crítico inglés, con este juicio, alude al hecho de que la citada obra de Shakespeare solo parece cumplir en apariencia con las premisas del modelo dramático a partir del cual, supuestamente, ha sido concebida. Si damos por válida dicha observación (y así lo haremos en este artículo), entonces sería legítimo preguntarse: si *Hamlet* solo simula ser una tragedia de venganza o, en todo caso, si la obra solo encaja parcialmente en dicha categoría descriptiva, ¿a qué género dramático sí pertenece plenamente y, por tanto, qué modelo textual organiza la pieza y ordena las expectativas de interpretación del público (ya sea este lector o espectador)? Siguiendo esa línea de razonamiento, incluso sería válido formular el siguiente interrogante, quizá un tanto más ingenuo que los anteriores, pero no por eso menos productivo para efectos de contribuir a la discusión: ya que *Hamlet* solo es una tragedia de venganza en parte (o “apenas”, según la lectura de Bloom), apariencias al margen, y siempre desde esta perspectiva que se podría calificar como taxonómica, ¿qué cosa es realmente *Hamlet*? O expresado de una forma más concisa: ¿qué cosa no finge ser *Hamlet*?

Para echar un poco de luces sobre estas disquisiciones, pienso que resulta pertinente recuperar una idea que acertadamente formuló René Girard en otro clásico estudio sobre la obra de Shakespeare: *Hamlet*, antes que ceñirse a las convenciones del género de la tragedia de venganza, más bien pone en crisis dicha forma dramática (348-9). En efecto, la lectura de Girard resulta iluminadora y sumamente productiva para el debate que se viene sosteniendo. El carácter singular de *Hamlet* radica en que es una tragedia de venganza que se resiste a serlo o, planteado en términos más generales, es un texto dramático que pone en tensión y llega subvertir su propio paradigma de escritura. Y, precisamente al deconstruir su propio modelo textual, *Hamlet* termina hablando de otros temas que parecen haber soportado mejor el paso del tiempo que el viejo tópico de la venganza y que continúan resultando especialmente inquietantes y conmovedores a los lectores y espectadores de hoy en día.

Por ello, al tiempo que es una fallida tragedia de venganza, donde el vengador tarda cinco actos en realizar malamente una venganza que pudo concluirse casi apenas iniciada la pieza, *Hamlet* encierra simultáneamente muchas obras más. Así, *Hamlet* es una historia de malentendidos y muertes accidentales; una meditación sobre el suicidio; una especulación sobre el mal; un relato sobre la corrupción del ser humano y la descomposición moral de un Estado; una tragedia sobre los peligros de una conciencia excesivamente lúcida y que lucha inútilmente por preservarse pura; un drama acerca de la relación entre un padre que partió antes de tiempo y un hijo que intenta cumplir tenazmente con las expectativas de este pese a su torpeza y limitaciones; el retrato de un grupo de jóvenes desencantados que se extravían en el tránsito hacia la adultez; una reflexión sobre la teatralidad del poder, pero también acerca del poder de la teatralidad; entre otras lecturas posibles¹.

1 Sobre este mismo punto, Jan Kott, en su estudio seminal sobre la obra de Shakespeare, afirmaba lo siguiente en una línea de interpretación bastante similar a la que se viene ensayando en este artículo: “En *Hamlet* se barajan muchos problemas: política, fuerza y moralidad, debate sobre la unidad de la teoría y de la práctica, sobre la finalidad suprema y el sentido de la vida; hay una tragedia amorosa, familiar, estatal, filosófica, escatológica y metafísica. Hay de todo. Y, además, contiene un sobrecogedor estudio psicológico, un argumento sangriento, un duelo, una gran carnicería. Se puede escoger a voluntad. Pero hay que saber para qué y por qué se escoge” (Kott 76-7). Ciertamente, el peligro de esta clase de aproximaciones

Entonces, si *Hamlet* encierra todas esas historias y muchas más, es decir, si parece comportarse como una suerte de espejo donde cada generación se mira y se reconoce a sí misma (Kott 76), y, a la par que nos inspira, desencadena preguntas sobre nuestro propio tiempo y condición, no debería causar extrañeza que, precisamente dada esa multiplicidad y densidad de sentidos potencialmente contenidos en la pieza de Shakespeare, cada montaje de *Hamlet* nos cuente, a su modo, un relato singular a partir de la tragedia de este príncipe danés de leyenda. Y así como toda interpretación contiene parte del modelo original que la inspira, pero también nos dice algo acerca de aquel que produce, a partir de este, un nuevo objeto estético (o discurso escénico, en este caso), estas versiones de la historia de Hamlet, inevitablemente, siempre revelarán tanto algo de Shakespeare como algo de nosotros mismos. Jan Kott es más radical aún en este punto y llega a sostener que lo verdaderamente relevante, casi lo que justifica las constantes reactualizaciones de las piezas de Shakespeare, es cómo estos textos se comportan como una suerte de dispositivos dramáticos que nos permiten entender aspectos de nuestra condición contemporánea: "Lo que importa es solo esto: llegar a través del texto shakespeariano a la experiencia contemporánea, a nuestra inquietud y nuestra sensibilidad" (76).

La dinámica anteriormente descrita no debería resultar sorprendente en lo absoluto si se tiene presente que, de acuerdo con los planteamientos de la semiótica teatral, una puesta en escena no es sino la materialización de una lectura particular (entre otras posibles) del texto dramático, a saber, la del director de escena. Así, este adquiere el estatus de emisor de un nuevo discurso (el discurso de la puesta en escena), que se elabora a partir de su interpretación de un discurso anterior (el texto dramático), para cuya composición dispone no solo del código verbal (como ocurría en el caso del dramaturgo), sino de todos los sistemas de signos que eventualmente pueden integrar una representación teatral. De allí que, siguiendo a María del Carmen Bobes Naves, se pueda sostener que la representación teatral es una objetivación dinámica y transitoria del texto escrito, que, a diferencia de este (que, en cierta forma, llega a existir independientemente de su autor y de sus lectores), se encuentra siempre condicionada por un proceso de comunicación, efímero e irrepetible, entre un emisor múltiple (dramaturgo, actores, equipo creativo, etc.) y una comunidad de espectadores, situada en unas coordenadas espaciales y temporales específicas (106-7).

Este último aspecto, relativo a cómo los factores espaciales y temporales condicionan tanto el acto de enunciación como de recepción de la puesta en escena, queda recogido en el concepto de concretización, propuesto por Patrice Pavis. Por medio de esta noción, el autor busca dar cuenta de cómo, en la producción de sentido, la relación entre significantes y significados no se da en un vacío abstracto, sino que se inserta en un contexto social específico, configurado a partir de las coordenadas espaciales y temporales de quienes participan en el circuito de comunicación. Estas dos variables precisamente desempeñan un rol determinante en el proceso de decodificación e interpretación del mensaje del hecho teatral. Por ello, afirma Pavis, la obra (es

contemporáneas, podría argumentarse, residiría en que pueden dar licencia a interpretaciones arbitrarias del texto original o a montajes que tomen la pieza clásica no ya como un estímulo o un punto de partida para un proceso creativo original, sino como un pretexto para alardes o lucimientos creativos de parte del director de escena. Sin embargo, el debate acerca del límite entre una relectura, una adaptación o una reapropiación de un clásico desde la escena contemporánea, y de la justificación y valor del producto resultante, es un asunto no poco polémico y que excede absolutamente los propósitos y alcances de este artículo.

decir, el conjunto de significantes y significados del texto dramático o de la puesta en escena) es leída o recibida concretizada por el contexto social del lector o espectador (“Producción y recepción” 22-3). El autor explica esta dinámica de la siguiente manera:

. . . se establece una relación de intercambio entre texto dramático y Contexto Social. En cada puesta en escena, el texto es puesto en situación de enunciación en función del nuevo Contexto Social de su recepción, el cual permite o facilita un nuevo análisis del Contexto Social de la producción textual y escénica, lo que modifica otro tanto el análisis de los enunciados textuales y así hasta el infinito (“Del texto a la escena” 78).

En el caso específico del teatro peruano contemporáneo, curiosa y reveladoramente, Shakespeare es el autor con mayor presencia en la cartelera de los teatros comerciales de la capital (mucho mayor incluso que la de dramaturgos históricamente más cercanos a la tradición teatral peruana, como aquellos del teatro clásico español, o que los propios autores nacionales de los siglos XIX y primera mitad del siglo XX)². Además *Hamlet* es la pieza que con mayor frecuencia vuelve a los escenarios en diferentes versiones y reinterpretaciones. Ante esta evidencia, cabe preguntarse: ¿qué particularidad poseen las concretizaciones de la historia del príncipe danés en los escenarios del Perú actual? ¿En qué reside su originalidad o novedad (o, al menos, su frescura)? ¿Qué nuevo aspecto del texto original iluminan estas actualizaciones? ¿Cuál es el aporte de estas lecturas para la interpretación del drama de Shakespeare? ¿Qué peculiaridades de la tragedia de Shakespeare y, simultáneamente, del Perú del cambio de siglo revela la forma en que ha sido resuelto escénicamente el drama de Hamlet en estos montajes?

Lo que más poderosamente llama la atención, casi a manera de una constante, es que las puestas en escena de *Hamlet* en el Perú actual poseen un alto valor simbólico, que rescata y resalta más precisamente la fuerte connotación política del drama original. En tal sentido, la hipótesis de este trabajo, basada en la observación y análisis de los montajes teatrales en Lima de obras de Shakespeare en general y de *Hamlet* en particular en los últimos 25 años, es que esta tragedia se ha convertido, en la escena peruana de finales de los siglos XX e inicios del siglo XXI, en un motivo alegórico para repensar determinados problemas políticos vigentes (y urgentes) en el Perú del cambio de siglo desde la libertad y flexibilidad que otorga la ficción teatral.

Frente a este repertorio, surgen algunos interrogantes. ¿A qué podría responder esta clase de interpretación del texto? ¿A qué se podría deber este peculiar uso performativo de la tragedia de Hamlet? ¿Por qué se ha optado por *Hamlet* para establecer esta suerte de diálogo entre una coyuntura histórica determinada y una metáfora de carácter político cuando existen otras obras de Shakespeare que parecen prestarse más evidentemente para esta tarea, en la medida en que plantean la relación entre drama y política de forma más transparente (como,

2 En el período que va desde 1990 hasta 2016, solo en teatros comerciales, ya sea oficiales o administrados por instituciones o asociaciones privadas, se han estrenado alrededor de treinta montajes de piezas de William Shakespeare (y se han anunciado ya dos nuevos estrenos para 2017). Entretanto, durante el mismo período, las puestas en escena de obras de dramaturgos del Siglo de Oro español, incluyendo tanto montajes profesionales como de escuelas de teatro, no superan la cifra de diez (considerando un estreno que recién se dará en 2017). El número de puestas en escena de obras de autores peruanos del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX es similar. Para un análisis más detallado de este tema, véanse Luque (“Segismundo vs. Hamlet”) y Rodríguez Garrido (“Recepción, apropiación y usos”).

por ejemplo, ocurre en las piezas históricas o en ciertas tragedias donde la trama política es un elemento axial en el conflicto central de la historia)?

Se podrían arriesgar algunas respuestas para explicar esta predilección de la escena peruana actual por *Hamlet*. La más obvia estaría relacionada con el prestigio simbólico de la obra. Y es que, dentro del imaginario colectivo local, *Hamlet* sintetiza la esencia de un clásico, lo cual le permite añadir, a la riqueza semántica y poder de interpelación propios de una pieza que trasciende a su tiempo, una gran capacidad de convocatoria de público y, por tanto, altas probabilidades de poder realizar una producción exitosa en términos económicos. Por otra parte, el motivo de un Estado corrupto resulta una imagen triste y lamentablemente cercana para el espectador peruano, dado que ha sido una situación recurrente y con referentes locales específicos a lo largo de la historia republicana del país. Asimismo, creo que la figura de una familia quebrada, y más específicamente el drama familiar ocasionado como consecuencia de la ausencia paterna, es una elaboración ficcional que ha servido, en la tradición literaria peruana, como alegoría de la nación y que ha resultado productiva, en el terreno de lo simbólico, para pensar nuestro drama en tanto comunidad imaginaria.

Al respecto, pienso que la eficacia y productividad de esta estrategia reside no solamente en el impacto emocional que produce en el público la inmediatez propia de la representación teatral y la ilusión de ausencia de mediaciones que lo caracteriza, sino en que, en tanto espectáculo –como sostiene Marvin Carlson con respecto a la *performance* (aunque lo que afirma es perfectamente válido para esta dimensión del fenómeno teatral)–, el teatro dota a la comunidad donde se practica de una ocasión privilegiada para reunirse, confrontarse, plantearse preguntas, ensayar respuestas y proyectar futuros posibles por medio del poder de la imaginación (Carlson 196).

Para explorar la hipótesis interpretativa formulada anteriormente, comentaré cuatro montajes de *Hamlet* recientes en Lima, cuya relevancia he establecido en función a su grado de complejidad escénica y a la repercusión (positiva) que tuvieron en la crítica especializada local. Se trata de los dirigidos por Roberto Ángeles en 1995 en el Teatro Británico, por Alberto Ísola en 2001 en el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú, por Jorge Chiarella en 2013 en el Teatro Ricardo Blume, y nuevamente por Roberto Ángeles este 2016 también en el Teatro Británico. El propósito de este artículo es analizar cuáles fueron las condiciones de enunciación y recepción de estas tres actualizaciones semánticas y escénicas del texto dramático de *Hamlet* y de qué manera estas propuestas se concretaron en un escenario particular, en una situación y en un tiempo específicos, y con unos medios materiales y simbólicos determinados.

El montaje de Roberto Ángeles de 1995 abordaba el drama de *Hamlet* como la historia de un grupo de adolescentes que debían convertirse en adultos, sin estar preparados emocionalmente para ello, en un contexto de violencia. Esto terminaba quebrándolos psicológicamente y llevándolos a la enajenación e, incluso, hacia su propia destrucción. Ángeles exponía mediante los personajes del círculo de amigos del príncipe Hamlet, diferentes modelos de juventud, cuyas constantes eran el desamparo afectivo, la hostilidad del entorno y la situación de crisis ocasionada por las pugnas e intrigas de los personajes adultos. De ese modo, este ambiente marcado por la violencia acababa por extraviar y dañar, cuando no aniquilar, a estos adolescentes que, pese a que se les exigía adoptar una postura o incluso tomar una decisión para afrontar el conflicto en el que estaban inmersos sin pedirlo, se resistían a crecer. O quizá simplemente aún no estaban listos para hacerlo, en cuyo caso esa actitud pretendidamente acrítica o evasiva también podría

interpretarse como un último, aunque ingenuo y desesperado, intento por preservarse puros o por aferrarse a un insostenible mundo de seguridad y placer que, en realidad, muy al margen de sus deseos, ya había dejado de existir y era imposible de reconstruir.

La excepción a este derrotero de fracasos emocionales y existenciales la constituía Fortinbras, el príncipe noruego, quien, según la lectura del director, lograba sobrevivir a la serie de catástrofes debido a su falta de escrúpulos. Su estrategia de supervivencia, que reproducía la violencia que lo rodeaba, consistía en acabar con su conciencia moral a cambio de resolución práctica. Este trueque le permitía materializar su deseo de conquista y concretar, así, su plan de venganza (recuérdese que el plan de conquistar Dinamarca de Fortinbras está motivado por el propósito de vengar a su padre, caído en el campo de batalla al enfrentarse al padre de Hamlet, rey de dicha nación).

El resto de personajes ostentaba algún rasgo o virtud que, a la larga, resultaba inútil o incluso perjudicial para su trayectoria existencial: la inocencia en Ofelia, que acaba suicidándose por una decepción amorosa ocasionada por la desconsideración de Hamlet; la apatía y pasividad en Rosencratz y Guildenstern, que los convierte en objetos manipulables por Claudio y sus oscuras intenciones, en cuya red de ambición terminan enredados para finalmente ser ejecutados por orden de su entrañable compañero de estudios, Hamlet; la nobleza en Laertes, cuyo irracional e inflexible sentido del deber y su profundo amor filial permiten que sea engañado por Claudio, quien lo arroja al duelo con Hamlet, donde perderá la vida al caer en la propia trampa que intentaba tenderle al príncipe; y el sentido de la amistad de Horacio, quien, luego de un fallido intento de suicidio al constatar que la muerte de Hamlet es inminente, acepta la última voluntad de su compañero, se sobrepone a la pérdida y dolorosamente decide permanecer con vida.

Finalmente, Hamlet, en la versión de Ángeles, es un muchacho que intenta honrar la memoria de su padre, a quien admiraba, y cumplir con su mandato: la venganza. Sin embargo, dado que es un intelectual con sensibilidad artística (específicamente un estudiante de filosofía aficionado al teatro), no parece ser el más indicado para convertirse en asesino: su conciencia excesiva y sus disquisiciones éticas se traducen en falta de resolución (o en una suerte de resolución contradictoria, tan paradójica como impráctica). Pese a ello, resiste el dolor y, desde su mundo desestructurado por la ausencia del padre, desespera por cumplir con el encargo recibido por el viejo rey Hamlet. El personaje oscila también, con intensidad extrema y una convicción contradictoria, entre el deseo asesino y la compasión por su víctima, pasando por el desprecio hacia todo cuanto lo rodea (lo que, en consecuencia, lo lleva a considerar reiteradamente la opción del suicidio). El resultado será que, a pesar de sus esfuerzos, terminará equivocándose en sus decisiones; pero precisamente en el error estará la conmovedora belleza del personaje.

Para plasmar este contenido acerca de una juventud malograda, Ángeles demandó a su elenco un estilo de actuación que limitaba con el descontrol, con interpretaciones casi estridentes y de intensidad desbordada. Mediante esta técnica, buscaba retratar el daño psicológico que el contexto de violencia en el que habían crecido provocaba en este grupo de jóvenes perdidos. Para acentuar este aspecto del drama, Ángeles trabajaba con un espacio escénico enteramente de color negro (tanto piso como paredes), despojado de elementos ornamentales, en el que había dispuesto una escenografía elemental, funcional y aséptica (apenas un par de sillas, unos cuantos cubos y una banca sin respaldar, objetos todos de líneas rectas y de madera pintada

de negro). De ese modo, el foco de atención se ubicaba en los personajes, cuyo desamparo y carencias emocionales terminaban por verse resaltados³.

El efecto de destrucción irreparable de la catástrofe final se agudizaba con la supresión de la llegada a Dinamarca de Fortinbras, quien tiene, en el texto original, la función, pese a ser un invasor, de restablecer el orden quebrado por el crimen de Claudio y la incapacidad de Hamlet para resolver la crisis ocasionada por aquel acto fundacional del reinado de su tío corrupto. Para intensificar esa sensación de desgracia sin fin y de pesimismo radical, en la relectura de Ángeles, el espectáculo se cerraba con la célebre frase de Hamlet “el resto es silencio”, pronunciada delante de un Horacio destrozado anímicamente, rodeado por los cadáveres de la familia real y de Laertes. La última imagen, al subrayar el motivo de la muerte violenta y dejar inconclusa la trama del restablecimiento del orden político del reino de Elsinor, sugería el triunfo de la tragedia sobre la belleza y el impulso vital representado por la juventud, y parecía anunciar un futuro donde no cabía la esperanza.

Esta reflexión sobre una generación de jóvenes estropeada por un entorno social hostil, donde la desconsideración por la vida ajena parecía imponerse como una estrategia de supervivencia válida, fue planteada por Ángeles precisamente en un momento en que, en el país, se experimentaba una situación, hasta cierto punto, semejante (o quizá peor aún). Ocurre que, como consecuencia del conflicto armado interno que padeció el Perú durante las décadas de 1980 y 1990, el cual enfrentó al Estado peruano (y a todo el sistema democrático en general) a la ideología violentista y fanática de dos movimientos terroristas (a saber, el Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru). Efectivamente, toda una generación no solo creció marcada por una coyuntura de violencia exacerbada, sino que muchos de estos jóvenes participaron activamente en la guerra interna, ya sea seducidos por ideologías mesiánicas o de corte totalitario, o simplemente forzados por las circunstancias de un fuego cruzado. Algunos de ellos, inevitable y desgraciadamente, perdieron la vida en esta auténtica catástrofe nacional. Estrenado en 1995, cuando ya había transcurrido el momento más álgido del enfrentamiento bélico, el drama de *Hamlet* evocaba la catástrofe de una juventud quebrada absolutamente real. El montaje de Roberto Ángeles propiciaba una reflexión sobre el daño que una guerra civil, injustificada y salvaje había ocasionado en una generación, si no perdida, al menos sí severamente traumatizada.

En la versión de 2001 de Alberto Ísola, no era tan importante la venganza de Hamlet en sí misma, sino en tanto respuesta a una situación que exigía una acción inmediata y contundente al príncipe. Este era, como propone el texto original de Shakespeare, un estudiante universitario de filosofía, extremadamente racional y con una sólida educación moral, a quien el espectro de su padre se le presenta y le reclama la ejecución de un acto cruel e irracional. En esta reinterpretación el dilema de Hamlet era decidir entre apartarse de un mundo que le resultaba hostil y degradado (alejamiento que, eventualmente, en su opción más radical, podía traducirse en el suicidio), o permanecer en este mundo repulsivo precisamente para combatir aquello que encontraba deplorable y dañino en él por medio, sin embargo, de acciones reñidas con sus convicciones éticas. El problema radicaba, no obstante, en que optar por lo primero lo

3 Ejemplos de reseñas críticas que valoraron estos rasgos de la propuesta escénica de Ángeles fueron las aparecidas en su momento en el suplemento cultural del diario *El Peruano* y en el semanario *Caretas*.

convertiría en un cobarde, algo que definitivamente iba en contra de su escala de valores; pero enfrentarse al mal enquistado en Dinamarca (o sea, a Claudio) casi lo obligaba a emplear las mismas armas y estrategias de aquellos a quienes aborrecía, con lo cual terminaría convirtiéndose en alguien igual o peor que su enemigo al volverse él mismo también un asesino, aunque con la desgarradora conciencia de estar ejecutando actos contrarios a sus principios éticos. De ese modo, la pregunta de vengar o no vengar al padre, es decir, la cuestión de la legitimidad de la venganza, se mezclaba con el dilema de por qué para realizar un acto noble, como era honrar la memoria del padre, debía realizar un acto criminal, como era asesinar a otra persona. En otras palabras, la encrucijada era cómo ser leales a nuestros ideales, y combatir el mal y la violencia sin reproducirlas. De hecho, el director explicaba este nudo dramático en una entrevista concedida al suplemento *Dominical* del diario *El Comercio* de la siguiente manera:

El gran conflicto de este hombre nace del tener que hacer algo para remediar, vencer o cambiar una situación y no encontrar la manera de hacerlo, porque la única que se le sugiere es violenta y va contra sus ideas. . . En el fondo, la obra plantea un tema absolutamente contemporáneo: ¿Qué cosa puede hacer uno frente a un sistema podrido? ¿Puedes combatir ese sistema sin caer tú en la podredumbre? . . . Hay un punto de quiebre en Hamlet. Le están pidiendo una reacción violenta a alguien totalmente pacífico, y sin embargo, al final este ser se vuelve una máquina de matar. La sensación que me queda es que también enloquece y cae en esa vorágine de violencia... Hamlet es, por eso, la visión contemporánea del antihéroe. . . Pero el gran tema aquí es la podredumbre, que alcanza a todos los personajes: está la gente que mira, que no cree, que se vende, las víctimas como Ofelia, los vengadores como Laertes (4).

Para enfatizar el conflicto antes aludido, Ísola apelaba a dos soluciones escénicas. La primera consistía en que, luego del primer encuentro entre Hamlet y el espectro de su padre, en el que este le revelaba la verdad acerca de las circunstancias de su muerte y le encomendaba la tarea vengadora, el príncipe escribía con aerosol en la pared del fondo del escenario, que evocaba el patio de una prisión, la frase "Recuérdame". Esta inscripción permanecía inalterable durante el resto del montaje como recordatorio del deber de honrar al padre (bajo la forma de la venganza) que se le había encargado a Hamlet, mandato del cual le era así imposible evadirse. De esa manera, extraña y paradójicamente, el crimen adquiría el sentido de un salvaje acto de memoria: asesinar se convertía en la forma definitiva (y perfecta) de cumplir con el recuerdo y honrar al padre; lo cual, pese al carácter categórico del encargo formulado desde ultratumba, no parecía resolver la paradoja ética del crimen como acto de justicia ni ser garantía suficiente para que el vengador logre anular la culpa derivada del acto sangriento que se le reclamaba ejecutar. El recurso, por otra parte, generaba la sensación de que el propio espacio físico que ocupaba el príncipe, el mundo exterior como proyección de su mundo interior, o su mundo íntimo como sinécdoque del mundo entero, le recordaba la ofensa que debía vengar así como el llamado a la acción del que no podía abstenerse.

Esta presencia simbólica del padre (por medio de la inscripción material de su ley) se reforzaba mediante otro lenguaje no verbal. En esta versión, el espectro del padre no solo adquiría corporalidad al ser encarnado por un actor, dimensión física que potenciaba la relación padre/hijo, sino que el fantasma era representado por un actor que, además, interpretaba otros roles

más en el montaje (concretamente, al primer actor de la compañía de cómicos que llega a Elsinor y a uno de los sepultureros). Sin embargo, lejos de explotar las dotes de transformación del citado actor, el sentido del recurso, curiosamente, parecía no disimular que se trataba del mismo intérprete doblando papeles. Lo interesante de esta convención escénica era que no solo el público reconocía al actor que estaba detrás de los diferentes roles, sino que el propio Hamlet, desde la ficción, se desconcertaba en los encuentros con estos personajes, pues creía reconocer en ellos a su propio padre. Así, la sensación de estar siendo vigilado por este y la reactualización obsesiva del recuerdo (y la demanda de venganza indefectiblemente asociada a este) impedían al príncipe evadirse de su dilema.

Ísola, sin embargo, fue más allá e hizo que su reflexión sobre la responsabilidad ética del testigo del horror desbordara el escenario e implicara al espectador mediante una alteración en la trama con respecto a la historia original. Finalizada la escena del duelo entre Hamlet y Laertes, donde se producen además las muertes de Claudio y Gertrudis, Fortinbras y sus tropas hacen su ingreso al castillo de Elsinor. En ese momento, en la versión de Ísola, cuando Fortinbras pide a su ejército realizar una serie de disparos, estos no se refieren a las salvas en honor al príncipe caído, como propone la pieza original, sino que se trata de una orden para que sus tropas fusilen a Horacio, el único sobreviviente de la corte de Elsinor, y, por tanto, según el último deseo de Hamlet, el custodio de la memoria de los acontecimientos trágicos que acaban de suceder. Al morir el personaje que encarna el rol del testigo del horror, dicha responsabilidad se transfiere al espectador, quien, desde su posición privilegiada en la sala, también ha desempeñado dicho papel con relación a la ficción trágica escenificada. La imagen final del montaje, una vez que Fortinbras y su ejército se retiran del escenario, es un conjunto de cuerpos inertes desperdigados, íconos de la tragedia. La frase "Recuérdame" en la pared del fondo tiene como nuevo destinatario al público, el cual, interpelado por este mandato que parece quebrar la imaginaria cuarta pared, se convierte en el nuevo custodio de la memoria de las catástrofes. Al reactualizar el sentido de la inscripción, el público es obligado a reasumir el dilema ético de Hamlet: fingirse indiferente ante el mal y la corrupción, pretender que se puede estar más allá de ambos, o asumir el riesgo de hacerles frente y oponerles resistencia hasta, eventualmente, lograr transformar la realidad.

Esta reflexión sobre la imposibilidad de adoptar una actitud pasiva que termine legitimando la violencia o de refugiarse en la comodidad de una posición distante frente al mal que proponía Ísola por medio de *Hamlet*, se produjo en un momento crítico para todos los peruanos. Era el año 2001, ya había caído la dictadura de Alberto Fujimori y, en el contexto de la transición hacia la democracia, empezaban a investigarse los delitos de corrupción y las violaciones de las libertades civiles y de los derechos humanos que se habían perpetrado en aquellos años (1990-2000). La evidencia del horror era algo a lo que nadie se podía (ni debía) cegar, y aquellos crímenes ocultos que empezaban a salir a la luz exigían que los peruanos asumiésemos una postura (de condena) clara frente a ellos, pero también que reconociésemos nuestra responsabilidad (ética, política o penal, según el caso) en la historia nacional reciente, y actuásemos a favor de la justicia (o siquiera en contra del peligro de la amnesia colectiva) desde el rol social y político que cada uno tenía.

Para potenciar esta identificación entre el público limeño, su particular coyuntura política y el drama isabelino, Ísola no recurría a estrategias que pretendiesen forzar la analogía, sino que apelaba, más bien, al principio de distancia crítica al situar las acciones en un tiempo y un espacio distintos a los del espectador local, pero con puntos de contacto con su realidad inmediata; e

insertaba, además, un guiño sutil (pero inequívoco) al contexto nacional. Así, sacaba la historia del ambiente medieval en el que Shakespeare la situó y la trasladaba a la sociedad estadounidense de la década de 1960, no con una lógica costumbrista, sino con un sentido arquetípico o quizá, más precisamente, alegórico. La década de 1960 evocaba para el director una época plagada de conflictos sociales, en la que toda una generación de jóvenes perdió la inocencia a causa de la guerra de Vietnam y de los asesinatos de dos líderes carismáticos como lo fueron John F. Kennedy y Martin Luther King; y cuando la Guerra Fría dio lugar a una atmósfera de paranoia generalizada, que se tradujo en una política de vigilancia y control a cargo de los servicios de inteligencia y las redes de espionaje (Mayurí 91).

La conjunción de este contexto de inestabilidad política y la apariencia (frágil además de falsa) de orden y paz que artificialmente se pretendía construir e imponer desde una estructura de poder vil y manipuladora remitían, por medio de la analogía, al pasado inmediato del país. Y el guiño para que el espectador local cerrase la alegoría estaba en el replanteamiento de la relación entre los personajes de Claudio y Polonio. En esta versión, Polonio no era el torpe (y paródico) consejero del rey Claudio, como muchas veces se ha interpretado la dinámica entre ambos personajes, sino un experto en espionaje que cumplía el papel de siniestro asesor de un débil y decadente gobernante. Esta relectura, inspirada en la figura fría y calculadora del controvertido primer director del FBI, John Edgar Hoover (Mayurí 54), trasladada al contexto peruano, traía casi de inmediato a la mente del espectador la relación entre el expresidente Alberto Fujimori y su oscuro asesor Vladimiro Montesinos, cuya imagen física, además, parecía ser la base de la caracterización del Polonio del montaje⁴. De forma perturbadora, el escenario terminaba funcionando, siguiendo el precepto de Hamlet, como el espejo del vicio y de la virtud de nuestro tiempo.

El montaje de Jorge Chiarella pretendió resaltar dos ejes temáticos presentes en el texto de Shakespeare: la trama de corrupción y la reflexión metateatral. Con respecto al primero, el director, en su proceso creador, partió, por un lado, de la frase “Algo se pudre en Dinamarca”, por medio de la cual Horacio manifiesta su intuición (acertada ciertamente) de que existe una serie de acontecimientos ocultos sobre los cuales se asienta oscuramente el reinado de Claudio. Por otro lado, utiliza el célebre aforismo “El poder tiende a corromper y el poder absoluto corrompe absolutamente”, formulado por el historiador británico Lord Acton en una carta al obispo Mandell Creighton en 1887. El propósito final perseguido por Chiarella en su montaje era, en última instancia, establecer un diálogo entre la historia de traición y crimen que se relata en *Hamlet* y las lamentables historias de corrupción en las que se han visto envueltos los últimos gobernantes de Perú⁵.

Específicamente, Chiarella tenía como referente de esta reflexión al expresidente Alejandro Toledo, quien gobernó el Perú entre los años 2001 y 2006, luego del gobierno de transición de Valentín Paniagua, que siguió a la caída de la dictadura de Fujimori. Toledo encarnaba, por medio de su ascenso a la presidencia de la nación, un verdadero mito de superación personal así como de reivindicación de la población andina, históricamente marginada en el país. En un

4 El recurso resultó sumamente efectivo, tal como lo testimonian sendas reseñas de la época, como las publicadas en el semanario *Domingo* (de *La República*), y las secciones culturales de los diarios *Expreso*, *Gestión* y *El Comercio*.

5 La entrevista concedida por Chiarella al diario *La República* puede tomarse como ejemplo de reflexión del director acerca de las motivaciones e intenciones de su proceso creativo.

comienzo fue tenido como un líder fundamental de la oposición al gobierno de facto de Fujimori y como un tenaz defensor de la democracia. Sin embargo, una vez asentado en la presidencia, su imagen se fue deteriorando paulatinamente debido a una vida personal desordenada y a una moral ambigua hasta que, años después, precisamente alrededor de la época del estreno del montaje de Chiarella, terminó siendo acusado de malos manejos políticos, tráfico de influencias, malversación de fondos y lavado de activos⁶. De esa manera, la historia de Toledo acabó convirtiéndose en la historia de la debacle moral y envilecimiento de una persona que, en principio, tuvo nobles intenciones.

Para conseguir esta asociación alegórica, Chiarella no siguió el impulso más obvio de acercar el mundo ficcional original a una serie de referentes locales contemporáneos. Por el contrario, de una forma bastante flexible y sin demasiado rigor histórico, planteó una propuesta plástica y de vestuario que evocara la época isabelina. De esa manera, el director basó su propuesta en la noción de distancia crítica así como en el poder de sugerencia de la propia trama original (cuya semejanza con una serie de acontecimientos reales y recientes de la historia nacional debía ser actualizada por el espectador). La única intervención mayor que le hizo al texto para subrayar este contenido fue la eliminación del personaje de Fortinbras, precisamente para que el desenlace de la tragedia no fuera el restablecimiento del orden (o la fundación de uno nuevo) por medio de la llegada de este personaje ajeno al caos de Dinamarca, el cual, como se ha mencionado ya, pese a ser un invasor, es también el salvador de un reino que ha quedado a la deriva. Por el contrario, en el montaje de Chiarella, al cerrar el drama con la muerte de Hamlet, se potenciaba la sensación de caos, incertidumbre y destrucción radical propia de un pueblo que queda sin nadie que lo gobierne.

De todos modos, para guiar la lectura del espectáculo en el sentido que quería que se le diera, el director reforzó su interpretación por medio de dos recursos complementarios: uno de corte paratextual, a saber, el material gráfico que acompañó al montaje; y otro de naturaleza escénica, a saber, el diseño del espacio. Con relación al primero, en el afiche diseñado para la puesta en escena, se observa como imagen central, de color negro sobre fondo azul, un rostro partido por la mitad. El lado derecho corresponde a la silueta de un rostro humano mientras que el lado izquierdo corresponde a una calavera formada por un mosaico de moscas. La imagen juega con la connotación de degradación moral a partir de la asociación de las moscas con la materia en descomposición y la corrupción de la corporal. La composición es rematada con la ya citada frase de Horacio a un costado como para cerrar el sentido que el elemento gráfico pudiese tener. Con respecto al segundo recurso, el montaje aprovechaba la forma circular del escenario del Teatro Ricardo Blume (octogonal para ser más exactos) para, por medio de esta disposición espacial más próxima al ritual (donde no hay espectadores sino que todos son participantes), propiciar la incorporación del público en la anécdota e implicarlo con mayor énfasis en los problemas actuales con los cuales el director quería confrontarlo⁷.

6 Actualmente, la Fiscalía de la Nación imputa a Alejandro Toledo los delitos de tráfico de influencias, lavado de activos y colusión, y pesa sobre él una orden de captura internacional.

7 Cabe señalar que esta línea de interpretación política del montaje parece haber correspondido más a las intenciones (y declaraciones) del equipo artístico liderado por Chiarella que a la percepción que tuvo la crítica especializada de la puesta en escena. Una de las pocas reseñas que comenta la posible connotación política del montaje (y su reflexión en torno a la corrupción) fue la publicada en la revista *Velaverde*. Por el contrario, la amplia mayoría de reseñas dedicadas a la puesta en

Esta suerte de homenaje al teatro que también aspiraba a ser el montaje de Chiarella se concretaba, fundamentalmente, mediante la introducción de prólogos y epílogos a cada acto a cargo del actor primero, con lo cual parecía querer resaltarse el carácter ficcional de los hechos que se estaban presentando o comentando (según sea el caso), a la manera de la función que cumplen los coros de otras piezas del autor como *Enrique V* o *Romeo y Julieta*. Asimismo, los cambios de escena eran realizados por los integrantes de la compañía de actores que llega a Elsinor en el segundo acto, con lo cual se aumentaba la presencia y participación de los cómicos dentro de la historia y del espectáculo. De hecho, el efecto buscado parecía ser crear la ilusión de que eran los propios cómicos quienes construían delante de los espectadores esta historia trágica, que poseía no pocas implicaciones alegóricas. Por medio de estos recursos, que creaban, en cierto modo, un efecto de distancia crítica y resaltaban, de forma indirecta, el carácter artificial del espectáculo (o, por lo menos, su naturaleza no mimética), no se restaba contundencia al drama ni se disminuía tampoco el impacto de los temas que buscaba subrayar el montaje. Mediante estas convenciones escénicas, se generaba, más bien, una suerte de juego o dinámica metateatral por medio de la cual se pretendía resaltar el poder de la ficción en general y del teatro en particular para convertirse en un medio de conocimiento. Conocimiento que, como nos recuerda la lección dejada por la tragedia de Hamlet, debería traducirse luego en acción, y no limitarse solo a una actitud pasiva de queja o malestar, que juzga desde una supuesta superioridad moral. Cómo debería convertir el espectador en acciones precisas, eficaces y, sobre todo, justicieras la invocación que se le hacía, por la vía del desengaño, para salir de la pasividad era quizá el mayor desafío que se le encargaba al público asistente.

El montaje de Roberto Ángeles de 2016 mantiene lo fundamental de su propuesta de hace 20 años tanto en términos estéticos como dramáticos⁸. El escenario sigue siendo enteramente de color negro y sigue estando vacío, solo que esta vez los escasos muebles de madera han dado paso a un mobiliario de fibra transparente, que acentúa el carácter frío y aséptico del espacio, lo que contrasta abiertamente con la densidad de la descomposición moral del reino. El vestuario sigue sugiriendo que la muerte se ha instalado en Dinamarca al jugar con el color negro y con variaciones de tonos grises, excepto en el caso del rosa pálido del traje de Ofelia y del vestido rojo encendido de Gertrudis durante la primera parte del drama. Sin embargo, ambos personajes sucumbirán ante el poder del color de la fatalidad: la inocente Ofelia, ahogada, será cubierta por la oscuridad de su tumba, y la erotizada Gertrudis adoptará por Ofelia el luto que no supo guardar por su marido. La totalidad de los trajes, por otra parte, posee cortes estilizados y diseños vanguardistas de alta costura, todo lo cual contribuye a resaltar la belleza y plenitud física de los cuerpos que la tragedia estropeará de forma irremediable.

En esta puesta en escena, el énfasis, como ya se intuye a partir de lo expuesto, sigue estando en la juventud extraviada. Es más, el peso de esta dimensión de la trama es tal que la participación de los personajes adultos ha sido reducida solo a lo elemental y necesario para

escena resalta, más bien, aspectos tales como los juegos metateatrales presentes en el montaje (tómense como ejemplo las críticas publicadas en los blogs *El Oficio Crítico* y *Crítica Teatral Sanmarquina*).

8 Habiendo transcurrido apenas unas pocas semanas del estreno, al momento de la redacción de este artículo, aún son escasas las reseñas sobre la puesta en escena. En todo caso, como ejemplo de valoración crítica de la propuesta, se puede revisar la aparecida en *El Comercio*.

que se cuente la historia. El propio director explicita la línea de interpretación que ha seguido en una entrevista al *Dominical*:

[La vigencia de *Hamlet* radica] En que explora la esencia de nuestra humanidad, nuestra capacidad de acción, nuestra capacidad de reflexionar bellamente sobre lo que hacemos, nuestra voluntad y capacidad de decidir, nuestra torpeza en la ejecución. Todo esto en las manos de la juventud. Es muy hermoso cómo lo ha hecho Shakespeare, y lo es también que le pase esto a un joven: resultaría patético si le ocurriese a un hombre de 40 años. En un joven de 23 la duda es naturalmente bella, es parte de la belleza de la vida, su torpe exploración, aunque no llegue a resolverla.

En esta nueva propuesta, Ángeles ha profundizado más aún en el conflicto del hijo que desespera por honrar la memoria del padre difunto de una forma que termina destruyendo literalmente todo a su paso: la cordura, la alegría, la paz, la inocencia, la vida. Hamlet, convertido en un estudiante de artes plásticas, abre la obra pintando un retrato de su padre, lo cual no solo evidencia la causa del estado de melancolía inicial del personaje, sino que lo predispone al recuerdo y, por medio de este ritual de duelo por el padre ausente, sugiere la presencia de una suerte de deseo mimético latente en el príncipe. A partir de este marco interpretativo, resultan incluso más conmovedores la crisis dramática del personaje y sus fallidos intentos por convertirse en el vengador que su padre esperaba que fuera. Coherentemente con el foco de interés de esta lectura, en el desenlace, nuevamente se suprime la llegada final de Fortinbras. A cambio de esta supresión, que deja sin clausura la vorágine trágica, el montaje culmina con una imagen que sí proporciona un cierre redondo a la trama de la relación entre Hamlet y su padre. Así, una vez asesinado Claudio y ejecutada, por tanto, la venganza que arrastró a la muerte también a Gertrudis, Laertes y al propio Hamlet, retorna a escena el espectro del rey Hamlet para tomar en brazos el cuerpo sin vida de su hijo y llevárselo al reino de las sombras⁹. Este gesto, cargado de ternura, simboliza el ejercicio final de la paternidad del rey Hamlet y el reconocimiento último del acto de amor y sacrificio realizado por el príncipe.

Parece evidente que, en esta relectura de la tragedia, que potencia los aspectos psicológicos del drama de aprendizaje y crecimiento de Hamlet, los componentes políticos de la trama han sido prácticamente silenciados o relegados a un plano absolutamente secundario. Curiosamente, la propuesta de Ángeles de 1995 no difería demasiado en lo esencial de esta de 2016. No obstante, sí parecía existir una connotación política en aquel planteamiento escénico. Esta diferencia de sentido para discursos escénicos bastante semejantes parece explicarse debido a que las condiciones de recepción, es decir, la coyuntura histórica del país, ha cambiado. Para decirlo de forma muy sintética, la guerra interna ha dado pase a una etapa de estabilidad democrática y económica. Este cambio en el contexto configura un marco de interpretación radicalmente diferente de la misma historia, aunque está contada casi con los mismos recursos empleados hace dos décadas. El resultado es que, si antes los personajes sucumbían en la vorágine de violencia

9 En el montaje de 1995, el espectro era representado solo por una luz y una voz en off, lo cual potenciaba tanto la locura de Hamlet como la sensación de que el recuerdo del padre era una especie de presencia que, desde lo incorpóreo, iba tomando posesión del espacio. La solución adoptada en el montaje de 2016, es decir, que el espectro sea interpretado por un actor en escena, permite explorar, desde los lenguajes no verbales y desde la materialidad de los cuerpos, la relación afectiva entre Hamlet y su padre.

que los rodeaba, ahora desperdician su vida por apatía. Pese a ello, o independientemente de ello, uno se pregunta si esta aparente falta de conciencia política de los personajes (y, por tanto, esta supuesta ausencia de reflexión política en la puesta en escena) no debería llevarnos a que nos interroguemos acerca del descrédito actual de nuestra clase política o incluso acerca de los motivos y riesgos de nuestro desinterés y desconfianza hacia la esfera política.

Para cerrar este artículo, es preciso volver al inicio de estas reflexiones. Como debe de haber sido notado por los lectores familiarizados con la bibliografía crítica sobre el teatro de Shakespeare, el título de estas páginas pretendía evocar o, mejor aún, establecer un diálogo con el título de un libro seminal en el estudio de la obra del autor: *Shakespeare, Our Contemporary*, de Jan Kott, publicado en 1964¹⁰. Inspirado por la lectura que realiza Kott del teatro de Shakespeare desde las experiencias e ideas propias del siglo XX, este texto buscaba interrogarse por la vigencia y actualidad, no ya de toda la vasta obra del autor, sino, modestamente, del caso de *Hamlet* en la escena peruana del tránsito del siglo XX al XXI¹¹. En tal sentido, a partir del análisis de cuatro puestas en escena recientes de la citada tragedia, la pregunta que ha guiado este comentario ha sido qué tiene que decirnos (o qué nos dice aún) *Hamlet* a los espectadores peruanos contemporáneos. A manera de síntesis de lo expuesto, se puede afirmar que las puestas en escena peruanas más recientes de *Hamlet* han tendido a apostar por acentuar el contenido político de la obra para, por vía de la distancia crítica y la alusión indirecta, proponer una suerte de lectura alegórica de la propia coyuntura política en que se encuentra inserto el espectador. Las razones de la predilección por el texto de *Hamlet* para este propósito (en lugar de otras piezas del autor quizá más eminentemente políticas) son múltiples, y pueden ir desde el prestigio de la obra (emblema de lo clásico) hasta su evidente riqueza de contenidos simbólicos. El resultado, sin embargo, sea cual sea la causa última de la fascinación que continúa ejerciendo sobre nosotros, parece ser que *Hamlet* seguirá regresando a los escenarios del Perú para matar y morir, pero, sobre todo, para recordarnos el poder del teatro para revelar verdades ocultas.

Obras citadas

Bloom, Harold. *Shakespeare: la invención de lo humano*. Trad. Tomás Segovia. Bogotá: Norma, 2001. Impreso.

Bobes Naves, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*. 2ª ed. Madrid: Arco/Libros, 1997. Impreso.

Cadillo, Ketty. "Shakespeare de ayer a hoy. Un Hamlet a lo Ísola". *Expreso*, 18 de abril de 2001, p. B-3. Impreso.

Carlson, Marvin. *Performance: A Critical Introduction*. Londres y Nueva York: Routledge, 1996. Impreso.

¹⁰ La traducción al castellano del título del libro, publicada en 1969, fue *Apuntes sobre Shakespeare*, con lo cual no solo se pierde el juego intertextual que se buscaba establecer por medio del título del presente artículo, sino, sobre todo, se pierde el sentido de la propuesta interpretativa de Kott, anunciada ya desde el título de su estudio.

¹¹ Un balance general (y de mucha mayor ambición) acerca de la vigencia y actualidad del teatro de Shakespeare se puede encontrar, precisamente, en las actas del congreso titulado *Is Shakespeare Still Our Contemporary?*, realizado en 2004 a manera de homenaje por los 40 años de la aparición del libro de Kott. En dicho seminario, se discutió y evaluó, además, la relevancia y el carácter productivo de la aproximación ensayada por Kott para la comprensión del teatro de Shakespeare en el siglo XXI.

- "El Hamlet dentro de nosotros". *El Dominical*, 15 de abril de 2001, pp. 2-5. Medio impreso.
- Elsom, John, ed. *Is Shakespeare still our Contemporary?* Londres y Nueva York: Routledge e International Association of Theatre Critics, 2004. Impreso.
- Eyzaguirre, Jannina. "Hamlet, el príncipe herido". *La República*, 17 de julio de 2013, p. 26. Impreso.
- Girard, René. *Shakespeare: los fuegos de la envidia*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 1995. Impreso.
- "Hamlet. Clásico de Shakespeare según Roberto Ángeles". *Caretas. Ilustración Peruana*, 27 de abril de 1995, p. 70. Impreso.
- Hidalgo, David. "Hamlet. En el lado oscuro del mundo". *Domingo*, 6 de mayo de 2001, pp. 36-7. Impreso.
- Kott, Jan. *Apuntes sobre Shakespeare*. Trad. Jadwija Mauricio. Barcelona: Seix Barral, 1969. Impreso.
- Kott, Jan. *Shakespeare our contemporary*. Londres: Methuen, 1967. Impreso.
- Luque, Gino. "Segismundo vs. Hamlet. Breve reflexión sobre la (poca) presencia de la tradición clásica española en los escenarios limeños contemporáneos". *Revista Literaria Boliche* 5 (2010): 18-25. Impreso.
- Luzuriaga, Jamil. "El Hamlet de Aranwa". *Crítica Teatral Sanmarquina*, 5 de agosto de 2013. Recurso electrónico. 21 de septiembre de 2016.
- Mayurí Granados, María Elena. *La contemporaneidad del teatro de William Shakespeare en el Perú: el caso de Hamlet de Alberto Ísola*. Tesis. Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003. Impreso.
- Méndez, Juan Carlos. "El primer indignado". *Velaverde. Una revista sin clase*, 1 de agosto de 2013. Recurso electrónico. 21 de septiembre de 2017.
- Pavis, Patrice. "Producción y recepción en el teatro: la concretización del texto dramático y espectacular". *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo*. Trad. Desiderio Navarro. La Habana: UNEAC, Casa de las Américas y Embajada de Francia en Cuba, 1994. 9-72. Impreso.
- . "Del texto a la puesta en escena: un parto difícil". *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo*. Trad. Desiderio Navarro. La Habana: UNEAC, Casa de las Américas y Embajada de Francia en Cuba, 1994. 73-89. Impreso.
- Rodríguez Garrido, José A. "Recepción, apropiación y usos del teatro del Siglo de Oro en el Perú". *Cuadernos de Teatro Clásico* 30 (2014): 185-237. Impreso.
- Servat, Alberto. "Hamlet: nuestra crítica de la versión del Teatro Británico". *El Comercio*, 17 de septiembre de 2016. Recurso electrónico. 21 de septiembre de 2016.
- Soberón, Santiago. "Hamlet y la modernidad". *Revista, suplemento cultural de El Peruano*, 8 de mayo de 1995, p. 10. Impreso.
- . "Corrupción y náusea". *El Comercio*, 25 de abril de 2001. Impreso.
- Trujillo, Dante. "Roberto Ángeles monta Hamlet en Teatro Británico". *El Dominical*, 13 de septiembre de 2016. Recurso electrónico. 21 de septiembre de 2016.
- Velarde, Sergio. "Crítica: Hamlet". *El Oficio Crítico. Críticas teatrales, estrenos y entrevistas*. 3 de agosto de 2013. Recurso electrónico. 21 de septiembre de 2016.

Fecha de recepción: 22 de septiembre de 2016

Fecha de aceptación: 20 de junio de 2017

La tragedia del teatro y de la historia no oficial en *Shakespeare falsificado* de Luis Barrales¹

The Tragedy of Theater and Unofficial History in Luis Barrales' *Shakespeare falsificado*

Carla Cortez Cid

Universidad de Buenos Aires, Argentina
carlacortezcid@gmail.com

Isabel Sapiaín Caro

Universidad de Buenos Aires, Argentina
isapiainc@gmail.com

Resumen

Este trabajo indaga en la reescritura que hacen Luis Barrales y la Central de Inteligencia Teatral de la obra *Macbeth*, con *Shakespeare falsificado*, abordando el proceso político que se desarrolló en Chile desde el término de la dictadura. A partir del trabajo de reescritura, la obra pone en cuestión la construcción de la historia oficial y, junto con ello, problematiza las posibilidades del teatro como mecanismo transformador de la vida, capaz de canalizar cambios revolucionarios, y la pérdida de ideales en el contexto del Chile actual. Para ello, observamos el modo en que se gestan las relaciones de poder y proponemos un análisis centrado en tres ejes: el conflicto de clases, el problema sexo-genérico y el trabajo metateatral.

Palabras clave:

Posdictadura – metateatralidad – género – clase – *Shakespeare falsificado*

Abstract

This paper explores the rewriting of the play *Macbeth* that Luis Barrales and the Central de Inteligencia Teatral do with *Shakespeare falsificado*, in order to address the political process that developed since the end of the dictatorship in Chile. Through this rewriting labour, the play calls into question the construction of official history and, combined with that, reviews the problematics of the possibilities of theatre as a transforming mechanism of life, capable of being a way to revolutionary changes and the loss of ideals in the current context of Chile. For this purpose, we observed the way in which power relations are brought about and we set out to develop an analysis centered in three axes: class struggle, sex-gender problematics and metatheatrical work.

Keywords:

Post dictatorship – Metatheatrical – Gender – Class – *Shakespeare falsificado*.

¹ Un avance de este trabajo fue presentado con el título "¿Escribir o reescribir? La tragedia del teatro y de la historia no oficial en *Shakespeare falsificado*" en las VII Jornadas Nacionales y II Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral, organizado por la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral (AINCRIT), Buenos Aires, 6 al 9 de mayo de 2015.

Introducción

¿Qué sentido tiene llevar a escena hoy en día un clásico de Shakespeare? Esta es la pregunta que, seguramente, guía el trabajo de quienes se han propuesto releer y montar algunas de las obras del dramaturgo inglés. Desde diversos modos, expectativas y puntos de vista, los realizadores teatrales han elaborado reescrituras de ese mundo, y en Chile uno de los casos poco estudiados es el de *Shakespeare falsificado*, escrita y dirigida por Luis Barrales (1978), y montada junto a la Central de Inteligencia Teatral (C.I.T.) en 2011. La pregunta que encabeza este párrafo es la cuestión central en la obra y, como veremos, la interrogante es planteada y reelaborada de forma aguda, hasta conducir a una reflexión sobre el sentido del texto mismo en tanto reescritura, del arte teatral y de la historia reciente de Chile.

El presente trabajo aborda el modo en que *Shakespeare falsificado* se constituye una reescritura de *Macbeth*, para configurar una hipotética historia no oficial de esa obra. El texto chileno fue gestado a partir de las incertezas que existen en torno a la fecha de escritura y escenificación de la obra de Shakespeare. Aparentemente, el estreno de *Macbeth* ocurrió años después de que fuera escrita. Luis Barrales señala que se ha especulado en torno a ese dato² y que, entre los mitos existentes, se dice que el retraso del estreno pudo deberse a la censura por parte del rey Jaime I (1566-1625), quien no habría estado de acuerdo con algún elemento de la pieza.

El texto de Barrales ficcionaliza este antecedente y se plantea como la versión “original” de la obra de Shakespeare, previa a la orden del soberano. Siguiendo esta lógica, *Macbeth* vendría a ser la versión alterada por su propio autor según los intereses (y molestia) del rey. Al monarca le habría incomodado una impronta subversiva, que en la ficción de Barrales se materializa en un conflicto social.

Si bien este conflicto se enmarca en un mundo medieval (así lo indican en parte el lenguaje de la obra y otros elementos, como el vestuario usado en la puesta en escena), en su construcción se han incluido referencias contemporáneas que remiten al acontecer histórico de Chile, específicamente a los períodos dictatorial (1973-1990) y posdictatorial. Ello se explica a medida que avanza la obra, en donde se revela que esta es una diégesis enmarcada dentro del intento de un grupo de actores por montar este *Macbeth*.

Shakespeare falsificado, entonces, parte por poner en cuestión el modo en que se construye la historia oficial, para dar un paso y hacer una invitación al lector/espectador. A nuestro parecer, esta tiene que ver con problematizar las posibilidades del teatro como mecanismo transformador de la vida, y con poner en relación ese problema con la pérdida de ideales en el contexto del Chile posdictatorial.

Como veremos, para instalar esta problemática la obra indaga en el modo en que se gestan las relaciones de poder. La cuestión del poder es lo que sostiene el texto y es tratada en los tres ejes que revisaremos: el conflicto de clases, el problema sexo-genérico y el trabajo metateatral. Antes de analizar estos ejes, hemos de señalar algunas consideraciones sobre la obra.

2 En la entrevista realizada para Matucana 100, Barrales declara que el antecedente que maneja es que el estreno de *Macbeth* estaba programado para 1603 por orden de la reina Isabel I, pero ese año ella murió y, al asumir Jaime I, el estreno se retrasó hasta 1606. Por otra parte, en su introducción a *Macbeth*, Rolando Costa Picazo indica que existe discrepancia en torno a la fecha de escritura de la obra, así como a la de la realización del primer montaje (Cfr. Costa Picazo, VII-VIII para ver el detalle de los datos referidos); indudablemente, este panorama de incertidumbre contribuyó a alentar la especulación a la que se refiere Barrales.

Consideraciones

Tal como *Macbeth*, la obra de Barrales está escrita en verso. Su lenguaje se caracteriza por una combinación de registros: se advierte un uso grandilocuente de la palabra que emula la retórica de los dramas renacentistas, a lo que se suman retazos del lenguaje coloquial chileno. Esta mezcla lleva a configurar un lenguaje poético no desprovisto de humor: “Por eso os ruego a vos, ignoto lector, que bajo ningún pretexto/ Reveléis al rey novicio este (b)rígido secreto/ y jamás estas fojas lea el coronado Jacobo I/ pues por orden suya esto que lees debió ser quemado”. En este ejemplo se observa la inclusión de un juego de palabras entre “rígido” y “brígido”, que refiere a una situación compleja y/o peligrosa, así como también se presenta el arcaísmo “fojas”.

La obra cuenta con trece escenas y, para comenzar, se vale del recurso que utilizó Shakespeare en algunas obras para establecer contacto con el público según ciertas convenciones que este último sabía leer (Dessen): incorpora un prólogo, que en este caso está a cargo de un Shakespeare personaje. El prólogo entra en la lógica anteriormente descrita y genera las condiciones para que los espectadores *entren* en la pieza. El propósito del Shakespeare personaje es declarar los elementos claves del texto, que fueron los que motivaron la censura:

Juzga el rey que en mi “pieza escocesa” con injusta alevosía / Se retrata bruto al Banquo de su real genealogía / Y me obliga, el sonriente, con el miedo de la muerte / A escribir heroico al paria y al cobarde hacerlo fuerte / Y en mi oficio que es cinismo / Me hago cínico a mí mismo / Y escribo a su pedido un Macbeth nuevo, oscuro y falso / Para así salvar mi cuello del furor de su cadalso / . . . Y hago del héroe un villano / Y del libertario un vil tirano / . . . Lo apreciarás con nitidez, desconocido lector / Y juzgando a Jacobo [o Jaime], el de opaco esplendor / Entenderás por qué a Macbeth lo quiso un dictador (Barrales).

En esta reescritura, se presenta a los personajes de *Macbeth* ejecutando, a grandes rasgos, las mismas acciones principales, pero se cambian sus motivos. Macbeth es todo lo contrario al vil tirano que tradicionalmente hemos conocido: es el héroe, un libertador que colabora con el pueblo llano a llevar a cabo una revolución contra el rey Duncan; Duncan está bastante lejos de ser el querido gobernante retratado por Shakespeare, pues es caracterizado explícitamente como el dictador Augusto Pinochet, por ejemplo, lleva diecisiete años en el poder y se le describe del siguiente modo: “Te corta las manos si tocas guitarra / Si entonas canciones tu cuello desgarrar / Si alzas un grito te hace exiliar / Si insistes terminas en el fondo del mar”; Banquo, en lugar de ser un inocente, es un manipulador y oportunista (es comparado con Yago de *Otelo*), y esta es una caracterización que habría resultado molesta para Jacobo, porque los Estuardo (estirpe a la que pertenecía el rey) decían descender de Banquo (Costa Picazo XI)³. Por su parte, las hermanas fatídicas no son representadas como brujas, sino como campesinas que, como la mayoría de la población, están afligidas por la miseria y la guerra. Estas mujeres exhortan a Macbeth a la acción y son apoyadas por la esposa del protagonista. Lady Macbeth, en vez de ambiciosa y pérfida, es una noble con conciencia de clase que ayuda a organizar la revolución.

3 Como señala Costa Picazo, *Macbeth* podría haber sido escrita para complacer a Jaime I, justamente al enaltecer la figura de Banquo, quien en la obra es una víctima y de quien se dice que surgirán ocho reyes (de Inglaterra) con un buen porvenir.

Tenemos, entonces, una reescritura que toma la idea de *Macbeth* del derrocamiento de un rey, para darle un vuelco y hablar sobre una revolución que tiene como fin despojar a los nobles de sus títulos y bienes, y así formar una sociedad igualitaria. Si en *Macbeth* tenemos un texto que aborda la ambición desmedida por el poder, circunscrito a la nobleza, en *Shakespeare falsificado* se lo transforma en una pieza que habla sobre el modo en que se gestan las relaciones de poder.

A lo anteriormente expuesto hay que agregar que, jugando con la ficcionalización que propone la obra, a nivel extratextual la C. I. T. dice en su blog (2011) haber encontrado este manuscrito “verdadero”, pero con ciertos vacíos, por lo que se han dado la tarea de rescatar el texto y pensar cómo habría sido íntegramente. En consecuencia, en la obra tenemos momentos en que se detiene la acción y se incorpora a los actores preguntándose si las decisiones que han tomado sobre la reescritura son acertadas. Esas decisiones, justamente, tienen que ver con cuestionar el modo en que una parte de una nación se organiza para terminar con un periodo autoritario y así abrir una nueva era, a partir de lo cual pueden establecerse analogías con el acontecer chileno.

“La revolución según Shakespeare”

Como dijimos, en *Macbeth* el conflicto por el poder ocurre en el espacio de la nobleza y se debe a la ambición. La disputa por la corona de Escocia tiene que ver con la pugna entre Macbeth y los nobles fieles a la línea sanguínea de Duncan. Las menciones al pueblo llano son menores: un portero, la criada de Lady Macbeth o los asesinos de Banquo son algunos de los pocos plebeyos que aparecen y sus participaciones son breves. Los siervos son casi invisibles y las escenas de guerra son protagonizadas por nobles y caballeros.

En la actualización de Barrales, se contraponen los nobles y la clase oprimida, lo que deriva en un proceso revolucionario. En consecuencia, el pueblo llano cobra aquí un papel central y está representado fundamentalmente por las campesinas. Ellas están hastiadas del autoritarismo de Duncan, quien ha llevado al país a una guerra en donde los únicos perjudicados son los pobres y que ha vulnerado al pueblo a través de aquellas prácticas anteriormente descritas que remiten a la dictadura militar chilena.

Si en la obra de Shakespeare las hermanas fatídicas le hacen comentarios ambiguos a Macbeth que él descifra a su modo y lo impulsan a la acción, en esta obra, las mujeres campesinas son directas: le piden al barón que mate al rey porque quieren formar una sociedad sin clases. Sin embargo, cuando estas lo notan poco convencido del autoritarismo del monarca, deciden revelar una verdad: él es hijo de una campesina violada por un noble. Al conocer esto, Macbeth inmediatamente se siente más cerca de los plebeyos (“Lo que tengo de noble es solo vileza”; la vileza es un rasgo propio de la clase alta en la obra). No obstante, el texto conserva algo de la oscuridad de su hipotexto: las mujeres se niegan a decir la identidad del padre y se comprometen a revelarla una vez que el trono haya sido usurpado. Pese a sus reparos iniciales, Macbeth accede.

En consecuencia, si al Macbeth de Shakespeare lo motiva la posibilidad de ser rey al interpretar las palabras de las brujas, al otro Macbeth lo motivará el deseo de solidarizar con la clase a la que ahora se siente cercano y de conocer el pasado. Mientras un Macbeth actúa por una expectativa sobre el futuro, el otro, si bien espera un mejor devenir, se moviliza a causa de su origen y por la necesidad de saber por completo la verdad sobre este.

No obstante, Macbeth tampoco puede considerarse como alguien que pertenece al pueblo llano, pues es mitad noble. Más bien, se encuentra desplazado de las dos clases: es un personaje descentrado, pero al mismo tiempo es un puente que comunica ambos estamentos; de allí que resulte significativo que él encabece la revolución. Sin embargo, como comentan los personajes-actrices –en uno de esos momentos de autorreflexividad de la obra–, el que Macbeth sea también noble lo lleva a ser piadoso con aquellos a quienes quieren derrocar, pues solo los exilia. De este modo, Lady Macduff deja el país al igual que sus hijos, pero uno de ellos, aquel que Shakespeare retrata como un niño elocuente y sabio (lo que retoma Barrales), prefiere quedarse para formar parte de la nueva sociedad sin clases. Esta consideración hacia los nobles es uno de los factores que conduce al fracaso de la revolución, ya que estos se reagrupan en Inglaterra para planear el retorno.

Banquo y Macduff funcionan como los personajes estandartes de la nobleza. Como mencionamos, los valores de ambos se encuentran trastocados respecto al modo en que se los caracteriza en *Macbeth*. Banquo se mantiene junto a Macbeth para manipularlo y ponerlo en contra de su esposa, con el fin de restituir el país a quienes antes tenían el poder. Macduff, por su parte, es “...el depositario de todos los vicios nobles y ninguna de las virtudes súbditas”, y representa a todos los otros nobles que nombra Shakespeare; incluso en un momento los personajes-actores deciden que solo uno de ellos haga el papel de Macduff y Banquo, ya que todos los rasgos de la clase alta pueden sintetizarse en un solo cuerpo.

La reescritura también repone, en un plano secundario, a los hijos de Duncan. Aquí, los “dos ángeles nobles” son “Blanco y negro. Agua y aceite”, medio hermanos de madres distintas, una noble y otra trofeo de guerra. Se incorpora en la descendencia del rey mismo un problema racial y de clase, ya que se precisa que los hermanos tienen una pésima relación porque tienen diferencias que los han marcado durante sus vidas: Malcolm heredó los rasgos físicos caucásicos de sus padres (además es el primogénito) y Donalbain, la “exótica piel” oscura de su madre. Sin embargo, hay algo que los une y eso es el odio hacia su padre, puesto que nunca estableció una buena relación con ellos y están conscientes de su tiranía (por ello Macbeth se apiada y no los elimina cuando tiene la oportunidad). Los príncipes se van a Inglaterra y retornan al final de la pieza.

Una vez que la revolución se ha llevado a cabo, es el momento para que Macbeth ceda el poder, pierda su título nobiliario y que todos los habitantes lleven una vida en comunidad. En este punto, Macbeth se siente utilizado.

Cabe mencionar que, tal como en la obra original, Macbeth es quien asesina a Duncan, pero en esta obra se trata además de un fratricidio, pues el rey es medio hermano del protagonista por parte de padre. Esto es algo sabido por las mujeres, pero que callan para asegurarse de que Macbeth cumpla con su compromiso sin dudar⁴. Se trata entonces de un asesinato que el barón comete casi en “ceguera”, pues, tal como Edipo, ha asesinado a su pariente desconociendo la relación entre ambos, para luego ocupar su lugar de poder. Esto, sin duda, procura investir de un rasgo trágico a la obra.

4 Además, si Macbeth supiera que su padre fue un rey, existiría la posibilidad –nunca enunciada en el texto– de que reclamara el trono para sí.

Aun ignorando su parentesco con el rey, el desmoronamiento psíquico del protagonista comienza a hacerse explícito. Mientras en la escena del banquete el personaje de Shakespeare se enfrenta a sus culpas al ver al espectro de Banquo, este Macbeth ve a los fantasmas de su madre biológica y la noble que creía como tal. El barón se encuentra atormentado por la naturaleza de su origen y el dato que desconoce, por lo que comienza a culpar de sus miserias a sus madres, a su esposa (por llevarlo a este punto en que los exiliados amenazan con volver) y al género femenino. Banquo aprovecha esta debilidad para manipular y traicionar a Macbeth, pues está confabulado con los nobles, logrando convencerlo de que se vengue de las mujeres a través de la espada.

“Hacían ollas comunes y cocinaban traiciones”

En la reescritura de Barrales se presenta el problema de cómo se gestan las relaciones de poder, y además del modo en que se tensionan las relaciones sexo-genéricas, que implican en sí relaciones de poder. La pieza plantea una relectura de juicios patriarcales que vendrían a caracterizar la época en que fue escrita, pero también se presentan problemas más complejos y propios de la nuestra. Ejemplo de lo primero es la mención de la misoginia del rey Jacobo en el prólogo de la obra y de lo segundo, la transformación de Macbeth en mujer. En el prólogo, el Shakespeare personaje expresa: “Pues dice el rey misógino que hoy reina Inglaterra/ que no merece una mujer más que el trato de una perra;/ pues su alma es amargura que le nace de la hiel / y critica por opaco el reinado de Isabel/ a quien juzga libertina, masculina e indecorosa/ aunque el pueblo y el teatro la tenemos por hermosa”. Observamos aquí el uso del término “misógino” como un defecto que el personaje Shakespeare le atribuye al rey, y nombra asimismo los defectos que el monarca critica de la reina Isabel. Estas críticas son propias de un sistema de valores patriarcal, en el que lo deseable de una mujer es la docilidad, el recato y la armonía. La tensión o inversión de este sistema de valores se presenta de maneras distintas en ambas obras, tanto en la de Shakespeare como en la de Barrales, lo que abordaremos a continuación. Pero antes de ello es imprescindible remarcar cómo en este fragmento del prólogo se entregan claves de lectura para cruzar ambas obras, puesto que el concepto de “masculinidad” atribuido a Isabel, así como la presencia de la hiel como fluido vital en el cuerpo de esta –en lugar de leche, símbolo del bien, la maternidad y la femineidad en la obra de Shakespeare–, nos permiten pensar los personajes de Lady Macbeth y Gladys como representativos de una tensión del sistema dicotómico sexo-genérico macho/hembra.

En Shakespeare, el personaje de Lady Macbeth no se ajusta al patrón femenino relegado al ámbito privado propio de la época y de la clase dominante. Si bien solo se presenta dentro del castillo, es una mujer que tiene ambiciones de poder y parte de sus deseos se materializan en acciones a través de su esposo, particularmente el asesinato de Duncan. Aunque se trata de un personaje femenino con ciertas características “masculinas”, lo que es indicado dentro de la misma obra por su esposo y desarrollado en su célebre parlamento de la escena V del acto 1 “... ¡Venid, espíritus. . . despojadme de mi sexo. . . ! . . . Y trocad mi leche en hiel” (Shakespeare 20), su ejercicio “político” llega hasta la insidia, cristalizando así dos características negativas atribuidas a lo femenino: la perfidia y la culpa.

Para Bourdieu, en *La dominación masculina*, el cuerpo es un sistema simbólico estructurado a partir de sistemas de dominación que se articulan a través de la oposición y la exclusión; binarismos que están sustentados en el lenguaje y que fijan visiones de mundo que han hecho transitar el cuerpo por diferentes valoraciones a lo largo de la historia, que se han constituido como verdades de orden masculinizante en torno al cuerpo: sus roles, funciones y géneros. Así, roles tales como la procreación y el cuidado doméstico siempre han estado atribuidos a la mujer.

En una línea crítica similar pero de perspectiva feminista, Braidotti (2004) plantea que la circulación social y política de este tipo de nociones, a los que se inviste de valor o legitimidad, constituyen poder. Se trata de un poder naturalizado en la sociedad patriarcal, pero que en la obra de Barrales es develado por los mismos personajes-actores al decidir qué rol cumplirá cada uno de los personajes en esta versión "original". Particularmente, lo hacen al revisar el modo en que la historia oficial presenta como brujas a mujeres que salieron de la norma de dominación masculina. Así, en *Macbeth* están descritas como barbudas e incluso Banquo manifiesta no saber si se trata de mujeres, pero lo fundamental es que las brujas inciden en un proceso político, sin participar de la política bélica y formal de la época, pues su poder es otro y como nada tiene que ver con el ejercido por la Iglesia o la monarquía, es considerado como parte del orden sobrenatural.

En *Shakespeare falsificado*, las mujeres cumplen un rol político activo, pues son quienes impulsan la revolución. Además, accionan un poder de resistencia (en el sentido que Foucault le da en *Microfísica del poder*) al usar sus secretos –esos saberes otros, no oficiales– para instar a Macbeth a asesinar al rey; así como al manifestar que dejarán de parir hijos pobres para evitar que sean enviados a las guerras de los ricos y al denunciar que su condición de mujeres nada tiene que ver con la idealización de lo femenino:

- Mujer 3: ¿Infierno llamas al suelo que te dio de comer?
- Mujer 1: En infierno se convierte si naciste mujer.
- Mujer 2: Es el país entero el que vemos sufrir.
- Mujer 1: ¿Y aún después de eso debemos parir?
- Mujer 3: ¿Qué insinúas mujer incuerda?
- Mujer 1: Que la guerra se acaba si cerramos las piernas.
- Mujer 3: Si no naciesen varones quién trabajaría la tierra.
- Mujer 1: ¡Pero a los que parimo' se los lleva la guerra!
 Aunque estemos obligadas por una histórica ley
 No prestaré mi útero a los horrores del rey.

Son estas mujeres, portadoras de verdades "horrorosas", quienes le muestran a Macbeth quién es Duncan y su proceder tiránico. Son ellas, mujeres pobres, las que realizan la denuncia y la demanda de justicia. A modo de correlato histórico de nuestro pasado reciente, en que las agrupaciones de familiares de desaparecidos/as se caracterizaron (y caracterizan) por estar compuestas por mujeres, son estas las que develan que Duncan es un dictador: "Te corta las manos si tocas guitarra/ Si entonas canciones tu cuello desgarrar/ Si alzas un grito te hace exiliar/ Si insistes terminas en el fondo del mar/ Viola mujeres con perros policiales/ ¡Tení que culiar te pastores alemanes!/ Secuestra periodistas, degüella profesores/ Y por la vagina te mete roedores".

En consecuencia, Lady Macbeth está individualizada a través de un nombre de pila, Gladys, el cual remite a la conocida líder comunista chilena Gladys Marín, reforzando la reactualización de la obra y el rescate de una figura política femenina. En la pieza, es ella quien está detrás de la planificación de la revolución, de modo que la racionalidad es una de sus características. Cuando Gladys le confirma a Macbeth que Duncan es un tirano y el pueblo llano da testimonio ante él, se presentan un niño y un caballero; mas las que llevan adelante las discusiones y empujan la decisión del barón son una vieja, una ama de llaves, una nodriza y una cocinera: los roles femeninos de la plebe habitualmente invisibilizados en los dramas imperiales.

La presencia de rasgos tradicionales patriarcales es abundante en la obra, así como sus inversiones y tensiones. Si bien no podremos profundizar en todos ellos, es importante destacar las siguientes particularidades.

En la escena en que Lady Macduff y su hijo conversan sobre los hombres justos, si bien nos devuelve al texto original mucho más que otros diálogos, aquí Barrales le da nuevas respuestas al hijo, mostrándose más sabio y consciente respecto del conflicto de clase y del de género:

- Hijo: . . . Pero un hombre justo no ahorcaría [a] nadie para seguir siendo justo y mejor escaparía para no ser ahorcado por otro que no puede ahorcar a un injusto pero si se da el permiso de hacérselo al justo ¿y a ellos quién los ahorcaría, si hombres justos ya no quedarían?
- Lady Macduff: No lo sé. No tengo respuesta para esa pregunta.
- Hijo: Pues las mujeres justas.

La respuesta del niño nos permite percatarnos de algo que ya ha sido evidenciado por el feminismo, y que es cómo también el uso social de la gramática y del vocabulario está permeado de una visión machista, puesto que al hablar de “hombres justos” probablemente podría estar hablándose del género humano en su totalidad; sin embargo, la réplica del niño nos permite desautomatizar esa generalización y percatarnos de que las mujeres habían sido excluidas de ese diálogo reflexivo, aun cuando hubiese una participando del mismo.

Otra de las particularidades es que Gladys toma las decisiones y parece tener el poder, como cuando Macbeth deja huir a los nobles y les pide que su esposa no se entere, provocando que estos –los enemigos– traten de generar un pacto de solidaridad genérica patriarcal al aconsejarle que su cónyuge no se inmiscuya en asuntos políticos. Dentro de la misma obra, se incorpora a través de los personajes la conciencia sobre cómo se escribe la historia oficial, y cómo ésta inscribe –o podría inscribir– desde un sistema valórico patriarcal, las osadías de una mujer fuera de la norma impuesta, en donde además se hace una alusión directa al modo en que ha quedado cristalizada la figura de la Lady Macbeth de Shakespeare. Un diálogo entre Gladys y Macbeth así lo expresa:

- Lady Macbeth: No te engañes, soy mujer ambiciosa.
- Macbeth: ¿Cuál de todas es tu mayor ambición?
- Lady Macbeth: Compartir días y noches con quien libere esta nación.
- Macbeth: Eres generosa y humilde hasta casi ser sombría.
- Lady Macbeth: Después de lo que haremos me escribirán como una arpía.

Por otro lado, si bien el barón no se siente vulnerado por el hecho de que su esposa impulse la revolución, sí se siente así a causa de la revelada orfandad. Esa ausencia de linaje y/o identificación masculina paterna le da inseguridad al punto de que termina culpando al género femenino de sus males, a raíz de la aparición fantasmática de sus madres, a quienes llama “arpías funestas”, tal como Gladys ha dicho que será escrita por la historiografía oficial. Al respecto, una de las sirvientas dice “Culpa a un útero de todas sus miserias” y otra responde “y aunque él no lo tiene su destino es la histeria”, lo que de algún modo revela nuevamente un cruce de rasgos sexo-genéricos, pues la histeria de Macbeth es similar a la que Lady Macbeth padece en el texto de Shakespeare cuando es acechada por la culpa.

Macbeth termina clamando venganza contra las mujeres, la venganza que Banquo esperaba como oportunidad, conduciendo al episodio de la masacre de mujeres y al consecuente suicidio de Gladys. Mientras, los nobles se preparan para regresar.

¿Cómo se llega a la escena de la masacre de las mujeres? Pues, como los mismos personajes-actores de la obra plantean, “Sin padre ni madre, Macbeth el huacho es, emocionalmente, un adolescente”, y en este estado es que queda a merced de Banquo en la escena “Banquo es Yago”, en donde Macbeth le cree a Banquo todo lo que le dice, tal como Otelo le cree a Yago. Así, el protagonista es persuadido a través de argumentos en los que se le victimiza a él mismo, se asimila a las mujeres con la brujería y se las acusa de traidoras y conspiradoras:

Y es que nunca de Escocia te quisieron soberano/ Y sólo fuiste utilizado para expulsar al tirano./ He oído que ese corro de mujeres veleidosas/ Anda contando a todos la crisis nerviosa que sufriste en vuestro hogar/ Y que un loco de ese fuste no los puede gobernar. . . No murieron mil hombres en esta guerra veleidosa/ Para que ahora mande un aquelarre de mujeres insidiosas/ . . . Que mientras en la guerra los hombres morían ellas/ por las noches se reunían/ . . . Para el mundo hacían ollas comunes y cantaban canciones/ Pero en secreto invocaron conjuros y cocinaron traiciones.

Junto con ello, Banquo le dice que Gladys estaba coludida con las demás mujeres del bajo pueblo y que fue parte de un engaño para lograr que Macbeth asesinara al rey. Dentro de la caracterización que Banquo hace de las mujeres, dice que estas se mostraban buenas, realizando ollas comunes, pero que por las noches ideaban traiciones. En esta expresión se condensan algunas reflexiones ya expresadas anteriormente, en las que se evidencia que la organización de las mujeres de la clase dominada es vista como un ejercicio peligroso para la política imperante. Si bien la idea de una olla en la que se cocinan conjuros remite a la figura de la bruja, también refiere a la historia chilena reciente, pues la “olla común” fue una estrategia económica y solidaria utilizada por las habitantes de tomas de terreno y poblaciones fuertemente en los años sesenta y también en los ochenta, para combatir conjuntamente la escasez de alimentos. La olla común se convirtió durante la dictadura en una instancia de reunión y organización popular importante, cristalizándose como parte de esa identidad luchadora impulsada por las mujeres. Cuando Banquo critica las ollas comunes de las mujeres, produciendo su masacre, criminaliza insidiosamente frente a Macbeth tanto la identidad de género como la de clase, así como la conjunción de ambas en la lucha contra la dictadura. Tras el diálogo entre ambos, Banquo recibe la venia para vengarse y termina realizando la masacre de las mujeres pobres y sublevadas que habían llevado adelante el proyecto de la revolución.

En medio de la matanza, Gladys, atormentada desde lo alto de una torre, exclama un lamento visionario en el que se refiere al exterminio de las mujeres organizadas, a la violencia de la conquista de América y la invasión de Palestina. Luego, se procede a la escena en que en la obra de Shakespeare ya ha perdido la razón, donde quiere quitarse “la mancha” de la culpa (92), que en esta pieza se trata de una “mancha de inocencia”. Tras este lamento, Lady Macbeth se suicida.

La muerte de Gladys produce que Macbeth sea consciente del odio naturalizado contra las mujeres, puesto que al increpar a Banquo, este le dice que tuvieron que matarlas porque pretendieron defenderse. Así, se explicita cómo las acciones de afrenta y defensa parecen propias de lo masculino, pues las mujeres pobres fueron asesinadas por levantarse contra lo impuesto.

Tras este episodio, se presenta uno de los momentos más llamativos de la obra dentro de este eje de análisis: la transformación de Macbeth en mujer, para demostrar que su amor y admiración por Gladys –ya muerta– son tan grandes que habría sido capaz de amarla lésbicamente, yendo contra las normas sociales con tal de estar con ella. En esta escena, jura que se vengará de los machos y que los asesinará a todos, lo que produce un nuevo quiebre metateatral en la pieza, en que los actores se preguntan si acaso el conflicto de la obra se ha reducido a una guerra de sexos. Se percatan, como dice Braidotti, de que la diferencia sexual no se resuelve negándola ni esencializando cada cuerpo y condición, ya que el problema no está en la diferencia sexual –que es inevitable– sino en su forma patriarcal que es cuestionable, rebatible y violenta.

“El resto es teatro”

Como ya hemos señalado, el proceso metateatral de la obra a través del cual los personajes-actores tratan de reescribir un *Macbeth* que les parezca más justo a la luz de la historia reciente, expresa reflexiones que se relacionan con el Chile posdictatorial.

El mecanismo utilizado para ello consiste en presentar en un primer nivel diegético a los mismos actores de la C. I. T., quienes están llevando a escena la reescritura. En ciertos momentos, los personajes-actores suspenden la acción para hacer intervenciones sobre el trabajo que están llevando a cabo. Incluso en estas escenas, en el manuscrito de Barrales, se diferencia entre los nombres de los personajes y los de los actores, y ya avanzada la pieza se deja de hacer la distinción y solo se nombra a los segundos. Este distanciamiento refuerza las inquietudes que movilizan la obra y da cuenta de que las preguntas por el sentido de montar a Shakespeare y la forma en que se configura la historia oficial tienen directa relación con la interrogante sobre el sentido del teatro en sí.

En relación con la problematización propuesta por los actores sobre la construcción de la historia oficial (para lo cual usan como pretexto el escrito inglés), la obra evidencia cómo el problema del poder y la opresión excede la toma del poder, pues no se trata de algo que se detenta o no. Si consideramos que para Foucault este transita entre los individuos y los atraviesa, modelando y produciendo subjetividades, la crítica que realizan los actores aborda dos aspectos: por una parte, tanto la toma de poder que hacen ellos mismos al tratar de restituir el “original” como la que ejecutan al “reconstruir” la historia de Macbeth en clave chilena, no cambian las formas en que este oprime a otros ni contribuye a un cambio de subjetividad; por

otra, ¿cuáles son las vías para llegar a la revolución? y ¿en qué medida el teatro puede ser un aporte al respecto?

Con respecto a esto último, hacia el final de la obra, luego de la muerte de Macbeth, los actores reflexionan sobre el fracaso de la revolución. El hijo de los Macduff entra en diálogo con los actores:

- Hijo: . . . y toda revuelta será fuego de artificio que en la noche se pierda si no se libera el seso de esas ideas de mierda.
- Taira: ¿Qué ideas de mierda?
- JP: Revoluciones puramente teatrales. Porque los nobles van a volver igual. Con campesinos de otra parte, negros o chinos, indios o chilenos o los presos del mundo. . .
- Soto: Ya ni en el teatro se puede soñar. Ya ni en el teatro funcionan las Revoluciones.

Los personajes-actores se han percatado de que ni siquiera en la ficción hay espacio para las utopías. Esta paradoja nos habla de una profunda frustración respecto a la sociedad contemporánea y el trabajo teatral. Al respecto, cabe agregar lo que plantea Federico Zurita, quien señala que los actores han recreado el proceso chileno de vuelta a la democracia. La obra habla sobre el afán de sacar a un dictador del poder y el intento fallido de los protagonistas de una revolución de conseguir una sociedad igualitaria, y en esta analogía se critica el papel ejecutado por la Concertación de Partidos por la Democracia durante el proceso de transición. La muerte de Macbeth se correspondería con el total fracaso de ese proceso.

Harold Bloom señala que *Macbeth* “es una tragedia de la imaginación” (519), refiriéndose a que la obra trata sobre el fracaso de la imaginación proléptica del protagonista, que es extensiva a la propia imaginación del espectador (con el miedo/dolor que implica para este pensar en sus anhelos y en su posible destrucción). Esta frase es extrapolable a *Shakespeare falsificado*, aunque creemos que más que una tragedia de la imaginación, se trata de una “tragedia de los ideales”. Los personajes-actores se reúnen para crear una obra en cuyo mundo sean posibles otras formas de relacionarse, y no lo logran. Su experimento se ha develado como una “revolución puramente teatral”, pero incluso esta es imposible en el mismo teatro. Ellos fallan en el teatro y el teatro les falla a ellos. Si en el acontecer chileno fracasó la concreción del proyecto anhelado por muchos luego del término de la dictadura, a nivel intradieético, en la ficción, tampoco funciona. Se refuerza así la idea de que el teatro como espacio para las utopías ha quedado trunco, pues dentro de él no se ha podido idear algo mejor a lo real.

En consecuencia, esta forma de encarar la caída de los ideales resulta doblemente trágica, pero aun así se mantiene abierta la pregunta de si puede el teatro tener un impacto efectivo fuera del escenario.

Antes de la dictadura, un amplio sector de artistas se comprometió desde el ámbito creativo en pos de la construcción de un nuevo arte para Chile, que contribuyera al proceso de transformación social que se vivía en la Unidad Popular; el arte era también parte del poder popular. Posteriormente, durante la dictadura, el poder del teatro, tanto en sala como fuera de ella, fue fundamental como discurso artístico de resistencia a nivel político y también como ámbito de reunión y de recuperación de los espacios públicos (casos como el Gran Circo Teatro de Andrés Pérez). La visión posdictatorial de Barrales va en otra línea: es más pesimista, pues

cuestiona el verdadero poder transformador del teatro, incluso su vinculación con lo popular, al no ser los personajes-actores capaces de responderse qué es una revolución o qué es un pobre. En este sentido, se explicita una duda propia de un proceso de derrota y trauma político como el acaecido en el país: ¿basta con que el teatro inste a la crítica social? Si bien no hay una respuesta tan explícita como otras reflexiones en la obra, se ve que el impulso teatral excede a los actores, puesto que deciden seguir haciendo teatro, esta vez con el montaje reescrito de *Hamlet*. La última parte de *Shakespeare falsificado* actualiza las dudas del príncipe de Dinamarca como preocupación sobre la urgencia de transformar el mundo y sobre la vía necesaria para ello:

- Aliocha: ¿Qué se puede hacer?

- JP: ¿Morir?, ¿dormir?

Pausa

- Soto: ¿Intentémoslo con Hamlet?

Apagón. Vuelve la luz. El escenario está vacío

Se arma la escena

- Benja: ¡Hacer o no hacer: he ahí la respuesta! ¿Qué vale más para el espíritu: sufrir los golpes del orden mundial o tomar la espada y enfrentar un piélago de multinacionales?

¡Morir... dormir; no más!

¡Y pensar que con un sueño damos fin al pesar del corazón y a los mil naturales conflictos que constituyen la herencia de la carne!

¡He aquí un término devotamente apetecible! ¡Soñar! Despertar y dormir.

¡No más consumir!

Morir, destruir, porque solo destruyendo se hará libre el hombre. Destruir todo y abran los ojos y desencajen las quijadas y tensen el cuello y aprieten el chico. Todo. Hacer cataplum hasta la belleza porque es belleza photoshop. ¡Porque he ahí el problema! Destruir.

El resto es teatro.

Obras citadas

Barrales, Luis. *Shakespeare falsificado*. Texto inédito, facilitado por el autor, sin numeración de páginas.

Bloom, Harold. *Shakespeare: la invención de lo humano*. Bogotá: Editorial Norma, 2001. Impreso.

Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Paris: Édition du Seuil, 2002. Impreso.

Braidotti, Rosi. *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona: Gedisa, 2004. Impreso.

Central de Inteligencia Teatral. "Shakespeare falsificado". Blog Central de Inteligencia Teatral. Recurso electrónico. 24 de enero de 2015.

Dessen, Alan. "Shakespeare y las convenciones teatrales de su época". Trad. de Ezequiel Ferrol, sin numeración de páginas ni fecha. Impreso.

Entrevista [a] Luis Barrales / Shakespeare Falsificado / M100 [Matucana 100]. *Youtube*. Recurso electrónico. 10 de enero de 2015.

Foucault, Michel. *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta, 1992. Impreso.

Shakespeare, William. *Macbeth*. Traducción notas e introducción de Rolando Costa Picazo. Buenos Aires: Colihue, 2010. Impreso.

Zurita, Federico. "Las palabras con que Shakespeare nos invitó a hablar de Chile". *Revista Intemperie*. Recurso electrónico. 21 de enero de 2015.

Fecha de recepción: 15 de septiembre de 2016

Fecha de aceptación: 2 de noviembre de 2016

Transteatro: más allá del teatro y del performance. El caso de *Puentes Invisibles*

Transtheatre: Beyond the Theatre and the Performance. The Case of *Puentes Invisibles*

Domingo Adame H.

Universidad Veracruzana, México

domingoadame@yahoo.com

Resumen

El teatro como práctica artística se institucionalizó en Occidente con la modernidad, en tanto que el performance lo hizo con la posmodernidad. En la era cosmoderna ambas prácticas han desdibujado sus respectivas especificidades disciplinarias o multi e interdisciplinarias para abrirse a la realidad transdisciplinaria. Con base en la epistemología transdisciplinaria, en la propuesta de la *Estética de lo performativo* de Erika Fischer-Lichte, y en las propuestas de Rodolfo Valencia y Nicolás Núñez, así como en mis propios trabajos de investigación/creación en torno al teatro comunitario, planteo el "transteatro" como una forma de creación que corresponda a las transformaciones que derivan de una nueva manera de comprender la realidad. Como ejemplo de transteatro presento la experiencia de *Puentes invisibles*, realización del Taller de Investigación Teatral de la Universidad Nacional Autónoma de México en 2016, en la cual participé de manera activa.

Palabras clave:

Teatro – performance – transteatro – transdisciplinarietà – Puentes invisibles.

Abstract

Theatre like artistic practice became institutionalized in West with the Modernity, while the performance did it with the postmodern era. In the cosmodern age both practices have blurred its respective disciplinary or multi and interdisciplinary specificities, to be opened to the transdisciplinary reality.

With base in the transdisciplinary epistemology, in the proposals of *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics* by Erika Fischer-Lichte, in the creative principles of Rodolfo Valencia and Nicolás Núñez, and in my own works of research/creation concerning the community theatre, I raise the "transtheatre" as a form of creation that corresponds to the transformations that derive from a new way of understanding reality. As example of transtheatre I present the experience of *Puentes invisibles* (invisible bridges), presented by the Workshop of Theatrical Research of the National Autonomous University of Mexico in 2016, in which I took part in an active way.

Keywords:

Theatre – Performance – Transtheatre – Transdisciplinarietà – Puentes invisibles.

A partir de mis propios descubrimientos y a través de los escritos de Basarab Nicolescu (*El manifiesto de la Transdiscipliniedad y Qu'est-ce que la réalité?*) he venido realizando investigaciones "en vivo" sobre la manera de contactar con la realidad a través del teatro; puedo decir que he tenido bellos encuentros con quienes, previamente, iniciaron el viaje en búsqueda del Symorg, como en *El lenguaje de los pájaros* de Attar (1978). Por ello puedo afirmar que más que un "nuevo teatro", es necesario –parafraseando a Nicolescu (*El manifiesto* 57)– un nuevo nacimiento del teatro, que solo será posible con un nuevo nacimiento del sujeto.

A este nuevo nacimiento del teatro lo llamo "transteatro" o "teatro del tercero oculto" porque tiene como meta unir al sujeto con el objeto, poner en el centro la condición humana en toda su complejidad y ubicarse entre, a través y más allá de la representación, de lo político, de lo religioso, de lo estético y de lo cultural para ser transpolítico, transreligioso, transestético y transcultural.

Dicho de otra manera: en el transteatro o teatro del tercero oculto, el sujeto transdisciplinario tiene la posibilidad de vivir la "verticalidad cósmica y consciente" (Nicolescu, *The Manifesto* 56) –no solo la verticalidad que otorga la ley de la gravedad–; ser él mismo de manera autocrítica, autónoma, responsable y auténtica. Con respecto a esta verticalidad, viene a mi memoria lo que expresó el hijo del admirable Dario Fo, recientemente fallecido: "a mis padres no los seguían por ser buenos actores, sino porque eran verdaderos" (Ortiz 2). Esto es una muestra de que el mismo teatro propicia su trascendencia.

El transteatro requiere de una transinvestigación, en que el sujeto transdisciplinario inquiera en vivo, no *in vitro*, lo que está siendo y se abre a la realidad con el ejercicio de una atención cada vez menos afectada por las interferencias de los deseos y los miedos que se actualizan en la búsqueda de reconocimiento. Una atención que se nutre de impresiones, el alimento más nutritivo para el ser humano. Está confirmado que no se puede vivir un solo momento sin impresiones, así, la calidad de este alimento esencial está involucrada en la salud del alma y en la posibilidad de abrirse hasta encontrar la confluencia del momento eterno en nuestro devenir.

La propuesta del transteatro es fruto de mi acercamiento con la transdiscipliniedad, pero también es producto de experiencias personales, resultantes de los trabajos de investigación-creación que he realizado durante mi vida profesional y que se han nutrido de referentes imprescindibles provenientes de maestros como Rodolfo Valencia y Nicolás Núñez, así como también del teatro comunitario.

Rodolfo Valencia y Nicolás Núñez, antecedentes transteatrales

La pregunta faro que guió el trabajo del director teatral mexicano Rodolfo Valencia (1925-2006) fue: ¿cómo alcanzar a través del teatro un estado de presencia/conciencia para permitir un verdadero encuentro entre seres humanos? En el teatro convencional, la pregunta "¿quién soy?" remite por lo general a la dualidad actor/personaje; es más bien de carácter operativo, corresponde al binarismo realidad/ficción. El actor representa personajes, por eso la noción de personaje, central en la concepción del teatro dramático occidental, fue la primera que el método del maestro Valencia cuestionó, pues en lugar de ayudar a formar personas "lúcidas, sensibles y críticas" los alejaba de sí mismos y, en el mejor de los casos, los llevaba a ser una copia o carica-

tura del otro. En su perspectiva, por actor se entendía al sujeto que, al tomar conciencia de su cuerpo, entraba en contacto consigo mismo y se colocaba frente a otro (actor o espectador) en un tiempo y espacio compartido. Es en esta relación donde percibo una intención transdisciplinaria.

Decía Valencia: “los diferentes movimientos filosóficos que surgen y se desarrollan a lo largo del siglo XX terminan con la dicotomía conciencia o alma y cuerpo, no para convertirse en lo esencial de la realidad humana, sino en la base necesaria para su comprensión” (187). De ahí que su método de actuación rescataba al actor como un ser complejo, pero unitario, no escindido en alma y cuerpo, sino como un organismo vivo inscrito en el presente.

Por su parte, Nicolás Núñez, director del taller de Investigación Teatral de la Universidad Nacional Autónoma de México, en su investigación sobre teatro/rito se acerca al pensamiento cuántico que

permite imaginar diseños dramáticos como complicadas máquinas de concentración y dirección de energía; espacios y ambientes teatrales como vehículos de conciliación cósmica; estructuras lúdicas de revisión y transformación de nuestra condición, y no sólo de información y entretenimiento (Núñez 16).

Núñez se ubica a sí mismo en el ámbito del “teatro náhuatl”, y subraya que en estas ceremonias y en la mayoría de las celebradas en México una de las herramientas principales es la vibración de la voz sincronizada a la intención mental del ejecutante. En sus trabajos busca “proponer y diseñar culturalmente mecanismos que aceleren y purifiquen nuestra vibración; diseños culturales que nos ayuden a romper con la visión enferma de un mundo estatizado” (56-57). Afirma también: “Nuestra primera identidad es nuestro cuerpo abierto a resonancias cósmicas; éste es el verdadero patrimonio del intérprete. Esta es la guía que nos interesa desarrollar” (101-102). En un escenario de esta naturaleza la persona y el actor no tienen ningún límite en su capacidad de acción. La apertura a resonancias cósmicas no es otra cosa que la apertura al tercero oculto transdisciplinario.

En cuanto al teatro comunidad, tuve oportunidad de intervenir desde 1979 en proyectos en comunidades nahuas de Veracruz, Hidalgo y Guerrero, y en zonas cañeras de Veracruz y Michoacán. Esto me permitió participar con entrañables compañeros de camino en la fundación de la Asociación Nacional Teatro-Comunidad (Tecom) en 1987, integrada por teatreros, investigadores y promotores culturales con experiencias en el teatro popular de México desde la década de 1960. A partir de entonces he convivido con quienes, en sus pueblos, son guardianes de una tradición, y con jóvenes que quieren usar el teatro para hablar, incluso, de aquello que les parece inaceptable en sus comunidades, aunque esté avalado por la tradición. Por lo tanto, considero que estar alineados con los principios de la comunidad implica mantener la equidad, la proporcionalidad y la verticalidad; eso otorga viabilidad y hace sustentable cualquier proyecto.

Metodología transdisciplinaria y estética de lo performativo

El lugar desde el cual he venido realizando mis “transinvestigaciones” no es el de la epistemología del teatro del siglo XX, caracterizada por la oposición binaria que puso frente a frente: rito y

teatro, texto y escena, cultura popular y alta cultura, indios y mestizos, autenticidad y falsedad, forma y contenido, realidad y ficción; sino desde la epistemología transdisciplinaria (Nicolescu 2009) y de la estética de lo performativo (Fischer-Lichte 2011).

En el paradigma disciplinario de orden binario todo se reduce a sociedad, economía y medioambiente. En este los niveles individual, espiritual y cósmico de la realidad son completamente ignorados, pues se permanece en un solo y mismo nivel, lo cual engendra únicamente oposiciones antagónicas. La transdiscipliniedad, en cambio, contempla la posibilidad de transitar libremente por diferentes niveles que en el plano social son: individual, de comunidades geográficas o históricas (familia, nación), planetario y cósmico (Nicolescu, *Qu'est-ce que la réalité?* 52). Esto da por resultado la verticalidad cósmica y consciente que posibilita la emergencia de la "actitud transdisciplinaria", que significa: mantener una postura basada en el rigor, la apertura y la tolerancia.

La metodología de la transdiscipliniedad es una propuesta epistemológica de Basarab Nicolescu (*El manifiesto de la Transdiscipliniedad* 2009) complementaria al enfoque disciplinario. En sus principios se vislumbra la posibilidad de contender con aquello que está entre, a través y más allá de lo que se ha considerado como realidades, es decir, la "transrealidad". ¿Cómo acercarnos al conocimiento de la transrealidad? Con una estrategia metodológica que tenga la misma capacidad que tuvo la metodología de la ciencia moderna para generar una organización del conocimiento pero, a diferencia de la anterior, este habrá de ser un conocimiento *in vivo*, no *in vitro*.

Se trata de una propuesta que se sostiene en tres pilares: niveles de realidad (ontológico), tercero incluido (lógico), y complejidad (epistemológico) (Nicolescu, *El manifiesto de la Transdiscipliniedad* 2009).

- 1) Nivel ontológico: hay diferentes niveles de realidad del objeto y, en consecuencia, diferentes niveles de realidad del sujeto. Los niveles de realidad –a los que corresponden potencialmente niveles de percepción– pueden ser concebidos como inconmensurables si, al mismo tiempo, aceptamos la expansión del universo y la lógica dual de la coexistencia de partícula y onda en el nivel subatómico.
- 2) Nivel lógico: la transición de un nivel de realidad a otro está garantizada por la lógica del tercero incluido que logra la superación de la lógica binaria del tercero excluido. En la lógica del tercero incluido hay tensión, no contradicción, por eso es la lógica de la complejidad. Y así como la complejidad incluye la simplicidad, la lógica del tercero incluido contiene la lógica del tercero excluido –que es válida para situaciones relativamente simples, no para situaciones complejas, donde la exclusión ha mostrado sus graves consecuencias.
- 3) Nivel epistemológico: la estructura de todos los niveles de realidad aparece en nuestro conocimiento de la naturaleza, de la sociedad y de nosotros mismos, como una estructura compleja (Nicolescu, "La idea de niveles" 22).

Tercero oculto

Entre los niveles de realidad, por una parte, y los niveles de percepción, por el otro, existe un "espacio o zona de absoluta transparencia", zona de "no resistencia" como espacio de interrelación

y cultivo de un vivir entre los universos del sujeto y el objeto transdisciplinario. Esta zona de “no resistencia” corresponde al tercero oculto, a “lo sagrado” en el proceso del vivir y el conocer (Nicolescu, *El manifiesto de la Transdisciplinariedad* 43-44). Es importante aclarar la diferencia entre tercero incluido y tercero oculto. El primero une los opuestos A y no-A en un plano lógico y el segundo une al sujeto y el objeto en un plano a-lógico.

Se puede existir en un plano horizontal, o sea en un mismo nivel de realidad donde respondemos a la sucesión de acontecimientos, las más de las veces de manera inercial; en cambio, si tomamos conciencia de quiénes estamos siendo y de las relaciones que establecemos con todo aquello que percibimos podremos tener la experiencia de la verticalidad cósmica y consciente. De este modo será posible la unión del sujeto con el objeto por la emergencia del tercero oculto.

La estética de lo performativo, por su parte, tiene por objeto de estudio, según Fischer-Lichte, “ese arte del rebasamiento de fronteras” (404-405), sobre todo las establecidas con la Ilustración, y que propiciaron la división entre arte y vida, entre alta cultura y cultura popular, entre el arte de la cultura occidental y el de aquellas otras culturas para las que es extraño el concepto de la autonomía del arte. También implica la redefinición del concepto mismo de frontera “que no separa dos ámbitos, sino que lo vincula”, es decir, que se opone al binarismo y “en vez de proceder argumentalmente con un ‘lo uno o lo otro’, lo hace con un ‘tanto lo uno como lo otro’” (Fischer-Lichte 404-405), tal como lo propone la metodología transdisciplinaria.

De la premodernidad a la cosmodernidad

Tomando como base los análisis de Nicolescu en lo que concierne a la relación sujeto-objeto; de Fischer-Lichte sobre el reencantamiento del mundo, y haciendo la relación con el teatro, tendríamos que en el mundo premoderno, el sujeto se sumerge en el objeto (mundo encantado), la realidad es predisciplinaria, y su manifestación es la ritualidad (preteatro). En el mundo moderno el sujeto y el objeto están totalmente separados (mundo desencantado), la realidad es disciplinaria y su expresión es la teatralidad (teatro); mientras que en la posmodernidad el sujeto predomina sobre el objeto (mundo automatizado), la realidad es posdisciplinaria, y su demostración es la performatividad (performance). En tanto la era transdisciplinaria es “cosmoderna” (Nicolescu, *From Modernity to Cosmodernity*), ya que el sujeto y el objeto están unidos por el tercero oculto (reencantamiento del mundo), la realidad es transdisciplinaria que hace emerger la transteatralidad (transteatro).

En las tres primeras etapas (premodernidad, modernidad y posmodernidad) no hay emergencia del tercero oculto, como sí la hay en la cosmodernidad.

Premodernidad

Durante la premodernidad el rito formaba parte del mundo encantado de participación directa, donde los seres humanos estaban conectados con el cosmos, pero sin tener conciencia de su ser-sujeto. Para Nicolás Núñez, la historia del teatro muestra cómo se fue alejando de la eficacia

del rito para devenir diversión y exposición de conflictos emocionales (Middleton 125). Así, la historia del teatro es la historia de la caída de lo sagrado hacia lo profano.

Modernidad

La razón, predominante en la modernidad, produjo la cultura de la racionalización que confundió lo sagrado con la creencia en una determinada religión, de ahí que lo rechazara. Sin embargo, lo sagrado es lo que religa, es, como dice Mircea Eliade, lo que nos da conciencia de existir en el mundo (cit. en Nicolescu, *Qu'est-ce que* 60). Bajo el paradigma de la modernidad, que reduce la complejidad de la realidad a una idea de realidad, cristalizan la teatralidad y el teatro, ambos legitimados por la lógica binaria del tercero excluido. La teatralidad se basa en la mimesis y el teatro en la representación.

Posmodernidad

En la posmodernidad se percibe una mezcla de espectáculos, performances, artes digitales, teatralidades líquidas, postteatros, teatros posdramáticos, textralidades. En suma: teatro indisciplinario, multi e interdisciplinario.

Un concepto que emerge precisamente de los espacios abiertos por la multi e interdisciplinariedad es el de performance, empleado inicialmente por la academia norteamericana para distinguir el acto de escenificación de la obra escrita, a la cual –en ese contexto– se le designa como teatro. De modo que los *performance studies* tienen como base cualquier tipo de representación humana. Richard Schechner, pionero de estos estudios reconoce que se trata de un nuevo paradigma que sustituye el teatro entendido como la representación de dramas escritos (2002).

El performance, aunque antimimético, no elimina por completo la representación, como afirma Antonio Prieto al abordar la pugna entre teatralidad y performance “en el performance no hay clausura total de la *representación*, pues el performer mantiene la intención de transformarse en signo ante la mirada del público. Realiza acciones conceptuales [aunque] su acción no busca referirse al concepto mediante el mecanismo semiótico convencional, sino que lo busca actuar” (24). De esta manera sugiere el concepto de “represent-acción” o puesta en acción de un concepto incorporado a nivel psicofísico por el performer. Prieto agrega:

Los puristas de cada forma artística defienden su práctica criticando a la otra, sin reconocer las áreas de entrecruzamiento y retroalimentación que existen entre ambas. Encasillarnos en conceptos fijos no hace más que entorpecer nuestra percepción de fenómenos cuya complejidad debe ser atendida. Una perspectiva inter, e incluso trans-disciplinaria nos permitiría analizar la teatralidad de un performance y la dimensión performativa de una obra de teatro (122).

¿Cómo trascender la oposición entre teatralidad y performance que describe Prieto? Él mismo sugiere reflexionar sobre las intersecciones de estos dos conceptos en términos de juego, y probablemente tenga razón, pues sería el estado T (o tercero incluido de la lógica transdisciplinaria).

Un juego que incluye teatralidad y performance, pero que, al jugarse en distintos niveles de realidad, se coloca más allá de la teatralidad y la performance: eso es el transteatro.

Transteatro y cosmodernidad

Ser parte del movimiento armonioso de la realidad sin perturbarla y sin imponer nuestro deseo de poder o de dominio, hacer teatro siguiendo el movimiento de la realidad, eso es lo que significa hacer transteatro o teatro del tercero oculto. La división ternaria (sujeto, objeto, tercero oculto) es diferente de la partición binaria (sujeto/objeto) de la metafísica moderna.

El tercero oculto es esencial, pues al unir los niveles espiritual, psíquico, biológico y físico del sujeto con los niveles de realidad del objeto presentes en la naturaleza y en la sociedad, el conocimiento se transforma en comprensión; o sea, la fusión del conocer y el ser que da sentido a la verticalidad humana en el mundo. Para ello la herramienta principal de la que disponemos es la atención; así, en cualquier actividad donde apliquemos esta atención con calidad será posible percibir la presencia del tercero oculto.

¿En qué consiste la calidad de la atención? ¿Cómo generarla y mantenerla? ¿De qué manera se manifiesta? ¿Cómo darse cuenta de lo que ella hace de diferente? ¿Cómo lograr la unificación sujeto-objeto por la emergencia del tercero oculto? ¿Cómo comprender que los símbolos no son vehículos para acceder a la verdad, sino medios de comunicación con el mundo real?

Para quienes vivimos en Latinoamérica y hemos intentando conciliar los tres antecedentes de nuestra cultura –griego, judío e indígena mesoamericano (Pérez Tamayo 16)–, nos es más accesible comprender y asumir lo que significa la cosmodernidad: que toda entidad en el universo se define por su relación con las otras entidades¹ (cfr. Nicolescu, *From Modernity to Cosmodernity*), permitiendo al ser humano relacionarse con el tercero oculto. Por lo tanto, el imperativo ético de la cosmodernidad es la unión entre todos y con todo (Nicolescu, *From Modernity to Cosmodernity* 314).

Una experiencia transteatral: *Puentes Invisibles*

*Puentes Invisibles*², evento transteatral que plantea la necesidad de establecer contacto profundo con nosotros mismos, con el otro y con el mundo, está basado en el origen de “Citlalmina” una danza que fusiona la tibetana de “El sombrero negro” con la ritual mexicana; y que desde 1986 el Taller de Investigación Teatral (TIT) de la UNAM, dirigido por Nicolás Núñez, utiliza como entrenamiento psicofísico para actores y no actores. El texto escrito por la dramaturga Deborah Middleton –quien ha estado ligada al TIT por más de 20 años– refiere a través de narraciones tradicionales tibetanas cómo surgió “Citlalmina”. El evento se desarrolla en dos etapas: primero

1 Nicolescu retoma el concepto del libro de Christian Moraru (2011).

2 Se llevó a cabo los días 4, 5, 10, 11, 12, 17, 18 y 19 de noviembre de 2016 en la Casa del Lago de la UNAM y Bosque de Chapultepec de la Ciudad de México con los miembros del Taller de Investigación Teatral de la UNAM: Nicolás Núñez, Helena Guardia, Melissa Corona, Arcelia Tinoco, Xavier Carlos, Jorge Flores, Juan Carlos León; y Caroline Clay y el autor de este texto como invitados.

un recorrido por el milenario bosque de Chapultepec en la ciudad de México, invitando a los participantes a la comunión con los árboles; y, posteriormente, en un claro del bosque, se despliega la historia y se llevan a cabo una serie de acciones participativas creadas por los miembros del TIT.

Puentes Invisibles, desarrollo del evento

En el punto de reunión se invita a los participantes a hacer un círculo con los “transactores”³. Nicolás Núñez, director del taller y transactor, expone brevemente las características del acto: se trata de hacer un trabajo con atención y conciencia plena (*mindfulness*), de suspender la inercia de la horizontalidad en la que vivimos para tocar la verticalidad. Se pide a todos formar una serpiente y no romperla a lo largo del recorrido por el bosque, durante el cual se ejecutan dinámicas de sensibilización y atención guiadas por Helena Guardia, por ejemplo, contacto visual, respiraciones, desplazamientos de espaldas, percepción con las manos, entre otras.

Al llegar a un árbol cuyas raíces están en la superficie, la serpiente concluye y se realiza una primera acción en la cual Carolina Clay conecta con sus raíces. Núñez invita a descalzarse para sentir la tierra y a que cada uno busque su árbol y haga su propio contacto; pide también estar atentos al toque de campana para congregarnos en un nuevo círculo. Una vez reunidos se pide permiso a la madre tierra y al universo para celebrar el acto, se hacen siete respiraciones profundas en comunidad. Luego, con el sonido del Hompach (instrumento de aliento de origen maya) transactores y participantes inician una caminata contemplativa en círculo y da comienzo la semblanza del viaje de Núñez y “su pandilla” a las cimas más altas del planeta.

Al llegar al templo se narra la historia de “La danza del mago del sombrero negro” creada por Padmasambhava. Una danza para transmutar energías. A partir de ese encuentro con la danza se descubren las coincidencias entre las culturas mexicana y tibetana: el maíz sagrado, las crisis e invasiones sufridas, y la condición de “guerreros del espacio interior” de sus danzantes; es así como Nicolás, en una visión, concibe a Citlalmina y enseguida se pasa a referir la construcción del puente. “Había una vez, en lo alto de las montañas dos aldeas separadas por un abismo traicionero”. El puente que los aldeanos anhelaban se hizo realidad mediante la danza. Transactores y participantes se funden jubilosos en un abrazo colectivo: existe el puente y existe Citlalmina de la cual todos ejecutan la parte mexicana y las transactrices la parte tibetana.

Una vez construido el puente entre culturas y entre danzas cada participante es dirigido a su propio corazón, tal como Núñez, el protagonista central en la historia, ha sido dirigido por la evasiva figura de Citlalmina, la flechadora de estrellas: “Arquero, tu blanco está aquí, profundo, en lo profundo de tu corazón”, le dicen. Finalmente los transactores se dirigen a los participantes y, tocando su corazón, les van repitiendo esa frase, pidiéndoles cerrar sus ojos e invitándolos a moverse amablemente. Con la música de “El Huapango” de José Pablo Moncayo⁴, y con frases provenientes de W. B. Yeats, Rumi, Octavio Paz y William Shakespeare, los transactores expresan

3 Utilizo este neologismo que integra al concepto actor el prefijo “trans” para indicar la diferencia entre actuar en el teatro y en el transteatro.

4 Músico mexicano, nació en Guadalajara en 1912 y murió en la ciudad de México en 1958. *Huapango* es considerada su obra más representativa por conectar con la raíz de lo mexicano.

el valor profundo que le asignan a compartir la existencia: “Amigos míos, al encontrarnos en el puente de esta vida, dejemos que nuestro corazón se abra al romperse; permitan que su alma inocente se acerque tímida al mundo y se adentre en el bosque de la vida”.

Nicolás pide a los participantes que no abran sus ojos hasta escuchar el sonido de la campana y concluye diciendo: “El resto es silencio”. Los transactores se retiran, suena la campana y, al abrir sus ojos, los participantes se encuentran solos en el bosque. Ya no hay historia que contar ni representación que presenciar, solo existe el cúmulo de impresiones recibidas. Por eso en el programa de mano Deborah Middleton dice: “en cualquier proceso espiritual existe una paradoja: estamos interconectados y estamos solos; necesitamos la fraternidad de los otros y, sin embargo, debemos cruzar solos nuestro puente interior”.

Varias historias están intercaladas en el texto de *Puentes invisibles*, y varios puentes son construidos –algunos literalmente y otros de manera figurada–. En última instancia, el puente invisible que los participantes son invitados a cruzar representa un gesto introspectivo en el contexto del encuentro con otros. Al final, nuevamente, todos nos unimos en círculo y agradecemos por la experiencia compartida.

Lo transdisciplinario en *Puentes Invisibles*

Quienes participamos en *Puentes Invisibles* tomamos la premisa de conectar con nuestra verticalidad cósmica y consciente. Esto significa tener la disposición para transitar simultáneamente por diferentes niveles de realidad, o sea que asumimos nuestra condición biopsíquica como individuos trabajando colectivamente en un espacio que nos conecta con nuestra pertenencia a un ámbito sociocultural: México y sus antecedentes prehispánicos –el Bosque de Chapultepec– y con la intención de vincularnos –en el nivel planetario– con otro espacio: el Tíbet. El evento se desarrolla, además, en conexión con la tierra, con los árboles y con las estrellas, es decir en un nivel cósmico. Esta verticalidad posibilita que no haya separación entre nuestro ser-sujeto que percibe, con la realidad plástica del objeto con el que estamos en relación.

Somos personas unidas por la urgencia individual y colectiva de conectarnos, a través del tercero oculto, con lo “real”, es decir, con lo que siempre ha estado ahí y es velado para siempre. Para ello nos retroalimentamos mutuamente de energía y creatividad.

En cuanto a la lógica del tercero incluido, estamos conscientes de que somos, al mismo tiempo, actores y no actores, más bien transactores. La complejidad reside en establecer relaciones dialógicas, recursivas y hologramáticas (Morin 2003) para unificar los niveles de realidad. En *Puentes Invisibles* se da un diálogo abierto entre lenguajes, acciones y realidades; hay una circularidad de causa-efecto-cause, y así como nos reconocemos formando parte del universo, el universo está en nosotros.

Puentes Invisibles y el transteatro

Puentes Invisibles es un conjunto de acciones gestionadas por sujetos con una organización autopoética que está más allá de las reglas y convenciones del teatro y del performance. La

calidad se busca no en la fastuosidad, ni en la sobreelaboración intelectual o técnica del acto, sino en la simpleza y humildad centrada en lo trascendente y significativo en términos sagrados.

Puentes Invisibles no es una obra cerrada, sino que propicia el acontecimiento abierto a la incertidumbre, donde no existe la separación entre los participantes, pues, como el rito, es una propuesta que invita a las personas y al ecosistema del bosque a la creatividad transformadora. Se explora una nueva convivencia y para alcanzarla afirmamos nuestra pertenencia a una cultura, con apertura a otras –además de la relación que se plantea entre México y el Tíbet, una de las participantes es inglesa y en sus intervenciones utiliza su lengua materna–. Se fomenta la ética de la diversidad y de la comprensión en un intercambio dialógico entre lo local y lo planetario, pero, principalmente, como un acto de religación con el prójimo, con la comunidad, con la sociedad, con la madre tierra y con el cosmos.

Se utilizan los recursos escénicos y mitológicos de nuestra propia cultura y de aquellas con las que dialogamos (espaciales, actorales, musicales, dancísticos; como también míticos, leyendas y tradiciones). Se trasciende la dualidad artista-espectador que convierte a la inmensa mayoría de los humanos en receptores pasivos de los procesos de transformación y participación del acto estético. Al igual que el análisis de Fischer-Lichte acerca del acontecimiento performativo, y en correspondencia con el imperativo de la transdisciplinariedad, *Puentes invisibles* transforma la relación entre el sujeto y el objeto, haciendo del espectador un participante que interviene en la creación del evento artístico. La historia de Citlalmina es narrada dramáticamente por un grupo de transactores, pero el significado del acto es transmitido por acciones en las cuales los participantes intervienen completamente. En cuanto transactores, asumimos nuestra actitud profesional en el cumplimiento de nuestra tarea, sin protagonismos. No hay ninguna simulación, no fingimos ser: somos.

Entre inhalación y exhalación se abre el espacio al tercero oculto, término de interacción entre sujeto y objeto. Es mediante el tercero oculto que se puede propiciar la comprensión entre leguajes, personas y culturas. Lo que hay entre ellos es el silencio. Somos incapaces de comprendernos entre individuos cuando solo vemos lo que nos separa y no lo que nos une. Es por medio de la conciencia de la respiración que puede cambiar nuestra mentalidad. El tercero oculto restablece la continuidad mediante la percepción y la respiración. Entre una y otra hacemos un vacío que, como el vacío cuántico, es un vacío lleno; de la misma manera que en la concepción de Peter Brook sobre “espacio vacío” (1986): entre una expresión y otra, entre una palabra y otra, entre una acción y otra, entre actor y público hay un vacío lleno.

De cada presentación se hace una celebración de carácter lúdico-festivo –como un medio para conjurar los actos que tienden a destruir los vínculos de convivio comunitario– mediante acciones de reencantamiento que buscan contribuir al conocimiento, preservación y regeneración de las más valiosas tradiciones como expresión de la condición humana. Lo comunitario otorga cohesión y sentido a nuestro evento.

No hacemos un culto a lo nacional ni a lo global. Desde la cosmodernidad emerge la sociedad-mundo como expresión del destino común planetario. Una sociedad-mundo donde es posible reconocer las diferencias, pero también las semejanzas. Se trascienden las contradicciones que nos son otra cosa que la correlación dinámica de tres fuerzas independientes, presentes simultáneamente en cada proceso de realidad: una fuerza afirmativa, una fuerza negativa y una fuerza conciliatoria. Por lo tanto, la realidad tiene una estructura dinámica ternaria, una estructura trialéctica (Nicolescu, La idea de niveles 22-23).

Se propicia la armonía entre dos energías: femenina de la afectividad y masculina de la efectividad. Lo efectivo consiste en realizar acciones de acuerdo con el propósito esperado. Lo afectivo, en no hacer las cosas mecánicamente, sino con sentido poético. La efectividad es recompensada en las sociedades moderna y posmoderna, no así la afectividad a la que siempre podremos recurrir para no convertirnos en autómatas. Al establecerse el puente entre afectividad y efectividad a través de la energía, el movimiento y las interrelaciones, nosotros, humanos, y el planeta entero podemos manifestarnos en todo nuestro esplendor.

Hoy que la hiperprosa procura imponerse en el mundo, donde predomina el modo de vida monetarizado, cronometrado, parcelizado, compartimentado y atomizado, se propicia un vivir en estado poético. Esto último no supone la desaparición de lo prosaico: se trata de un giro para que la atención y la emoción estén por encima de lo mecánico y lo insensible. Sentir la naturaleza, sentir al otro, sentir al cosmos: a eso aspira el transteatro dentro del cual se afianza *Puentes invisibles*.

Comentario final

Algunas de las condiciones para la emergencia del transteatro son: capacidad de autogeneración, cuidado para detectar y luchar contra la tendencia a la mecanización, dialogismo y convivialidad con distintas formas de representación y, sobre todo, resistencia a toda posibilidad de simplificar. La forma básica del código teatral, por muy útil que pueda resultar para identificar a los participantes del hecho teatral, no permite captar la multidimensionalidad, las interacciones, las solidaridades entre los innumerables procesos teatrales. Sin embargo, no se le rechaza, por el contrario, el paradigma de la complejidad permite su inclusión como punto de partida.

La premisa que deben tener en cuenta los transactores es que su trabajo consiste en permitir que las cosas sucedan, deben hacer un vacío-lleno, para conectarse con la energía cósmica y desarrollar su atención para estar siempre presente, de este modo puede alcanzar la meta del arte y de la vida; la calidad como la define Brook (1997):

Cuando las energías que están actuando entran en relación con energías de un orden diferente de vibración, se produce un cambio de calidad que puede conducir a experiencias artísticas intensas y a transformaciones sociales. Pero el proceso no se detiene allí: continúa alimentándose de las energías más altas, la conciencia se eleva hasta una escala superior que trasciende el arte y puede a su vez conducir al despertar espiritual; eventualmente, incluso, a la pureza absoluta, a lo sagrado; pues lo sagrado mismo puede ser comprendido en términos de energía, pero de una calidad tal que nuestros instrumentos no están en capacidad de registrar" ("Una dimensión diferente" 93).

Un sujeto transdisciplinario que hace transteatro se reconoce con capacidad para transitar por diferentes niveles de realidad y para contribuir al reencantamiento del mundo; no permanece estancado en un único campo disciplinar: teatro, danza, performance, psicología, sociología, antropología. Es parte activa de una comunidad creativa cuya base de sustentación es el cuerpo, donde movimiento, intelecto y emociones cohabitan. Es capaz de producir momentos de comunicación honesta e intensa con otros sujetos, invitándolos a ser participantes activos, y

de establecer un diálogo con formas de creación y de pensamiento diferentes a las propias; de seguir los impulsos internos y externos; de no transformarse en “personaje”; de mantener lúcidamente su postura vertical, y, por encima de todo, procurar su propia liberación y ayudar a otros a ser liberados.

Los humanos no somos solo máquinas moleculares ni dispositivos de comportamiento. Poseemos, de igual forma que el cosmos, infinitas dimensiones trascendentes y sutiles que exigen ser cultivadas y enriquecidas mediante procesos que nos permitan ritualizar, dar sentido a cada acto de nuestro existir. El transteatro es el centro generador del convivio, la existencia de interconexiones sutiles y universales entre todos los eventos y niveles de organización de la realidad son perfectamente compatibles con la visión sagrada que la filosofía perenne de los pueblos propuso desde hace milenios.

Trabajar para la evolución de la conciencia es el mejor laboratorio para la inclusión del tercero oculto y para la coexistencia de diferentes niveles de realidad. Por eso concuerdo con Nicolescu en cuanto a que hoy en día la evolución no puede ser otra que una “revolución de la inteligencia que transforma nuestra vida individual y social en un acto tanto estético como ético, el acto de revelación de la dimensión poética de la existencia” (*El manifiesto* 65).

En suma, el transteatro es el espacio de encuentro y de convivio de visiones transestéticas, transpolíticas, transculturales y transespirituales que promueve nuevas creaciones para reconectar con el cosmos.

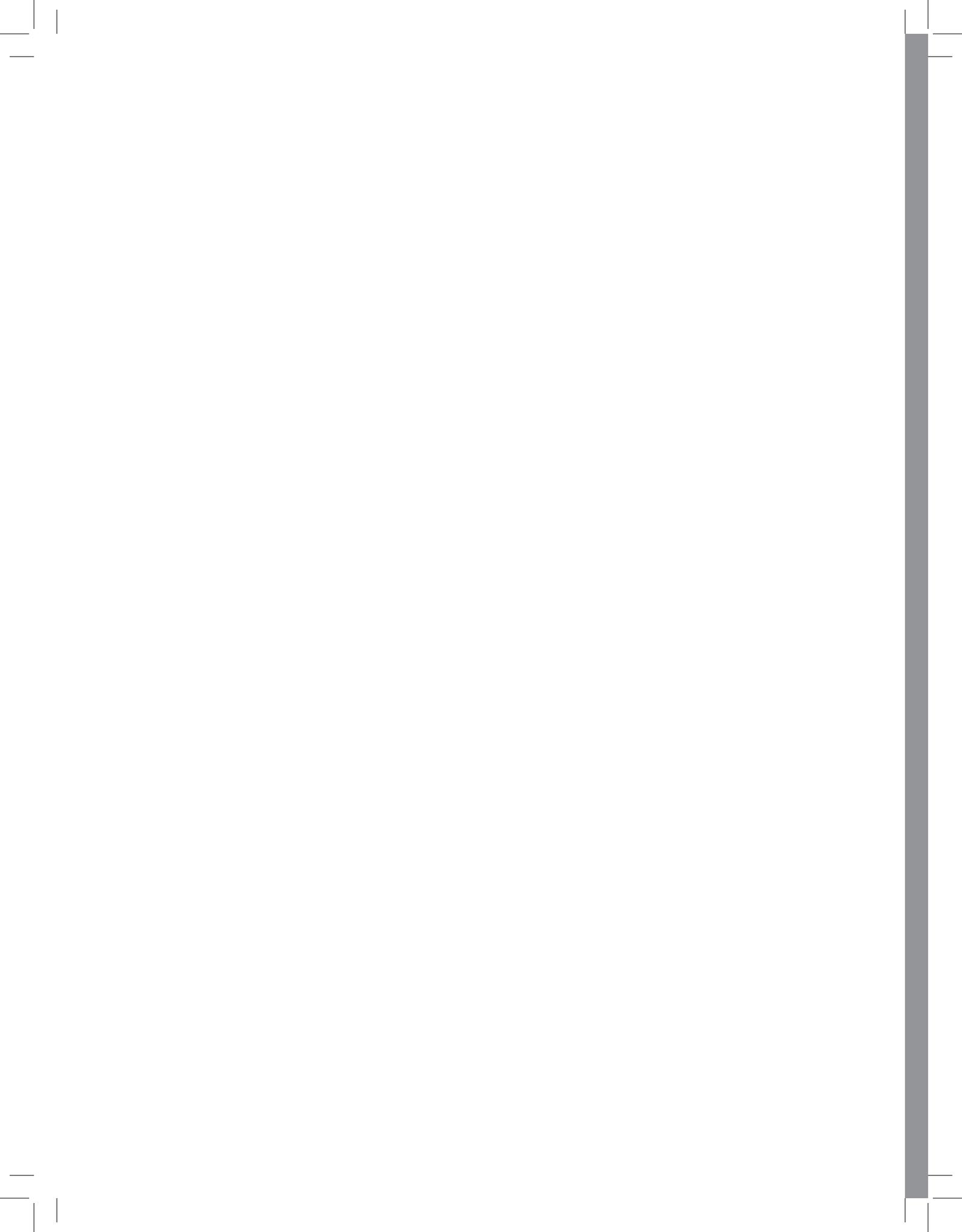
Obras citadas

- Adame, Domingo. *Las enseñanzas de Rodolfo Valencia*. Xalapa: Facultad de Teatro/Universidad Veracruzana, 2008. Impreso.
- Attar, Farid Uddin. *El lenguaje de los pájaros*. Barcelona: Edicomunicación, 1978. Impreso.
- Brook, Peter. *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona: Ediciones Península, 1986. Impreso.
- . “Una dimensión diferente: La calidad”. *Gurdjieff. Textos compilados*. Comp. Bruno de Parnafieu. Caracas: Ganesha, 1997. 90-97. Impreso.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2011. Impreso.
- Middleton, Deborah. “Sacralidad secular en el teatro ritual del Taller de Investigación Teatral de la UNAM”. *Jerzy Grotowski, miradas desde Latinoamérica*. Ed. Domingo Adame y Antonio Prieto. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2011. 109-127. Impreso.
- Moraru, Christian. *Cosmodernism: American Narrative, Late Globalization, and the New Cultural Imaginary*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2011. Impreso.
- Morin, Edgar. *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa, 2003. Impreso.
- Nicolescu, Basarab. *The Manifesto of Transdisciplinarity*. New York: State University of New York. 2002. Impreso.
- . *El manifiesto de la Transdisciplinarietà*, Trad. Mercedes Vallejo Gómez. Hermosillo: Multiversidad Mundo Real Edgar Morin, 2009. Impreso.
- . *Qu'est-ce que la réalité?* Montréal: Liber, 2009. Impreso.
- . “La idea de niveles de realidad y su relevancia para comprender a la no-reducción y a la persona”. *Transdisciplinarietà y Sostenibilidad. Encuentro con Basarab Nicolescu*. Comp. Cristina Núñez et al. Xalapa: Universidad Veracruzana/Editores de la Nada, 2011. Impreso.

- . "Peter Brook y el pensamiento tradicional". *Investigación Teatral* vol. 1 n°. 2 (2011): 9-41. Impreso.
- . *From Modernity to Cosmodernity*. New York: State University of New York, 2014. Impreso.
- Núñez, Nicolás. *Teatro antropocósmico*. México: Secretaría de Educación Pública, 1987. Impreso.
- Ortiz Castañares, Alejandra. "Milán despide a Dario Fo, el Molière del tercer milenio". *La Jornada*. Recurso electrónico. 10 de octubre de 2016, p. 2.
- Pérez Tamayo, Ruy. *Personas y personajes*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012. Impreso.
- Prieto, Antonio. "Performance y teatralidad liminal: hacia la represent-acción" en *Investigación teatral*, núm. 12 Primera época (2007): 21-33. Impreso.
- " ¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance". *Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana*. Ed. Domingo Adame. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2009. Impreso.
- Schechner, Richard. *Performance Studies. An introduction*. New York: Routledge, 2002. Impreso.
- Valencia, Rodolfo. "El cuerpo del actor" (Conferencia) en Herrera, Iván. *Rodolfo Valencia en el Teatro. Su trabajo y su Método* (Tesis de Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro), Mexico: UNAM, 2006. Impreso.

Fecha de recepción: 30 de noviembre de 2016

Fecha de aceptación: 20 de diciembre de 2016



:: TEXTO TEATRAL



:: TEXTO TEATRAL

La flor al paso

De Leyla Selman



La flor al paso. Dramaturgia: Leyla Selman, dirección: Rodrigo Pérez. TeatroReconstrucción. Afiche de Álvaro Robles.

Antígona

Versión libre basada en *Antígona* de Sófocles, inspirada en *Antígona* de Jean Anouilh

1er entierro

Yo fui Antígona, ahorcada con el velo nupcial
Antígona
Siempre hay muertos para sepultar
Vengo a morir nuevamente
Para la letra de los poetas
Disculpen, disculpen mis manos sucias con tierra
Pero soy Antígona sepulturera

Antes que Ofelia
A la que el río no contuvo:
Yo fui Antígona, el orgullo de Edipo
Recupero fuerzas para volver a enterrar...
Recupero el habla y la compostura
Que de tanta amargura y olvido
La pena amarra mi sino y me prohíbe despegar

El muerto de Antígona

¿Por qué ellos no dejan de mirar al muerto?
Porque no pueden, porque si vuelve a pasar que vienen a enterrarlo y no se dan cuenta... se mueren, los matan, exacto, por eso no pueden dejar de mirarlo, aunque se les achicharren los ojos

:: LOS GUARDIAS/LÓPEZ/GÓMEZ/PÉREZ

López: ¿Escuchaste lo último de will.i.am?
Gómez: No
López: El último, ¿lo escuchaste?
Gómez: No
López: ... Bang bang
Gómez: ...
López: ... (comienza a tararear)
Gómez: No
López: ... ¿Por qué pensé que lo habías escuchado?

Gómez: Porque piensas mucho

López: Puede ser

Gómez: Además hablas lo que piensas

López: Todos hablamos lo que pensamos

Gómez: Pero tú hablas *todo* lo que piensas

López: Dices que no es normal

Gómez: No lo sé, no me distraigas, abre bien los ojos

López: Ahora estoy preocupado

Gómez: ...

López: ¡Es verdad!, digo lo que pienso, incluso cuando estoy solo me he descubierto hablando, incluso durmiendo me he descubierto

Gómez: ...

López: Además si yo no te hablo tú no me hablas

Gómez: ...

López: No creas que no me he dado cuenta

Gómez: ...

López: Porque tonto no soy

Gómez: ...

López: ¿Cómo me quedan estos lentes? Me gustan, tienen estilo, mírame estilo top gun

Gómez: ...

López: A ti te quedarían mejor

Gómez: No lo creo

López: Nunca me dijiste nada sobre las orejeras

Gómez: ¿Qué orejeras?

López: La que traes puestas

Gómez: ¿Qué pasa con mis orejeras?

López: Yo te las regalé para la Navidad

Gómez: ¿TÚ?

López: Sí, pensé que lo suponías

Gómez: ¿TÚ?

López: Estaba seguro que lo sabías

Gómez: ¿Por qué?

López: No lo sé, por la forma en que me miraste cuando llegaste por primera vez con ellas, creo que me guiñaste un ojo

Gómez: ¿Yo?

López: Sí, me pareció raro, pero pensé que me estabas diciendo gracias

Gómez: ¡No!

López: ¿No? Ah, bueno

Gómez: Estaban en mi casa, las orejeras... ese día, bajo el árbol... ¿Cómo?

López: Bueno, no entré por la chimenea, pero fue algo así...

Gómez: ¿Entraste a mi casa sin mi permiso?

López: Tal cual

Gómez: ¿TÚ?

López: ... ¿Creíste que fue el viejo pascuero?...

Gómez: ...

López: ¡¿De verdad lo creíste?!

Gómez: ...

López: Metí las patas, ... me siento como un verdadero idiota, a mí me pasó lo mismo hace poco, fue tan triste, saber que al final del arcoíris no había una olla de bronce llena con monedas de oro, los planes para mi final, mis últimos días, al jubilarme, eran partir en busca de la olla, me había comprado una mochila especial para viajes largos, estilo militar... pero Jiménez lo arruinó todo, mi viaje, todo, al menos con el combo en el hocico que le di pude descargar mi frustración...

Gómez: ...

López: Lo siento

Gómez: Déjalo así, no me desconcentres más

López: Si pudieras me matarías, lo sé

Gómez: Ya está bien, con un muerto es suficiente por hoy

López: Sí es verdad, un muerto por día es suficiente, si no después en la noche tengo pesadillas

López con mucha cautela asoma de su chaqueta un pequeño peluche, del tamaño de un dedo pulgar, un chimpancé...

Gómez: ... ¿ Qué / es / eso ?

López: Mi secreto, me acompaña a todas partes, se llama Pérez

Gómez: No puede ser

López: Quería compartirlo contigo para que no te sientas tan mal, así te olvidas de lo que acaba de pasar

Gómez: ...

López: ... Pérez saluda, *hola, tío Gómez*

Gómez: ...

López: ... Guau

Gómez: ...

López: ... Guaau

Gómez: ¿Guau qué?

López: Que rápidos son los procesos

Gómez: ¿Qué procesos?

López: Este muerto ya está soltando olor

Gómez: No está soltando ningún olor todavía

López: Entonces tú estás soltando olor

Gómez: No

López: No importa, no te preocupes, es parte de los procesos, *sí, tío, es parte de los procesos*

Gómez: Te digo que no estoy soltando ninguna cosa

López: Y yo te digo que el muerto ya está soltando olor

Gómez: ...Que no

López: Está bien

Gómez: ...

López: El silencio me pone los pelos de punta, ¿a ti no?

Gómez: Para nada

López: ... Siempre supe que no servía para guardia, ... ni siquiera pestañas

Gómez: Si vuelven a enterrar a este muerto y no nos damos cuenta, nada nos va a salvar nada, así que abre bien los ojos

López: Espero que cuando caiga muerto no me queden mirando de esta manera, cuando nació mi sobrina la mirábamos así, pero eso está bien, mirábamos que estuvieran bien todas sus otras partes, porque nació sin su mano derecha, qué ternura mi sobrina, en mi familia siempre nacemos con algo menos, entonces al nacer, miramos al detalle, tiene lógica, una vez nació un pariente con todas sus partes y era obvio, no era de la familia, fue terrible, como si naciera un negrito de dos blancos ¿entiendes? ... pero mirar a un muerto, no tiene sentido, a lo más es triste, pero a ti te encanta y no entiendo por qué

Gómez: ... Tenemos que asegurarnos de que siga insepulto

López: ...

Gómez: ...

López: Insepulto

Gómez: Sí

López: Pobre

Gómez: ¡Pobres nosotros que nos tocó esta guardia!

López: Sí, es verdad, las cosas están bien feas

Gómez: Yo las prefiero como están ahora

López: A ti te gusta el escándalo, el exceso de sangre, ruidos, explosiones, gente volando, eso me irrita, la gente volando

Gómez: Acción, eso se llama acción, adrenalina, vértigo

López: Eso se llama exageración, llamar la atención, histrionismo, yo prefiero la paz

Gómez: ...

López: ... La gente importante es tan retorcida y mientras más importante más retorcida

Gómez: ...

López: Y si le rezamos un padre nuestro

Gómez: ¿Qué cosa?

López: Si le rezamos

Gómez: Está prohibido enterrar a este muerto, está prohibido rezarle también

López: Esa palabrita a mí me irrita, llamar muerto al muerto, es como decirle negro

al negro, de mal gusto encuentro yo, como poco elegante, además tan distante, si al final esta cuestión es tan profundamente íntima...

Gómez: ¿Qué cosa?

López: Estar cuidándolo, ya podría cerrar los ojos y describirlo perfectamente ¿lo hago?

Gómez: No

López: Pero

Gómez: Pero no

López: Lo necesito

Gómez: ¿Por qué?

López: Bueno, lo hago en silencio

Gómez: Gracias

Durante esta escena ocurre el 2do entierro

Flor: Hola

López: ¡Arriba las manos!

Gómez: ¿Qué?

López: Arriba las manos

Gómez: ¡Policía!

Flor: No puedo

López: ¿Qué no puede?

Gómez: Qué

Flor: Levantar las manos

Gómez: No se mueva

Flor: Tengo tendinitis

Gómez: ¿Qué?

Flor: Que tengo tendinitis y no puedo levantar las manos

López: Es muy joven para tener tendinitis

Flor: Sí, eso me dijo el doctor, que era muy joven, pero de vida dura le dije yo

Gómez: No se mueva

López: ¿Ha estado aquí todo el tiempo?

Flor: Vengo llegando

Gómez: ¿A qué?

Flor: A trabajar, todos llegamos a esta hora a trabajar

Gómez: ¿Todos?

Flor: Sí, todos, yo abro el local, por eso me extrañó verlo abierto, pero aquí pasa cada cosa, como estamos al paso, siempre pasan cosas, no hay un día igual a otro

Gómez: Que no se mueva

Flor: Tengo que trabajar

López: No obedece a la policía

Flor: Si ustedes son policías yo soy Marilyn

Gómez: ¿Qué?

López: ¿Manson?

Gómez: ¿Qué?

Flor: No, Monroe

López: Ah, claro, no nos cree nada. ¿Qué hacemos?

Gómez: Somos guardias

López: Se desmayó y lo estamos cuidando

Flor: Es el pan de cada día, la semana pasada ocurrió una pelea terrible, uno de los músicos con otros tipos peores, quedaron todos mal y dos tirados, desmayados, no hay semana sin pelea, la gente aquí se viene a desmayar, tenemos muchas historias, historias que pasan

Gómez: Y no llaman a la policía

Flor: No, aquí no se llama a la policía, nos quedaríamos todos sin trabajo, clausurarían el hostel ¿entiende?, además algunos de los que trabajamos aquí ya estuvimos presos en alguna ocasión, hace tiempo que no llegaban clientes tan bien parecidos

Gómez: Entre nosotros

Flor: No, cada uno

Gómez: ¿Local de qué?

Flor: De los que pasan

Gómez: Claro

Pausa, quedan mirando a Antígona que está encendiendo una vela, cubriendo con tierra al muerto y rezando bajito

Gómez: ¿Y esta?

López: ¿Qué está haciendo?

Flor: ¿Qué está pasando?

Pausa, incomprensión

Flor: La puedo ayudar

Antígona Si me deja esperar aquí que todo pase sería tan amable de su parte

Flor: Mientras no me hagan desorden, tanto desorden, ya se ve en su carita que no pasaremos esta noche en paz

Flor comienza su jornada, va de acá para allá, se escucha otro avión pasar, esta noche es de esas que es mejor pasar en casita, si es que hay, con la familia, para los que tienen, bajo techo, antes que terminar bajo tierra, en las noches peligrosas es mejor no salir

Flor: ¡Llegaron los músicos!

Gómez: Buenas

López: Hola

Tito: ...

Pepe: ...

Flor: Ya estuvieron peleando. ¿Y dónde? Nunca había visto unos músicos tan buenos pa' la pelea, pero tocan tan bonito, estos no hablan cantan no más, así de choros, bueno y toman y pegan, les tengo una sopita calentita, no se las puedo servir eso sí porque estoy limpiando los baños y no se la tomen toda los atorrantes que después a medianoche siempre me piden algo para calentar

Los músicos, tocan, cantan, una canción, la primera, lágrimas negras

López: ¡Gómez!

Gómez: ¿Qué?

López: ¡¿Qué hiciste?!

Gómez: ¡¿Qué?!

López: ¡Tenías que estar cuidándolo!

Gómez: ¡Yo!

López: ¡¿Cómo pudiste?!

Gómez: Pero...

López: ¡¿Y ahora qué hacemos?!

Gómez: ¿Pero quién...?

Antígona Yo fui

López: ¡Ella fue!

Gómez: No se mueva

Antígona No me voy a mover

López: La atrapamos

Antígona: Sí, me atraparon y no me voy a mover

...

López: Tranquilo, Gómez, ya tengo todo bajo control

Gómez: ...

López: Se ve amenazante

Gómez: A mí me parece angelical

López: A este muerto está prohibido enterrarlo, nada de rituales fúnebres, ¿la primera vez fuiste tú también?

Antígona: Sí

Gómez: Voy a buscarlo

Flor: ¿A quién?

Gómez: Al rey

Flor: Ay

...

López: ¿Y por qué lo hizo?

Antígona: Porque es mi hermano

Entra Eurídice en pleno canto, en pleno, viene de afuera y se nota, algo pasa afuera dice su expresión demasiado humana para ser la Eurídice de todos los días, llama a Flor, le dice unas cuantas palabras, reconoce a Antígona, se seca con una toalla, mientras se acerca a Antígona

Antígona: ...

Eurídice: Nunca hablamos

Antígona: No

Eurídice: Te sorprende verme aquí

Antígona: ...

Eurídice: ... Sí te sorprende, verme aquí entre toda esta gente, debe ser como un sueño ver a la reina...

Flor: ¡La reina!

Eurídice: En este lugar sin piso, pero es real, estoy aquí...

Flor: Bienvenida

Eurídice: Gracias... Deben estar por llegar

Antígona: Estoy esperando

Eurídice: Has pensado por qué

Antígona: ¿Qué cosa?

Eurídice: Nunca hablamos

Antígona: No

Eurídice: Supongo que no tiene mucho sentido, hablar

Antígona: ...

Eurídice: ¿Arreglaron tu vestido de novia?

Antígona: ... Sí

Eurídice: ¿Te lo probaste?

Antígona: ... No

Eurídice: Te lo tienes que probar

Antígona: ... Ya...

Eurídice: Debiste venir un poco más peinada... ahí se nota que tu madre está muerta, seguro si está viva no te deja llegar así

Antígona: Usted tampoco está peinada

Eurídice: Sí, pero yo no muero hoy...

Antígona: ¿Qué quiere?

Eurídice: Quería preguntarte por qué es más importante un hombre vivo que uno muerto

Antígona: ...

Eurídice: Nunca me gustaste para mi hijo, supongo que una madre sabe lo que es letal

para un hijo, incluso cuando uno misma lo es... al principio simplemente no me gustó tu pelo, pero ahora recién entiendo por qué sin motivo, al poco tiempo ya no soportaba ni tu voz, no me equivoqué... **este es un país de mierda, la gente no puede enterrar a los suyos, pobre y triste país, todo lo olvida, todo...** eso estás pensando mientras yo te hablo de mi hijo ¿cierto?

Antígona: ...

Eurídice: Yo no soy una mujer de casa, tú tampoco lo eres, no, por eso estás aquí, mi abuela me lo dijo cuando yo tenía diez años y me vio jugando con mis hermanos alejada por completo de las niñas de mi edad, tú no eres una mujer de casa, me dijo mirándome profundo a los ojos, sabes cuál es el problema con eso me dijo, y yo te lo digo a ti, que las mujeres que no son de casa terminan matándose, ... y me nombró una pila de mujeres, y sabes por qué terminan matándose me dijo, porque este mundo está hecho para mujeres de casa, este mundo, le entrega a todas las mujeres que no son de casa, una sogá, "intenta disimular", terminó ¿tiene algún sentido para ti?

Antígona: ¿Qué cosa?

Eurídice: La mierda de historia que te acabo de contar ... fue tan aterrador que inmediatamente disimulé y me puse a jugar con muñecas ... y luego tuve un hijo... ¿por qué un muerto es más importante que un hombre vivo?

Antígona: Esa pregunta no tiene sentido o por lo menos no debería tener sentido, enterrar a un muerto tendría que ser un derecho irrenun...

Eurídice: ¡Pero hoy no lo es!... ¿te parece que este es un país bonito, Antígona?, bueno de partida está lleno de gente, pero, aun así es un país muy bonito porque está todo ordenado y no se tiene que desordenar, la sopa en el plato o en la olla pero no desparramada por ahí, salpicada por ahí..., eso es lo que está pasando afuera ahora, esos aviones, este olor, es necesario para que todo siga ordenado, como las ofrendas antiguas, un cordero, dos corderos, un poco de sangre por el bien común...

Antígona: ¿Entonces cuál es el problema?

Eurídice: Vengo a suplicarte por mi hijo, ¿eso es lo que quieres escuchar?

Antígona: ...

Eurídice: No lo arrastres en tu historia de mierda, él no tiene valor, solo para mí lo tiene...

Antígona: Quizás él es parte de los costos

Eurídice: Si lo dejas pasar, te prometo enterrarte junto a tus dos hermanos, tu madre y tu padre...

:: QUÉ AÑO CORRE O PALABRAS QUE MATAN

Creón: No vengo a cerrar el local

Flor: ¿No?

Creón: No

Flor: No

Creón: Pensó eso cuando me vio entrar

Eurídice: ¡Ay!

Flor: No

Creón: ¿No?

Flor: No

Eurídice: Ya, me toca a mí resumir Antígona esta vez, es que nos vamos turnando porque en realidad nunca hay voluntarios para contar de qué trata

Creón: ¿Y qué pensó?

Eurídice: **Antígona, es una historia antigua, uf, súper antigua**

Flor: ...

Creón: Se preguntó qué año corre

Eurídice: muy clásica y muy universal

Flor: No sé

...

Eurídice: son cuatro los hijos de Edipo (rey)

Creón: Era obvio, Antígona, no sorprendiste a nadie, menos...

Eurídice: dos hombres y dos mujeres, cuando muere Edipo los dos hijos varones se quedan reinando pero por turno de un año, al término del primer año el Eteocles no quiere entregar a su hermano Polinice el poder y entonces se enfrentan y ambos mueren... Bueno, entonces mi esposo se transforma en el nuevo rey y ordena que a Eteocles se le hagan imponentes funerales, mientras que a Polinice se le niegue sepultura y la sentencia ¡quien quiera que se atreva a rendirle homenajes fúnebres será castigado con la muerte!

Entra Ana interrumpiendo a Eurídice, Ana es esposa de Pepe y que no tiene nada que ver con la obra, camina directo a él, se detiene frente a Pepe, se queda ahí inmóvil, él la ve, la ignora

Creón: Era obvio, Antígona, no sorprendiste a nadie...

Ana: Me dejaste con la palabra en la boca

Pepe: ...

Ana: No me vas a contestar

Pepe: ¿Y el Juanito?

Ana: Se quedó durmiendo... ¿No me vas a contestar?

Pepe: Cómo se te ocurre tonta güeona, dejarlo solito con este temporal

Ana: Cómo se te ocurre a vos dejarme hablando sola

Pepe: ¿Y si se despierta?

Ana: No se va a despertar

Pepe: Y si se despierta

Ana: Nunca se despierta
Pepe: Ándate a la casa
Ana: No me vai a contestar
Pepe: Estoy trabajando
Ana: No me importa
Pepe: ¿Qué querís?
Ana: No me hablís así delante de la gente
Pepe: No veí que estoy trabajando
Ana: A esto le llamai trabajo
Pepe: ¿Y qué querís, que siga robando?
Ana: Me da lo mismo, no me hablís así delante de la gente y contéstame la güea que te estaba preguntando
Pepe: Ándate pa' la casa
Ana: Ahora te doy vergüenza
Pepe: No te cambiaste ni el pijama

Ana intenta arreglarse el pijama, el pelo, no se puede

Ana: ...
Pepe: ... Ándate pa' la casa
Ana: No me di cuenta
Pepe: El Juanito se puede despertar
Ana: Déjate de mandarme pa' la casa, como si fuera parte de los muebles
Pepe: ...
Ana: Me voy a ir, te voy a abandonar
Pepe: ...
Ana: ¿Me escuchaste?
Pepe: Sí
Ana: No te importa
Pepe: Me dejai la guagua
Ana: Y por qué te la voy a dejar, yo soy la mamá
Pepe: ...
Ana: Y no vai a poder verlo, no te voy a dejar verlo porque nos dejai solos todo el día y llegai a puro dormir, me tenís como encarcelá, me querís volver loca, ya ni un cariño me dai, ni un cariño me hacís y yo te pregunto cosas y ni me respondís, creís que soy de palo, me hacís llorar, el Juanito me ve llorando todo el día
Pepe: ...
Ana: ¿No me vas a contestar?
Pepe: ...
Ana: ¿No me vas a decir na'?
Pepe: ...

Ana: Seguro que tenís a otra güeona
Pepe: Estái haciendo el loco aquí por qué no te vai
Ana: Porque me dejaste hablando sola
Pepe: Te voy a responder
Ana: Entonces pa' qué estamos juntos si no me vai nunca a responder lo que te pregunto
Pepe: Dije que te voy a responder
Ana: ...ah, ya no quiero escucharte
Pepe: Tú me preguntai que si te quiero
Ana: Y tú no me querís responder porque eres un maricón en vez de ser bien hombrecito
Pepe: Ya no sé si te quiero
Ana: ...
Pepe: ...
Ana: Me querís hacer llorar aquí delante de todos, pa' que digan miren como se muere de amor por el güeon, debe ser un buen hombre, claro...
Pepe: Lo que sí sé es que a veces me dan ganas de no verte más, otras veces me dan ganas de estrangularte, otras de escupirte... el día de mi cumpleaños, hace un año. ¿Qué pasó? Te pusiste colorá... El día de mi cumpleaños... Llegué temprano y estabas con alguien, de afuera ya se escuchaban los sonidos y yo entré pa' matarlos, pero cuando me acerqué y ni me vieron, los vi a los culiaos, a ti con mi papá, tonta güeona, cochina de mierda, en cuatro patas la culiá, con la guagua mirando, te vi con mis ojos, con estos mismos que te he seguido mirando haciéndome el güeon, quedándome callao, así que no vai a poder negarlo, te pusiste colorá, todavía tenís vergüenza... por eso no llegué esa noche, los cochinos de mierda me iban a cantar el cumpleaños
Ana: ...
Pepe: ...
Ana: Fue una vez no más... me sentía sola
Pepe: Pa' qué más po' tonta güeona, ahora déjame tranquilo no me molestís más que estoy trabajando

Ana recién observa al resto, se percata de que han estado siempre ahí... Una canción se descuelga

Ana, Eurídice y Flor tomando

Eurídice: Tú no tienes hijos
Flor: No
Eurídice: Mejor
Ana: Sí
Eurídice: Quédate así
Ana: Sí, quédate así

Flor: No sé. ¿Cómo?

Eurídice: Sin hijos

Ana: Sí, mejor

Entra Creón y Gómez con el vestido de novia de Antígona, un vestido enorme de princesa

López: La pillamos infraganti, ¿qué le parece?

Creón: Era obvio, Antígona, no sorprendiste a nadie, menos a mí, que te conozco desde que naciste, tu vestido de novia está listo ¿le contaste a alguien?

Antígona: No

Creón: ¿Y alguien te vio?

Antígona: No

Creón: Muy bien entonces, ¿vas tomar tu vestido de novia de princesa, vas a volver a tu casa, vas a jugar con él como una chiquilla normal, vas a decir que no has salido desde ayer, y olvidamos todo...?

Antígona: No

Creón: ¿No?

Antígona: Sabes que voy a volver a hacerlo

Creón: ¿Por qué? ¿Por qué eres una malcriada de nacimiento? ¿Por qué fuiste siempre la preferida de tu padre? ¿Regalona mía también? ¿Por qué nunca se te ha dicho a nada que no? O ¿por qué?, porque eres más estúpida de lo que pensé

Antígona: Sabes que las personas que no son enterradas vagan eternamente y nunca encuentran reposo, lo sabes, lo sabemos todos, mi hermano tiene derecho al descanso

Creón: Sí, pero tu hermano fue un traidor

Antígona: Sí, pero era mi hermano y ahora muerto sigue siendo mi hermano

Creón: Sabías que no tenías que hacerlo, sabías que lo prohibí, pero no leíste la sentencia

Antígona: Quien quiera que se atreva a rendirle homenajes fúnebres será castigado con la muerte, tiene empapelada la ciudad

Creón: ... Claro, pero crees que por ser la hija de Edipo, la novia de mi hijo estás por encima de la ley, te crees intocable, porque siempre has sido intocable

Antígona: No

Creón: Entonces explícame lo que estás haciendo porque no te logro entender

Antígona: De verdad pensaste que iba a ser tan sencillo, de verdad creíste que me quedaría encerrada esperando que el cadáver de mi hermano desapareciera por completo para poder salir, como si nada hubiera ocurrido ¿de verdad lo creíste?

Creón: No, sabía que ibas a estar enojada, sabía que ponía en riesgo el matrimonio, pero soy rey y tu hermano un traidor y tengo que sobreponerme a los afectos para ser rey y ordenar el desastre que tus hermanos dejaron

- Antígona:** Un desastre que te dejó con la corona en la cabeza
Creón: Antígona, tú eres hija de un rey, sabes que los costos son altos
- Antígona:** Lo sé, pero ya no soy hija de un rey, soy la hermana de un cadáver que se pudre al sol y me ocuparé de eso
Creón: Estás enojada
- Antígona:** Estoy tranquila
Creón: Podemos dejarlo hasta aquí
- Antígona:** Voy a darle sepultura al cuerpo de mi hermano
Creón: Pero yo lo prohibí
- Antígona:** Pero yo voy a hacerlo igual, es una obligación querida para mí, la ley de un rey no es más grande el amor con el que entierro a mi hermano
Creón: No quieras hacer parecer heroico un capricho. ¿Qué quieres?
- Antígona:** No te detengas conmigo y haz cumplir tu ley
Creón: ... Ya lo veo... el orgullo de Edipo, ahí está en el fondo de tus ojos, yo te condeno a morir y tú te sientes orgullosa, la desgracia humana es demasiado poco para ustedes, lo humano estorba en tu familia, ustedes son así, tu padre mata a su padre, se acuesta con su madre, se entera de todo después ávidamente palabra tras palabra, que familia no... y el remate, Edipo se arranca los ojos, gran escena dramática, digna del mejor teatro y se va a mendigar por ahí por los caminos y tú, claro, tú no puedes ser menos que eso
- Antígona:** No, no puedo ser menos que eso
Creón: ¡Qué aterrador!
- Antígona:** Sí, aterrador
Creón: Entiende que si alguien más que esos brutos se entera de lo que intentaste hacer, voy a verme obligado a condenarte, pero si te callas ahora podré salvarte, pero no hay tiempo entiendes
- Antígona:** Tengo que ir a enterrar a mi hermano porque esos hombres lo han descubierto otra vez
Creón: Así que tienes ganas de morir
- Antígona:** Todos vamos a morir, yo escojo este momento, recibo aterrizada tu invitación pero asisto orgullosa
Creón: No quiero dejarte morir por un lío político
- Antígona:** ...
Creón: Tus hermanos se enfrentaron, no fueron capaces de aceptar el turno que tu padre les impuso para gobernar, se olvidaron de que eran hermanos y se mataron entre ellos por poder, y tú quieres darle dignidad y orgullo a una cuestión que ya estaba podrida, Antígona, es necesario que la ciudad huela eso durante un tiempo
- Antígona:** No pierdas más el tiempo conmigo, no voy a descansar si no viendo a mi hermano enterrado
Eurídice: ¡¿Y Hemón?!
- Creón:** Y Hemón

Antígona: ¿Qué pasa con él?
Creón: Vas a dejarlo así, humillado
Antígona: Eso no lo hablo contigo
Creón: Entonces no lo quieres
Antígona: Eso no lo hablo contigo
Creón: No lo quieres
Antígona: La ley la escribiste tú, no yo
Creón: De verdad quieres morir
Antígona: Quiero enterrar a mi hermano
Creón: ¿Sabes por qué vas a morir, Antígona?
Antígona: ...
Creón: Por política
Antígona: No, señor, lo que voy a hacer es enterrar a mi hermano y después morir porque un rey prohíbe su entierro porque necesita que le teman para mantener su orden

Silencio

Creón: La locura en tu familia es un arte
Antígona: ¡Yo soy Antígona y le doy sepultura al cuerpo de mi hermano!
Creón: Sigue, sigue, dale como tu padre
Antígona: ¡Sí, como mi padre!
Creón: Cállate, te pones fea
Antígona: Sí, soy fea y estos gritos son indignos, papá solo fue hermoso después, cuando estuvo seguro por fin de que había matado a su padre, de que se había acostado con su madre y de que ya nada podía salvarlo, entonces se tranquilizó de golpe y se volvió hermoso, ¿y tú, Creón? Tú no eres digno para una tragedia, eres un rey como cualquiera
Creón: Cállate, ahora te lo ordeno
Tito: Quisiera pedirles un momento de atención, por favor
Antígona: Muerto, escupirán tu tumba y tu prole estará más maldita que ninguna prole
Tito: De atención, por favor
Creón: ¡¡Guardias!! La lluvia me ayuda a limpiar más rápido
Antígona: Por fin
Tito: Gracias

:: EL SHOW DE LA FLOR, LA NOCHE TIENE QUE CONTINUAR

Flor se ha cambiado de ropa, se prepara para cantar, le ha pedido a Tito que la presente, ha secreteado con todo el mundo, el temporal está también en el clímax de su expresión parece que no habrá mañana, pero el calor aumenta. Flor mientras Tito la presenta, siempre está muy digna, con una sonrisa, lista para que él le dé el pase, lista, prendida para cantar

- Tito:** Contarles que de los arrabales, de los humedales, del cerrito caminando y después de mucho esperar Flor ... no sin antes pasar por los túneles oscuros y profundos con su paño limpiador de la intimidad desechada suavemente o expulsada con escándalo, a veces sin paño a mano limpia no más
- Ana:** Qué asco
- Tito:** Y sin retroceder nunca ni hacerle el asco a los olores más fieros nos acompaña hoy para deleitarnos con su fina estampa y con su voz, en esta noche especial, con este temporal de mierda, y con este calor que aumenta, Flor... ella nos llevará por otros lados, los más dulces de la vida, afortunados todos de estar hoy en su debut aquí en la FLOR AL PASO...
Quisiera contarles algo más de su historia ¿Flor?
- Flor:** Lo que quieras, estoy de estreno
- Tito:** Hoy es el nacimiento de una artista que...
- Flor:** Tito
- Tito:** m
- Flor:** La historia de mis papás no la cuentas, esa no, es que es muy triste
- Tito:** Es mi favorita
- Flor:** Por favor, esa no, es que es muy triste
- Tito:** Lo que quieras
- Flor:** ...
- Tito:** ...
- Flor:** Tito
- Tito:** m
- Flor:** Dale
- Tito:** Sí
- Flor:** Tito
- Tito:** m
- Flor:** Gracias
- Tito:** La chica de los baños a los doce años se fue de su casa por el asunto de sus padres que ahora no puedo contarles pero que es una historia de mierda, una buena cagada, con disparos, cárcel, violencia, celos, pasión, mucha mierda, si quieren escucharla, puedo después hablar con la estrella y convencerla, se las cuento más tarde, entrada la noche, para resucitarlos, cuando estén decaídos, pero más tarde, eso es más tarde... historia de mierda... la chica de los baños se saca los pies caminando cuando a los doce años deja su casa, con su fina estampa atiende mesas hasta que un concha de su madre la recluta como *dama de compañía*, ahí se hizo dura, chora, viva
- Creón:** ¿Recorrida?
- Tito:** Sí, recorrida su majestad
- Creón:** Ah, miércale
- Tito:** Un día de sol y zancudos, cuando el calor le pegó en la nuca, decidió arrancar como fuera del yugo del concha de su madre y cuando le estaba haciendo

compañía, con los calzones recién puestos, con la piel enrojecida, recién caliente, bien viva, tomó un palo bien grande y le dio bien fuerte en la cabeza, supongo que para que se olvidara de ella, no la recordara más, no la buscara ni la persiguiera, le saco un par de monedas y salió caminando sin sospechar que en los baños encontraría su siguiente parada... Lía, ¿estuvo bien?

Flor: De lujo

Tito: Canta entonces

Flor canta 20 años, todo se calma, hasta el temporal se detiene para escuchar, una pausa tácitamente acordada, una tregua

Hemón: Hay un caos afuera, la gente está más loca que nunca

Creón: Durará poco

Flor: Afuera

Ana: Afuera, está mi hijo, ¿me tengo que preocupar?

Hemón: Tenía que juntarme con Antígona pero no llegó, en la mañana teníamos que ir a escoger el menú para la cena, contratar a los músicos, el cotillón, bla bla después teníamos ensayo de nuestro baile para el matrimonio y tampoco llegó... y desde ese momento hasta ahora se me ha estado apareciendo tu rostro de distintas formas y se me ocurrió por la insistencia que tú puedes saber dónde está

Creón: Impresionante

Tito: Gracias su majestad

Creón: ¡Tú no! ... Tu sentido del humor es increíble

Hemón: Sí, estoy de buen humor porque no tengo de que preocuparme, además hoy es mi despedida de soltero, saliendo de aquí me voy para allá... ¿sabes dónde está?

Creón: Me obligó

Hemón: ¿A qué?

Creón: Déjate de bromas

Hemón: Muy bien, ¡dejémonos de bromas! ¡¿Dónde está Antígona?!

Creón: Ya te dije, ella me obligó

Hemón: Te volviste loco, ¡pusiste la corona en tu cabeza y te volviste loco!

Flor: Una corona maldita

Creón: No, pero ella sí, desquiciada igual que su padre

Hemón: ¡¿La vas a matar?!

Creón: Hice todo para salvarla, pero quiere morir

Hemón: ¿Dónde está?

Creón: Se la llevaron

Hemón: ¿Adónde?

Creón: No te quiere

Hemón: Eso no importa

Creón: Quiere morir, no te eligió a ti, vuelve a ser el **latin lover** de antes y fin del asunto

Hemón: No la dejes morir

Creón: No está en mis manos

Hemón: Eres el rey

Creón: Pero no soy dios

Hemón: No... pero tomas vidas por deporte, ¿no es así dios?

Silencio

Creón: No hay nada más que hacer por ella, ya decidió su camino

Hemón: La provocaste...

Creón: Ahora nadie respeta nada, todos me cuestionan pero viven de mí, ¿esa chaqueta que traes puesta? Ni en cien años podrías pagarla, dedicándote a, ¿a qué?

Hemón: A nada

Creón: ¡A nada!, no, a ser un latin lover, genial, te queda genial la chaqueta, genial

Hemón: ... Tiene veinte años

Creón: En las guerras mueren niños, mujeres, vacas, caballos

Hemón: Esta no es una guerra

Creón: ¿Quién dijo?

Hemón: ... No puedes...

Creón: ... Yo no fui, fue ella, anda y pregúntale, quiere morir, anda, anda y pregúntale, para que te lo diga, quiero morir, quiero morir, quiero morir, no habla de otra cosa

Hemón: Quiere enterrar a su hermano

Creón: Pero yo lo prohibí y no puedo echar pie atrás

Hemón: ... ¿Por qué?

Creón: Porque no puedo mostrar debilidad cuando hay que mantener el orden

Hemón: Para perpetuarte en el poder

Creón: Dije orden

Hemón: ...

Creón: Podemos discutirlo si quieres, pero ella ya va camino a la muerte y a toda prisa porque tiene apuro en morir... solo te estoy entreteniendo para no perderte a ti... entendiste, si, entendiste, hay algunas muertes que son innecesarias en esta tragedia, eso dice tu madre diariamente

Hemón: ...

Creón: Se te acabó el sentido del humor, que pensaste que como humorista me ibas a convencer... qué ingenuo, no sé de quién heredaste eso, ni de tu madre que es sórdida, ni de mí que soy tan incrédulo como la muerte

Hemón sale

Los músicos tocan, cantan, silencio... silencio que están durmiendo, los nardos y las azucenas, no quiero que sepan mis penas, porque si me ven llorando morirán...

Ana: Oye... lo que pasó fue que me sentía sola... y fea, tu papá me engrupió, yo sabía que estaba mal, pero me hablaba tan bonito, igual que tú al principio, igualito... y más bonito, pero me engrupió no más, después de esa vez se le acabó el cariño, no me llevó más chocolates, ni palabras bonitas, me quería probar no más, sacarse la calentura, pero eso lo entendí después, al principio le creí, le recibí todo el cariño
En todo caso yo tampoco sé si te quiero

Tito: Antígona camino a la muerte

:: LA ÚLTIMA CASA DE ANTÍGONA

Antígona entra a su última casa
Una especie de foso poso fosa casa
Tiene cinco metros cuadrados aproximadamente
Y una altura irregular, de un metro a tres
Es lo que ve
Y el frío lo siente
Un frío húmedo que cala hasta los huesos
Y el olor a tierra mojada después de una lluvia torrencial
Se queda quieta mirando cómo terminan de tapiar la entrada
Hasta la última piedra
Que es también la última luz que puede entrar....
Saca del bolsillo el velo nupcial
Es tan blanco que alumbra como vela
Fluorece como estrella
Y le muestra el lugar
Antígona se cuelga certera
El velo queda tieso como espada
El canto se apagó
Oscuridad

(Todos toman sopa, no hay palabras, hay acciones, quizás algo de música, termina el temporal)

Flor: Parece que viste un fantasma allá afuera, parece que el alma se te quedó afuera también, porque no traes color

Gómez: Tengo que dar una noticia

Flor: Si es mala deberías dejarla para otra noche

Ana: Yo tampoco sé si te quiero
Gómez: La reina dónde esta
López: Tomando
Gómez: ¿Tomando?
Flor: ¿No la ves?
Gómez: ¿Y qué toma?
López: No lo sabemos, pregúntale
Gómez: ¿Y no habrá algo para mí? Es que apenas me atrevo a contarle
Pepe: ¿Qué cosa?
Gómez: Arrojaron a Antígona al pozo
Flor: Ya lo sabemos
Gómez: odavía no terminaban de sellar el pozo, cuando todos escuchan unas quejas terribles que salen de la tumba
Flor: Para qué seguir contando, si ya estamos todos aterrados
Gómez: Bueno, mueren los dos
Ana: ¿Los dos?
Gómez: Los dos, Antígona y el hijo del rey

Silencio

Creón: ...
Eurídice: ...

...

Flor: ¿Y ahora? ¿Cómo salimos de aquí? Tóquense algo
Tito: No nos queda repertorio
Ana: Tóquense cualquier cosa, ¿nos vamos juntos a la casa?
Flor: Y allá afuera la cosa no está mejor
Ana: Si acá adentro está entrampá, imagínate allá afuera
Gómez: Pero pasa piola
López: ¿Qué cosa?
Gómez: La vida... allá afuera pasa piola, acá adentro le ponemos cualquier color
Ana: Ya pues canten, canten ... Qué desafortunado tu comentario, ya pasó el temporal, ¿te vas conmigo o no?
Pepe: Después de la canción
Flor: ¡Hay sopita caliente para los que se queden a limpiar!
Gómez: Y de qué sería la sopa
Flor: De pollo con verduras
López: Yo me quedo
Gómez: Yo también
López: No quieres saber qué parte me falta

Gómez: ¿Cómo?

López: En mi familia todos nacemos con algo menos, te conté hace un rato, ¿quieres saber lo que me falta?

Gómez: No

López: Pero...

Gómez: No quiero saber

López: Me falta un coquito. Creo que Pérez viene a ser mi coquito que me falta

Eurídice: Me dijiste que no ocurriría otra vez, que bastaba con la muerte de ella para sostener esta tragedia, eso me dijiste y me trajiste aquí a esta pocilga y me dijiste, tómate algo para recibirlo contenta, pero eso no va a pasar, no va a entrar

Creón: No

Eurídice: Para esto te chantaste la corona en la cabeza, para esto se chanta la gente coronas en la cabeza, para matarnos y dejarnos vivos

Flor: No hay un día igual a otro
Pero esa no es la novedad
Su tragedia nos contaron
A pesar del aguacero
Y aunque la historia es familiar
Nos dejaron empapados
Pues si fuera un caso aislado
Sería una pena infinita
Pero esta historia está inscrita
En los reveses del pueblo
Animalito perdido que la lluvia va limpiando
Es la memoria un tesoro
Y el olvido su remanso

Hoy Antígona en la flor al paso

:: ANEXOS

1

Flor

...Claro, si lo que más hacemos es hablar, no es lo que mejor hacemos, pero es lo que más hacemos, hablar, cuando la gente se presenta siempre dice lo que hace, ya sea de profesión o de oficio, a mí cuando me preguntan digo mi nacionalidad

López: Claro

Flor: Claro, pero entonces me vuelven a preguntar, pero a mí no me gusta decir

que soy la limpiabaños de este local, no es que me dé vergüenza, pero limpiabaños no soy, yo soy, bueno soy en primer lugar una persona ¿o no? Pero a la gente no le basta esa respuesta, como si no fuera suficiente, y claro que es lo principal, si no todos son personas ¿o sí? No po'

López: No po'

Flor: Y no importa lo que responda me van a preguntar igual hasta que ya no puedo esquivar y termine diciendo que soy la limpia baños del local, al final es como una síntesis, es que también es comprensible porque uno ¿qué va a decir uno de uno mismo?, los demás pueden decir mejor de uno

López: Sí

Flor: Por eso yo creo que se termina preguntando qué hace uno, como para hacerse una idea, pero no tiene nada que ver porque entonces qué se puede decir de mí cuando le digo a las personas que soy la limpiabaños del local, ni siquiera se puede decir que limpio bien los baños, porque y si lo hago mal, ¿cómo van a saber? O que soy limpia, cómo van a saber... Pueden decir que no estudié una cosa superior, pero eso tampoco es verdad, porque yo conocí a la antigua limpiabaños y ella era profesional, había estudiado turismo, entonces al final parece que la gente pregunta como para seleccionar, por la cosa esta de la selección natural, porque lo único que pueden decir con esa información, es que soy pobre, y eso es cierto, soy de la pobreza del hambre, no de la otra eso sí

López: ¿Cuál es la otra?

Flor: Es que dicen que hay otra pobreza, la que no te deja tocar el cielo y que no tiene nada que ver con el hambre, dicen que es peor, pero yo no encuentro nada peor al hambre, sí, es que te puedes morir de hambre... aunque quizás preguntan para saber cómo continuar con la conversación, entonces, cuando respondo, es cuando la gente se queda callada, pero yo sí que sé conversar, a mí tema no me falta, si no hay que hablar necesariamente de los baños, porque limpio los baños, aunque también se puede hablar, de cualquier cosa se puede hablar, como los poetas que de cualquier cosa hacen poesía, como que hacen magia con las palabras, como que dejan de ser palabras y te entran en el alma... ¿cierto?

López: Sí, claro

Flor: Ahora yo de los baños puedo decir muchas cosas, por ejemplo que hay gente sucia, que no se nota que es sucia, también diría que en el baño la gente no actúa, entonces es un lugar de descanso o de pausa para la conversación, la discusión, la actuación, la vida...)

2

López: Claro, claro, una noche extraña, esperemos que mañana salga el sol, aunque como dijo Nietzsche, la es...

Flor: La esperanza es el peor de los males, pues prolonga el tormento del hombre

Flor: ¡A esta hora lo que hacemos aquí es jugar!

Creón: Qué interesante

Flor: Y todos tienen que jugar

Gómez: Y cuál es el juego

Flor: Habitamos cualquier juego, pero el que sea que pierda paga con penitencia

:: QUIÉN SOY

Flor: ¿Quién soy?

Comienza el juego. ¿Quién soy? Con mímica o frases célebres, López lo adivina todo, Chaplin, Che Guevara, Bob Dylan, Carlos González, Hitler, Platón, Francisco Pizarro, San Francisco de Asís, etc., Gómez se equivoca dos veces, primero paga saliendo a mojarse con la lluvia, luego dándole un beso en la boca a la mascota de López

:: CRÍTICA

Una tragedia en tránsito. *Sobre La flor al paso* de Leyla Selman

Marcia Martínez Carvajal

Universidad de Valparaíso, Chile
marcia.martinez@gmail.com

En medio de un temporal, a la espera de que la lluvia escampe, Leyla Selman nos hace atestiguar nuevamente la tragedia de Antígona en *La flor al paso* (2015). La obra explora el gesto fundamental de desobediencia civil y amor fraternal, esta vez en un escenario de tránsito y junto a las tragedias cotidianas de quienes por allí circulan. *La flor al paso* es el nombre de un lugar mezcla de hotel, bar y *boîte*, en cuyos alrededores encontramos a Antígona repitiendo la acción que la define. En este lugar de no pertenencia, nos dice Flor: "Como estamos al paso, siempre pasan cosas, no hay un día igual a otro" (15). En una primera lectura, pienso *La flor al paso* como una Antígona que no se trata solo de ella, sino de todo lo que la rodea, de todo lo que 'pasa', incluso la lluvia y el desamor.

En la *Muestra de dramaturgia emergente de Concepción* (2013), se señala que, en su escritura, Selman habla sobre historias olvidadas y ocultas de la oficialidad. En *La flor al paso*, aquella historia está demasiado presente y además rodeada por otras escenas cotidianas de abandono. En el texto mencionado se establece el acontecimiento de la muerte como eje constante en su dramaturgia, y que aquí es el punto de partida y de llegada nuevamente. También se llama la atención en la insistencia de Selman sobre las relaciones enfermas y heridas que no cierran, las que aquí vuelve a indagar junto al humor siempre presente.

La flor al paso ahonda en aquella rebeldía femenina fundamental y nos propone una reflexión sobre el abandono y el desamparo, en el marco de un temporal sureño que hace que todos se refugien en este lugar. Sin embargo, la dramaturga no nos instruye sobre la lucha específica de Antígona en esta reescritura, sino que su tragedia se nos presenta como una historia que todos conocen, un clásico que se repite y cuyo desenlace no nos sorprende. La obra no trata únicamente de explicarnos algo, y agrega problemas al gran conflicto de la hija de Edipo: tragedias cotidianas, absurdas experiencias del poder, pequeñas rebeldías de la mujer que 'no es de casa', grandes rebeldías de la mujer que huye de su explotador sexual, y dolorosos estados de la que pide explicaciones por el desamor. Todos estos hechos vienen a rodear a Antígona, sumando escenas a su gran tragedia política, para acompañarla en su jornada.

Con *La flor al paso*, Selman se suma a las más de veintidós Antígonas que se han escrito y puesto en escena en Latinoamérica, y nos recuerda que "Siempre hay muertos para sepultar" (03). Esta Antígona sepulturera viene a morir nuevamente, siempre en la línea de la catástrofe,

y si bien esta escena ya no es esa pesadilla de destrucción constante que vimos en *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro, también nos instala en el agobio de sus circunstancias. Selman nos habla directa e indirectamente sobre Antígona, entrando y saliendo de su historia, desde un lugar de paso que pareciera estar al costado de todo, por el que siempre seguimos transitando y cuya historia seguimos repitiendo. Esta obra asume su rol político en el desamparo de una comunidad fracturada por tragedias cotidianas y abandono, en donde el desafío a la autoridad todavía es necesario, pues no se ha “nacido para compartir el odio, sino el amor” (Sófocles 144).

Desde la escena original, vemos reescritos a Antígona, Creonte, Eurídice y Hemón, conscientes de su rol y articulando referencias metateatrales sobre Antígona como una historia antigua, clásica, universal, que todos sabemos cómo terminará. Así, Eurídice nos relata pesadamente: “Ya, me toca a mí resumir Antígona esta vez, es que nos vamos turnando porque en realidad nunca hay voluntarios para contar de qué trata” (26). A ellos se suma la otra protagonista, Flor, quien traza las historias dentro de *La flor al paso*; los sujetos de la irrupción, Ana y Pepe, quienes aparecen en la escena en busca de respuestas, con los reproches y dolores de la relación de pareja rota; y los guardias López y Gómez, al que se suma Pérez, el chimpancé de juguete que lleva uno de ellos, como pareja (trío) absurdo. Son ellos los que en sus risibles discusiones nos obligan a escuchar la historia de la familia que nace con una parte menos del cuerpo, haciendo evidente el asunto de la carencia. Eso sí, volviendo graciosamente a su macabro papel de guardias del insepulto, nos advierten que: “Un muerto al día es suficiente, si no después tengo pesadillas” (08).

Una de las claves de la lectura libre de Antígona que propone Selman en *La flor al paso*, la encontramos en la voz de Creonte cuando le explica: “Tú quieres darle dignidad y orgullo a una cuestión que ya estaba perdida” (37). Él mismo le recuerda que morirá por política, a lo que Antígona le responde, desafiante: “No señor, lo que voy a hacer es enterrar a mi hermano y después morir porque un rey prohíbe su entierro porque necesita que le teman para mantener su orden” (38). La dignidad de Antígona y su gesto fraternal, además de la porfía de que no hay lucha perdida, quebranta el poder, y nos recuerda lo que propone Judith Butler (2001), cuando nos dice que Antígona y Creonte están implicados más que opuestos, ya que ella le demuestra que su palabra no tiene fuerza ilocutoria, y cada vez que ella habla, Creonte se debilita.

En medio de la reescritura de la escena de Antígona, la presentación artística de Flor, la chica que limpia los baños por la cual este lugar de paso lleva el nombre, interrumpe con esta pausa musical el devenir trágico de la historia. Mientras la presentan, ella pide que no se cuente su pasado de abandono y desamparo, una historia que esta vez agradece no repetir. En cada acción de limpieza, Flor ordena y purga metafóricamente estas desventuras, partiendo por su propia historia. Hacia el final de la obra, cuando se anuncia la última morada de Antígona, el juego con la paronomasia de foso, pozo, fosa, casa, cierra la repetida escena de muerte en este lugar de paso. En esta resolución, solo nos queda el relato de la muerte de Antígona y Hemón, la música sonando de fondo y la sopa que Flor reparte entre los presentes y que todos comparten sin hablar. En este último momento de la tragedia, Flor le dice a los músicos: “¿Y ahora?, ¿cómo salimos de aquí? Tóquense algo” (49), buscando otra mirada a esta tragedia compartida a la que estamos atados, ensayando algo que mitigue estas heridas. La obra termina con los siguientes versos de Flor, que vienen reforzar estos derroteros:

Pues si fuera un caso aislado
Sería una pena infinita
Pero esta historia está inscrita
En los reveses del pueblo
Animalito perdido que la lluvia va limpiando
Es la memoria un tesoro
Y el olvido su remanso (53).

Desde Steiner (2009) sabemos que Antígona se funda en una escena donde “la dialéctica de la intimidad y de lo público, de lo doméstico y lo más cívico se expone explícitamente” (26). El autor nos invita a pensar que cada lectura de Antígona (o como prefiero decir, cada vez que, impetuosa, se vuelve a subir a escena porque siguen habiendo hermanos sin sepultura) pretende fijar formas de significado, pero esta estabilización es transitoria (239). El acto de comprensión es histórico y actualmente dinámico, y es lo que reconozco en las escenas que nos muestra Selman, en donde no pretende explicarnos una Antígona situada, sino que nos moviliza a acompañarla una vez más, a recordar aquello por lo que vale la pena morir, y, sobre todo, el lugar de la dignidad en este acontecer.

Selman habita con soltura la tradición dramática penquista, en un nuevo momento de gloria del teatro profesional en Concepción, con el auge de las escuelas de teatro en la primera década del dos mil; a partir de lo que ha contribuido a sostener la escena teatral de la ciudad. Su compañía, TeatroReconstrucción, ha trabajado por más de una década desde la creación escénica, la pedagogía y la formación en teatro. En su búsqueda de una estética y una voz, que me atrevo a decir ya han figurado, Selman despliega un trabajo fresco y vivo con los diálogos, que se ilumina con la delicadeza de la palabra y el humor. No solo es una de las dramaturgas más destacadas de su generación local, sino también nacional, y podemos confiar en su palabra y su escena, en su intuición y su mirada.

Para finalizar, vuelvo sobre la idea de *La flor al paso* como una tragedia en tránsito, un sentido que no se puede fijar. Asistimos a un movimiento tristemente circular, un gesto de memoria desde un presente marcado por la falta, una escena en la que, como en un temporal sureño, seguiremos repitiendo los ritos necesarios para asegurar esta dolorosa pero festiva comunidad peregrina.

Obras citadas

- Butler, Judith. *El grito de Antígona*. Barcelona, España: El Roure editorial, 2001. Impreso.
- Gambaro, Griselda. “Antígona furiosa”. En *Teatro 3*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones de la Flor, 1997. 196-217. Impreso.
- Henríquez, Patricia (ed.). *Muestra de dramaturgia emergente de Concepción*. Concepción, Chile: Editorial Universidad de Concepción, 2013. Impreso.
- Selman, Leyla. *La flor al paso*. Texto inédito cedido por la autora.
- Sófocles. *Drama y tragedias*. Barcelona, España: Editorial Iberia, 1967. Impreso.
- Steiner, George. *Antígonas*. Barcelona, España: Gedisa, 2009. Impreso.

:: TEXTO DE CREADOR

Cuando se me acercó la tragedia

María Francisca Díaz

Colectivo Artístico TeatroReconstrucción
m.francisca.diaz@gmail.com

Año 2015. Cinco años trabajando con TeatroReconstrucción; cinco años de profunda amistad con la Leyla Selman, primer y único año en que Reconstrucción arrienda un espacio, un casi-espacio, para ensayar. Felices. Fondart regional a nuestro haber (felicidad con la tristeza que implica tener que depender de un Fondart para poder montar una obra, para poder tener sueldos, para poder crear...). Rodrigo Pérez volando a Concepción a dirigir. Esperar a la Catalina Devia para que nos trajera los vestuarios. Tarea: leer el texto, leer el texto, leer el texto, aprenderse el texto. Yo, actriz, estudiante de tercer año de la carrera de pedagogía en español en la Universidad de Concepción. Año 2017: Yo, actriz, profesora de lenguaje, me enfrento a relatar el proceso del año 2015, año en que *Antígona* se me acercó.

¿Qué tienen los clásicos, qué los hace clásicos? Me preguntaba yo cuando comenzamos con el proceso de montaje de *La flor al paso*. Y me lo pregunto hasta el día de hoy, y me lo seguiré preguntando, a pesar de haber encontrado la fría respuesta, esa que evidencia que los clásicos son clásicos porque algunos los eligieron e impusieron como tal; y a pesar de haber encontrado también la otra respuesta, esa que nos llena de admiración ante la atemporalidad y la increíble vuelta al presente y a todos los presentes que vengan, que contienen algunos textos.

Leyla Selman nos entregó el texto un mes antes de que Rodrigo comenzara a venir a Concepción. Debíamos aprendernos los textos para que, una vez con Rodrigo acá, avanzáramos más rápido. Leí *La flor al paso* muchas veces, luego *Antígona* para recordar, o tal vez para comprender mejor la obra de Leyla. Entonces entendí que se nos convocó a contar una historia que no caduca. Los personajes trágicos se salieron de las páginas de Sófocles y se metieron en la lengua generosa de la Selman. *Antígona*, Hemón, Creonte, Eurídice, insertos en un lugar al paso, donde hay sopita calentita, sexo, violencia, secretos, música y amor. En ese lugar, un muerto desenterrado una y otra vez, vuelto a enterrar una y otra vez por *Antígona*. Dos guardias que cuidan al muerto y su olor. La Flor que atiende, limpia y carga con su tragedia cotidiana. Los músicos que pelean, cantan y cuentan historias, todo por la sopita calentita.

Antígona quiere enterrar al muerto, el rey la matará si lo hace, a ella no le importa. Primera vuelta al presente: cada cueca sola bailada en nuestro país es una *Antígona* que quiere enterrar su muerto, pero a falta de cuerpo que mirar (tocar, enterrar), se zapatea la tierra por si algo aparece para mirar (tocar, enterrar).

Cuando comenzaron los ensayos con Rodrigo teníamos la premisa de contar una historia. Así como a Leyla, a él también, creo, le gusta contar la historia y para eso trabaja, pone absolutamente todo lo que tiene a su haber para realizar ese acto. La diferencia de este proceso de montaje con los anteriores (*Pencopolitania*, *El pájaro de Chile*, *Alitas de celofán*) es que teníamos la tarea de contar una historia mil veces contada y de las miles de formas imaginadas y por imaginar. Ahí estaba lo complejo, aunque me parece extraño utilizar esta palabra porque la dirección de Rodrigo hace todo lo contrario a dificultar las cosas, el teatro se vuelve amable, fácil, empático, generoso y obrero.

De todas formas no era fácil hacer una reescritura de Antígona, era un poco aterrador para mí. Comencé el proceso con el temor de no comprender realmente esta vuelta al presente de Antígona, pero a medida que avanzaban los ensayos algo me dijo que no era ni una reescritura ni una vuelta al presente, era siempre un presente. El teatro es siempre un presente. La dirección de Rodrigo nos obligaba, sin jamás imponer sino proponer, a estar, siempre estar. Teníamos que estar extremadamente atentos a todo lo que sucedía, porque había pequeñas intervenciones de texto o de reacción frente a la escena de los compañeros, que si no sucedían, la historia no avanzaba, se quedaba con “freno de mano”, y si no estábamos con toda la atención puesta ahí, no podía suceder. La atención y la concentración se materializaban en la presencia real, en el estar presente. En un momento de ensayo Rodrigo nos dijo que en el teatro las responsabilidades eran compartidas, hasta ahí no sonaba a nada nuevo. Pero de pronto comenzó a explicarnos, ejemplificando, en primera persona, que si algún compañero actuaba mal era mi culpa, y que si yo actuaba mal, pues era culpa de mi compañero. ¿Qué significaba eso? ¿Qué significa actuar mal? No contar la historia. No aportar a contarla. ¿Por qué es mi culpa si mi compañero no cuenta la historia? Porque no estoy dándole el soporte energético y amoroso suficiente para que lo haga. ¿Y cómo se lo doy? Con atención, con seguridad en los textos, con el respeto a las marcas, con el crecer “horizontal” como diría la Leyla. En el escenario, cuando se crece de manera horizontal se crece con todos al lado, pero cuando se crece en vertical se crece solo, y eso, no sirve.

Y para contar la historia, ¿qué teníamos que hacer? Cumplir con un rol. Dentro de la obra mi personaje era La flor, hasta que Rodrigo nos propuso tener roles, más que personajes. Entonces, dentro de la obra mi rol era La flor. Tenía que cocinar, atender, limpiar baños, hacer la sopita, recibir a la gente, trapear, pasar el paño limpiador de la intimidad. De esa forma, cumpliendo mi rol yo podía aportar a contar la historia.

El rol de Antígona era desempeñar la función de Antígona, el papel de la hermana que quiere a toda costa enterrar a su hermano. Creón, rol de rey, dentro de esta historia tenía que hacer valer su ley aunque la víctima de este cumplimiento fuera la futura esposa de su hijo Hemón. Y así, con cada uno de los roles. Entender el personaje ya no como tal, sino como un rol; esto implica saber que ese rol está puesto ahí para contar algo más grande, que sale de sí mismo. El personaje queda un poco encerrado en sí mismo, en cambio el rol, por definición, cumple una función, un objetivo dentro de la historia. Cada rol empuja a Antígona a enterrar a su hermano, cada rol arrastra a La flor a decir la décima final, cada rol tira a Hemón a la tumba de Antígona.

Estos roles no simplemente cumplen funciones, sino que las cumplen movilizados por los afectos. Yo acostumbraba hablar de las emociones, pero Rodrigo propuso hablar de afectos.

Nuevamente por un tema relacionado a la soledad, las emociones quedan muy dentro de uno mismo, permanecen muy solas; los afectos, en cambio, llegan porque estamos afectados, de manera positiva, negativa o neutra, ante un otro o ante la acción de ese otro. Los roles entonces, de *La flor al paso*, se afectaban y en reacción a eso, accionaban y se veían (nos veíamos) bajo ese afecto impulsados a cumplir nuestro rol.

Así, éramos actores y actrices que teníamos un rol que transitaba por afectos que nos hacían accionar. Ese rol y esos afectos son capaces de transmitirse y de contar su existencia a través del cuerpo de quien lo ejecuta. El cuerpo es el que saca para afuera todo, por esto, cuando en algún ensayo la historia se estaba contando de manera precisa y bella, de pronto alguien se veía afectado de alguna forma. Rodrigo percibía ese afecto e invitaba al afectado a contarlo. No bastaba con sentir el afecto, por supuesto que no bastaba, el teatro se completa solo si hay alguien que logra captar lo que se le está contando. Nuestros cuerpos eran guiados e invitados a contar los afectos y así, una vez decidido que ese afecto era el que llevaba a accionar al rol en dicha escena, el cuerpo era quien se encargaba de que ese afecto volviera una y otra vez. ¿Cómo? ¿Algo parecido al *Alba emoting*? No, aunque admiro profundamente el método y me parece digno de mucha investigación, en este caso sucedía algo más sencillo. Se *obrerizaba* el teatro. No encontré una palabra realmente adecuada para decir esto, así que les propongo este nuevo verbo: *obrerizar*. El obrero trabaja con su cuerpo, el actor también, claro está. Pero en la manera que tiene Rodrigo de dirigir, el trabajo actoral se concreta, tal y como se concreta una construcción hecha por obreros. El cuerpo construye la historia a través de la exteriorización de los afectos. Me parece inolvidable una clase de Rodrigo Pérez a la que asistí donde un alumno estaba profundamente afectado en una escena. Rodrigo paró la escena y alabó su afecto. Pasaron los minutos y lo hizo repetir la escena, por supuesto que el afecto no era el mismo que la primera vez, pero el director, aprovechando ese afecto anterior, invitó al compañero a ponerse de espaldas al público y le propuso hacer pequeños espasmos desde sus hombros a su espalda. Los espectadores: sobrecogidos. El actor: simplemente haciendo algo con su cuerpo encontraba su lugar para contar. En *La flor al paso* sucedieron momentos parecidos, los afectos se mostraban con el cuerpo y así, de una manera casi milagrosa, desaparecía la presión de sentir. Si un día debía yo tener mucha tristeza en una escena, comprendí que si no la sentía no importaba, porque lo importante era dejar que el afecto tomase mi cuerpo y así exteriorizarlo. De esa forma el teatro ocurriría igual. Y yo me liberaba de la presión de tener que sentir de verdad, y comencé, simplemente, a moverme de verdad.

Para mí, la actuación con Rodrigo Pérez se transformó en un acto profundamente solidario, él siempre habla del teatro como revolución y la solidaridad es también hoy en día revolucionaria. El cuerpo tiene que contar los afectos, hay que sacar la voz, “hay que salir de uno mismo”; se trabaja y se es obrero para el otro, para contar al otro la historia, para “tomar de la mano al espectador” y hacerlo gozar con esta historia, por trágica que sea. Se parte de la base del goce de escuchar, presenciar, vivir, afectarse, por una historia contada. Además se vive, bajo la dirección de Rodrigo, una especie de abandono de la atención en uno mismo para dar atención a los otros, sucede la empatía, y en ese proceso de doblegar la atención y sacarla de uno mismo, hay momentos donde el grupo entero de actores y actrices nos encontramos pensando en lo mismo. A veces Rodrigo nos decía algo sobre el lugar, sobre la sensación, sobre los afectos y terminaba su frase agregando un “no es para que lo hagan, es para que lo piensen”, y nos

poníamos todos a pensar eso, y a pesar de no estar haciendo nada lo hacíamos todo porque pensar es, después de todo, hacer algo.

En ese pensamiento colectivo se instaló en mí la idea de que *La flor al paso*, más que ser una reescritura o una versión, es una forma de acercar la tragedia a Concepción, ciudad trágica, provincia profunda diría Rodrigo. Uno de los guardias de *La flor al paso* dice que dentro del teatro le ponemos “cualquier color a la vida, pero que afuera, la vida misma pasa *piola*¹”. *La flor al paso* hace eso, le pone el color que le ponemos al teatro, pasando *piola*, en la vida misma.

1 Adjetivo coloquial chileno que evoca la sensación de discreción o de pasar desapercibido (www.rae.es).

:: TEXTO DE CREADOR

A propósito de la visualidad de *La flor al paso*

Catalina Devia Garrido

Universidad Mayor, Chile

catalinadevia.garrido@gmail.com

He tenido la suerte de poder imaginar por primera vez algunas obras de Leyla Selman. Evocar por primera vez una obra es una responsabilidad importante; a veces, cuando las obras no se vuelven a montar, esa es la única imagen que queda atrapada en el tiempo.

Las obras de Leyla Selman siempre parecen situarse en ningún lugar, en ninguna parte; pero en Chile, un lugar constante es, sin duda, la provincia. La Provincia, es el nombre de la compañía que tenemos con Rodrigo Pérez hace 15 años ya; y es en esta idea de la provincia, este concepto o territorio a salvo, donde la vida es más amable –no más alegre, pero sí más amable y más honesta– donde se encuentran Rodrigo y Leyla. *La flor al paso* es una tragedia en la provincia. Las tragedias griegas suelen suceder en los campos de batalla, en los puertos antes de zarpar o en los palacios; pero para la reescritura de Leyla este lugar está borronado, solo existen los cuerpos, las acciones, porque el emplazamiento es un lugar de paso, un local en la carretera en el que si no lloviera tanto podría ser incluso un lugar del norte.

Conocí a Leyla Selman en diciembre de 2014 en el estreno de *Antígona del pueblo pez*, una versión libre que ella había escrito a partir de la Antígona de Anouilh, la de Brecht y la de Sófocles para uno de los montajes de egreso de ese año de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica. Yo había trabajado con Rodrigo pero no había encontrado aún a la dramaturga. Ese día conversamos un poco y la felicité por el Premio Municipal de Literatura que venía a recibir por *El pájaro de Chile*. De encuentros breves pero intensos comenzó nuestra colaboración artística.

El proceso de este montaje me llevó de viaje a Concepción. En breves idas y vueltas, y en el transcurso de tres semanas, la obra se gestó y produjo. Encontré ahí un grupo de personas desconocidas que se dedicaban al teatro entre muchos otros trabajos en el día: iban y venían en las micros interprovinciales o en bicicleta de colegios al interior, o de otros ensayos. Las jornadas de trabajo transcurrían entre mate y guitarra. Vi la intensidad y la diversidad de la forma en otros cuerpos, su fuerza residía no solo en la capacidad actoral sino en la historia que estos traían. Es imposible pensar la visualidad de una obra sin considerar el contexto geográfico y el campo de producción. Hasta no llegar a Concepción no tenía idea de la ubicación de los comercios: ¿dónde se encontraban los materiales, las ropas? El hallazgo de estos nuevos lugares, y lo que encontré en ellos, fueron determinantes para los elementos que finalmente constituyeron la puesta en escena.



La flor al paso. Dramaturgia: Leyla Selman, dirección: Rodrigo Pérez. TeatroReconstrucción, 2015. Fotografía: Carla León Pino. En la imagen de izquierda a derecha: Marco Camus y Cristóbal Gesell.

Un gran fondo de cortina de carnicería transparente diferenció un interior y un exterior; situé a los músicos sentados en un pequeño escenario a la derecha para que, cuando entrara el público, ya se escuchara su ruido porque tal vez llevaran ahí días sonando. Propuse que el espacio debería entenderse como un continuo, como un limbo donde estos personajes estaban atrapados para narrar una historia, la historia de Antígona que se nos presenta aquí en una dimensión humana, donde un tío, Creón, y su sobrina, discuten apasionadamente en un espacio público que se llama *La flor al paso* y que podemos ver indicado en un cartel de luz azul. A este espacio van entrando los personajes, Creón, su mujer infiel, la reina; Hemón, el hijo de Creón y prometido de Antígona; los guardias, la dueña del local y la mujer infiel del músico. Hay un cuerpo a medio enterrar, sí, porque ese es el motivo de la disputa. Hay tierra y hay lluvia, porque la naturaleza es innegable y estamos en el sur.

Me resultó necesario pensar un lugar geográfico concreto donde la historia sucede. Aun cuando Leyla es de Concepción, siempre que pienso el sur, decido por Cañete; no son tantos kilómetros de distancia, y debe ser que he visto ahí muchas de esas familias, muchas de esas disputas que, en la cercanía del campo, muestran personajes similares a los vaqueros del imaginario del Oeste norteamericano. El universo de las rancheras ha hecho lo suyo y el territorio aparece en el residuo de este imaginario en los cuerpos de *La flor al paso*. Estos personajes llevan vestuarios contemporáneos; podemos distinguir quién es quién por algunos detalles que los instalan jerárquicamente a unos en relación con otros, pero también por juegos escénicos



La flor al paso. Dramaturgia: Leyla Selman, dirección: Rodrigo Pérez. TeatroReconstrucción, 2015. Fotografía: Carla León Pino. En la imagen de izquierda a derecha: Francisca Díaz, Marco Camus, Cristóbal Gesell, Leslie Sandoval, Juan Pablo Aguilera.

como una corona de cartón brillante que pasa de mano en mano. El espacio era pequeño y los recursos lumínicos limitados, por lo cual se instalaron de manera precisa para que la luz guiara el ojo del espectador y nos volviera parte de esta tragedia.

En Concepción hay dos cosas que en Santiago no: bruma hasta el mediodía y la lluvia imbatible. Algo de esto hay en mi propuesta para esta obra. En colaboraciones futuras habrá que ver cuáles serán los elementos naturales que resuenen de ese allá, acá o el lugar que sea de nuestra provincia señalada.

:: RESEÑAS



:: RESEÑA

Ana Luisa Campusano T., Daniela Cápona P. y Catalina Devia G.
Develando el otro habitar. Oficios técnicos del Teatro Nacional Chileno

Santiago: Escena inmaterial, 2015.
178 pp.

Por Isabel Baboun Garib
Universidad Adolfo Ibáñez, Chile
ijbaboun@gmail.com



La *performer* de origen afgano Lida Abdul se define como una artista nómada, quien, a través de videoinstalaciones, crea sus obras la mayoría de las veces sobre la guerra o sobre su propio país en estado de guerra. La ciudad, entonces, le sirve de escenario y de muerte; su cuerpo, de soporte para la representación de su discurso. Podríamos decir que para el arte de la performance la ciudad es donde desemboca la historia y el contenido de esa historia; son las formas, la propia arquitectura a los modelos y medidas que acaparan los procesos de especificidades de años anteriores. ¿Y en el teatro? ¿Cómo ocurren las representaciones de aquellas arquitecturas que en la ciudad se levantan por sí mismas? ¿De qué forma la historia ha revestido los escenarios del teatro chileno para dar cuenta de las obras que en ellos se representan? “Solo se ve lo que se conoce, pero también, por cansancio, por desgastes de las cosas y de la mirada, solo se ve aquello que se inventa” (23), dice la narradora chilena Guadalupe Santa-Cruz. En el teatro, podríamos decir, la historia que vemos y hemos visto en cada escenario, ha sido esa, una inventada y traducida a los cientos de escenografías que develan, precisamente, ese “otro habitar”. *Develando el otro habitar, oficios técnicos del Teatro Nacional Chileno* es presentado siguiendo dichas direcciones y publicado gracias al apoyo del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2015).

Reflexionar sobre teatro implica un ejercicio que va más allá de su dramaturgia, género, y metodologías implicadas en las respectivas puestas en escena. Es, también, preguntarse por

el espacio y su capacidad contenedora para ficciones que se desarrollan en la materialidad de sus decorados y diseños escenográficos. Sus usos y espaciamentos colaboran en el proceso de fabulación de cada una de las obras; la escenografía representa, si se quiere, el inconsciente o doble de esa ficción que se representa para nosotros, sus espectadores. El oficio técnico, la manufactura, en tanto materias y formas, parecen inadvertidas cuando de explorar en la historia del teatro se trata. Sin embargo, con el presente volumen parte de esa deuda queda saldada. Pero, ¿cuáles podrían ser las motivaciones por llevar a cabo una investigación sobre una de las expresiones artísticas más importantes del teatro, como lo es el espacio escenográfico, aunque muchas veces ensombrecida? ¿De qué forma preguntarnos por su valor patrimonial en la historia del Teatro Nacional Chileno es pensar en la tradición arquitectónica sostenida desde los escenarios? ¿A qué exigencias espaciales nos enfrenta hoy la práctica del teatro, considerando los soportes mediales de los que se sirve cada vez con más fuerza y ante la proliferación aglutinada de representaciones al aire libre o bien difuminadas al negro de un espacio vacío?

Para sus autoras, la pregunta por el valor escenográfico en la historia del teatro en Chile responde a una doble necesidad: “relevar la práctica que desplegó el quehacer técnico del Teatro Nacional Chileno desde su creación en 1941, y por otra parte, comprender los elementos que constituyeron una tradición técnica que hoy resulta ‘obsoleta’ en relación a una nueva forma de producción de visualidad escénica” (14). Observar dicha tradición técnica pide aguzar el ojo y atender a la práctica técnica como soporte para la historia de visualidades que nos representan tanto dentro como fuera del teatro. En otras palabras, la noción de sujeto que podríamos desprender de las elaboraciones plásticas y materiales de las escenografías que comprenden este libro narra las subjetividades arquitectónicas de un pasado volcado en la ciudad. ¿De dónde proviene nuestro capital visual en el teatro? ¿Cómo intervenir hoy, incorporando las señas de años anteriores?

La construcción del Teatro Municipal en 1857, el permiso en 1941 que permitía nuevas formas de producción artística teatral con la fundación del Teatro Experimental, y las influencias europeas en las mallas curriculares de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, confirmaban la modificación, dicen sus autoras en el libro, no solo en la práctica teatral y en sus modos de producción, sino también en sus formas de mirar y escribir “lo teatral”. En el primer capítulo, “Los oficios”, se presentan los principales conceptos para la categorización del oficio en relación con la construcción visual que es aplicada de forma concreta a la práctica de la creación. ¿Qué sucede con la realización material de los proyectos devenidos de las propuestas dramáticas? ¿Cómo operan las prácticas de integración de la escena, de los espacios? Para Fernando Boudon, por ejemplo, la importancia del tramoyista se define a partir de su idea de comunidad, indispensable para reflexionar el teatro bajo cualquiera de sus términos. En tanto, el capítulo segundo, “Entrevistas”, opera como uno de los ejes centrales del libro al posicionar desde los discursos orales los testimonios de quienes obraron en el campo visual de las representaciones escénicas para los distintos universos dramáticos presentados en diversos teatros de Chile.

José Pineda, Guillermo Núñez, Guillermo Ganga, Fernando Boudon, Carlos Moncada, Manuel Alvarado, Margarita Pino, Camilo Retamal y Silvio Meier forman parte del archivo oral convocado por las autoras para volver la mirada hacia procesos decisivos en la historiografía del teatro chileno y para su posterior preservación patrimonial. “En el Teatro Cariola estaban los viejos sistemas del siglo XIX, con telón pintado, rompimientos, con cenefas y todo eso. Y

nosotros después empezamos a hacer el decorado sólido, firme, las puertas eran puertas” (33), relata Guillermo Núñez. Resulta especialmente valioso el contraste de las experiencias de cada uno de los entrevistados en cómo recorrieron el trayecto hacia lo que hoy entendemos por el oficio técnico que este libro convoca; y cómo, al mismo tiempo, cada uno pudo observar desde el hacer creativo los tránsitos que dicha práctica fue viviendo con el paso del tiempo. La historia de nuestro teatro en Chile es la que media los relatos orales de estas entrevistas, convirtiendo el principio de un arte que involucra la iluminación, el vestuario, la construcción de murallas, puertas y suelos, en la narración viva y encarnada en la experiencia de aquellos entrevistados. Guillermo Ganga, quien lleva más de cuarenta años en este oficio, recuerda: “hubo una época, según me cuentan, en que lo que ahora es la Escuela de Teatro (Morandé 750) era una bodega y taller donde se acopiaba toda la escenografía antigua, tenía que entrar golpeando para que se escaparan los ratones y allí se trabajaba” (41). Margarita Pino, la única mujer del grupo de entrevistados, da cuenta de su experiencia en un medio que, aparentemente, era sobre todo de hombres, y se refiere, entre otras cosas, a cómo las salas de teatro, décadas atrás, se llenaban siempre, sin importar el día de función: “Antes se hacían más obras, dos obras a la vez, salíamos de gira con obras grandes, elencos grandes, mucha gente, una obra por año. Ahora no hay el arrastre de público que había esos años, el teatro tenía su público, el día domingo se hacía función, el lunes era libre, el día de descanso de uno” (68).

El otro habitar, como dice parte del título del presente volumen, también es el pasado en imágenes que presenta el capítulo tercero, en que *La muerte de un vendedor viajero* (1950), *Las murallas de Jericó* (1952), *Ligazón* (1941), y *Orfeo y el desodorante* (1975), entre muchísimas otras, ilustran de forma expresiva las siluetas de un tiempo anterior aunque imprescindible cuando de reconstituir el pasado teatral chileno se trata. En el epílogo, capítulo final del libro, sus autoras vuelven a subrayar la importancia de la creación escénica escenográfica como un problema que trasciende su diseño y dimensiones materiales al contener aspectos estéticos, decisiones ante problemas creativos que apuntan hacia un debate reflexivo, político y cultural fundamental para el ejercicio de las artes escénicas. *Develando el otro habitar, oficios técnicos del teatro Nacional Chileno* se nos presenta como un libro extenso en el mejor sentido de la palabra, rectangular en su forma que bien trae la idea de libro-objeto, y casi como la de un álbum familiar. De hecho, este libro incluye ciento cincuenta y siete imágenes en blanco y negro, y otras a color, las que convierten el nomadismo de una historia teatral al tránsito de escenografías que, si una vez fueron construidas y después desarmadas, aquí aparecen como nuevas. Es un libro de metodologías, tanto en su objetivo reflexivo en la práctica del hacer técnico, como en su concepción patrimonial al recabar episodios claves dentro de la historia teatral en Chile. Andar en el espaciamento, dice Georges Didi-Huberman, es una fábula que ayuda a recuperar el sueño. Este libro precisamente se nos presenta como la narración oral y en imágenes de una arquitectura que seguirá proyectándose en el sueño profundo de quienes la siguen materializando para nosotros.

:: RESEÑA

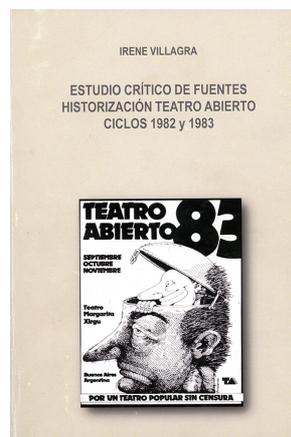
Irene Villagra

Estudio crítico de fuentes: historización de Teatro Abierto, Ciclos 1982 y 1983

Buenos Aires: editado por la autora e impreso en el taller de Cooperativa El Zócalo Ltda., 2015
400 pp.

Por Michelle Piaggio

Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile
michelle.piaggio@gmail.com



Irene Villagra es licenciada en Historia de la Universidad de Buenos Aires y se desempeña como historiadora e investigadora teatral. Ha publicado las investigaciones *Teatro Abierto* (1981), *Teatro y Teatología* (2011) INT-FIBA, y *Teatro Abierto 1981: dictadura y resistencia cultural. Estudio crítico de fuentes* (2013). En esta nueva publicación, Villagra se mantiene consecuente con su línea de investigación sobre el estudio de fuentes relacionadas con el Teatro Abierto, uno de los movimientos escénicos más importantes de América Latina, y que reúne tanto a dramaturgos como a directores y otras personas vinculadas al teatro en torno a una causa en común: la recuperación de la libertad de expresión y la democracia en la Argentina de la década de 1980. Así lo manifiesta Carlos Fos en el prólogo del libro, señalando que este movimiento demuestra, a través de las fuentes aquí presentadas, que el teatro “es una expresión artística viva, aun en tiempos en los que reina lo tanático. . . . un espacio en el que el encuentro escénico propuso la fiesta como resiliencia ante el horror” (12).

Esta vez la autora nos adentra en el contexto de producción de dicho movimiento, mediante el estudio de fuentes relacionadas con dos de sus ciclos más significativos: los de los años 1982 y 1983, constituyendo una prolongación de una investigación previa en la que aborda el ciclo de 1981. Es así como realiza una pesquisa en los archivos públicos y privados donde, de manera flexible, va recopilando y organizando la información en series documentales, cuya resultante

metodológica abre caminos para posteriores estudios ontológicos, filosóficos e históricos a partir del trabajo de dicho movimiento.

La compilación de esta diversidad de fuentes, tanto por su origen y tipo, permite armar un tejido amplio de visiones multidisciplinarias, cuya puesta en valor está en su dimensión integradora, ya que se exponen hechos protagonizados por agentes internos y externos a dicho movimiento, que condicionaron las sucesivas acciones de resistencia cultural en Argentina.

Es pertinente destacar la forma en que está estructurada esta publicación, pues de manera introductoria la autora ofrece un marco conceptual que ayuda a contextualizar al lector, tanto desde el punto de vista metodológico como histórico. Se desarrolla un breve estado de la cuestión sobre el movimiento a través de la confrontación de fragmentos seleccionados de estudios, artículos y notas; una suerte de presentación en la cual se subrayan los distintos modos de ver y exponer lo que estaba sucediendo en el teatro argentino en ese tiempo. Con ello el lector puede hacerse una idea fundamentada del contexto político y social de la Argentina de entonces y, también, del internacional.

En lo relacionado con las series documentales, que es el cuerpo de la investigación, se exponen las fuentes primarias. De estas resaltan las provenientes de la Multipartidaria Nacional y del Episcopado Nacional, las que están conformadas por documentos públicos, que van desde transcripciones de comunicados de prensa hasta la transcripción de manuscritos, afiches, actas de reuniones, recorte de diarios y documentos contables producidos por los propios organizadores de Teatro Abierto (1982-1983). Especialmente valiosas resultan las fuentes del archivo personal del dramaturgo Osvaldo Dragún, inéditas en su mayoría. Con ellas se puede armar un entramado “orgánico” del movimiento a partir de su contextualización con los movimientos políticos y sociales que actuaron en simultáneo para la resistencia.

Dentro de las fuentes documentales pertenecientes a la Multipartidaria Nacional, destaca *La propuesta de la Multipartidaria*, dirigida por Eduardo Varela (1982), y que pone de relieve la censura y la represión ejercidas en el ámbito de la cultura. El documento se pronuncia sobre la recuperación de las libertades de expresión en el entorno cultural y artístico, denunciando que “debe devolverse . . . la pérdida de libertad, suprimiendo las actuales y regresivas formas, directas e indirectas, de censura, sin perjuicio del resguardo de la moral pública” (100). Se recopilan, asimismo, otros documentos que muestran cómo, desde el frente de partidos políticos formado para restablecer la democracia, se convoca a la participación de otros sectores. Esto se puede ver en un fragmento del cuarto documento público titulado *Antes que sea tarde. Llamamiento y propuesta a la Nación (16 de diciembre de 1981)*, en que se plantea que “la formulación y aplicación de esta política requiere amplia participación de la comunidad y, en particular, de las asociaciones representativas de autores, escritores, compositores, plásticos, cineastas, actores, etc.” (109).

En cuanto a la serie documental del Episcopado Nacional, que fue convocado por la Multipartidaria Nacional, nos permite ver la postura y el apoyo de la Iglesia frente a la situación límite que estaba atravesando Argentina luego de cinco años de régimen dictatorial. Es interesante observar cómo, a través de la *Exhortación pastoral: reconstrucción nacional y el orden moral* (1981), se suman a las acciones otros agentes que buscan restituirla libertad individual y colectiva en el país.

De otro lado, son de gran valor las fuentes provenientes de los propios organizadores del Teatro Abierto, las cuales, al ser reproducidas y presentadas cronológicamente, abren al

investigador posibilidades de hacer lecturas y cruces de información. Son documentos sobre las reuniones de sus miembros para organizar los ciclos teatrales (lugares y fechas de las funciones), así como también para definir su línea de trabajo. Se recogen igualmente papeles contables que muestran los recursos económicos de los que disponían, o afiches que permiten analizar la iconografía y la tipografía empleadas para la difusión de sus obras. Todo ello sumado a una selección de recortes de diarios y publicaciones periódicas donde se habla sobre el Teatro Abierto y sus actividades. En esta última serie de fuentes primarias, llama la atención la manera en que la autora, junto con estas y en un destacado de fondo negro, sitúa un conjunto de párrafos sobre los acontecimientos políticos ocurridos en paralelo a las actividades del Teatro Abierto, lo que amplía las posibilidades de cruces contextuales por parte del lector.

De igual manera, Villagra integra en su investigación una serie de fuentes secundarias, que provienen de entrevistas y testimonios de algunos de los protagonistas del Teatro Abierto. La confrontación de estas con las fuentes primarias permite una suerte de diálogo acorde con la propuesta de Jorge Dubatti: "para estudiar el 'mundo paralelo al mundo', es imprescindible conocer 'el mundo' o 'la realidad'". De esta forma se logra exponer la simultaneidad de los hechos para darles un sentido transversal, que comprende tanto la importancia del movimiento cultural Teatro Abierto, como la expresión contestataria ante la censura sufrida durante el período de la dictadura cívico-militar argentina, pero también las fluctuaciones políticas, económicas y sociales que propiciaron el retorno a la democracia en 1985.

Finalmente, este trabajo es un buen ejemplo de cómo se pueden abrir las posibilidades de investigación sobre un tema en particular, ya que no solamente estamos ante un estudio de fuentes documentales, sino también ante un libro-archivo, cuya riqueza metodológica y exhaustividad en el levantamiento y organización de la información facilitan su contraste para historiar la resistencia a través del arte en nuestra región. Se trata, pues, de un aporte fundamental para aquellos que busquen profundizar en el Teatro Abierto y su contexto cultural, político y social, así como para quienes deseen encontrar nuevas vetas para futuras investigaciones interdisciplinarias.

:: RESEÑA

8° IDIERI: Cultura Abierta en el Siglo Asiático. Diálogos internacionales sobre educación dramática

Por Catalina Villanueva
Trinity College Dublin, Irlanda
villanum@tcd.ie

El 8° Instituto Internacional de Investigación en Educación Dramática (Idieri) se desarrolló entre el 30 de junio y el 5 de julio de 2015 en el Instituto Nacional de Educación en Singapur. Este importante evento del área de la pedagogía teatral se originó en 1995 en Brisbane, Australia, y desde entonces se realiza cada tres años en diferentes puntos del globo.

En su octava versión, Idieri convocó a alrededor de 150 delegados de 120 países distintos; contó con ocho oradores principales, nueve centros de investigación y más de 90 presentaciones de artículos académicos, pósters y performances. Durante las seis jornadas, los asistentes al evento tuvimos la ocasión de conocer diversas investigaciones sobre temas ligados a la pedagogía teatral; pudimos familiarizarnos con nuevas publicaciones en el área y generar lazos colaborativos con miras hacia el futuro.

Con una excelente organización, Idieri fue un evento de alta calidad investigativa que da cuenta del dinamismo y versatilidad de la educación dramática, un campo que tiene décadas de desarrollo bullente principalmente en Norteamérica, Europa y Oceanía, a pesar de las constantes amenazas que enfrenta la educación artística a nivel mundial.

Educación dramática en el Mundo Anglóparlante: una breve visión general

Lo que en inglés se denomina *drama education* se ha constituido fuertemente como una disciplina en sí misma desde mediados del siglo pasado (Fleming 2003). Desde sus inicios, los exponentes



Dr. Charlene Rajendran, directora de la conferencia, y Dr. Prue Wales. Ambas son docentes del Visual and Performing Arts Department, National Institute of Education, Nanyang Technological University de Singapur y organizadoras del 8° Idieri. Fuente: Equipo organizativo 8° Idieri, National Institute of Education, Nanyang Technological University, Singapur.

de esta disciplina parecen compartir una visión socioconstructivista y crítica de la educación que busca promover experiencias relevantes y reflexivas para los estudiantes (Neelands 2009). Más específicamente, frente a una preocupación excesiva por el resultado final en los cursos y talleres de teatro en contextos escolares, la educación dramática se originó como un esfuerzo por centrar la atención ya no en el producto, sino en el proceso creativo vivido por los estudiantes (Fleming 2003; O'Hara 1996). Como relata Fleming (2003), en los 80 se generaron importantes debates sobre los objetivos, estrategias y modos de inserción de la educación dramática, llevando –desde los 90 en adelante– a visiones más equilibradas que valoran tanto el aspecto estético como el experiencial del teatro en la educación.

Hoy en día en el mundo angloparlante existen diversas permutaciones de lo que en español conocemos como pedagogía teatral, aunque los límites son difusos. Mientras algunos se enfocan en el desarrollo personal y social a través de la expresión dramática, otros se centran en el valor de las habilidades ligadas al teatro como metodología de aprendizaje aplicable en las diversas áreas del currículum escolar. Igualmente, hay quienes llevan la mirada a la creación de obras teatrales profesionales para audiencias escolares o a la enseñanza del arte teatral en la formación escolar, comunitaria o profesional. A esto se agregan tendencias que van más allá de la educación propiamente tal y se relacionan con la noción de “teatro aplicado”. Un ejemplo de esto es la exploración del medio teatral como método investigativo (O'Sullivan 2011; Bacon 2005).

Toda esta diversidad y riqueza de la educación dramática y teatral se evidenció en la multiplicidad de enfoques de los participantes de Idieri 2015. Una multiplicidad que, sin embargo, contó con un hilo transversal: el concepto de “cultura abierta”.

Cultura abierta

El concepto medular del 8º Idieri tiene su origen en la labor de uno de los dramaturgos y teóricos teatrales singapurenses más importantes del último tiempo: Kuo Pao Kun (1939-2002). El concepto de cultura abierta, acuñado por Kun, hace referencia a la habilidad de una comunidad de mantenerse arraigada en sus raíces culturales, pero abierta a nuevas influencias, e incorporando “la riqueza de las tradiciones con la vibración de lo moderno” (“Open Culture” 1, traducción propia).

Sin duda, cultura abierta plasma el espíritu de una ciudad-estado como Singapur, caracterizada por su heterogeneidad, por su multiculturalismo y, debido a su pasado colonial, por sus fuertes influencias occidentales. En el ámbito de la educación dramática, el concepto plantea una invitación a reflexionar sobre la labor pedagógica y artística en un mundo globalizado, en donde el teatro viene a recibir hoy más que nunca la labor dual de preservar las tradiciones culturales y de fluir con los cambios. Específicamente en el contexto de la educación, puede jugar el papel relevante de promover una visión tolerante de identidad y colectividad. La noción de cultura abierta de Kun fue clave en cada ponencia de los oradores principales del evento, quienes abrieron cada jornada con reflexiones desafiantes.

Oradores principales

C. J. Wee Wan-ling dio inicio al 8º Idieri con una ponencia sobre educación dramática y teatral en Singapur. Wang-ling describió las circunstancias sociales que llevaron al teatrista Kuo Pao Kun a proponer la noción de cultura abierta, y a abogar por un teatro que trasciende barreras identitarias y nacionalismos. Esta presentación inaugural contextualizó el encuentro de forma inestimable, ayudándonos a conocer un poco más sobre el país anfitrión y a comprender la significancia del tema cardinal del evento.

Judith Ackroyd de Regent’s University London compartió su propia experiencia al tratar de abandonar centrismos culturales en su labor como pedagoga teatral. Al cierre de su lúdica ponencia, Ackroyd planteó una pregunta significativa para invitar al diálogo posterior: ¿cómo puede la educación dramática ayudar a los estudiantes a relacionarse con personas de otras culturas?

En la tercera jornada del encuentro, el historiador asiático Prasenjit Duara trasladó la mirada a problemáticas ecológicas, examinando el rol del arte en el escenario antropocéntrico actual. Esta ponencia fue seguida de una respuesta elaborada por Helen Nicholson, coeditora de *RiDE: The journal of applied theatre and performance*, quien subrayó la misión de la educación dramática y teatral de poner resistencia a los efectos nocivos del capitalismo, a la vez que planteó la urgencia de repensar la visión humanista tradicional del teatro.

Los oradores principales contribuyeron a abrir cada jornada de la conferencia generando diálogo entre los asistentes y planteando preguntas cruciales para el desarrollo del área, reafirmando el espíritu filosófico, crítico y movilizador de la educación dramática.

El 8º Idieri no solo contó con oradores principales de larga trayectoria, además incorporó un panel de investigadores emergentes de diferentes nacionalidades, quienes expusieron sobre la necesidad de considerar lo local y lo global en la gestión de compañías de teatro aplicado (Mullen 2015); las tensiones culturales involucradas en innovadoras metodologías investigati-

vas basadas en el teatro y la performance (Lea 2015); y el valor de la educación dramática en promover la reconciliación en contextos poscoloniales (Wilinson 2015).

Finalmente, Juliana Saxton cerró el encuentro con su ponencia “¿Qué es lo que importa?”. A sus 82 años, Saxton es una de las exponentes de educación dramática con mayor trayectoria, lo que quedó en evidencia a lo largo de su presentación. En ella, la investigadora decidió compartir no un ejemplo de buenas prácticas pedagógicas, sino al contrario, un error, un episodio fallido que la ayudó a advertir su propia ceguera cultural y a evidenciar algunos estereotipos que estaban arraigados en su comprensión del mundo. Elaborando acerca del valor de las experiencias imaginativas y colectivas que la educación dramática implica, Saxton destacó el poder de esta disciplina para activar cambios socioculturales en pos de la tolerancia y la justicia social.

Centros de investigación

Tal como indica su nombre, más que como una conferencia, Idieri se plantea como un instituto. Se trata de un encuentro en el que no solo se diseminan resultados de investigaciones previas o en curso, sino que además se originan nuevos conocimientos colectivos. En esta octava versión, esto se produjo principalmente a través de los *research hubs* o centros de investigación que se desarrollaron de forma paralela. Estos centros profundizaron en la noción de cultura abierta, indagando en temáticas tales como democracia y educación dramática, etnografía performativa, teatro comunitario e investigación en contextos escolares, entre otras materias. Personalmente tuve la oportunidad de participar en el centro “Representaciones de la diferencia”, en el que exploramos los conceptos de identidad, otredad, diversidad y empatía, todo esto desde el prisma del teatro y la expresión dramática.

Un aspecto destacable de los centros de investigación es que la mayoría incluyeron una salida a terreno, corroborando así el espacio vital que tiene la praxis para la disciplina. En la jornada final cada centro de investigación compartió con los asistentes en pleno una breve presentación que resumió el trabajo desarrollado. De forma coherente con un encuentro de educación dramática y teatral, las presentaciones tuvieron elementos performativos interesantes. Sin embargo, hubiera sido beneficioso destinar más tiempo a estas presentaciones para que no quedaran en un nivel anecdótico y pudiera generarse mayor reflexión posterior.

Una chilena en Idieri

Presenté dos piezas de investigación sobre educación dramática en el encuentro¹: un póster sobre el resultado de mi tesis de magíster (Villanueva, “Active exploration”) y un artículo sobre la revisión bibliográfica de mi actual investigación doctoral (Villanueva, “Critical pedagogy today”). Siendo esta la primera vez que exponía los resultados de mis investigaciones en un encuentro especializado de la disciplina, contaba con varias expectativas. Una de ellas era la de exponer

1 Gracias al financiamiento del Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes, ámbito nacional de financiamiento, convocatoria 2015.

mi labor al análisis de colegas en el área, lo que se cumplió con creces. Los comentarios que recibí me han ayudado a fortalecer el diseño de la parte empírica de mi investigación doctoral desarrollada en 2016, que explora la educación dramática como movilizadora de pedagogías críticas en el contexto escolar chileno.

Un objetivo más general era el de avanzar en la integración de Chile en el contexto disciplinar mundial, dada nuestra escasa representación en recientes encuentros internacionales, tales como Idieri (versiones 6ª y 7ª), y el congreso mundial IDEA (“IDEA: History”; “IDEA Paris 2013”). Sin dejar de reconocer los emprendimientos relevantes en pedagogía teatral que han tenido lugar en nuestro país, entre los que se incluyen proyectos públicos (Retuerto Mendaña 2008) y privados (“EDUCACION | Chile Actúa”), cursos y diplomados, la labor sostenida de Verónica García-Huidobro (*Manual de Pedagogía Teatral; Pedagogía Teatral*), además del trabajo imprescindible que pedagogos teatral nacionales realizan en el aula, parece existir una carencia de investigaciones en el área. Más aún, una de las pocas investigaciones que logré encontrar (Aguilar y Arias 2015), señala que la pedagogía teatral en Chile está mayormente limitada a espacios extraprogramáticos, siendo poco utilizada como metodología de enseñanza. Esto demuestra la necesidad de generar más investigación sobre modalidades alternativas de inserción de la pedagogía teatral y dramática, de manera de aprovechar su enorme potencial educativo.

En este escenario, el diálogo con colegas internacionales puede ayudarnos a aprender de las experiencias de integración de la pedagogía teatral y la educación dramática que se han vivido en otras latitudes. Durante mi paso por el 8º Idieri tuve la oportunidad de conocer más sobre los procesos de fortalecimiento de la educación dramática y teatral en otros países, pudiendo sacar algunas conclusiones tentativas.

Primero, parece ser muy relevante para el avance de la disciplina el desdibujar los límites entre teatristas y educadores, desarrollando proyectos colaborativos entre profesionales de ambas áreas. Es también crucial destinar recursos suficientes para el desarrollo no solo de proyectos en pedagogía teatral, sino de investigaciones cualitativas y cuantitativas sobre el impacto de estos proyectos en el contexto educativo chileno. En esta misma línea, sería beneficioso que los programas de formación de pedagogos teatrales hicieran mayor hincapié en la importancia de generar investigación a partir de la propia práctica. Por último, parece ser indispensable difundir estas investigaciones en plataformas de alto alcance. La creación de encuentros nacionales de pedagogía teatral y dramática significaría una gran contribución en este sentido.

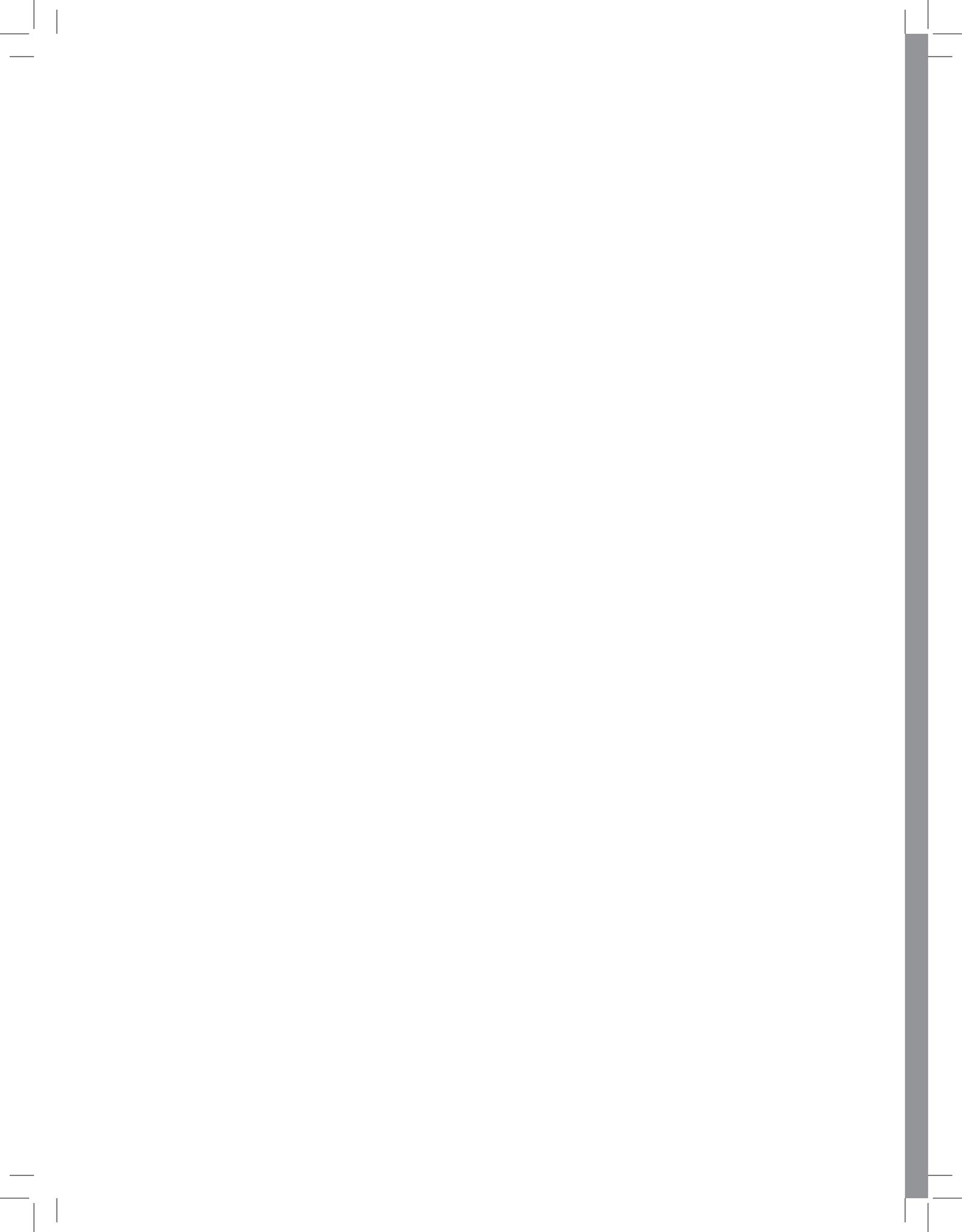
Además de estas orientaciones, mi experiencia en el 8º Idieri puso en relieve un obstáculo significativo para la inserción de Chile en este contexto internacional: la barrera idiomática. Por una parte, la gran mayoría de las publicaciones de educación dramática de mayor relevancia a nivel internacional no cuentan con traducciones al español, lo que restringe su acceso en nuestro contexto. Remediar esto implicaría una inversión importante de recursos. Por otra parte, Idieri se realizó completamente en inglés, lo que evidentemente restringe la participación de delegados no angloparlantes. Este sesgo idiomático fue notado en su ponencia por Juliana Saxton, quien problematizó la cualidad del inglés como idioma universal, y lo paradójico de que un encuentro enfocado en el tema de la cultura abierta se limitara a un solo idioma. Quizás los futuros encuentros pudieran considerar expandir sus idiomas oficiales e incorporar estrategias de traducción e interpretación.

Más allá de estas limitaciones, Idieri es un espacio invaluable para el crecimiento colaborativo de la educación dramática. Es una instancia que ayuda a prevenir que la disciplina se estanque en una defensa ciega de su propio valor, mediante el constante planteamiento de preguntas críticas y desafiantes. Habiendo participado en el octavo encuentro hoy, más que nunca, creo en la urgencia de examinar el aporte que la educación dramática y teatral puede significar para la educación en Chile. Quizás en un futuro, Chile mismo pueda ser país anfitrión de un encuentro Idieri. Hasta ese entonces, espero que un mayor número de pedagogos teatrales nacionales se incentiven a participar en eventos venideros, dada la enriquecedora experiencia que implica tanto para el desarrollo profesional como para el de la disciplina nacional en general.

Obras citadas

- Schedule & academic programme*. 7th International Drama in Education Research Institute, Mary Immaculate College, University of Limerick, 10-15 July 2012. Recurso electrónico. 12 de febrero de 2015.
- Ackroyd, Judith. "Stepping Outside Culture-Centricities and into Open Culture: Drama for Our Global Village". Ponencia presentada en 8th International Drama in Education Research Institute. National Institute of Education, Nanyang Technological University, Singapur, 2015.
- Aguilar, Marcela y Óscar Arias. "Acercamiento a La Realidad de La Pedagogía Teatral Aplicada a Los Establecimientos Educativos de La Región Metropolitana". *Red de Pedagogos Teatrales UC*, 2008. Recurso electrónico. 2 de julio de 2015.
- Bacon, Jane. "The Feeling of the Experience: A Methodology for Performance Ethnography". *Research Methodologies for Drama Education*. Ed. Judith Ackroyd. Stoke-on-Trent, UK; Sterling, USA: Trentham Books Ltd, 2005. 135-157. Impreso.
- Duara, Prasenjit. "Sacralizing the Landscape: Performance, Resistance and Ritual in the Anthropocene". Ponencia presentada en 8th International Drama in Education Research Institute. National Institute of Education, Nanyang Technological University, Singapur, 2015.
- Chile Actúa*. 2010. Sitio web. 10 de febrero de 2015.
- Fleming, Michael. *Starting Drama Teaching*. 2nd edition. London, UK: David Fulton, 2003. Impreso.
- García-Huidobro, Verónica. *Manual de Pedagogía Teatral*. Santiago, Chile: Ed. Los Andes, 1996. Impreso.
- . *Pedagogía Teatral: Metodología Activa en el Aula*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Católica, 2004. Impreso.
- IDEA: History*. IDEA. s.f. Sitio web. 7 de agosto de 2015.
- IDEA Paris 2013*. s.f. Sitio web. 28 de agosto de 2014.
- IDIERI 6: Drama Research Futures: Examining Our Past, Critiquing Our Present, Imagining Tomorrow*. 2009. Sitio web. 9 de febrero de 2015.
- Lea, Graham. "Navigating Cultures in Research-Based Theatre". Ponencia presentada en 8th International Drama in Education Research Institute. National Institute of Education, Nanyang Technological University, Singapur, 2015.
- Mullen, Molly. "Rethinking Management in Applied Theatre Companies". Ponencia presentada en 8th International Drama in Education Research Institute. National Institute of Education, Nanyang Technological University, Singapur, 2015.
- Neelands, Jonathan. "The Art of Togetherness: Reflections on Some Essential Artistic and Pe-

- dagogic Qualities of Drama Curricula". *NJ Drama Australia Journal*, vol. 33. no. 1 (2009): 9-18. Impreso.
- O'Hara, Michael. "The Drama of Drama in Education: Questions and Issues". *Drama and Theatre in Education: Contemporary Research*. Ed. John Somers. Captus Press, 1996. 121-136. Impreso.
- "Open Culture". *8th International Drama in Education Research Institute*. Recurso electrónico. 1 de febrero de 2015.
- O'Sullivan, Carmel. "Role-Playing". *Research Methods in Education*. Ed. Louis Cohen, Lawrence Manion, and Keith Morrison. 7 ed. London; New York: Routledge, 2011. 510-527. Impreso.
- Retuerto Mendaña, Iria. "Propuesta metodológica para un trabajo teatral con niños, niñas y adolescentes vulnerados". *Señales* (2008): 9-48. Impreso.
- Saxton, Juliana. "What Matters?". Ponencia presentada en 8th International Drama in Education Research Institute. National Institute of Education, Nanyang Technological University, Singapur, 2015.
- Villanueva, Catalina. "Critical Pedagogy Today: Is There Consensus? A Literature Review of Critical Pedagogy and Its Implications for the Field of Applied Drama". Ponencia presentada en 8th International Drama in Education Research Institute. National Institute of Education, Nanyang Technological University, Singapur, 2015.
- . "How the Active Exploration of a Complex Text through Drama Provides Opportunities for Students to Think in a Critical Way: A Case Study". Póster presentado en 8th International Drama in Education Research Institute, Nanyang Technological University, Singapur, 2015.
- Wang-ling, C. J. Wee. "Radical Modernisation and Cultural Production in Singapore". Ponencia presentada en 8th International Drama in Education Research Institute. National Institute of Education, Nanyang Technological University, Singapur, 2015.
- Wilinson, Linden. "Rowing Backwards into the Future". Ponencia presentada en 8th International Drama in Education Research Institute. National Institute of Education, Nanyang Technological University, Singapur, 2015.



:: RESEÑA CURRICULAR AUTORES



:: Reseña curricular autores

Juan Villegas

j.villegas@uci.edu

Research Professor. University of California, Irvine (Emeritus). Profesor Honorario, Escuela de Teatro, Universidad de Chile. Director y editor de *Gestos* y Ediciones de Gestos. Autor de *Historia del teatro y las teatralidades en América Latina* (2011), *Para la interpretación del teatro como construcción visual* (2013, 2ª. Ed). Última novela: *Yo tenía un compañero* (2009). Más información en: <http://www.humanities.uci.edu/gestos/villegas.html>

Iván Vera-Pinto Soto

iverapin@gmail.com

Académico de la Universidad Arturo Prat, cientista social, pedagogo, teatrista y escritor iquiqueño. Magíster en Educación Superior, su línea de investigación se asocia con el teatro y la memoria histórica. Desde la década de 1970 ha ejercido diversas funciones en el mundo escénico: docente, actor, director, investigador, dramaturgo y productor artístico. Es colaborador permanente en revistas especializadas de teatro y pedagogía. Autor numerosos textos de teatro y narrativa, entre ellos: "Coruña, la ira de los vientos" (2007); "Bolero de Sangre" (2008); "El Último Cuplé del Emperador" (2008); "La Siniestra Historia del señor De Lara" (2009); "Testimonios del Teatro Expresión: 30 años de pasión (2009)"; "La Pasión del Sastre (2009); "Llegó con Tres Heridas" (2010); "Delirio" (2010); "El Despertar" (2010); "Recuerdos Atrapados en Ataúd" (2011); "Entre Ánimas y Fantasmas" (2011); "La Última Batalla" (2011); "Antología Teatro de la Memoria" (2012); "Obras de la Memoria: seis piezas dramáticas" (2013); "Cuentos de Voces Errantes" (2015); "Cuentos Crepusculares" (2015); "Trilogía del Teatro de la Memoria" (2016); "Historia Social del Teatro en Iquique y la Pampa, 1900-2015" (2016). Galardonado con: premio APES (2007) del Círculo de Periodistas de Espectáculo de Chile, "por el aporte a la escena regional"; "Miembro Benemérito de la Comunidad Universitaria" UNAP (2009), e Hijo Ilustre de la ciudad de Iquique (2016).

Soledad Figueroa Rodríguez

soledad.figueroa.r@gmail.com

Actriz UC, licenciada en Actuación de la Pontificia Universidad Católica de Chile; minor en Historia Contemporánea UC y magíster en Artes con mención en Estudios y Prácticas Teatrales de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Docente Academia de Actuación Club de Teatro de Fernando González, Duoc UC.

Coordinadora general del Núcleo de Investigación Vocal (NIV). Últimas publicaciones: Editorial Núcleo de Investigación Vocal *¿Por qué hablar de Arte y Ciencia? Identidad, procesos cognitivos y corporización vocal* (noviembre, 2016) y en Revista Hiedra *El contrabajo: la musicalidad de lo humano* (junio, 2016).

Gino Luque

gluque@pucp.pe

Doctor en Artes Escénicas por la Universidad Autónoma de Barcelona (España) y licenciado en Literatura Hispánica por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), donde es profesor de cursos de teatro contemporáneo, teoría teatral y dramaturgia. Ha obtenido, además, un Diploma en Gestión Cultural en la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina). Es director de la Maestría en Artes Escénicas de la PUCP y miembro del comité asesor del Conservatorio de Formación Actoral del Centro Cultural Peruano-Británico. Como dramaturgo, es autor de *Los número seis*, *Desencuentros*, *Falsarios*, *Imitation of Life*, *Aeropuerto* y *Mientras ellos no están*, y co-autor de *Astronautas* y de la versión teatral de *Ciriaco de Urtecho*, *litigante por amor*. Ha ganado el Primer Concurso de Dramaturgia Peruana (2007) y una beca del Fondo Iberescena para la Creación Dramatúrgica (2008).

Carla Cortez Cid

carlacortezcid@gmail.com

Profesora de Estado en Castellano egresada de la Universidad de Santiago de Chile. Maestranda en Estudios de cine y teatro latinoamericano en la Universidad de Buenos Aires. Sus últimas ponencias presentadas son "La Frontera y Tony Manero: identidades, violencias y restos que apuntan al pasado" en V Encuentro Internacional de Investigadores de cine chileno y latinoamericano de Cineteca Nacional de Chile 2015, y "Experiencia y posdictadura en *Villa* de Guillermo Calderón" en el XXIV Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, GETEA, Buenos Aires, 2015

Isabel Sapiaín Caro

isapiainc@gmail.com

Profesora de Estado en Castellano egresada de la Universidad de Santiago de Chile. Actualmente cursa la Maestría en Estudios de Teatro y Cine Latinoamericano y Argentino en la Universidad de Buenos Aires. Su última ponencia presentada fue "Una visión sobre el trauma en la sociedad chilena de posdictadura en *La amante fascista* de Alejandro Moreno" en el XXIV Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, GETEA, Buenos Aires, 2015.

Domingo Adame

dadame@uv.mx

Doctor en Letras Modernas por la Universidad Iberoamericana, maestro en Estudios Literarios por la Universidad Autónoma del Estado de México, licenciado en Literatura Dramática y Teatro por la UNAM. Cursó una especialización en actuación y dirección en la Escuela Estatal Superior de Teatro de Cracovia. Ha sido profesor en varias universidades mexicanas. Desde 2001 es profesor-investigador en la Universidad Veracruzana. Sus líneas de investigación son complejidad y transdisciplinariedad, teatrología y teatro en México. Autor, entre otros títulos, de: *Teatros y Teatralidades en México, Siglo XX* (AMIT, 2004); *Elogio del Oxímoron, Introducción a las Teorías de la Teatralidad* (Universidad Veracruzana, 2005) y *Conocimiento y representación. Un re-aprendizaje hacia la transteatralidad* (Facultad de Teatro UV, 2009). Autor de artículos y capítulos de libros sobre transdisciplinariedad, entre otros: "From a Disciplinary to a Transdisciplinary Vision of the University: A Space of Knowledge, Culture, Art, Spirituality, and Life" (en *Transdisciplinarity and Sustainability*, 2012, The ATLAS Publishing). "Artes y Universidad en el siglo XXI, perspectiva transdisciplinaria" (en Adame, Domingo, 2015 (Coord.) *Artes Escénicas y Universidad en el Siglo XXI*, Universidad Veracruzana-AMIT). "Cuerpo y transdisciplinariedad: fundamentos para una transpoética escénica" (en *Corporalidades escénicas*, CEEDA, UV). Fue director del Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli del Instituto Nacional de Bellas Artes (1989-1993), presidente fundador de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (1993-1996 y 2013-2016) y director de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana (2005-2009). Miembro del Sistema Nacional de Investigadores y del Centre International de Recherches et Etudes Transdisciplinaires (CIRET-París).

Leyla Selman

leylaselman@gmail.com

Actriz y dramaturga egresada de la Escuela de Arte Dramático del Sur de Concepción y que desde el año 2005 lidera la compañía "La Reconstrucción". Es una creadora que junto a su compañía han sido parte central para mantener activa la escena penquista a pesar del cierre de las Escuelas de teatro y las dificultades para mantener una escena profesional en las regiones del país. Su alianza con el director y actor Rodrigo Pérez y con compañías aficionadas como la del Departamento de Pedagogía de la Universidad de Concepción le han permitido ampliar las redes de sobrevivencia y visibilidad del trabajo teatral en la ciudad. Dos veces ha sido ganadora del premio Ceres a las artes en la región del Biobío, sus obras *El pájaro de Chile* y *La flor al paso* han sido parte de la selección anual del Festival Santiago a Mil. Por *El Pájaro de Chile* recibió el año 2014 el Premio Municipal de Literatura.

Marcia Martínez Carvajal

marcia.martinezcg@gmail.com

Profesora de Español, magíster en Literaturas Hispánicas y doctora en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Concepción. Ha publicado diversos artículos en revistas nacionales y extranjeras y fue investigadora responsable del proyecto FONDECYT-Iniciación "Aproximaciones a las continuidades y estrategias del teatro chileno" (n° 11130461). Es coeditora del libro *Teatro y fulgor. Aproximaciones a la obra de Isidora Aguirre* (Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2016) y es parte del Comité editorial de la revista *Apuntes de Teatro* (PUC), *Revista Panambi* (UV) y *Revista Documentos Lingüísticos y Literarios* (UACH). Actualmente se desempeña como profesora adjunta de la Escuela de Teatro de la Universidad de Valparaíso, Chile.

María Francisca Díaz

m.francisca.diaz@gmail.com

Actriz de la Universidad del Desarrollo (2009), magíster en humanidades, mención literatura de la misma universidad (2009) y profesora de lenguaje en la Universidad de Concepción (2017). Cursó talleres de actuación, canto carnático y Kalarypayattu en Kerala, India, y dos talleres de actuación en el centro de estudios teatrales CELCIT, en Buenos Aires, Argentina (2010). En el año 2011, toma el seminario de actuación del centro de investigación teatral Teatro La Memoria, en Santiago de Chile. A partir del año 2011, participa en la compañía TeatroReconstrucción realizando montajes como *Hamlet Máquina*, *el Pájaro de Chile*, *Querida Vagabunda* y *Torcida*, *La Flor al paso*, *El día en que un colibrí se posó en mi ventana*, *Pencopolitania*, *Radioteatro Cruces hacia el mar*, *Región*, entre otros. Coejecutora del Fondart nacional *El pájaro de Chile vuela* (2002), dirigida por Rodrigo Pérez. Coejecutora del proyecto Fondart regional de creación *La flor al paso* (2015), montaje dirigido por Rodrigo Pérez, seleccionado por FITAM 2017. Coejecutora y productora general del proyecto MUTE (1er concierto en dramaturgia penquista) en 2016, actriz de la obra EVA, perteneciente a dicho proyecto. *El pájaro de Chile* ha sido seleccionada por el GAM para ser parte de su parrilla de programación del primer semestre del año 2017. Actualmente, sigue participando activamente en TeatroReconstrucción y está desempeñándose como vocalista en la banda *Ala Vorágine*.

Catalina Devia Garrido

catalinadevia.garrido@gmail.com

Diseñadora teatral egresada de la Universidad de Chile, presidenta de la Asociación Nacional de Diseñadores Escénicos; trabaja con destacados actores y directores de nuestro país como Héctor Noguera en *El último encuentro* (2007) y *El Jardín de Cerezos* (2013); con Marcelo Leonart en *El Taller* obra ganadora del premio Altazor 2013. Forma parte estable de las compañías Teatro La Provincia desde el año 2002 y Teatro Niño Proletario, desde el año 2005. Al mismo tiempo,

destaca por su trabajo en otros ámbitos: en el cine por su colaboración constante con el cineasta José Luis Torres Leiva, y su trabajo creativo en danza para coreógrafos como José Luis Vial en *Lo impermanente* y 2012, con Carolina Cifras en 2010 y *Pampa*, entre otros. Su laboral académica se extiende ya por diecisiete años.

Isabel Baboun Garib

ijbaboun@gmail.com

Actriz de la Pontificia Universidad Católica de Chile (2008). Gracias al Sistema Bicentenario Becas Chile cursó un Ph.D en Literatura Latinoamericana en UC, Davis (2016) y con el mismo beneficio una Maestría de Escritura Creativa en Español en New York University (2011). Realizó el taller “Avanzado de guión cinematográfico” (2013) en la EICTV (Escuela internacional de cine y televisión) San Antonio de los Baños, Cuba. Fue locutora en la estación KDVS, California, con un programa de cultura dedicado a la comunidad Hispanoablante. Actualmente tiene una sección sobre cultura palestina en el programa radial “Palestina por Siempre” de la Universidad de Chile. Dicta clases en la universidad Adolfo Ibáñez y en la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Michelle Piaggio

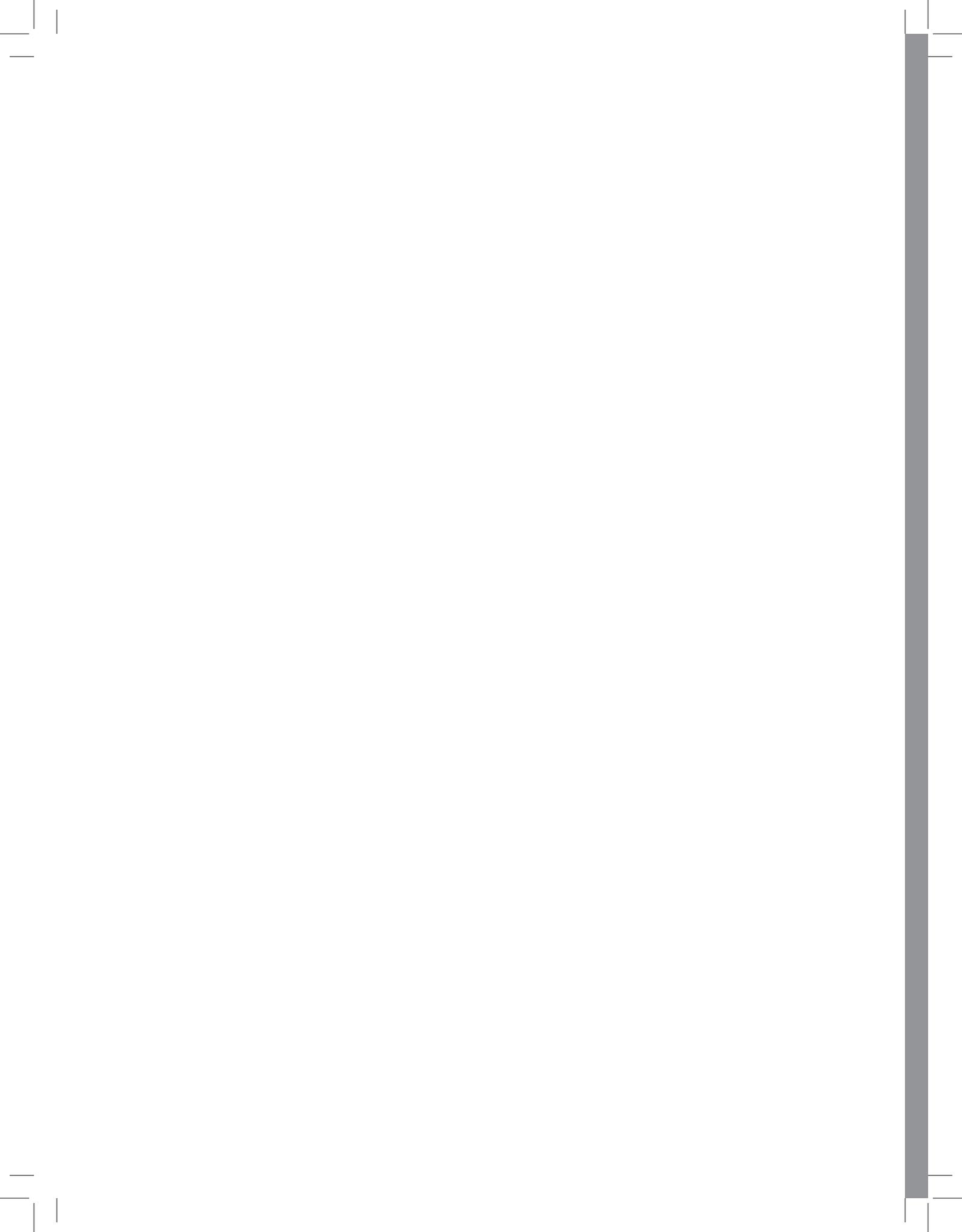
michelle.piaggio@gmail.com

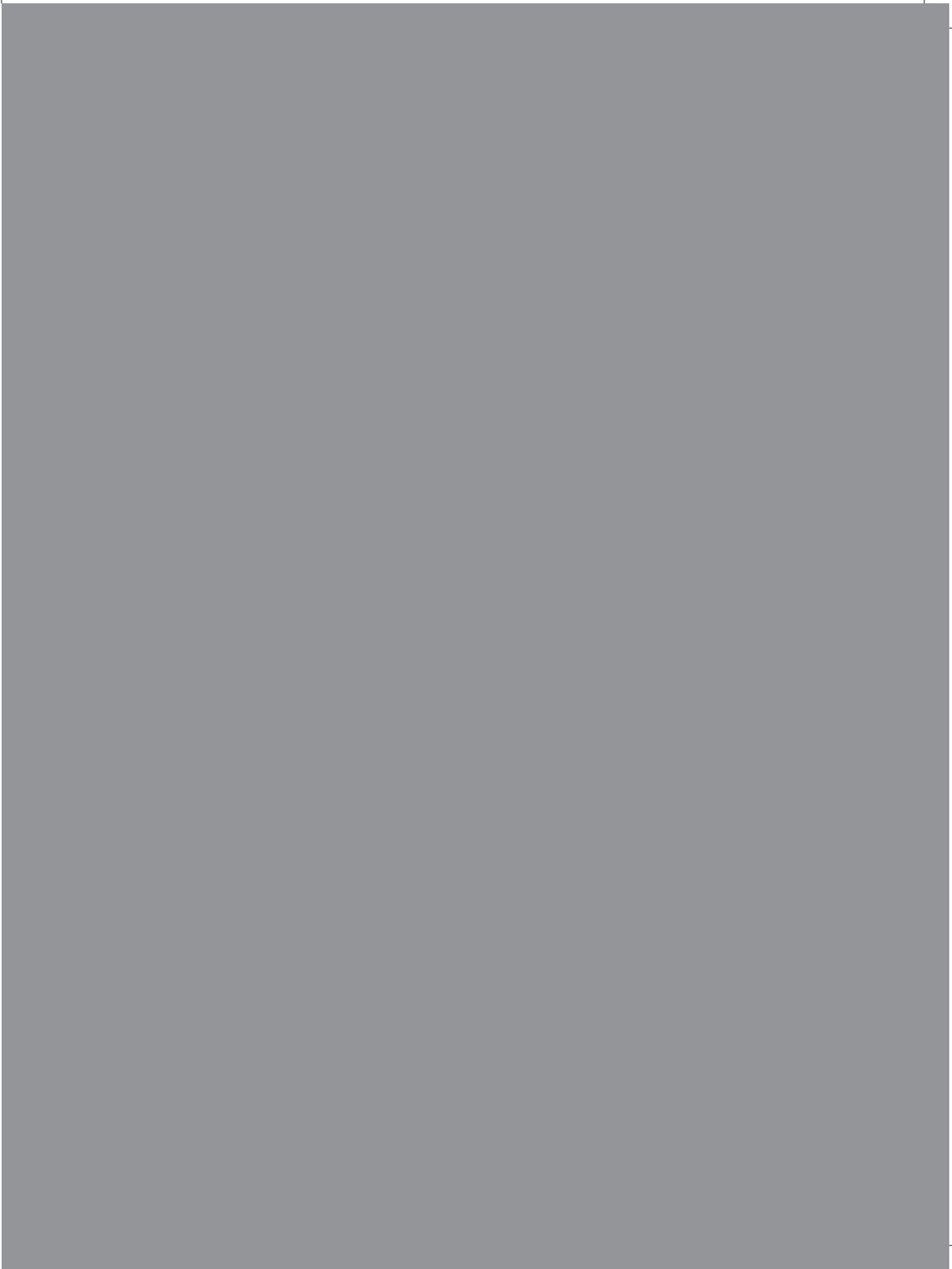
Licenciada en Bibliotecología y Ciencias de la Información (PUCP), magíster en Artes con mención en Artes Visuales (UC). Desarrolla su investigación artística, teórica práctica, en torno a la abstracción y abstracción geométrica desde los lineamientos constructivos, a partir de los valores texturales y cromáticos dentro del espacio compositivo. Ha expuesto su trabajo en espacios culturales y museos tanto en Chile como en el extranjero, destacando su última exposición titulada, *Microtopografía Barroca*, expuesta en el Espacio Fundación Telefónica de Santiago de Chile (2015), en la Sala Pedro Olmos de la Universidad de Talca (2016) y Sala Juan Downey del Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia perteneciente a la Universidad Austral; obteniendo el Fondart regional del año 2016 para la itinerancia de su obra al sur de Chile. En el ámbito académico, se ha especializado en el área de la metodología de investigación en arte visuales. Realiza asesorías en gestión de información y documental en archivos relacionados con las artes.

Catalina Villanueva

mcvillan@uc.cl

Candidata a doctora en Educación en Trinity College Dublin, Irlanda. Es actriz titulada de la Escuela de Teatro UC y tiene un Magíster en Educación Dramática y Teatral de la Universidad de Warwick, Reino Unido. Se ha desempeñado como actriz, profesora, investigadora y docente universitaria. Su investigación doctoral explora la educación dramática como movilizadora de pedagogías críticas en el contexto escolar chileno.







:: 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

:: 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 debe 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.
- Las imágenes, si las hubiera, deben ser enviadas como archivos independientes, en formato JPG y en una resolución igual o mayor a 300 dpi y 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.

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 no sobrepasará los 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 utilizará el formato *MLA Handbook*, séptima edición, 2009.
- Los títulos de obras teatrales, novelas, antologías, películas, libros, revistas, diarios, van con letra cursiva y sólo 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 sólo el apellido del primer autor, y adicionar 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, sólo 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 será necesario indicar si se ha incluido alguna contribución propia, necesaria para aclarar el sentido de una cita. Para ello, se la deberá 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 en Rojo 40).

- Si la cita se extiende por dos o más páginas en el original, puede utilizarse la siguiente fórmula (288-9). Esto significa que la cita está entre las páginas 288 y 289.
- Las elipsis al principio o al medio de la cita, deben ir con tres puntos separados por un espacio: . . . ; las elipsis al final de la cita deberán ir indicadas con cuatro 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 sólo en el caso de aclarar algún concepto o contexto que pueda desviar la temática y la forma del artículo.
- El listado de referencias final sólo 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. Medio 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, Diego. Introducción. *Cautiverio feliz y razón de las guerras dilatadas de Chile*. Francisco Núñez de Pineda y Bascañán. Santiago: Imprenta del ferrocarril, 1863. Impreso.

10. **Tesis:**

Contreras, María José. *Il corpo in scena: indagine semiotico del Corpo nella prassi performativa*. Tesis doctoral. Universidad de Bolonia, Italia, 2008.

11. **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.

12. 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.

13. Sitio Web:

Chile escena: Memoria activa del teatro chileno. 1810 – 2010. Proyecto Bicentenario CHILEACTÚA, 2010. Web. 11 Abr. 2011.

"Mediación cultural". Teatro UC. Web. 16 Nov. 2013

14. 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 125 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- AMERICA* US\$	CENTRO- AMERICA* US\$	EUROPA, ASIA ÁFRICA* US\$
1 número: <i>Apuntes</i> 141	5.200	6.500	22	23	24
2 números: <i>Apuntes</i> 141 y 140 (5% desc.)	9.880	12.350	42	44	46
3 números: <i>Apuntes</i> 141, 140 y 139 (10% desc.)	14.040	17.550	59	62	65
NÚMEROS DISPONIBLES			VALOR UNITARIO		
Desde el N° 99 al N° 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 N° 119-120	4.800	6.100	21	22	23
Desde el N° 125 al N° 140	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 N° 14-02656-8.

Rogamos enviar documento escaneado o comprobante junto con sus datos al correo electrónico indicado arriba, para dar curso a su suscripción.

