

# APUNTES

de TEATRO

## :: Índice

3-4 Editorial

### INVESTIGACIÓN

---

5-25 **MANUEL GUERRERO Z.**

Mito e historia en *El grito de la serpiente*, de Sergio Arrau

Myth and History in *El grito de la serpiente*, a play by Sergio Arrau

26-41 **JORGE RUEDA C.**

El amar como contenido básico de la práctica popular-comunitaria: *Pan caliente*, de María Asunción Requena, *Población Esperanza* y *Retablo de Yumbel*, de Isidora Aguirre

The act of loving as fundamental content of popular community practice: *Pan caliente*, by María Asunción Requena, *Población Esperanza* and *Retablo de Yumbel*, by Isidora Aguirre

42-56 **MARCIA MARTÍNEZ C.**

Formas de utopía y teatro chileno

Forms of utopia and Chilean theater

57-73 **PAOLA ABATTE H.**

Renovación de la escena chilena durante la transición a propósito de ciertas influencias del teatro francés contemporáneo

Renovation of Chilean scene in the political transition in terms of certain influences of contemporary French theatre

74-86 **JULIO FERNÁNDEZ P.**

Teatro, anomia y acción social

Theatre, anomie and social action

- 87-101 **ANDREA PELEGRÍ K.**  
La especificidad de la traducción teatral: ¿mito o realidad?  
The specificity of dramatic translation: myth or reality?

---

## **DOCUMENTOS**

- 103-112 **PAULINA URRUTIA F. :: Texto de creador**  
*La amante fascista*. El desafío de actuar sin representar
- 113-123 **JAVIERA LARRAÍN G. :: Ensayo**  
Una mirada de lo irrepresentable, el espectáculo de la muerte y la tortura en *Villa + Discurso* de Guillermo Calderón
- 124-135 **FELIPE OLIVARES S. Y JUAN ANDRÉS RIVERA M.: LOS CONTADORES AUDITORES :: Texto de creador**  
La Estética de la Peluca
- 136-146 **CATALINA DE LA PARRA L. :: Texto de creador**  
*La malamadre*: trans-formaciones teatrales de una tesis sociológica

---

## **RESEÑAS**

- 148-149 **PAOLA HERNÁNDEZ**  
*El teatro de Argentina y Chile: globalización, resistencia y desencanto*, por Juan Aguilera L.
- 150-152 **CONSUELO MOREL, RODRIGO CANALES Y HUGO CASTILLO**  
*Teatro Hipermoderno. Para comprender el teatro chileno actual*, por Camila González O.

---

## **MEMORIA**

- 154 - 155 **MARIA DE LA LUZ HURTADO M.**  
Vesna Sekulovic, en el corazón de revista *Apuntes de Teatro*
- 157 **Política Editorial**
- 158-163 **Normas Editoriales**
- 165 **Cupón de suscripción**

## :: Editorial

Luego de alcanzar una madurez plena y celebrar 50 años de publicación ininterrumpida se nos presenta la oportunidad de reinventarnos, reenfocarnos y –como ha sido característico de *Apuntes de Teatro*–, sintonizamos con el pulso de los tiempos. Los desafíos esbozados con motivo de nuestro reciente aniversario y el renovado apoyo recibido desde la Universidad son los que nos movilizaron en este nuevo número: ampliar nuestra convocatoria, contar con mecanismos cada vez más imparciales de selección de artículos, insertarnos en la creciente red internacional de investigación y difundir nuestros artículos en escenarios cada vez más amplios. Es por ello que reelaboramos nuestras secciones y contamos con un renovado y destacado Comité Editorial con representantes en casi todos los continentes. Además, este nuevo perfil nos impulsó a renovar nuestro diseño y, para no olvidar nuestros orígenes en medio de tantos cambios, nos decidimos a volver al tamaño que nos acompañó durante veinte años. A pesar de las innovaciones, *Apuntes de Teatro* se mantiene fiel a su objetivo de preservar el patrimonio del teatro chileno y no deja de lado aspectos fundamentales de su identidad histórica, publicando, en su primera edición del año, ensayos y textos de creador, y continuando, en la edición de fin de año, con la publicación de un texto completo de una obra chilena de escritura reciente y contingente para la crítica actual.

Nuestra remozada sección *Investigación* se inicia con un estudio que inaugura una temática transversal de esta edición 133: de qué forma diversas obras teatrales establecen una relación con aspectos tan fundamentales de la cultura humana como son la historia, los mitos, las utopías, el amor y la memoria. En el caso del primer artículo, Manuel Guerrero nos invita a examinar *El grito de la serpiente* de Sergio Arrau bajo la perspectiva de su mirada crítica a las narrativas que buscan dar cuenta de la historia de Túpac Amaru II. Luego, Jorge Rueda nos introduce en el universo sensible de tres obras teatrales chilenas del siglo XX, al reconocer en ellas tanto rasgos de lo popular como de qué forma sus protagonistas se relacionan con la colectividad y construyen un cuerpo comunitario a través del amor. La forma en que se manifiestan las utopías –entendidas como un ideal de lugar, orden o relaciones– en cuatro obras paradigmáticas del teatro chileno es expuesta por Marcia Martínez y, finalmente, Paola Abatte analiza las experimentaciones del teatro callejero chileno durante la transición y en torno a la elaboración de la memoria reciente, a la luz del desgaste de los lenguajes escénicos de la postdictadura y las influencias del teatro francés.

Finalizan esta sección dos artículos que revisan fenómenos atravesados por el tiempo. Julio Fernández explora no solo la presencia de la noción de anomia –como resistencia a aceptar las normas sociales– en la literatura dramática, sino también su influencia en las estéticas teatrales y en la configuración del teatro en su dimensión político-social. Por su parte, Andrea Pelegrí examina la especificidad de la traducción teatral desde algunos conceptos clave que se han propuesto para delimitarla, no sin volver a abrir el debate y proponer su propia mirada en torno al tema.

Comenzamos la sección *documentos* con un texto que introduce una perspectiva que hace tiempo no teníamos en nuestros textos de creador: el proceso actoral. Paulina Urrutia nos habla de su particular aproximación a la actuación desde la experiencia de *La amante fascista*, abordando, además, los desafíos del actor enfrentado a las dramaturgias contemporáneas. El ensayo de Javiera Larraín a propósito de *Villa + Discurso*, por su parte, se cuestiona sobre la manera en que este montaje reflexiona sobre las dificultades de representar y reconstruir la memoria tanto de un pasado doloroso como en su confrontación con nuestro presente. Juan Andrés Rivera y Felipe Olivares, Los Contadores Auditores, recorren la especificidad de su propuesta escénica a la vez que revisan cómo se han configurado sus opciones estéticas a lo largo de su trayectoria, revisando desde *Karen, una obra sobre la gordura* hasta su última producción, *La tía Carola*. Al finalizar la sección documentos, Catalina de la Parra nos presenta aspectos destacados de la investigación escénica llevada a cabo junto a Teatro Suple para crear el proyecto interdisciplinario de la obra *La malamadre*, basada en una tesis sociológica que trata el fenómeno social del Allegamiento en Chile.

Culminamos nuestra edición con el homenaje de María de la Luz Hurtado a la que fuera nuestra diseñadora por veinte años, Vesna Sekulovic; junto a la autora, lamentamos su partida, no sin recordar con cariño su invaluable contribución y su entrega hacia nuestra publicación.

Los invitamos a recorrer la nueva geografía de *Apuntes de Teatro*, esperando que encuentren en ella territorios inexplorados así como recovecos conocidos.

C.D.

# Mito e historia en *El grito de la serpiente*, de Sergio Arrau

Myth and History in *El grito de la serpiente*,  
a play by Sergio Arrau

**Manuel Guerrero Z.**

Universidad Federal de Paraná, Brasil  
alphaguerrero@yahoo.com

## Resumen

---

El presente artículo propone un análisis de la pieza *El grito de la serpiente* del autor teatral chileno-peruano Sergio Arrau. Se pretende exponer una lectura de la relación que el dramaturgo establece con el Túpac Amaru II, personaje precursor de la independencia latinoamericana. El texto dramático será abordado como un cuestionamiento respecto de las narrativas que buscan dar cuenta de la historia.

### Palabras clave:

Teatro peruano – Sergio Arrau – teatro histórico.

## Abstract

---

The aim of this work is to analyze the play *El grito de la serpiente* (*The Cry of the Serpent*) written by the Chilean-Peruvian author Sergio Arrau. Its main goal is to show the relationship between the playwright and *Tupac Amaru II*, leader of the first Latin-American movement of independence. The text will be treated as a questioning of historical narratives.

### Keywords:

Peruvian theatre – Sergio Arrau – historic theatre.

El dramaturgo Sergio Arrau nació en Santiago de Chile el 18 de abril de 1928. Estudió en el Liceo Alemán de esta ciudad. Ya como universitario, inició estudios en Derecho y luego Arquitectura, pero se graduó en Pedagogía y se especializó en Geografía e Historia. Posteriormente, realizó estudios en Actuación y Dirección en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Se estableció en Lima, Perú, ciudad a la que llegó en 1954 como profesor invitado en la Escuela Nacional de Arte Escénico, ENAE (hoy ENSAD).

Participó como autor y director de teatro en la campaña electoral de la "Unidad Popular" (UP) que culminó con la elección de Salvador Allende como presidente de la república. El apoyo que brindó a dicha agrupación política se prolongó durante el tiempo en que esta se mantuvo en el poder. Los textos que el dramaturgo produjo para aquellas jornadas forman un conjunto de obras que él mismo llama "Teatro Upeliento". A poco más de un año del golpe militar encabezado por el dictador Augusto Pinochet, Arrau volvió al Perú donde continuó su trabajo como docente, escritor y director teatral.

Sergio Arrau recuerda la anécdota que le permitió reparar en una cuestión relacionada con su nacionalidad<sup>1</sup>. Ya fue referido que durante cinco décadas fue profesor de lo que hoy es la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático del Perú, pero también ha trabajado como docente en el Teatro de la Universidad Católica del Perú en repetidas ocasiones. Para su sorpresa, percibió que, mientras en la biblioteca de una de esas instituciones sus piezas aparecían entre el teatro peruano, en la otra estaban clasificadas como teatro chileno. Entonces, cuenta él, se encontró en un "impase limítrofe". Así descubrió el espacio de la frontera. En correspondencia electrónica, el dramaturgo lo expone así:

En cuanto a lo de fronterizo (que suena mal psicológicamente, porque el término lo sitúa a uno bordeando, cariñosamente, al "tontito" y, despectivamente, al imbécil), se debe a que no soy chileno ni peruano, sino chiruano, un tipo de la frontera...<sup>2</sup>

La frontera en que se coloca Arrau le permite también una posición peculiar en lo referente a las relaciones peruano-chilenas, marcadas por la guerra ocurrida entre los dos países entre 1879 y 1883. La derrota del Perú colocó en evidencia la fragilidad de su proyecto de nación y la solidez de las ideas republicanas en Chile<sup>3</sup>. Pero la frontera en la que se sitúa el dramaturgo no se restringe a lo territorial. Él crea un gentilicio para afirmarse y se declara *chiruano*. Así manifiesta más de una transgresión: del idioma, de los límites territoriales, de la nacionalidad, de la noción de patria, y de las narrativas elaboradas como instrumentos del poder. No sorprende entonces que sea justamente una acción rebelde lo que inspiró al autor de esta obra. Entre 1980 y 1982 Sergio Arrau escribe su *Tríptico de Túpac Amaru*, una trilogía de piezas teatrales que continúa siendo reescrita por el autor, quien la presenta como una obra teatral compuesta de tres partes: La primera trata de la acción de Túpac Amaru, descrita como "gesta" y "sacrificio"; la segunda habla de una mujer de hoy que se transforma en otras dos del pasado: una es la esposa del rebelde y la otra es La Perricholi, la famosa amante del Virrey Manuel Amat. Estas últimas que

1 Entrevista realizada en abril de 2006.

2 Arrau, Sergio. Re: outra respuesta. alphaguerrero@yahoo.com Junio, 3, 2008.

3 Sobre ese particular se recomienda: Mc Evoy, Carmen. *La República peregrina: hombres de armas y letras en América del Sur. 1800-1884*. Lima: IEP-IFEA, 2007.

vivieron en la misma época y tenían casi la misma edad, al parecer nunca se conocieron. La pieza tercera cuenta el drama de Fernando, hijo menor de Túpac Amaru. Debido a su corta edad no fue condenado a muerte junto a su familia luego de sofocado el levantamiento que encabezara su padre. Sin embargo, y por el simple hecho de ser hijo del líder insurgente fue condenado al exilio en una prisión de Sevilla. El dramaturgo añade que, aunque cada pieza se pueda representar de manera independiente, "(...) el total conforma una mirada unitaria y amplía del suceso histórico" (Arrau 312). Así, enfatiza que la autoría constituye un punto de vista y un diálogo. El presente trabajo pretende indagar lo que Arrau tiene para decir a partir de su encuentro con Túpac Amaru II.

La imagen más frecuente del personaje precursor de la independencia hispano-americana, José Gabriel Condorcanqui Túpac Amaru II (1741-1781), es la de un rebelde mestizo que luchó por liberar al Perú de la dominación española, dueño de extraordinarias voluntad y fuerza física, e inspirado por la divinidad de sus antepasados Incas.

La documentación de la rebelión que encabezó en 1780 fue elaborada por las autoridades coloniales durante el proceso que lo juzgó y lo condenó a muerte por conspirar contra la autoridad del rey de España sobre el virreinato del Perú. Se puede considerar que la argumentación de la acusación constituye una narrativa que, por el hecho de haber sido elaborada por los detentores del poder político, se tornó la versión oficial. Los anales de dicho proceso se tornaron registro dentro de una noción de historia que forma parte de un proyecto político. Ya en épocas posteriores a 1824, año en el que se consolida la emancipación peruana, Túpac Amaru será considerado precursor de la independencia dentro de otra narrativa en cuya construcción se repite el mecanismo de legitimación. Eso permite afirmar un concepto de Historia que se manifiesta como discurso en el cual se institucionalizan las relaciones de poder.

### José Gabriel Condorcanqui Túpac Amaru II: un nombre, múltiples cuestiones

Actúan dos actrices y tres actores en un inicial escenario vacío al que se le irán agregando los elementos escenográficos que se requieran. Vestuario y accesorios según las necesidades, pero siempre simples y significativos.

Ingresan las actrices y los actores 1 y 2. Posteriormente lo hará el actor 3 que simula llevar las manos atadas.

ACTOR 1.- Nombre. (PAUSA).

ACTOR 2.- Diga su nombre. (PAUSA).

ACTRIZ 1.- ¿No oye?

ACTRIZ 2.- ¿Está sordo?

ACTORES 1 Y 2.- ¡Nombres y apellidos!

ACTOR 3.- José Gabriel Condorcanqui Noguera. (PAUSA). (Arrau 315)

*El grito de la serpiente* comienza indicando que los actores, solo diferenciados por números, ingresan en un escenario vacío y que uno de ellos deberá simular traer las manos atadas. El dramaturgo Sergio Arrau evidencia, desde el inicio de la pieza, el carácter narrativo de la misma

y delata la escenificación de un interrogatorio en el que lo primero en ser preguntado es el nombre. Como primera respuesta se tiene el silencio de la pausa.

El poder de los interrogadores es mostrado en la delimitación mediante la cual es exigida la presentación de sí mismo: su nombre de bautizo, el nombre con el que será reconocido dentro del orden social del que forma parte. Así, se escenifica el interrogatorio de José Gabriel Condorcanqui Noguera por las autoridades coloniales.

El movimiento de preguntas y respuestas que constituye el interrogatorio sirve para establecer la definición necesaria para el juicio que seguirá: el interrogado es un ser inscrito en la sociedad colonial, cuyo orden transgredió y por cuyas autoridades deberá ser castigado.

ACTOR 1.- Dónde nació.

ACTOR 3.- En el pueblo de Surimana, provincia de Tinta.

ACTOR 2.- Edad.

ACTOR 3.- Treinta y ocho años.

ACTRIZ 1.- ¿Casado? (ACTOR 3 AFIRMA).

ACTRIZ 2.- ¿Con quién?

ACTOR 3.- Con Micaela Bastidas Puyucagua.

ACTRIZ 1.- ¿Hijos?

ACTOR 3.- Tres.

ACTRIZ 2.- Nombres.

ACTOR 3.- Hipólito, Mariano y Fernando.

ACTOR 1.- Ocupación.

ACTOR 2.- Oficio o profesión.

ACTOR 3.- Cacique de Pampamarca, Tungasuca y Surimana. (PAUSA).

ACTOR 1.- Por qué lo han traído aquí.

ACTOR 2.- De qué se le acusa. (PAUSA).

ACTRIZ 1.- Se le acusa de haberse rebelado, desconociendo la legítima autoridad de Su Majestad el rey Carlos III.

ACTRIZ 2.- Debido a ello ha sido causante de muchas muertes y robos en el Virreinato del Perú.

ACTOR 1.- ¡Ah! Es un rebelde.

ACTOR 2.- Un traidor. (Arrau 316)

En esta escena es posible verificar que el autor expone un procedimiento cuya finalidad es establecer una relación entre acusador y culpable: el interrogatorio es presentado como un instrumento para configurar la posición del acusado. Se puede apreciar cómo los interrogadores comienzan con preguntas y culminan con una afirmación. Nótese el recurso empleado por el autor para enfatizar la actitud de los acusadores: después de la primera pausa no se encierra ningún parlamento entre signos de interrogación. Más que de un proceso de búsqueda, la escena muestra la aplicación de un mecanismo de producción: en este caso lo que se produce es un culpable.

La agresión es enfatizada mediante el ritmo propuesto por el autor en la secuencia de adjetivos lanzados. La violencia de la escena se configura tanto por el significado como por la sonoridad de los epítetos.

ACTOR 1.- Sedicioso.

ACTOR 2.- Asesino.

ACTRIZ 1.- Ambicioso.

ACTRIZ 2.- Criminal.

ACTOR 1.- Quiere separar al Perú de España.

ACTOR 2.- Busca la independencia de las colonias.

ACTRIZ 1.- Intenta hacerse dueño de estas provincias.

ACTRIZ 2.- Quiere ser nombrado rey. (Arrau 317)

En una sociedad organizada mediante el ejercicio de un poder vertical, es posible, como fuera anotado, construir un acusado: José Gabriel Condorcanqui Noguera es tratado como súbdito del rey de España, culpable de subversión contra éste. Sin embargo, la situación se subvierte cuando el interrogado se proclama el Inca Túpac Amaru II: "*ACTOR 3.- (LEVANTA LOS BRAZOS, COMO ROMPIENDO LAS CADENAS). ¡Sí, yo! ¡Soy el Inca Túpac Amaru III! (LOS 4 ACTORES LO MIRAN CON TEMOR Y SALEN.*" (Arrau 318). Al llamarse a sí mismo por otro nombre, se establece un embate que es pertinente leer a partir de las relaciones coloniales.

El sociólogo peruano Aníbal Quijano argumenta que el proyecto de dominación colonial se legitimó sobre la base de un discurso justificador que precisó establecer categorías estáticas para explicar una pretendida naturalidad en las relaciones de poder. Dichas categorías estarían basadas en un proyecto de modernidad que acabó imponiéndose en la Europa del siglo XVI<sup>4</sup>. La consolidación y difusión de lo que él denomina racionalidad instrumental proporcionó el arsenal ideológico tanto para la preservación de la dominación como para la justificación de la conquista y posterior colonización. Estaba siendo creado, a partir de la separación sujeto-objeto, un Otro, un ajeno y, desde el punto de vista del pensamiento europeo, un Inferior dentro de una supuesta línea de evolución.

Ese pensamiento hegemónico va a ser cuestionado por Arrau, precisamente, problematizando una categoría propia a esa lógica: el mestizaje. Dicha cuestión, vista como noción problemática, aparecerá en la discusión que constituye la pieza: ser mestizo no se presenta como una síntesis superadora de dos instancias anteriores, sino como un problema: es un no ser alguien para el otro, pero también ser otro para sí mismo<sup>5</sup>. El Túpac Amaru, propuesto por el autor teatral, se encuentra en una encrucijada debido a que es atravesado por formas de pensamiento que se encuentran, colisionan y se relacionan en su subjetividad: una viene de su educación europeizada, y otra de su linaje Inca.

4 Quijano identificará en el proceso de producción de la modernidad dos significados para la idea de racionalidad que le es propia: una que en los países del norte europeo o sajones se vinculaba con lo que reconoce como razón instrumental: una relación entre fines y medios. Así, lo racional es lo útil, y la utilidad adquiere su sentido a partir del poder. Y otra racionalidad cuya idea predominante está constituida en el debate sobre la sociedad, vinculada a la definición de las finalidades. Esas son, justamente, las relacionadas con la liberación de la sociedad de las formas de desigualdad, arbitrariedad y despotismo. Esto es: contra el poder. Esa modernidad es entendida como una promesa de existencia social racional, como una promesa de libertad, equidad, solidaridad, y mejora de las condiciones materiales de tal existencia social. Eso será reconocido como razón histórica y fue difundida en los países del sur Europeo. Pero la modernidad histórica estaba relacionada con la colonización de América desde sus inicios. A eso se suma el hecho de que fue la razón instrumental la que acabó por imponerse con la expansión del imperio británico. De este modo, la modernidad fue asociada a esa racionalidad, la instrumental. Según el sociólogo, sería esa específicamente, la que se encontraría en crisis (Quijano, Aníbal. *Lo Público y lo Privado*).

5 "(Mestizos)...hijos de la conquista, jóvenes a los que por padre y madre correspondía una situación de privilegio y cuando menos expectante, terminaron rechazados por los españoles cuando estos deciden organizar sus familias, acabar con el

ACTRIZ 1.- Descripción de los que lo conocieron:

ACTOR 2.- Era hombre de un metro sesenta de alto, delgado de cuerpo, con una fisonomía buena de indio: nariz aguileña, ojos vivos y negros, más grandes de lo que por lo general los tienen los naturales.

ACTOR 3.- (CON ACENTO ESPAÑOL). Era hombre de mediana estatura, esto es, más pequeño que alto, reforzado y algo carnudo, aunque con proporción muy regular, muy blanco para ser indio, pero poco para español.

ACTOR 1.- En sus maneras era un caballero. Un cortesano. Se conducía con dignidad con los superiores y con formalidad con los aborígenes. Hablaba a la perfección la lengua española y con gracia especial la quechua.

ACTRIZ 1.- Vivía con lujo, y cuando viajaba siempre iba acompañado de muchos sirvientes del país y algunas veces de un capellán. (Arrau 320)

La propia descripción física citada ya encierra una noción de mestizo que no se restringe a las características fisonómicas. Ella fluye por las oralidades de los actores y deja ver que el punto de vista a partir del cual fue elaborada es la del europeo (nótese el acento español indicado en la didascalia): una visión eurocentrada construida por negación.

Al escenificar un conflicto provocado por diversas ideas sobre palabra *mestizo*, la pieza coloca de manera tensa nociones, cuestiones y sentimientos problemáticos que acompañan el debate y el imaginario a partir del suceso de la conquista,

ACTOR 2.- José Gabriel solía usar casaca con broches de oro y pantalón de terciopelo de Flandes, medias de seda, zapatillas con hebilla de oro...

ACTOR 3.- ¡Pero aunque la mona se vista de seda...! Por más que pareciera, o quisiera parecer español, no era más que mestizo. Por consiguiente: Un resentido social, ya que por muy cacique que fuera era menospreciado por los dominadores.

ACTRIZ 1.- Falso. José Gabriel asumía su mestizaje con orgullo.

ACTOR 3.- ¿Con orgullo? A la fuerza, ya que no tenía más remedio. Vistiendo con lujo trataba de disimular su aspecto indígena. Como aquellos que usan mucho perfume para disimular el mal olor.

ACTRIZ 1.- José Gabriel no necesitaba disimular nada. Él era legítimo descendiente del último Inca: don Felipe Túpac Amaru.

ACTOR 3.- Puede ser. Pero a él le interesaba más el título español de Marqués de Oropesa.

ACTRIZ 1.- Título que le correspondía, por lo demás.

ACTOR 3.- Pero que no estaba legitimado. Con regalos y sobornos trató inútilmente de reivindicarlo con las autoridades en Lima, sin conseguirlo. Este fracaso terminó por hacer de él un resentido. (Arrau 320)

El Actor 3 establece una asociación entre resentimiento y raza dominada al hablar del sentimiento que el menosprecio del blanco-europeo-dominador provocaría en el indio. Ya para la Actriz

---

concubinato y reemplazar a las mujeres indias por españolas; para sus madres (indias, *aclaración nuestra*), esa primera generación traía el recuerdo de la derrota y el menosprecio por la presunta violación... En ellos la identidad era un problema demasiado angustiante... Personajes como estos alentaron a Titu Cusi y es posible que asistieran, desesperanzados, a la muerte de Túpac Amaru I" (Flores Galindo 40).

1, el mestizaje sería motivo de orgullo. Más importante que la información sobre el personaje histórico, es la tensión entre los actores.

El parlamento del Actor 3 puede ser abordado a partir de las reflexiones de Aníbal Quijano, para quien la idea de *raza* sirve al sistema de dominación social que clasifica a la población del planeta y funciona como uno de los ejes alrededor de los cuales se estructura el actual patrón de poder mundial<sup>6</sup>. Aquí, Arrau aborda el asunto de la relación entre trazos raciales y posición económica en la sociedad peruana, pues, si bien desde la derrota de Túpac Amaru hasta mediados del siglo XX los trazos físicos europeos eran asociados a prestigio social y poder económico, eso ha cambiado en las recientes décadas en función de la migración hacia Lima por parte de personas del interior del país.

Desde la década de 1950 en adelante, sucesivas “oleadas migratorias”, para emplear el término del sociólogo peruano José Mattos Mar, transformaron la configuración social y étnica de la capital. Ese fenómeno fue llamado “desborde popular”<sup>7</sup> por el estudioso. La noción de mestizaje como simple suma de características físicas o de etnias se presenta como incapaz de dar cuenta de las tensiones producidas por tales transformaciones.

Muchos de esos migrantes llegaron a la ciudad como fuerza de trabajo y consiguieron, paulatinamente, ascender socialmente y adquirir gran poder económico. En la capital del país, empresarios emergentes con rasgos físicos más próximos al indígena hacían fortuna y consolidaban su nueva posición<sup>8</sup>. Si el simple hecho de llevar vestidos finos y sofisticados constituye para la subjetividad del Actor 3 una subversión ofensiva, se debe a que él solo puede ver la invasión desde el lugar privilegiado de los dominadores, dominación que se encontraría fuertemente vinculada a la raza. Resulta de interés para el presente estudio lo que podría llamarse “cambio en los rasgos fisionómicos de las personas de sectores acomodados de la sociedad peruana en las décadas recientes”. El Actor 3, en la escena citada líneas arriba, estaría dando cuenta del impase descrito por el psicoanalista peruano Jorge Bruce mediante la oración: “la plata blanquea, *ma non troppo*” (102). Más aún, el uso del término “resentido social” por parte del Actor 3, para continuar la descalificación del insurgente, parece cancelar cualquier posibilidad de encontrar en el mestizaje una instancia integradora. En referencia a tal expresión, tan presente en el hablar cotidiano en el Perú, Bruce<sup>9</sup>, fuera de las interpretaciones posibles que esta pudiera tener, apunta para el hecho de constituir uno de los sentimientos más intensos en los vínculos sociales de los pe-

6 En el subcapítulo *Colonialidad del actual Patrón de Poder*, Quijano afirma que “consiste, en primer término, en la asociación estructural de dos ejes centrales: un nuevo sistema de dominación social que consiste, ante todo, en la clasificación social universal y básica de la población del planeta en torno a la idea de raza y respecto de la cual se redefinen todas las formas de dominación previas, en especial el modo de control del sexo, de la intersubjetividad y de la autoridad. Esta idea y la de clasificación social en ella fundada (o “racista”), fueron originadas hace 500 años junto con América... Desde entonces, en el actual patrón mundial de poder impregnan todos y cada uno de los ámbitos de la existencia social y constituyen la más profunda y eficaz forma de dominación social, material e intersubjetiva...” (Quijano, “Colonialidad del Poder” 53).

7 En el ensayo, el sociólogo afirma que el “desborde” ha inundado todas las esferas de la vida ciudadana: la escena urbana, el espacio nacional así como las nuevas estrategias simbólicas y estéticas elaboradas a partir del desborde. Así, apunta para lo que él llama “nueva identidad en formación”. Esa expresión se refiere a la redefinición de relaciones sociales en la capital del país debido a las estrategias operadas por esos otros elementos sociales en las condiciones que les son impuestas por el orden encontrado y dentro del cual construyen un espacio y afirman una presencia.

8 El economista Hernando de Soto en *El otro Sendero* apunta para la eficacia de las estrategias aplicadas por migrantes desempleados en Lima. En un proceso que describe como liberalismo capitalista espontáneo destaca la formación de empresas exitosas, y enfatiza que su éxito fue posible por la mínima interferencia del Estado.

9 “En la medida que el resentimiento proviene de la envidia, y esta es una manifestación de la pulsión de muerte, se engrana en la trampa de la compulsión de la repetición. En dicho esquema se congelan los afectos, se instala la inercia psíquica... y el tiempo se estanca”.

ruanos. Encuentra también coherencia entre ese sentimiento en una Historia marcada por la desigualdad y la injusticia.

Pero, el mestizaje como un problema estaría presente también en la manera como Túpac Amaru se propone como soberano:

ACTOR 1.- Este documento estaba en su bolsillo al momento de ser capturado: "Don José Primero por la gracia de Dios, Inca, Rey del Perú, Santa Fe, Quito, Chile, Buenos aires y Continentes de los Mares del Sur, Duque de la Superlativa, Señor de los Césares y Amazonas, con dominio en el Gran Paitití, Comisario y Distribuidor de la Piedad Divina por erario sin par" etc., etc. ¿Qué es esto? Parece la proclamación de un orate. Este tipo está loco. (Arrau 318)

El personaje se proclama José I y se asume en dos instancias: *Inca, Rey*. No se pretende una síntesis, sino la afirmación, por sí misma tensa, de dos referencias. Su autoridad es legitimada "por la gracia de Dios" y por el dios andino, ya que *inca* significa, precisamente, hijo del sol. La nota referida en la escena fue encontrada en su bolsillo por las autoridades del virreinato y utilizada durante el juicio al rebelde. Arrau enfatiza la doble afirmación en el parlamento del personaje luego del gesto de romper las cadenas<sup>10</sup>. Mediante el idioma español se llama a sí mismo Inca y asume un nombre que, siendo suyo, lo vincula con su antepasado, el rebelde Túpac Amaru I, último Inca de Vilcabamba. En la identificación de sí mismo como continuador de un linaje, se vale de la nomenclatura usada por los soberanos europeos homónimos y pertenecientes a la misma dinastía, el ordinal "II".

Luego de una transición musical para el cambio de escena, convención adecuada a una estructura narrativa, se contextualiza la rebelión con diálogos dirigidos a la platea en una escena ágil y de contornos metalingüísticos, en la cual se contraponen el llamado Siglo de las Luces con la limitada capacidad del equipo de iluminación.

(EL ACTOR 2 TOCA UN MINUET QUE ENTRAN BAILANDO LAS PAREJAS ACTRIZ 1 CON ACTOR 1 Y ACTRIZ 2 CON ACTOR 3).

ACTRIZ 1.- (BAILANDO). Época: siglo XVIII.

ACTRIZ 2.- (BAILANDO). El Siglo de las Luces.

ACTOR 1.- (MIRA HACIA ARRIBA). No hay muchas, que digamos.

ACTOR 3.- El teatro está mal equipado.

ACTRIZ 2.- Luces de la inteligencia y del razonamiento, se entiende. (Arrau 318-9)

En el comentario corto y punzante de la declaración de la Actriz 2, Arrau estaría cuestionando la racionalidad eurocentrada y hegemónica. Este parlamento adquiere mayor fuerza cuando se enfatiza que se trata de América del Sur<sup>11</sup>. Así, la precaria iluminación del teatro sirve para, a partir de una broma, establecer el contexto material desde el cual el autor busca dar

<sup>10</sup> Vide trecho citado en página 6.

<sup>11</sup> En las palabras de Quijano: "Sugiero que hay también una estrecha asociación de América Latina en la etapa de cristalización de la modernidad, durante el siglo XVIII, en el movimiento llamado de la Ilustración o Iluminismo. Durante ese período, América no fue solamente receptora, sino también parte del universo en el cual se producía y se desarrollaba el movimiento, porque este ocurría simultáneamente en Europa y en América Latina colonial. Esa producción del movimiento

otras luces sobre las relaciones políticas, sociales, económicas y personales teniendo como punto de apoyo un posicionamiento crítico sobre la situación de colonialismo y sus múltiples formas de acción.

Si bien existió, como fue percibido y demostrado por Quijano, un desarrollo latinoamericano de las ideas de la Ilustración, un movimiento de la modernidad que fue simultáneo en América Latina y en Europa, en la parte del continente en que se da la acción de la pieza este fue contradictorio. La modernidad en la América hispánica es utilizada como ideología legitimadora de prácticas políticas que contradicen su discurso. Las instituciones sociales y políticas controladas por las autoridades coloniales ejercen su poder de modo conservador. Desde finales del XVIII y del XIX, en América Latina, la modernidad vive como consciencia intelectual, pero no como experiencia social cotidiana. Bajo el imperio de la racionalidad instrumental, la modernidad será travestida con el nombre de Modernización en los países que sufren el dominio de las potencias euronorteamericanas. La Modernización no sería otra cosa sino la adecuación de las realidades subalternas a los intereses de los estados dominantes y su discurso, el poder de la tecnología<sup>12</sup>.

La referencia a las condiciones materiales del teatro instala, en clave de humor y sin ningún trazo de lamento, la crítica de una modernidad, en la cual la carencia de medios y artefactos “modernos” deflagra la letanía del atraso para indicar que la precariedad de recursos tecnológicos es una condición de inferioridad. Pero esta condición solo existe dentro de la dicotomía moderno-atrasado. Arrau estaría apuntando hacia una vía diferente: caminos que pueden ser contruidos bajo otra luz, que abran posibilidades y preguntas cuando no hay más que una fe ciega en el mito de la suficiencia de la ciencia y en la tecnología; lo que se verifica en consonancia con las posibilidades vislumbradas por Quijano cuando señala las posibilidades de otra racionalidad fundamentada en dos herencias culturales<sup>13</sup>.

### Del mito a la utopía: el grito de Arrau

Resulta imposible referirse a un único mito relacionado al rebelde de Tungasuca<sup>14</sup>. El texto de Arrau puede ser leído como un dispositivo capaz de contraponer diversas versiones contruidas

---

de la Ilustración simultáneamente en Europa y en América, puede verse, en primer término, en el hecho de que a lo largo de ese siglo, los estudios, las ideas y conocimientos que emergían como la Ilustración, se forman y difunden al mismo tiempo en Europa y en América... al mismo tiempo; circulan las mismas cuestiones de estudio y los mismos materiales del debate y la investigación; se difunde el mismo espíritu de interés en la explotación de la naturaleza, con los mismos instrumentos del conocimiento (Quijano, *Modernidad y utopía* 13).

12 “La imposición de la hegemonía británica, desde fines del siglo XVIII y durante todo el siglo XIX, significó también la hegemonía de las tendencias que no podían concebir la racionalidad de otro modo que como arsenal instrumental del poder y de la dominación. La asociación entre razón y liberación quedó oscurecida, de ese modo. La modernidad sería, en adelante, vista casi exclusivamente a través del espejo de la “modernización”. Esto es, la transformación del mundo según las necesidades de la dominación. Y específicamente, de la dominación del capital despojado de toda otra finalidad que la acumulación” (Quijano, *Modernidad y utopía* 53).

13 “Lo que en realidad propongo es que actualmente, en el seno mismo de las ciudades latinoamericanas, masas de dominados están constituyendo nuevas prácticas sociales fundadas en la reciprocidad, en su implicada equidad, en la solidaridad colectiva, y al mismo tiempo en la libertad de la opción individual y en la democracia de las decisiones colectivamente consentidas... Se trata, hasta aquí, de un modo de rearticulación de dos herencias culturales. De la racionalidad de origen andino, ligada a la reciprocidad y a la solidaridad. Y de la racionalidad moderna primigenia, cuando la razón estaba aún asociada a la liberación social, ligada a la libertad individual y a la democracia, como decisión colectiva fundada en la opción de sus individuos integrantes. Se trata, pues, de la constitución de una nueva racionalidad...” (Quijano, *Modernidad y utopía* 68).

14 Tungasuca es la demarcación territorial de la cual Condorcanqui era cacique.

sobre el hecho histórico: la rebelión de Túpac Amaru II. Si la intención del autor hubiera sido hablar sobre el personaje y su acción, la forma elegida habría sido la dramática, en una búsqueda más próxima al modelo aristotélico del héroe trágico en confrontación con una acción que pone a prueba sus fuerzas en una tensión progresiva hasta el momento clímax, cuando mediante la experiencia del reconocimiento y de la transformación, en el momento límite de su voluntad, tendría un nuevo conocimiento y las relaciones con su entorno establecerían un nuevo equilibrio. Arrau encuentra, en la forma narrativa, la más adecuada manera de expresarse y de contraponer diversas versiones y mitificaciones construidas a partir del personaje histórico. Como forma narrativa se entenderá una despreocupación con las unidades de espacio, tiempo y lugar, y permitir una comunicación directa entre actor y público.

La noción de mito con la que se trabaja en el presente artículo es la desarrollada por el semiólogo francés Roland Barthes, para quien el mito sería, ante todo, un sistema de comunicación, un sistema semiológico, un mensaje. De acuerdo con esta línea de pensamiento, no habría mitos eternos. Incluso siendo duraderos, es la Historia la que transforma lo real en discurso. Así, el mito no surgiría de la "naturaleza de las cosas", sino que sería una narración escogida por la Historia. La mitología solo puede tener un fundamento histórico. En este análisis del texto de Arrau *mitificación* será entendida como el proceso de elaboración de un mensaje. Es este proceso lo que el dramaturgo estaría cuestionando mediante su escritura.

La rebelión de José Gabriel Condorcanqui Túpac Amaru II contra la dominación colonial española fue un grito libertario en el agitado año de 1780, en el virreinato del Perú, y demostró la presencia de una memoria viva del pasado Inca. A propósito de este enfoque, la crítica chilena Nelly Richard propone la cuestión de la memoria como una práctica:

"practicar" la memoria implica disponer de los instrumentos conceptuales e interpretativos necesarios para investigar la densidad simbólica de los relatos; "expresar sus tormentos" supone recurrir a figuras de lenguaje (símbolos, metáforas, alegorías) suficientemente conmovedoras para que entren en relación solidaria con la liberación emocional del recuerdo. (21)

Si la referida operación no fuera entendida como restringida al ámbito de la teorización intelectual, sino abarcara la elaboración y la interpretación de los saberes y narrativas que atraviesan las generaciones de una comunidad, en la búsqueda de un sentido en relación con el presente, entonces la reflexión de Richard podría ser aplicada al imaginario de las poblaciones indígenas en la colonia del Perú en el siglo XVIII. La memoria viva sería entonces una relación con el pasado así entendida. Los ecos del llamado *Grito de Tinta* trascendieron el tiempo y se configuraron, posteriormente, en narraciones diversas, pero la rebelión de Túpac Amaru II también encontró un sentido en relación con el legado presente en el imaginario indígena. Las significaciones alrededor de ese movimiento libertario no distinguen un punto de partida, sino que estaban presentes antes de su manifestación, durante su desarrollo, y continúan elaborándose hasta la actualidad.

En el siguiente trecho se anuncia una lucha de box que representará el enfrentamiento entre Túpac Amaru II y el Visitador General José Antonio Areche<sup>15</sup> y que ocurrirá en una escena posterior.

15 Funcionario colonial nombrado por la corona española. Tenía gran autoridad y jurisdicción en las colonias. La credencial de su cargo era: José Antonio de Areche, Caballero de la Real y distinguida Orden española de Carlos III, del Consejo de S.M. en el Real y Supremo de Indias, Visitador General de los Tribunales de Justicia y Real Hacienda de este Reino, el de

ACTRIZ 1.- (COMO LOCUTORA DE BOX). En la esquina roja, con 65 kilos: El campeón de la justicia social...

ACTRIZ 2.- Túpac Amaru II.

ACTRIZ 1.- O, lo que es lo mismo, Serpiente Centellante.

ACTOR.- ¿Qué?

ACTRIZ 1.- Túpac Amaru, nombre quechua; significa en castellano Serpiente Centellante o Resplandeciente. (TRAE UN PERCHERO O MANIQUÍ EN EL QUE ESTÁN UNA CASACA Y EL CLÁSICO SOMBRERO DE TÚPAC AMARU. APLAUSOS Y VÍTORES DE LOS OTROS ACTORES). Gracias. Gracias. (PASEA EL MANIQUÍ COMO SI ESTUVIERA EN UN RING Y LO DEJA EN EL CENTRO). (Arrau 319)

Luego, para enfatizar la carga emocional del combate, se cita un documento histórico: un pasquín publicado en la audiencia de Chuquisaca<sup>16</sup>:

ACTOR 2.- "T".

ACTRIZ 2.- Tanto daño penetrado.

ACTOR 2.- "Uve".

ACTRIZ 1.- V-engarse a gusto cumplido.

ACTOR 2.- "P".

ACTOR 3.- P-ues españoles han sido.

ACTOR 2.- "A".

ACTRIZ 1.- A-utores del mal causado.

TODOS.- TUPA.

ACTOR 2.- "M".

ACTOR 1.- M-orirán con el soldado.

ACTOR 2.- "A".

ACTRIZ 2.- A-lcaldes, Corregidores,

TODOS.- TUPAMA.

ACTOR 2.- "R".

ACTOR 3.- R-icos, pobres y oidores,

ACTOR 2.- "O".

ACTOR 1.- O-no he ser Túpac Amaro.

TODOS.- TUPAMARO. (Arrau 322-3)

El referido texto anónimo y satírico expone claramente aquello que se esperaba de la rebelión y de su intención punitiva sobre los españoles. La violencia mencionada por Flores Galindo en las manifestaciones populares andinas, puede ser encontrada en el pasquín. En el Perú existen varias memorias históricas, en las palabras del referido sociólogo, en las que es posible distinguir una historia escrita por los académicos interesados por la investigación erudita, y una práctica histórica informal desarrollada por autodidactos del interior del país interesados en estudiar

Chile y provincias del Río de la Plata, Superintendente de ellas, Intendente de Ejército, Subdelegado de la Real Renta de Tabacos, Comisionado con todas las facultades del Excelentísimo Señor Virrey de este Reino.

<sup>16</sup> La *Real Audiencia* era el máximo órgano de justicia creado en la Castilla Medieval. En las colonias españolas se encargó de velar por el cumplimiento de las leyes y aplicación del Derecho.

sobre su localidad y la memoria oral. En esta última, la memoria adquiere las dimensiones de mito (Flores Galindo 19).

Lo que sigue en la pieza es la enumeración de los levantamientos que se dieron concomitantemente a la rebelión y que dan cuenta de la agitación política de la época:

ACTOR.- (COMO SERENO). ¡Ave María Purísima! ¡1780 ha llegado y... tormentoso! (LOS ACTORES SE DISPERSAN POR ENTRE EL PÚBLICO).

ACTRIZ 1.- (DESDE EL ESCENARIO). Solamente en el Virreinato del Perú se suceden los siguientes levantamientos. Enero:

ACTOR 1.- Conspiración en el Cusco.

ACTOR 2.- Movimiento arequipeño.

ACTRIZ 1.- Febrero:

ACTOR 3.- Estallido popular en Huaraz.

ACTRIZ 1.- Marzo:

ACTRIZ 2.- Estallido popular en Pasco y Sierra Central.

ACTOR 1.- Conmoción en La Paz.

ACTRIZ 2.- Inquietud revolucionaria en la Audiencia de Charcas.

ACTRIZ 1.- Abril:

ACTOR 3.- Alborotos en Cochabamba.

ACTRIZ 1.- Saltémonos al mes de Noviembre:

TODOS.- ¡Ah, Noviembre! ¡El mes de la gran rebelión! (Arrau 324)

Una vez que el público conoce, de manera resumida y narrada en escena, las circunstancias objetivas que motivaron el levantamiento, Túpac Amaru, interpretado por un actor que viste las ropas del maniquí, lanzará una arenga:

TODOS.- ¡Ya no se puede aguantar más!

ACTRIZ 1.- El 4 de noviembre de 1780, Túpac Amaru apresa al Corregidor de Tinta, Antonio de Arriaga, y después de un corto juicio lo manda ejecutar.

ACTRIZ 2.- ¡Qué bárbaro! (ACTOR 2 SE COLOCA SOMBRERO Y CASACA DE TÚPAC AMARU).

TODOS.- ¡Había comenzado el movimiento reivindicador del indio!

ACTOR 2.- (COMO TÚPAC AMARU). A las autoridades españolas pido que se supriman los Corregidores y en su reemplazo se creen los Alcaldes Mayores de nación indiana. Pido una Audiencia para el Cusco, para que la justicia se dilucide aquí sin tener que viajar a Lima. (Arrau 326)

El trecho citado propone al espectador otra perspectiva para observar la rebelión: de un movimiento indígena se torna un cuestionamiento al carácter centralista de la administración colonial. El autor, mediante ese diálogo basado en declaraciones del propio Túpac Amaru, permite el distanciarse de una lectura unidireccional del levantamiento. Más aún, la acción del personaje, como está escrita por Arrau, contiene elementos que inscriben la lucha por la justicia para los indios y contra los españoles como un retorno a tiempos antiguos cuando el Cuzco era el centro. El parlamento mencionado, que sigue a la narración del juicio y ejecución del corregidor

Antonio de Arriaga<sup>17</sup>, si bien se refiere a los cambios en las áreas política, administrativa, social y económica, concluye con gritos de júbilo de los rebeldes en lengua quechua, lo que trae la cuestión del retorno del orden Inca.

ACTOR 2.- Pero por sobre todo pido... No, no pido: ¡exijo!, que se mejore el trato al indio en los obrajes y se legisle sobre el trabajo en las minas. Exijo justicia para todos los peruanos oprimidos. TODOS.- ¡Kausachum Túpac Amaru! (ACTOR 2 SE SACA SOMBRERO Y CASACA Y LOS COLOCA EN EL MANIQUÍ). (Arrau 327)

Sin embargo, el Túpac Amaru II de Arrau se encuentra atravesado por contradicciones y cuestiones no resueltas: el “peruano oprimido”<sup>18</sup>, es respondido por la multitud con una expresión en quechua muy empleada durante el gobierno militar del Gral. Velazco Alvarado (1968-1975). Las medidas adoptadas por ese presidente fueron criticadas por la oposición de la época por considerarlas populistas. La formación de un binomio compuesto por las referidas expresión y réplica, por la fuerte carga referencial que ellas contienen permitiría ver en él una advertencia de los riesgos de cualquier discurso que coloque al indio como víctima. Esa actitud estaría relacionada con la inmovilidad, pues, la acotación indica que el hombre vuelve a ser un maniquí. El maniquí aguardará, en la esquina, a su oponente.

Seguidamente, puede observarse otro cuestionamiento en la escena entre la mujer de Túpac Amaru, Doña Micaela Bastidas, la *cacica* Tomasa Titu, otra mujer de activa participación en el levantamiento y después, el cacique Yauri<sup>19</sup>. En el embate de argumentos entre las rebeldes y Yauri, Arrau problematiza la cuestión de la supuesta unidad indígena entendida desde el punto de vista europeo-colonizador. Entendida bajo el concepto elaborado por la modernidad europea para legitimar la conquista, la supuesta raza india<sup>20</sup> constituiría una unidad. Es solo a partir de esta que la actitud del cacique puede ser considerada como una traición. Pero, Arrau le permite responder a las acusaciones de Micaela Bastidas y de Tomasa Titu, y con esto consigue exponer la diversidad dentro del mundo indígena.

Yauri se defiende alegando su lealtad con la Iglesia católica y con el Dios cristiano mediante argumentos apoyados en la moral católica, lo que explicita la utilización de la religión como mecanismo de dominación ideológica.

TOMASA.- No quiero ver al traidor.

MICAELA.- Quédate, Tomasa. (ACTORES 1 Y 2 INTRODUCEN AL ACTOR 3, COMO CACIQUE YAURI). Yauri, ¿por qué pues ayudas a los españoles?

17 *Corregimiento* Fue la división administrativa y territorial instituida por la Corona española una vez instaurado el virreinato. El *corregidor y justicia mayor* fue la autoridad política, administrativa y judicial con mayor presencia en el virreinato del Perú. Fue el “brazo del gobierno” en cada una de las provincias y fue el encargado de hacer cumplir la ley. – La ejecución del Corregidor Areche sería considerada como el inicio de la rebelión. Ocurrió en contexto y fecha altamente significativos: las conmemoraciones de las autoridades del virreinato en homenaje del cumpleaños del rey Carlos III.

18 Referencia a la primera y apócrifa estrofa del Himno Nacional del Perú, oficializado por la ley en 1801.

19 Yauri es el nombre del personaje y también el de la circunscripción territorial de la cual era cacique. Esta era una de las comarcas que formaban parte de la provincia de Canas-Canchis. En la actualidad, esas localidades pertenecen a las provincias de Canchis y Espinar, en la región Cuzco.

20 Vide nota 7.

YAURI.- Siempre tuvimos comida y no nos faltó nada.

MICAELA.- Serán tú y tus allegados. Pero ¿y los demás? ¿No ves como tratan a indios y mestizos? Hay tanta gente que no tiene nada. Que como animales trabajan pues, sin recibir pago. ¿Eso no te importa?

TOMASA.- ¿Acaso no es traición la tuya pues?

YAURI.- Traidores son los que, en lugar de obedecer a Dios y al Rey, han levantado a los indios. Matar al Corregidor Arriaga y quemar la iglesia, ¿no es ir contra taita Dios?

MICAELA.- Los enemigos se escondieron en la iglesia y fue la explosión de su polvorín la que incendió la iglesia.

TOMASA.- No tienes pues vergüenza, Yauri. ¡Renegar de tu raza y ponerte de parte de los españoles..!

YAURI.- Tú qué sabes pues.

TOMASA.- ¿Qué yo sé? ¿No puedes entender? ¿Por qué pues tantas guaguas de hambre mueren?

MICAELA.- Luchamos para que todos tengan mismos derechos.

YAURI.- ¿Crees que tu ejército podrá ser más poderoso que el de los españoles? Los derrotarán y vivirán más oprimidos que antes pues.

MICAELA.- Ellos son poderosos, cierto. Pero nuestra lucha es justa. Cada vez son más y más los que se juntan a nosotros. A ti, ¿tu sangre no te lo reclama?

YAURI.- Estoy viejo. Déjame ir. (Arrau 328)

Se observa que, aún cuando el argumento de la *raza* es agotado y se recurre al asunto de la *sangre*, el problema queda sin réplica. Yauri no consigue responder y pide ser liberado en consideración a su edad, gesto que deja el sabor de la resignación.

Por otro lado, la pregunta “¿tu sangre no te lo reclama?” plantea otra cuestión: ¿A qué sangre podría estar refiriéndose Micaela Bastidas si ella misma descendía de africanos por línea paterna y de indios por línea materna? Esto remite a lo que según Alberto Flores Galindo sería uno de los aspectos más interesantes del Perú de la actualidad: el ser un país de *Todas las sangres*<sup>21</sup>. Para el mencionado sociólogo el hecho más destacado en el carácter heterogéneo de la sociedad peruana es la tensión y la rivalidad de herencias y tradiciones que, muchas veces, no consiguen ni convivir. En el texto de Arrau se coloca un problema aún mayor y más angustiante: la imposibilidad de elaborar algún elemento unificador entre los peruanos. Así concluye la escena, con Micaela Bastidas dividida entre la desesperación por la falta de unión entre la población indígena y la determinación por continuar en la lucha.

Enseguida aparece el anunciado oponente que enfrentará a Túpac Amaru:

ACTRIZ 1.- Y aquí aparece en escena el principal adversario de Túpac Amaru.

ACTRIZ 2.- Su enemigo público número uno.

ACTOR 2.- (COMO ANUNCIADOR DE BOX). Señoras y señores... En la esquina azul, con 72 kilos 500 gramos, pero en realidad con una tonelada de pesadez, abuso e injusticia, el campeón de cobrar impuestos: Areche, alias Visitador General. (APARECE EL ACTOR 1 TRAYENDO UN MANIQUÍ CON CASACA Y SOMBRERO DE TRES PICOS. SE COLOCA DICHAS PRENDAS. PIFIAS Y GRITOS DE LOS ACTORES).

21 La frase es el título de la célebre novela del escritor peruano José María Arguedas publicada en 1964.

ACTOR 1.- “José Antonio de Areche, Caballero de la Real y distinguida Orden española de Carlos III, del Consejo de S.M. en el Real y Supremo de Indias, Visitador General de los Tribunales de Justicia y Real Hacienda de este Reino, el de Chile y provincias del Río de la Plata, Superintendente de ellas, Intendente de Ejército, Subdelegado de la Real Renta de Tabacos, Comisionado con todas las facultades del Excelentísimo Señor Virrey de este Reino”.

ACTRIZ 1.- Areche aumenta enormemente los tributos que deben pagar los indios.

ACTRIZ 2.- Areche logra así elevar exitosamente los ingresos de la Real Hacienda.

ACTOR 2.- Las arcas fiscales empezaron a llenarse. Claro que a costa del sufrimiento de la población.

ACTOR 1.- ¿Y eso a quién le importa?

ACTOR 3.- Pero también gracias a la actividad fiscal de Areche, que exasperó a la población, se robusteció el movimiento revolucionario.

ACTOR 2.- Después de todo, gracias Areche.

ACTOR 1.- De nada. Cuando se les ofrezca. (SE SACA SOMBRERO Y CASACA Y VISTE EL MANIQUÍ.

ACTOR 3 TRAE EL MANIQUÍ DE TÚPAC AMARU Y AMBOS EVOLUCIONAN COMO LUCHANDO).  
(Arrau 331)

El ingreso del visitador vendría a ser, así, la continuación de una contienda: Areche enfrenta a Túpac Amaru en una lucha horizontal como corresponde al boxeo. Ambos personajes son puestos en escena mediante el recurso escénico del títere (los maniqués usados como tales). Sin la menor carga peyorativa, el uso del títere coloca la pregunta sobre las fuerzas que lo mueven. El juego escénico instalado puede ser leído también como una problematización, mediante el recurso teatral, de las lecturas estáticas y limitadas del enfrentamiento entre el rebelde y la autoridad. Arrau estaría alertando para otras posibilidades de interpretación del hecho histórico. Otras fuerzas, por detrás de las figuras enfrentadas, exigen su lugar en la relectura del mito del *Inkarr*<sup>22</sup>. En el pasquín de la época, recitado durante la lucha, se puede verificar el posicionamiento del autor al respecto: el antagonismo, como punto de vista, resulta ineficiente en la búsqueda de una transformación afirmativa, en el siglo XVIII, tanto en el contexto de la llamada Guerra Fría (aludido en la oposición “... *all right*” contra “... unidos jamás serán vencidos”), como en los días de hoy:

ACTRIZ 2.- (AL PÚBLICO). Escuchen lo que dicen pasquines de la época.

ACTRIZ 1.- “Tinta en sangre,

Cusco en pena,

Lima en armas

por mar y tierra”.

ACTOR 2.- “El regente es botarate;

el virrey un elemento;

cada oidor un zumento (jumento)

y el acuerdo un disparate.

22 Inkarrí, según Flores Galindo (19) vendría a ser una elaboración a partir de la conquista española: esta habría arrancado la cabeza del Inca, la cual permanecería, desde entonces, separada de su cuerpo. Cuando sus partes se reúnan, el Inca acabará con el tiempo del caos y oscuridad iniciada por los invasores y los hombres andinos recuperarán su historia. Esa especie de ciclo mítico articula con otras manifestaciones de la cultura popular andina. Si mito es considerado como un

No hay quien ate ni desate;  
ningún con juicio sospeche;  
todos son cursos de leche  
y para decirlo más claro:  
se cagará Túpac Amaru  
en ellos, Lima y Areche”.

ACTRIZ 1.- “Si vence Túpac Amaru:

TODOS.- malo, malo, malo.

ACTRIZ 2.- Si vence el Visitador:

TODOS.- peor, peor, peor.

ACTOR 2.- Y en aquesta competencia,  
el virrey y Real Audiencia:

TODOS.- paciencia, paciencia, paciencia”. (SE FORMAN BANDOS ANTAGÓNICOS QUE DESFILAN GRITANDO).

UNOS.- ¡Como Areche no hay!

¡All right!

OTROS.- ¡Los Túpac

unidos

jamás serán vencidos! (Arrau 331)

La dicotomía, enfatizada por la indicación de autor que indica la disposición espacial de bandos antagónicos, terminaría por reducir a la confrontación una problemática más compleja. Así, el autor, en un abierto cuestionamiento a los mitos entendidos como discursos estáticos, dará voz al colectivo en las dos escenas siguientes, las cuales ocurrirán alrededor de figuras inanimadas: dos maniqués vestidos uno como Túpac Amaru y otro como el visitador Areche.

Ahora, ¿cuáles son esos *Túpac* que unidos jamás serán vencidos? La pieza continúa con más información al público, esta vez sobre las tropas rebeldes. Estas se incrementaron con combatientes dispuestos a luchar por la propia libertad y animados por Micaela Bastidas, hija de india con negro liberto. Este ejército multiétnico venció en Sangarará<sup>23</sup>, y esta parece ser la cuestión por ser enfatizada por la música cantada por Actor 3:

*Túpac Amaru, americano / Rey, nuestro libertador, / Solo trata con rigor / Al europeo tirano. / Al patricio fiel, humano, / Ampara y hace favores; / Sin distinción de colores / Es con todos muy amable; / Y por justo, inimitable, / Aún a sus competidores.* (Arrau 334)

Nuevamente, aparece en la pieza el sueño de “todas las sangres”. Pero, la relación entre Arrau y el paradigma arguediano podría ser mejor entendida a partir de las consideraciones que sobre este hace Aníbal Quijano. El sociólogo llama la atención para un proyecto de sub-

modo de significación, una forma, es decir, como una construcción en relación con un momento histórico específico, se puede verificar la existencia de una tensión tanto en el mito del Inkarrí como en sus desdoblamientos: la oposición marcada por el enfrentamiento violento entre lo Inca y lo español.

23 Batalla de Sangarará, 18 de noviembre de 1780. Túpac Amaru II vence a las fuerzas virreinales con su ejército formado por indios, mestizos, criollos, negros y mulatos.

versión cultural propuesto por el escritor José María Arguedas y que estaría ejemplificado en su obra *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Ese proyecto constituiría una propuesta de liberación. En virtud de lo expuesto, cabe pensar sobre el diálogo que Sergio Arrau establecerá con la llamada utopía arguediana, más aún si lo que sigue en la pieza es la constatación del fracaso, del proyecto fallido, de la oportunidad perdida. La dimensión humana del rebelde aparecerá mediante la duda: "Tomar o no tomar el Cuzco, ese es el dilema..." (Arrau 336). Una vez más son vestidas las ropas de Túpac Amaru dispuestas en el maniquí, cuya presencia estática e inerte se revela incapaz de dar cuenta del drama interior del personaje: el Inca en el momento de las cavilaciones solo puede ser interpretado por un actor, por otro ser humano. En la carta que el rebelde dirige al visitador Areche, el público puede ver un Gran Señor que, sin embargo, duda.

ACTOR 1.- (QUE SE HA PUESTO EL ATUENDO DE TÚPAC AMARU, ACTÚA COMO FINO CORTE-SANO). "Representáronme las ideas de mis potencias la grande lástima que padecía la ciudad, para no imitar a Tito y Vespasiano en la destrucción de Jerusalén. Veneré con grande llanto las sagradas imágenes y religiones de las esposas de Jesucristo, mi Redentor; esos coros de vírgenes claustrales de religiosas; y no quise imitar a un Saúl, ni seguir las huellas de un Antiocho soberbio; y así determiné retirarme..." (SE QUITA CASACA Y SOMBRERO CON IRA). ¿No es increíble? ¡Qué exquisita cursilería de minuet! Y esto que dije es textual de una carta dirigida a Areche. ¿Alguien imaginaba al tremendo Túpac Amaru con expresiones de literata romántica?

ACTRIZ 1.- No te burles. Es el estilo del siglo XVIII, pues. Al fin y al cabo José Gabriel era hombre de su tiempo.

ACTOR 3.- Y de su clase.

ACTRIZ 2.- ¿Qué quieres decir?

ACTOR 3.- Que era un gran señor.

ACTRIZ 1.- Claro que era un gran señor... En todo sentido. (Arrau 337-338)

El lenguaje empleado parece ajeno e inadecuado al rebelde según el Actor 1. Habría una imposibilidad de aceptar la herencia europea en la educación de Túpac Amaru. Eso llevaría a pensar que no es solo la mixtura de elementos étnicos y culturales lo que podría constituir una alternativa para una sociedad atravesada por conflictos arrastrados desde la época colonial. Ser un Grande Señor significaría ser un hombre del propio tiempo.

Posteriormente, se enfrentan, por segunda vez, Túpac Amaru y el Visitador Antonio de Areche en la celda donde el rebelde, prisionero, aguarda su ejecución. En esta escena los personajes son interpretados por dos actores que se colocan la ropa de los maniqués a vista del público.

ARECHE.- ¿Sabéis quién soy?

TÚPAC.- ¡Cuánto honor! ¿Viene a visitarme, señor Visitador?

ARECHE.- Quiero ayudarlos.

TÚPAC.- ¡No me diga! Entonces quíteme estas cadenas.

ARECHE.- Quiero ayudarlos pese a que sois un criminal.

TÚPAC.- No lo soy.

ARECHE.- Toda vuestra rebelión es una sarta de crímenes. Comenzando con el asesinato injusti-

ficado del corregidor Arriaga.

TÚPAC.- Era culpable.

ARECHE.- ¿De ser español?

TÚPAC.- De peculado. En solo un año, Arriaga extrajo a la fuerza más de 300 mil pesos. Claro que el robo sistemático es común a todos los corregidores. Pero Arriaga se caracterizaba por su maltrato a los indios. Fueron innumerables los que murieron a causa de castigos ordenados por él.

ARECHE.- Eso no justifica su ejecución. Hay formas legales de proceder con los funcionarios que delinquen, o... se equivocan. Sabed que tengo libradas muchas órdenes y providencias respecto al buen tratamiento con los indios.

TÚPAC.- No son cumplidas. Debería suprimirse a los corregidores. Al igual que los repartimientos.

ARECHE.- Sabed que los repartimientos han sido cesados. Al igual que las mitas.

TÚPAC.- ¡Vaya, señor Visitador! Ya ve que nuestro movimiento está rindiendo sus frutos.

ARECHE.- Las reformas no las he dispuesto por presión. Es cierto que se cometieron injusticias. Pero debisteis acercaros a mí antes de comenzar un hecho tan feroz. Ved la desolación en que habéis dejado a estas provincias. Los cientos de muertos que habéis causado. Pese a ello vengo a salvarlos.

TÚPAC.- ¿Salvarme?

ARECHE.- Salvaros el alma, que es más importante en el ser humano, ¿no lo creéis así? Porque supongo que sois cristiano. ¿Cómo habéis permitido que los indios crean que sois el Inca, que para ellos era un Dios?

TÚPAC.- Soy el Inca.

ARECHE.- ¿Y también Dios? ¿Dónde se ha visto a Dios cargado de cadenas?

TÚPAC.- Olvida a Jesucristo.

ARECHE.- Dejaos de herejías. Firmaréis un documento asegurando que sois un fiel súbdito de la Corona. Y ordenaréis a vuestros partidarios que cesen toda rebelión. Sobre todo el maldito Túpac Catari que hace de las suyas en el Alto Perú.

TÚPAC.- Si ordenase tal cosa, ¿saldría de esta prisión?

ARECHE.- No. Pero en cambio tendríais una muerte honrosa y rápida. Además vuestra familia estaría a salvo. ¿Qué decís a esto?

TÚPAC.- Por mi familia lo haría sin vacilar. Pero no puedo renegar de esta lucha de liberación.  
(Arrau 340-2)

Esta confrontación muestra una visión dinámica de los personajes. El autor, sin preocuparse por reproducir el vocabulario de la época, presenta a dos hombres argumentando y este diálogo exige de los actores un estilo de actuación próximo al distanciamiento crítico brechtiano, pues se debe interpretar personajes y proponerse una posibilidad de comprensión a partir de la información disponible en diversos registros históricos. El maniquí, ya sin ropa que portar, se revela tan inútil como la historia desprovista de crítica.

Hacia el final de la obra, el personaje de Micaela expresa una esperanza. El autor acepta su imposibilidad de configurar, individualmente, una alternativa, y grita a la platea:

“Micaela.- Luchar contra ellos es más difícil que contra españoles... ¡Si estuviéramos unidos...! En fin... Algún día, tal vez”. En castellano solo existe una palabra para la segunda persona del plural. En lengua quechua hay un “nosotros” que excluye a quien habla y otro “nosotros” en

el cual el emisor se incluye<sup>24</sup>. O “nosotros” que solo se diferencia del “ellos” puede ser entendido como la coartada tranquilizante y maquilladora de disimilitudes, como reflexiona Richard (330). Se trata de un “nosotros” en cuya base es preciso que haya un “ellos”. Eso que preserva divisiones y distancias, y así permite construir un sentimiento de pertenencia, fundamentado en la acción excluyente (Bruce 60).

Según Bruce, hay un sentido extremo y paradójico en el odio excluyente: una modalidad de vínculo que no expresa una pulsión de muerte en un estado puro. Habría un Eros en la composición de un afecto, aún siendo este marcado por el Tánatos<sup>25</sup>. La palabra quechua que no separa primera, segunda y tercera personas consigue integrar, sin precisamente negar, las tensiones que tal operación implica.

A partir de la figura de Túpac Amaru, Arrau presenta una actitud que estaría relacionada con otro significado de la palabra *Amaru*: una fuerza que arrasa. La serpiente deslizándose por entre mitos reduccionistas que refuerzan la idea de confrontación consigue arrasarlas mostrando las limitaciones de estos. A eso seguiría otro tiempo, utópico y posible: un tiempo propio fuera de la situación colonial, según Flores Galindo. Un tiempo presente, apropiado, de descongelamiento de los afectos relacionados al resentimiento y que, una vez acabada la inercia psíquica señalada por Bruce, se “desestaque”. El tiempo de otro *nosotros*. Sergio Arrau estaría más próximo de las reflexiones de Jorge Bruce, sin invalidar a Arguedas.

La primera pieza de *Tríptico de Túpac Amaru* concluye con los actores sin ninguna caracterización bajo una luz tenue y fría que gradualmente se torna cálida y fuerte, realizando lo que el autor llama coreografía escénica con el poema *Canto coral a Túpac Amaru que es la Libertad* de Alejandro Romualdo:

ACTOR 3.- Lo pondrán en el centro de la plaza,

boca arriba, mirando al infinito.

Le arrancarán sus miembros. A la mala

tirarán.

TODOS.- Y no podrán matarlo!

ACTRIZ 1 Y ACTOR 1.- Querrán volarlo y no podrán volarlo.

ACTRIZ 2 Y ACTOR 2.- Querrán romperlo y no podrán romperlo.

TODOS.- Querrán matarlo y no podrán matarlo.

ACTOR 1.- Querrán descuartizarlo,

ACTRIZ 1.- triturarlo,

ACTRIZ 2.- mancharlo,

ACTOR 2.- pisotearlo,

24 La lengua quechua posee dos pronombres de primera persona en número plural: *Nuqaykunam* es excluyente y significa nosotros y no tú o ustedes. No incluye a los que oyen. *Nuqanchiqmi* es inclusivo y significa nosotros y tú (o ustedes). Quien habla y quien oye quedan incluidos (Cerna).

25 En el proceso de desobjetualización la indiferencia va llenando el vacío dejado por el amor. El vacío del desafecto elimina al “otro”. El odio racista es nocivo, pero la indiferencia racista es peor aún. El psicoanalista destaca el hecho de que la sociedad peruana de la costa fue indiferente a las masacres de campesinos en las alturas de los Andes durante la guerra contra-subversiva entre 1980 y 2000, justamente porque se trataba de indios. A eso denomina una inquietante neutralidad (Bruce 109-6).

ACTOR 1.- desarmarlo.  
 ACTRIZ 1 Y ACTOR 1.- Querrán volarlo y no podrán volarlo.  
 ACTRIZ 2 Y ACTOR 2.- Querrán romperlo y no podrán romperlo.  
 TODOS.- Querrán matarlo y no podrán matarlo. (PAUSA).  
 ACTRIZ 1.- Al tercer día de los sufrimientos,  
 ACTRIZ 2.- cuando se crea todo consumado,  
 ACTOR 1.- gritando  
 ACTOR 3.- libertad!  
 ACTOR 2.- sobre la tierra,  
 ACTRICES.- ha de volver.  
 TODOS.- ¡Y no podrán matarlo!  
 TELÓN. (Cit. en Arrau 351)

El movimiento colectivamente organizado y el énfasis del último verso del poema dicho al unísono, todo esto por los mismos actores que revelaron tensiones, diferencias y conflictos, cierran la primera pieza de *Tríptico de Túpac Amaru*. El grito de Arrau, convocando las voces de Neruda, Hernández, Condorcanqui, Romualdo y otras que, de tanto ser repetidas en el tiempo, pasaron a ser de autoría múltiple, parece apuntar que, para construir ese día resplandeciente, es preciso desatar muchos nudos; lidiar con muchos nosotros; o hasta vivir con muchos de esos nudos que no solo están sino que seríamos nosotros.

Es a partir de la relectura de las narrativas sobre el pasado que se puede producir un conocimiento relevante para el presente. El *chiruno* Sergio Arrau se vale de una gran variedad de recursos técnicos y estilísticos sin preocupación por fidelidad o sujeción a cualquier género, sistema o tendencia teatral; y al colocar la Historia como un problema, propone una reflexión sobre los valores e intereses contenidos en relatos y mitos, sobre lo que hay en la documentación histórica, sobre cómo esta fue elaborada y procesada, y sobre lo que vive en la memoria y en el olvido.

### Obras Citadas

- Arrau, Sergio. *Teatro Escogido*. Lima: Fondo ed. Universidad Inca Garcilaso de la Vega, 2007. Medio impreso.
- Barthes, Roland. *Mitologías*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007. Medio impreso.
- Bruce, Jorge. *Nos habíamos choleado tanto: Psicoanálisis y Racismo*. Lima: Universidad de San Martín de Porres, 2007. Medio Impreso.
- Cerna, Jacinto. *El quechua frente al español*. Cajamarca: Universidad Nacional de Cajamarca, 2006. Medio Impreso.
- De Soto, Hernando. *El otro Sendero*. Lima: el Barranco, 1986. Medio Impreso.
- Flores Galindo, Alberto. *Buscando un Inca: Identidad y Utopía en los Andes*. Lima: Horizonte, 1994. Medio Impreso.
- Foucault, Michael. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979. Medio Impreso.
- Matos Mar, José. *Desborde Popular y Crisis del Estado*. Lima: IEP, 1984. Medio Impreso.
- Quijano, Aníbal. "Colonialidad del poder, Globalización y democracia". *Nueva Época* 25 (2006):

51-104. Medio Impreso.

---. *Modernidad y utopía en América Latina*. Lima: Sociedad & Política, 1988. Medio Impreso.

Richard, Nelly. "Políticas da Memória e Técnicas do Esquecimento" (ed) Wander Miranda. *Narrativas da Modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.321-8. Medio Impreso.

Santos, Boaventura de Souza. "A fronteira, o Barroco, o Sul, Constelações Tópicas". *Crítica da Razão Indolente: Contra o desperdiço da experiência*. São Paulo: Cortez, 2002.

Fecha de recepción: 26 de agosto de 2011

Fecha de evaluación: 20 de septiembre de 2011

# El amar como contenido básico de la práctica popular-comunitaria:

*Pan caliente*, de María Asunción Requena, *Población Esperanza* y *Retablo de Yumbel*, de Isidora Aguirre

The act of loving as fundamental content of popular community practice: *Pan caliente*, by María Asunción Requena, *Población Esperanza* and *Retablo de Yumbel*, by Isidora Aguirre

Jorge Rueda C.

Universidad de Santiago de Chile

jorge.rueda@usach.cl

"Injustice is a disease that exists  
both in heaven and earth,  
and is healed by love"  
(*Retablo de Yumbel* 76)

"Entre la tierra y el cielo  
la injusticia es un flagelo  
y su remedio el amor"  
(*Retablo de Yumbel* 76)

## Resumen

---

El artículo describe y explica la manera cómo, en tres obras teatrales chilenas del siglo XX, se manifiesta la sensibilidad amoroso-popular. Los protagonistas portan creencias y visiones donde la emocionalidad amorosa nutre las dimensiones simbólicas de sus mundos. Exhiben, por ende, proyectos que apuestan por la vida (abiertos a la confianza, convivencia y aceptación plena del otro), aunque contextos amenazantes, jerárquicos y adversos, que presenta la lógica del poder, los pretenden acallar.

### Palabras clave:

Amor – cuerpo – vida.

## Abstract

---

The article describes and explains the way in which three 20th Century Chilean plays express popular sensibility in the realm of love. The leading characters carry beliefs and visions where loving feelings feed the symbolic dimensions of their worlds. Thus, they focus on life (open to trust, co-existence and mutual acceptance) in spite of the threatening, hierarchical, and adverse contexts present in the power that tries to silence them (through the imposition of control relationships).

### Keywords:

Love – body – life.

## Presentación

Las culturas populares indígenas y campesinas de América del Sur muestran en la vida comunitariamente amorosa un modo de existencia particular que devela parte importante del *ethos* que las identifica<sup>1</sup>. Este aspecto se mantiene aún en la heterogeneidad y transformación intercultural que tales grupos han experimentado, y experimentan, en el tiempo –mediante tensiones, re-apropiaciones e innovaciones en las formas de vida que permiten, no obstante, su pervivencia (Parker 58, Garretón 97-9). En cuanto matriz generadora de una visión particular de la existencia, respecto de la oficial dominante, esta sensibilidad amoroso-convivencial impregna creencias, valores, palabras y muchísimas de sus prácticas.

Como apertura a un ámbito de sentido abarcador, aquella visión otra remite a una experiencia donde lo más relevante se manifiesta en el lugar de preeminencia que ocupa la comunidad en su capacidad de mutua integración. Es decir, la vida se valoriza en la relación que establece con la colectividad y con el conjunto de la naturaleza. Una afirmación como esta, que no pretende ser esencialista, descubre que la vida nunca es más plena sino cuando, precisamente, manifiesta la potencia de la convivencia desjerarquizada, la cercanía y congregación del cuerpo comunitario. El lenguaje sostiene, en gran medida, el sentido de este tipo de experiencia. Sigue el trazado *narrativo* de las maneras amorosas de imaginar, concebir, sentir y vivir. Por lo mismo, para H. Maturana, se ubica en el centro de la dinámica común en la cual se asegura cierta tradición: “El lenguaje es un modo de convivir haciendo cosas juntos en una dinámica recursiva de coordinaciones conductuales que se han establecido en la misma convivencia” (Eisler XI).

Si el lenguaje, en consecuencia, expresa el conjunto de experiencias de la vivencia común, será el amar el más elemental contenido de todo proceso viviente-comunitario: “El amor es el dominio de las acciones que constituyen a otro como un legítimo otro en la convivencia con uno” (Maturana 54). En tal sentido, la vida sigue el registro amoroso mediante la comunicación empática, la acogida y el acompañamiento. Este halla, en las relaciones sociales basadas en el dar y recibir, la autofundamentación de una lógica donde cada persona se inserta al interior de una red de múltiples interrelaciones. Tal relacionalidad parece ser el aspecto clave de la convivencia de los sectores populares de Chile y de Suramérica. Definir qué se entiende por los sectores o grupos que constituyen la cultura popular no deja de ofrecer más de una dificultad (por las posiciones teóricas al respecto). Se optará por el pensamiento de Leonel Durán, para quien...

...la cultura popular comprende dos grandes vertientes: la indígena y la mestiza. Cada una de estas puede ser del campo o de la ciudad. La del campo, tanto indígena como mestiza, se manifiesta con toda nitidez, mientras que la de la ciudad se diluye, se masifica. Habría que precisar aquí que si bien es cierto que la cultura campesina se diluye en la ciudad, hay una cultura popular urbana que se gesta y desarrolla en las ciudades, incorporando elementos de la cultura del campo, y que no está por cierto en proceso de disolución. Habría que tomar en cuenta, si hablamos ya de toda América Latina, a las culturas negras y a las populares de inmigración dentro de la cultura mestiza, tanto urbana como rural. (Cit. en Colombes 18)

1 Este artículo fue escrito en el marco del proyecto FONDECYT 1085056, “El amor como vida del mundo en la historia de la cultura y la sensibilidad populares en Chile y América del Sur, siglos XIX y XX”, del cual el autor de este artículo es el coinvestigador.

Vinculados entre sí a través de una forma otra a como lo hace la visión funcional y dominante, los grupos populares referidos en la definición anterior –de raíz indígena, campesina y mestiza– muestran una sensibilidad amorosa que afirma la vida en un sentido comunal; en un sentido de pertenencia a un ámbito vinculante y solidariamente mayor. La convivencia supone la colaboración, el apoyo mutuo y desinteresado. Supone, en fin, un lenguaje de vínculos, de relación plural y participativa. Un tejido de conexiones inclusivas y amorosas: “Si usted me pregunta cómo se aprende a amar, la respuesta es en el vivir las acciones que constituyen al otro como un legítimo otro en la convivencia” (Maturana 44).

Esta sensibilidad que preservan los segmentos subalternos más pobres de América del Sur se expresa, por una parte, como fuente de organización social y, por otra, de espiritualidad. Promueve, en consecuencia, el poder creador y sustentador de la vida. En cuanto marco de sensibilidad aparece como el ámbito propicio para generar, criar, alimentar e iluminar la vida y enfrentar la muerte. Una dinámica cultural de compañerismo sostiene, como consecuencia, una organización o “modelo solidario” (Eisler 164-6) entre sus integrantes. Este hecho construye el repertorio de sentidos y de imágenes propios de un conocimiento otro que no se sostiene sobre los esquemas de cognición validados por los campos gnoseológicos del conocimiento y saber occidentales (Brower, “Aproximación preliminar al pensamiento...” 113-127, “Reflexiones preliminares para la proposición...” 37-54).

Así, partiendo del principio de que lo originario y primordial entra en relación con la experiencia de vida de la colectividad, este tipo de saber establece, desde la corporeidad comunitaria en vinculación y dependencia, la raigambre simbólica que remite a una sensibilidad amorosa. Desde ella, todo se religa y se incluye con igualdad; así, todas las dimensiones comprometidas con la existencia son necesarias y se acercan mediante una entrañable vocación dialogante (siempre atenta a responder las necesidades colectivas). Como repertorio de un saber originario, exterioriza una descentralización de la razón-verdad-logos de los circuitos letrados y oficiales. De este modo, se instauran otras maneras de imaginar, concebir y explicar la vida en el mundo. Desde estas, las culturas populares movilizan pequeños-grandes pactos con los cuales enfrentan y resisten las operaciones dominadoras y –fundamentalmente– trascienden ante la muerte. Tales apreciaciones son las que se demuestran a través del análisis y comentario de los textos *Pan Caliente*, de María Asunción Requena (1916-1986), *Población Esperanza* y *Retablo de Yumbel*, de Isidora Aguirre (1918-2011). Se describirá, en consecuencia, el funcionamiento de la *palabra amorosa* de sus protagonistas (como voces representativas de los sectores productores de los discursos) en cuanto fuerza que posibilita la superación de los nudos dramáticos de los textos y, a la vez, en cuanto herramienta de conocimiento del mundo y como una forma de proyectar una visión de vida. Este ejercicio, que en un segundo momento tiene un alcance explicativo, abre un margen de interpretación en las obras acotadas, en la medida que responde a los fundamentos culturales de las prácticas populares.

## Análisis

*Pan caliente*, de 1958, fue estrenada en 1969 en la sala del Teatro de la Universidad de Chile de la ciudad de Antofagasta por el grupo TEKNOS –de la entonces Universidad Técnica del Estado.

La acción se lleva a cabo en una población marginal o “callampa” de la ciudad de Santiago de Chile. Se trata, por lo mismo, de un espacio a la vez real y simbólico: límite entre la aspiración a la modernidad de la ciudad capital y los confines u orillas excluidas. El conjunto de pobres “ranchas” o viviendas, consecuencia de una “toma”, hace que sus habitantes no tengan las condiciones mínimas de una vida digna. La falta de agua y la permanente amenaza del “desalojo” son aspectos que se convierten en las aristas del conflicto central. En efecto, estos aspectos obligan a que los personajes, liderados por Juancho, un joven dirigente, opten por articularse en un trazado de fuerzas más amorosas que odiosas y de pactos más comunitarios que individuales para hacer frente a la miseria y modificar en parte las degradadas condiciones en las que se encuentran (producto de las bases sociales imperantes). El contexto de la obra alude al fenómeno de incorporación de una masa de origen rural o provinciana pobre que buscó en la “gran ciudad” mejores oportunidades para la subsistencia (Romero 176, Salazar 228). Santiago de Chile vivió este fenómeno marcadamente hacia fines de los años 50 y en la década de los 60, época donde proliferaron las “tomadas” de terrenos que dieron origen a emblemáticas poblaciones de la capital. La fuerza y visión que representa Juancho, colectivas, cordiales y amables, en pos del bien comunitario, se enfrentarán a lo largo del texto con las del Serrucho, otro poblador que desea que el conjunto de habitantes salve los factores deterministas de la miseria acorde con sus intereses particulares y, sobre todo, a través de la violencia. Juancho representa al cuerpo social y comunitario. Así lo reconoce ante el propio personaje, por ejemplo, una mujer pobladora: “Ud. es [dirigiéndose a Juancho] como la vieja gorda que me toma mi esquina [...] Dice que no me para la lengua. Y, ¿sabe de lo que le hablo? De todo eso que usted me dice” (8). Pese a lo anterior, Juancho deberá sobreponer las necesidades grupales ante los intereses del Serrucho, egoístas, distantes y ajenos al común. Desde el inicio, el texto hace patente este conflicto. Las acotaciones de entrada al primer acto ya lo anuncian: “[...] En escena, un numeroso grupo de pobladores permanece en silencio como bajo el peso de una fatalidad. Tienen la vista clavada en Juancho; excepto el Serrucho, que permanece un poco alejado” (1). En efecto, Juancho –seguido por la comunidad de pobladoras y pobladores– será el personaje que proyecta a lo largo de la acción una visión y maneras colaborativas de entender y enfrentar las condiciones de subalternidad con el propósito de superarlas. En cuanto una forma otra de conocimiento, la capacidad de Juancho para amar a la colectividad y luchar por el derecho a habitar en lo propio, inspirará su sentir solidario:

Serrucho: Lo que se necesita aquí no es tener más paciencia, sino ser más gallos.

Juancho: Ya lo hemos sido metiéndonos en este terreno con dueño. Si la necesiá nos hizo gallos, que esta misma necesiá nos haga ahora cautos.

Serrucho: Si me venís a hablar de paciencia otra vez, aquí mismo te sacó la mugre.

Juancho: Deja tus matonadas pa’otra ocasión. Estamos tratando una cuestión que es pa’ todos de vida o muerte... Escondíos, acosaos, sin agua, sin luz, sin atrevernos a encender una vela para no incendiarnos otra vez. Comiendo lo que nos dejan los gusanos, quemándonos con el sol o entumiéndonos con la lluvia... pero tenemos un pedazo de tierra. (1)

En la opción que representa el Serrucho, la permanente amenaza exterior del desalojo socava y relativiza el valor de la unidad colectiva. Juancho, al revés, apostará a lo largo de la obra a la

necesidad de conservar un cuerpo comunitario lo suficientemente unido para superar tanto los desequilibrios y contradicciones internas de la población misma, como las alternativas de indiferencia del poder institucionalizado: "Yo no sé cómo puedo darles ánimo a la gente, sin la más vaga esperanza. El diputado quedó de venir él mismo a avisarnos. Si no viene, mala cosa" (6). La fuerza que comunica la forma cómo detener el derrumbe moral al cual han llegado los pobladores de la "toma", acentúa la capacidad de trabajo de Juancho para la organización comunitaria. Por lo mismo, intensamente amorosa. Mientras las causas que producen los desequilibrios y conflictos al interior de la comunidad no sobrepasen la cordialidad que experimenta Juancho por el cuerpo colectivo, las consecuencias que puede tener el hecho de vivir en la más extrema pobreza no lograrán los efectos devastadores planeados por el Serrucho.

El discurso acotacional, con el cual se inicia el segundo acto, en efecto, ya muestra una organización poblacional que ha alcanzado la superación de la simple sobrevivencia. Por lo mismo, la "toma" es ya una población mucho más integrada: "Los pobladores han ganado la primera batalla. Y la población de fonolas se ha levantado siguiendo las indicaciones del plano que Juancho había obtenido" (12). El amor de Juancho está en el centro del sistema que ha logrado este avance. La necesidad de rescatar el valor de la persona en medio de la miseria lo empuja a la recuperación de la vida siempre en afán reconciliador:

Juancho: Hemos conseguido lo más imposible. Que nos dejen vivir aquí. Esto tendrá que ser nuestro algún día, porque con la vida defenderemos cada pedazo de tierra... Cuando esto era un potrero y casi nos moríamos de miseria, ¿qué nos mantuvo? ¿No estaba too prohibio también? ¿Acaso no había un decreto listo pa'firmarse y echarnos a la buena de Dios? Tuvimos fe y esperanza hasta que las pararan que éramos seres humanos también. (15)

Por lo mismo, este motivo se vuelve un lugar común en la obra y, como tal, resuelve un espacio de sensibilidad primaria que en Juancho se encuentra en el amor por el bienestar colectivo. Será el propio protagonista quien se lo manifiesta a Marisela, una joven pobladora por quien siente atracción, pero que genera un segundo conflicto en él, pues los intereses de Marisela no se condicen con la sensibilidad de Juancho:

Sí. Querer también a los cogoteros y a los borrachos hediondos. Que es por culpa de gente como usted que ellos han llegado a ser lo que son. Ustedes, gente sin alma, egoístas. Sin más amor del que pueden tener por sí mismos... Yo podría ser un amargao también... estar lleno de odio... Doy gracias de tener esta ranchar y poder luchar desde aquí por mejorarnos toos, yo, ustedé, toos. (19)

El camino que orienta el amor como solución al conflicto colectivo que muestra *Pan Caliente*, terminará por triunfar en el espacio de la población. De este modo, el último acto muestra al joven dirigente dotado de virtudes que lo hacen –más que nunca– sujeto activo, dispuesto y decidido a enfrentar los obstáculos más férreos que le impone el entorno. El amor por sus vecinos queda reafirmado en la obra en el momento en que Juancho vive la disyuntiva más crítica. Esto ocurre cuando debe elegir entre seguir a Marisela, la joven que ama y que ha decidido abandonar la población para escapar de la miseria o permanecer a la cabeza del proyecto colectivo con el fin de hacer frente a una nueva amenaza de desalojo:

Juancho: No hay razón pa'irse... piense en... mí... la quiero, Marisela... la quiero tanto...

Marisela: (Separándose de Juancho). No creo... no creo en ná... no creo en ná... ¡no creo en ná!  
(Sale corriendo. Juancho va tras ella y tropieza con Agustín que llega excitadísimo).

Agustín: La cosa está grave, Juancho... Llegaron más camiones... están descargando gente... y vienen pa'cá [...] ¡Juancho! ¿Me oíste?

Juancho: (Como si su corazón la llamara) ¡Marisela!

Agustín: Es como un muro e' gente. Y parece que traen piedras en bolsas.

Juancho: (Se debate en la tortura de decidir entre su amor, su anhelo de ir tras ella para no perderla y su deber para la población que es también como su vida misma). Sí... sí... tenemos que hacer algo... hacer algo (No puede apartar sus ojos de Marisela que corre cada vez más lejos de él. Aun da unos pasos involuntariamente... Agustín lo mira sorprendido).

Agustín: ¿Qué le pasa, compañero? ¿Está enfermo?

Juancho: (Con evidente esfuerzo). No, no... estoy bien... tenemos que hacer algo... ¿mucho gente decís? (38)

Este acto de Juancho logrará ampliar la zona de irradiación del amor. En el final, las nuevas expectativas que se abren ante la posibilidad de un bienestar colectivo se hacen más reales y, por lo mismo, la única narrativa posible. La opción que hizo Juancho será el centro mismo de una acción expansiva en beneficio de la vida comunitaria. Su fundamento: solo la solidaridad que se desprende de la capacidad de amar a los otros. La imperiosa necesidad de alcanzar el equilibrio colectivo, lleva a la propia Marisela a desistir del egoísta proyecto de abandonar la población y su accionar se abre a la causa de Juancho. La obra de María Asunción Requena, al cierre, expresa el signo más claro del efecto irradiador del amar. Las mujeres se han organizado para ir en busca de agua, tras resistir, una vez más, a otro intento de desalojo; Marisela se integrará a este proyecto en beneficio de todos:

Señora Tencha: Vamos pa'l agua.

Señora Juanita: ¡Señora Inés! ¿Vamos pa'l agua?

Marisela: Voy a ir yo (Como disculpándose). Es temprano pa' irme a la fábrica...  
(Juancho que estaba en la puerta de su rancho se vuelve al oír la voz de Marisela, quien al seguir hablando se dirige a Juancho). Le dije a mi mamá que durmiera un ratito, y que no fuera a vender hallullas hoy...

Juancho: ¿Querís que te acompañe al agua?

Marisela: Estarás cansao...

Juancho: ¿Cansao?

(Juancho mira la calle, las ranchas, a Marisela y siente nuevamente cómo nace en su corazón todo aquello por lo que vive: la población y su desesperado anhelo de dignidad).

No... no estoy cansao ¿Y te digo una cosa? Creo que... (Aún duda un instante y luego la pasión se vuelca en voz). ¡Sí...! Creo que volvería a hacer lo mismo si... si alguien... si alguna vez...

Marisela: ¡Vamos pa'l agua, Juancho! (43)

De lo mostrado hasta aquí se infiere que parte fundamental del tipo de conocimiento que evidencia, tanto el protagonista como la mayoría de los personajes de *Pan Caliente*, se orienta

hacia la concreción del bien común a través de y en la plena vinculación entre la experiencia corriente de las relaciones y comportamientos grupales. Así, el orden de la cotidianidad necesariamente se observa y se revela en la relación profunda entre la persona con su comunidad, vaciándose de intelectualismos y en privilegio del sentimiento intensamente amable. En este ámbito se asienta el sentido vital y esperanzado que convierte, al interior del mundo de la obra, los momentos caóticos de la existencia en el cosmos que asegura el logro de los propósitos de la vida comunitaria.

Isidora Aguirre escribió *Población Esperanza*, en coautoría con el novelista Manuel Rojas, en 1959. Su estreno, de ese mismo año, lo hizo el TUC en el Teatro Camilo Henríquez de la ciudad de Santiago de Chile. La acción transcurre también en un confín periférico de la gran ciudad: una población marginal. Las acotaciones iniciales del texto apelan a una realidad expuesta a duras condiciones: “Mañana a fines de invierno. Don Teo y el mendigo Filomeno desayunan en la puerta del boliche de compra y venta de la población marginal de Santiago” (1). La acción principal de la obra se centra en los esfuerzos de Estanislao (Talao), un ladrón, para salir de los circuitos mafiosos del tráfico de droga. Esto, por el amor que descubre por Flora, una joven visitadora social que asiste a algunos de los pobladores. Flora representa todo aquello que cifra los sueños de Talao: el amor auténtico y la oportunidad de poder disfrutar de una vida menos incierta. Y aunque las condiciones en las que se mueve el protagonista hacen fracasar su proyecto –signo de la esperanza fallida que negaría el título de la obra– la pieza da cuenta igualmente de la forma cómo es posible reproducir entre el grupo de pobladores una sensibilidad otra, amorosamente esperanzada.

En efecto, los contenidos del texto *Población Esperanza* prefiguran un mundo creado por la pugna que establecen los sujetos por liberarse de las amarras deterministas que condicionan la vida de los pobladores y que coartan el principio fundamental del desarrollo y libertad humanos. El acto primero muestra con énfasis los riesgos y tensiones a los que están expuestos los cuerpos de la mayoría de los pobladores. Destaca, por ende, la operatoria opresora del sistema social que aniquila y devasta los cuerpos de los protagonistas:

Entra Ana María, la prostituta, con un parche en una herida en la frente.

Ana María: (Saluda). Buenas... (Se va a retirar, se detiene, al llamarla don Teo).

Teo: Espere, espere... (Ella empieza a llorar). ¿Qué fue? ¿Por qué anda afligida? Siéntese...

Filomeno: Sírvale una taza de té. Buena cosa, llorando tan temprano ¡qué deja para la noche!

A ver ¿qué pasó?

Ana María: ¡Qué iba a pasar, pues! Anoche me ligó uno que andaba con plata y me llevó a una boite. Se puso a tomar y dale, y dale, hasta que me asusté y me quise ir. Pero no me dejó. Unos tipos le pegaron y le robaron la plata. En eso llegó la policía, el hombre ¡tan hombrecito!, me acusó; dijo que yo estaba de acuerdo con los ladrones y me largó una bofetada. Fuimos a la Comisaría y él, claro, salió al tiro, siendo rico, y a mí, recién me soltaron ¡Qué se habrá creído el mierda! ¿Que porque una es lo que es... tiene que ser ladrona?

Teo: Hay muchos bellacos en este mundo, hijita. De repente se le va a arreglar el naipe. Cuando viene la mala, hay que agachar la cabeza y esperar que pase. (1-2)



Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral UC.

*Población esperanza* de Isidora Aguirre y Manuel Rojas. Dirección: Pedro de la Barra. Teatro de la Universidad de Concepción, 1959.

Y esta condición de subordinación social se refleja en la mayoría de los pobladores. No obstante, y aunque sometidos por las condiciones deterministas, realizan mucho más que un trabajo de sobrevivencia. Por el contrario, muestran proyectos para no ser devorados por ellas. Flora lo expresa directamente a Talao, hacia el término del acto inicial:

Talao: ...¿Usted cree en la acción de la justicia? Todos roban cuando son guachos y andan hambrientos... Claro... Es que usted no sabe lo que es estar tirado en la calle, sabiendo que no hay ni un rinconcito en el mundo donde pueda llegar, para que le den un plato de comida...

Flora: Mi familia es muy pobre. Como don Teo. Y si estudié para visitadora es precisamente para remediar un poco la injusticia. (8)

La visión de Flora se liga, por ende, a la posibilidad amorosa y a la capacidad del personaje por acoger y alimentar la vida. Desborda, por lo mismo, la situación individual y enuncia un imperativo cuyo alcance es comunitario. Se alza, por consiguiente, como fundamento que confirma en el Talao la clara invitación a luchar y defender la vida. Esta es la sensibilidad del ladrón que se hace explícita en la obra: "El Talao es generoso. Él fue quien me instaló con este boliche. Me ayudó cuando me vio que andaba más para la otra vida que para esta" (5), dirá don Teo. En medio de la percepción del ladrón, Flora alimenta la conciencia creciente por el amor a la vida y por la justicia. Será para el Talao, como también para otros hombres y mujeres de la población, la autoafirmación y la aceptación del proyecto comunitario: la esperanzada superación del desamparo y la confianza en un porvenir o espacio liberado de las contingencias miserables del medio. Por lo mismo, Flora confirma y multiplicará un conocimiento amoroso-relacional de la

vida y el hondo compromiso con el bienestar común. El ladrón descubrirá, esperanzadamente, cómo el amor –además– será capaz de refundar su propia existencia personal.

El segundo acto muestra al Talao posibilitando cada uno de aquellos aspectos. El amor por Flora configurará en él la más elemental experiencia y manera de enfrentar el mundo. Desde esta se iluminará todo rasgo de sentido organizador de la vida. En adelante, se inscribirá en la multiplicidad de relaciones más amorosas que odiosas:

Talao: ¿Confía en alguien como yo? (Ella asiente). Podría yo prometer mucho y no cumplir.

Flora: Creo que el único que desconfía en usted, es usted mismo.

Talao: Cierto. (La mira, en serio, luego se acerca y la toma en sus brazos. Ella desconcertada, se queda quieta) [...] Diga algo más.

Flora: ¿Qué más?

Talao: Que me quiere.

Flora: No estaría aquí con usted si...

Talao: ¡Dígalo!

Flora: No sé. No sé decir... eso

Talao: Entonces. Yo pregunto y usted responde (Tierno). ¿Me quiere? (Ella asiente). Diga sí...

Flora: Sí. Creo que lo quiero.

Él la besa. La toma en sus brazos, la acaricia, la besa. (12-13)

La confirmación del amor entre Talao y Flora propiciará un orden reconocible como seguro y verdadero para los protagonistas. Sin embargo, y aun siendo una confluencia de fuerzas, no lograrán –en lo inmediato– consolidarse. El suburbio y las circunstancias del entorno terminarán por imponer un espacio de traición y crimen. Juan Reinoso y el Trifulca, ambos ladrones y traficantes, representarán las figuras de esta asimetría trágica.

El acto final de la obra dará forma, por lo mismo, a un escenario de confrontación entre los ámbitos de la vida y de la muerte:

Juan Reinoso: ¿Conoces al Matuco?

Talao: Sí. Cartillero, cabrón de prostitutas, contrabandista.

Juan Reinoso: Es el dueño de la coca que te levantaste. Así que ándate con cuidado.

Talao: Dale con eso. No me robé la coca. Y si lo hubiera hecho antes que darte un gramo, ¡la echo al canal!

Juan Reinoso: Ser guapo no siempre resulta, Talao. (15)

En el último cuadro la acumulación de fuerzas amorosas se interrumpe debido al homicidio del cual es víctima el Talao. Ciertas circunstancias de las redes mafiosas no perdonan. La violenta teatralización de su muerte desemboca en la total plenitud de la esperanza para la colectividad. La muerte del Talao rearticula el código amoroso en una sintaxis que confirma la vitalidad amorosa al interior de una larga historia colectiva de postergaciones. Este hecho, en un ejercicio interpretativo, es crucial, pues habla de la trascendencia del registro del amar. El cuerpo malogrado del Talao se convierte en el significante y el gesto más evidente del amor como reafirmación de la esperanza. Don Teo, el propio bolichero, hacia el final de la obra y a propósito de la muerte

de Estanilao, dirá: “No lo dejaron salir ¡Lo sabía, hijita! Porque aquí esa es la ley: cuando un miserable trata de salir de su condición, viene otro, más miserable que él ¡y lo hunde! Este mal [la pobreza] es contagioso... terrible... No perdona” (20).

Sin embargo, será también el viejo poblador quien le asigne la trascendencia debida a la muerte de Talao. La lucha emprendida por este, con el fin de enfrentar y superar a través del amor las limitaciones que le impone el entorno, evidenciará el rasgo de humanidad liberadora, cuya fortaleza se volverá el principal signo de esperanza para la comunidad de la población. De este modo, el amar revela el aliento vitalista –precisamente en medio de la muerte– y voluntarioso de la única posibilidad para construir una nueva realidad. El diálogo final entre don Teo, Ana María (la prostituta) y la propia Flora (la joven visitadora social) así lo evidencia:

Ana María: Si no salió él, con las agallas que tenía, ¡menos voy a salir yo!

Teo: (Abrazando a Flora, dice a Ana María). Salir, no se puede... pero ¡no hay que perder nunca la esperanza! ¡Nunca!

Ana María: Ay, don Teo... ¿esperanza de qué?

Teo: De que este mal terrible... algún día desaparezca.

Flora: Él quería cambiar, ¡y está muerto!

Teo: Otros tendrán que conseguirlo, Florita... (20)

El final de *Población Esperanza* se muestra como recurso reforzativo de la capacidad recreativa y liberadora del amar. La posibilidad de mejoramiento de vida entre los pobladores, aunque virtual, apunta en la dirección de revelar un conocimiento otro. La alternativa de generar una realidad distinta de aquella vivida por los personajes, se asienta en el amor, estatuto que goza del valor de lo incorruptible y de lo unitario, por ende, de lo verdadero. La muerte de Estanilao comienza a fluir como un acto soberano y poderoso; un acto para la memoria de los pobladores y que abrirá la senda auroral, consolidada solo desde la capacidad de amar. No como sacrificio, sino como acción restauradora de la esperanza, la sensibilidad del protagonista no se agotará; será –en la expresión del viejo Teo, el bolichero– la fuerza capaz de resistir y reproducir el gesto del personaje en muchos otros. Y aunque la muerte del Talao alude al cuerpo castigado por la traición, el asalto y el crimen de Juan Reinoso, se vuelve también un acto simbólico que apunta a la superación de las condiciones deterministas del cuerpo colectivo. Como manera de conocimiento, vale decir, en cuanto metáfora de sentido de la vida, *Población Esperanza* emprende el reconocimiento y la comprensión de la sensibilidad otra, aquella que aún en el extremo de la sobrevivencia y exclusión, llega a ser captada en las expresiones más legítimas e indispensables para vivir.

*Retablo de Yumbel*, fue escrita en 1986 por Isidora Aguirre y estrenada el mismo año por la compañía Teatro El Rostro (de Concepción). La obra presenta, por una parte, la historia de un grupo de actores (Alejandro, Marta y Eduardo) que se proponen hacer un retablo para el 20 de enero y celebrar la fiesta de san Sebastián en la localidad campesina de Yumbel. Por esto, en seis momentos dramatizan episodios de la vida, martirio y muerte del legionario romano Sebastián en tiempos del emperador romano Diocleciano. Lo peculiar de esta figura que exhibe la composición de la obra –del teatro dentro del teatro–, se da cuando los actores van descubriendo sus propias vidas en directa relación con los hechos que representan. En paralelo, en consecuencia,

se muestra la historia de un colectivo de madres de detenidos políticos de la zona, desaparecidos por años y cuyos restos fueron enterrados en un lugar clandestino del pueblo de Yumbel. La exhumación de estos cadáveres aconteció realmente durante el año 1979. Investigaciones posteriores demostraron que los detenidos fueron amarrados con alambres y fusilados el 16 o 17 de septiembre de 1973<sup>2</sup>. En fin, participan de la acción de la obra otras dos figuras (Chinchinero y Juliana), llamados "personajes populares de la plaza" (11), que se encargan de entregar detalles del origen e historia de la martirizada imagen de san Sebastián, venerada en Yumbel. El ámbito contextual de esta obra se inscribe en el medio campesino-rural.

Así, las tres líneas episódicas se descubren, inicialmente, desde cuerpos trágicos: territorios de la persecución, la tortura y la muerte. Pero posteriormente se alzan, estos, como símbolos del valor del amor en cuanto componentes del imaginario popular capaz de recuperar poéticamente la vida y trascenderla. De este modo, la determinación física de lugares y fechas donde ocurren hechos y acciones dramatizadas sirven para validar los temas sociales expuestos y preservarlos en la memoria colectiva. En paralelo, la historia del soldado romano y mártir Sebastián aludida desde la representación hecha al interior de la obra, permite que en la pieza se consolide una asombrosa concentración temática homogeneizadora con las otras historias:

Diocleciano: ...Lo que hice perdurará en la memoria de los hombres. Reconocerán mis méritos, cantarán mi gloria.

Sebastián: Maldecirán tu nombre por perseguidor de cristianos.

Diocleciano: ¡No quedará uno solo de ellos sobre la faz de la tierra para hacerlo!

Sebastián: (Como iluminado, mirando ante sí.) Habrá miles y miles... Saldrán de las cárceles, de la oscuridad, enflaquecidos, pálidos como un ejército fantasmal. Pero van cobrando fuerzas...

César Galerio: (Entrando.) ¡Eres tú el que va a morir, capitán traicionero, maldiciendo la vida por tus dolores! (A Diocleciano.) ¡Ordenaste su muerte!

Diocleciano: Mis arqueros atravesaron su cuerpo, pero ¡se cerraron sus heridas!

Galerio: ...Haré que te mutilen a garrotazos y que luego te degüellen ¡a ver si tu Dios junta lo que yo separo! Tus restos serán arrojados a la cloaca de Roma, donde nadie, nadie te halle para rendirte homenaje de mártir ¡Prendedlo! ¡Te condeno, Sebastián, al eterno olvido! (65-66)

La imposición de la condena, en un cuerpo invadido por el poder afiebrado, conlleva en el desarrollo de la acción de la obra la permanente imposición del espacio preparado para el cautiverio, la tortura y la muerte. Las pretensiones de olvido también son partes de aquel. Sin embargo, las fuerzas organizadoras del terror no logran romper la filiación y la memoria de tantos otros por el sacrificio de Sebastián. En paralelo, los niveles de violencia infligidos a las víctimas de Yumbel a las cuales alude el texto, muestran con tal magnitud y en tal alta y brutal escala la muerte, que desde

2 El 2 de octubre de 1979, tuvo lugar en el cementerio de Yumbel, localidad de la Región del Bío-Bío, la exhumación de 18 campesinos de Laja y San Rosendo que habían sido asesinados en los primeros días después del golpe militar y enterrados en un predio cercano. Los cadáveres comenzaron a ser desenterrados por perros, lo que fue denunciado por el propietario del predio a carabineros, quienes durante el toque de queda nocturno los trasladaron al cementerio de Yumbel. Venciendo el miedo, algunos de los familiares se unieron y solicitaron apoyo a la Iglesia católica. Presentaron una querrela y en agosto de 1979 lograron finalmente que se designara un ministro en visita, el que en poco tiempo logró localizar los restos de los 18 campesinos en el cementerio de Yumbel, además de otro cuerpo que había permanecido sepultado en un predio. Todos los cuerpos exhumados pudieron ser identificados por los familiares y en un funeral multitudinario fueron sepultados en una fosa común en el cementerio de Laja (Cfr. Madariaga 3-4).

ellos –desaparecidos– se alza también una épica propia. Los cuerpos agredidos por la tortura se vuelven motivos de un proceso de regeneración del recuerdo. Pese a que intentaron ser borrados a través de un maltrato y muerte brutales, estos cuerpos revelan a la colectividad la necesidad de justicia social. Las madres de aquellos campesinos maltratados hasta la muerte son las portavoces de un diálogo ritualizado en torno del encuentro y de la obligación de mantener la memoria:

Madre 1: (Avanzando, algo, más en evidencia.) ¡No! Ahora nada es mejor, todo es peor; saber –o no saber de un desaparecido–, hallarlo muerto ¡y ver cómo lo han dejado!

Madre 1 se dobla con su dolor, las otras recitan como en un canon,

Madres 2, 3 y 4: Tenían los pies... las manos... la garganta, los pies, las manos, la garganta, los órganos vitales, los pies, las manos... mutilado, mutilado, mutilado...

Madre 1: ¡Degollado!

Juliana: Llevan sus restos sagrados / hasta un desagüe escondido / pensando que en el olvido / quedarían sepultados.

Madre 4: ¡No podemos olvidar!

Coro: ¡No debemos olvidar! (68-69)

Por otra parte, la historia y la leyenda de la imagen de Yumbel, enterrada y desenterrada dos veces, se articula con la experiencia vivida por las madres:

Juliana: A Chillán vino de España / la imagen que se venera, / mas, sucedió de manera / que aquí en esta iglesia anclara. / Dios permitió esta hazaña: / la llevaba un coronel / cuando pasó por Yumbel / huyendo en tiempo de guerra / ¡y aquí le enterró en la arena / y luego se olvidó de él.

Chinchinero: Más tarde los de Yumbel / la santa imagen hallaron. / Cuando la arena escarbaron / vieron al santo doncel. (14)

El motivo del cuerpo desenterrado, que enlaza al santo y a los desaparecidos exhumados, participa y atañe a la memoria no solo individual, sino colectiva. El cuerpo bárbaramente transgredido de las víctimas campesinas simboliza, por lo mismo, un lugar donde se citan las situaciones del pasado dictatorial y hostil del contexto nacional. La vida de los sectores populares profundiza, así, la noción de cuerpo marcado por la carencia. El dolor de las madres al buscar, desenterrar y reconocer los restos corpóreos de sus hijos –“A mí no me costó reconocerlo: ‘Mire con calma’, me dijo el doctor”, dirá una madre (51)– tiene que ver, tal como la imagen desenterrada de Sebastián, con el mecanismo de reconstrucción de la verdad histórica y la rearticulación de la memoria necesaria para la reposición de los ausentes en la vida. Como un obligatorio comunitario, este hecho vuelve y se descubre hacia el final de la obra como un acto amoroso:

Chinchinero: (a Alejandro.) ¿Sabía usted que al santito que se venera aquí en Yumbel por poco lo quemaron? Lo quisieron profanar. Hace ya cien años de eso... Unos jóvenes malvados / lo robaron del altar / buscan, buscan, sin hallar / la estatua, gente intentó / en un jolgorio quemarla.

Alejandro (uno de los actores del grupo): ¿Así es que al San Sebastián de Yumbel lo entierran, lo desentierran, y en el siglo pasado, otra vez lo entierran en la arena y lo vuelven a desenterrar?

Juliana: Y también a los diecinueve dirigentes que detuvieron en Laja y San Rosendo. Dos veces los entierran y desentierran.

(Las tres Madres al oír esto último han vuelto la cabeza hacia ellos).

Madre 1: Seis años. Sin señales ni cruces.

Madre 2: Seis años en los que tuvimos alguna esperanza.

Madre 3: Fue doloroso hallarlos en esas condiciones, pero pudimos darles sepultura.

Madre 2: No permitas, Sebastián, que olvidemos a los ausentes.

Madres en coro: Llévales nuestro amor. (49)

Por último, la historia personal del grupo de actores, también castigada por la brutalidad de la violencia como signo captor de los cuerpos, cruza todos los discursos anteriores. Y es en este punto donde el motivo siempre latente del amor –como metáfora ordenadora y a la vez sustentadora de la vida y de la memoria– se amplía para levantar ahora un relato público que supera la aniquilación devastadora de la muerte:

Marta: (Con recogimiento, sacando de sus ropas una carta doblada.) “Si mi palabra han guardado, también guardarán la vuestra”... Tus palabras, Federico. (Abre la carta, lee.) “Marta, mi dulce amor, no estés triste. No me recuerdes en la sangre y en el dolor ¡Puede haber tanta luz entre los muros de un calabozo! Aunque convives con la muerte, aprendes a amar la vida... Marta, logré sobrevivir. Si a este vegetal puedes darle un nombre...”

Alejandro: (Continúa leyendo la carta.) “Porque cuando te hunden cuchillos hasta los centros, cuando no eres más llaga y desgarradura, entonces, buscas desesperadamente una palabra... una sola que contenga la razón de tu lucha... del porqué logras resistir. Ha de ser una palabra simple, más fuerte que el odio, veloz como el rayo que sin herir te ilumina... Existe ¿verdad?”

Marta: Entonces, ya habrá encontrado esa palabra.

Alejandro: ¿La conoces? La palabra es Amor. Es lo único que NO tenían esos hombres que lo estaban torturando. (41-42, mayúsculas en el original)

Lo que destaca la obra, en consecuencia, es la resistencia que plantean todos los personajes afectados por el poder y la violencia en el sentido de que se vuelven cuerpos irreductibles. A pesar de que sus victimarios los llevaron al extremo en la condición de marginados, los restos de ellos se niegan a ser atrapados definitivamente por el olvido. Será el amor, en efecto, el valor que reclame el derecho a mantener en la memoria histórica las terribles operatorias que han expuesto a los cuerpos a las tensiones y riesgos de la tortura, la desaparición y la muerte. Tras la incesante operatoria político-militarizada, tendiente a la pronta extinción de los cuerpos considerados enemigos del poder, este último texto establece una épica radical que consigue sobrepasar las bases socioculturales dominadoras.

## Conclusiones

Este estudio evidenció en tres obras dramáticas chilenas de mediados del siglo XX, los ámbitos valorativos y normativos desde y con los cuales grupos pertenecientes a los estratos populares

asumen su condición de sujetos histórico-colectivo-amorosos. En este ejercicio interpretativo se reconoció el sentido que posibilita una sociovisión otra, respecto de la oficial-dominante, de generar sensibilidad y conocimientos alternativos.

Así, el resguardo de la vida es lo que hace bien a la existencia de la colectividad. Este rasgo se manifiesta, por ende, en las prácticas que buscan la justa o igualitaria integración dada por todos los componentes de una comunidad. Los sistemas de valores que se anudan en este contexto cultural –ámbito de los deslindes, no del centro– se alzan como sistemas de mediación y conciliación, base de una manera diferente de comprender y entender la vida: el amar como centro de la solidaridad por sobre el egoísmo, como el mundo mostrado en *Pan Caliente*; el amar como la única posibilidad de modificar la condición de exclusión y violencia, como en *Población Esperanza*; el amar, en fin, en cuanto restitución de la memoria y necesidad de justicia, como en *Retablo de Yumbel*. Alejado de la pretensión de convertir cada una de las entradas analíticas en premisas esencialistas, los ejemplos teatrales comentados descubren, de paso, otros elementos sociopolíticos, religiosos, etc. del contexto histórico social latinoamericano en general y chileno en particular.

En cada caso, el amar permitirá aun la trascendencia de la vida por sobre los contornos marcados por la muerte. Los personajes protagónicos mostrados en los textos poseen la seguridad de que su manera de hacer frente al mundo representa un repertorio de imágenes y saberes no dominado por los sectores hegemónicos del poder. En esta dirección, acorde con Brower, se reconoce al “sujeto como protagonista del conocimiento, dando cuenta de los procesos reales que desarrolla el hombre para superar los obstáculos que le presenta la vida, las formas que establece para conocer ... y entender la existencia en un mundo que no pocas veces aparece como complejo” (“Aproximación preliminar al pensamiento heterológico” 115).

Desde aquella sensibilidad otra surge el compromiso comunitario por responder a un modo de existencia que vincula a la persona con los otros y con el entorno, a través de una relación mucho más fluida y que se manifiesta en una percepción de la vida amorosamente en común. Esto se liga al núcleo desde donde se forman los saberes, sentidos, símbolos con que las personas nutren sus mundos y modos de práctica existencial. La capacidad de una sensibilidad amorosa implica, en las obras revisadas, la posibilidad de instaurar un espacio sin fronteras en el interior de las prácticas culturales históricamente fronterizas. Desde la precariedad social, sus personajes aman la vida desde la presencia y no desde la ausencia. No se permiten, por esto, el olvido. Como un gesto de amor hacia lo propio y también como reafirmación de lo propio, se vuelve un gesto realizado para la memoria colectiva. Juancho, el Talao, los campesinos muertos y sus madres, la imagen de San Sebastián, lo validan con gran densidad semántica. En esta perspectiva, se focalizan como un aspecto crucial de la convivencia en el amar y en la mediación simbólica del ser-nosotros. Por lo mismo, reproducen comportamientos prácticos y espirituales cuyo principio fuerza dice relación con un saber que favorece, por sobre todo, la continuidad y el despliegue de la vida, aun por sobre la muerte.

La representación de la colectividad al interior de esta visión, la sitúa siempre en un lugar próximo, sosteniendo los lazos comunes de la existencia y, por esto mismo, como agente de reproducción de la vida. Por la integración principalmente, los sujetos se reconocen demandantes y, al mismo tiempo, como agentes de sentido, involucrados en la producción, duplicación y circulación de las expresiones comunitarias. Por esta razón sus proyectos y acciones no se vuelven una experiencia

distante, indiferente de la posición que ocupan las personas al interior de la dinámica de sus propias relaciones colectivas.

Es importante destacar, por último, el valor de la escritura de María Asunción Requena y de Isidora Aguirre por interesarse en contribuir a la construcción de un espacio real de acercamiento y de recuperación de ciertas dimensiones del *ethos* de los grupos populares. En un ambiente y referente histórico reconocidamente latinoamericano, las autoras les asignan un papel trascendente a figuras de los sectores excluidos e imponen, en cada uno de los textos, una mirada que penetra y revela una sensibilidad cultural diferente. Todos los personajes de las obras comentados comparten una misma cultura; las autoras, desde la escritura, logran el rescate de este otro saber. Descubren, por ende, cuerpos populares cargados de signos, los cuales, la mayoría de las veces, las categorías culturales dominantes han evitado, minimizado y también anulado. Sus autoras otorgan sustento real a estos grupos sociales en el sentido de conferirles certeza en la historia y en la cultura, al tiempo que peso en la dimensión ético-amorosa de sus prácticas convivenciales.

Las tres obras reclaman, en síntesis, el derecho de las colectividades marginadas a participar directamente en la construcción, desarrollo y solución de sus propios proyectos a partir de la reafirmación de la conciencia social y, fundamentalmente, de la sensibilidad amorosa. Reeditan, por lo mismo, un tipo de cultura cuyos saberes y vocación permiten enfrentar las más duras circunstancias. El epígrafe con el cual parte este artículo incluye este principio de manera rotunda:

“ ¡Entre la tierra y el cielo  
la injusticia es un flagelo  
y su remedio el amor”. (76)

## Obras Citadas

- Aguirre, Isidora. *Retablo de Yumbel*. Cuba: Ediciones Casa de las Américas, 1987. Medio impreso.
- . “Población Esperanza”. *Escena Chilena*. Servicios de Información y Bibliotecas, Universidad de Chile. Recurso electrónico. 23 agosto 2010.
- Brower, Jorge. “Aproximación preliminar al pensamiento heterológico”. *Estudios Avanzados* 5 (2007):113-127. Medio impreso.
- . “Reflexiones preliminares para la proposición de una lógica informal mitocéntrica y su relación con la cosmovisión indígena”. *Revista de Antropología Experimental* 9 (2009): 37-54. Medio impreso.
- Colombres, Adolfo. *Sobre la cultura y el arte popular*. Buenos Aires: Ediciones del Sol S.R.L., 2007. Medio impreso.
- Eisler, Riane. *Placer sagrado. Sexo, Mitos y Política del Cuerpo*. Trad. Elena Olivos. Santiago de Chile: Cuatro Vientos Editorial, 1998. Medio impreso.
- Garretón, Manuel, coord. *El espacio cultural latinoamericano. Bases para una política cultural de integración*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 2003. Medio impreso.
- Madariaga, Carlos y Beatriz Brinkamann. *Del cuerpo y sus sucesivas muertes: identidad y re-traumatización. Particularidades del proceso de exhumación vivido en Chile*. Santiago de Chile: CINTRAS, 2006. Medio impreso.

- Maffesoli, Michel. *De la orgía. Una aproximación sociológica*. Trad. de Manuel Mandianes. Barcelona: Ariel, 1996. Medio impreso.
- Maturana, Humberto. *El sentido de lo humano*. Santiago de Chile: J.C. Sáez Editor, 2008. Medio impreso.
- Parker, Cristian. *Otra lógica en América Latina. Religión popular y modernización capitalista*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 1996. Medio impreso.
- Romero, José. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. México: Editorial Siglo XXI, 1984. Medio impreso.
- Requena, María. *Pan Caliente*. Manuscrito mecanografiado. Biblioteca de Teatro de la Universidad de Chile, 1960.
- Salazar, Gabriel. *Labradores, peones y proletarios*. Santiago de Chile: Ediciones Sur, 1985. Medio impreso.

Fecha de recepción: 13 de mayo de 2011

Fecha de evaluación: 29 de junio de 2011

# Formas de utopía y teatro chileno

## Forms of utopia and Chilean theater

**Marcia Martínez C.**

Universidad de Concepción, Chile

marcia.martinezc@gmail.com

### Resumen

---

Este trabajo se aproxima al teatro chileno y a las formas de la utopía que habitan su tradición, examinando sus diversas formas y relaciones. De esta manera se busca dar una mirada a estos temas específicamente en cuatro obras del teatro chileno: *Población Esperanza* de Isidora Aguirre y Manuel Rojas, *Cinema Utoppia* de Ramón Griffero, *En la Luna* de Vicente Huidobro y *Ópera inmóvil* de Jorge Díaz. Esta lectura transita desde las escenas teatrales a los hilos que la atan a la sociedad circundante.

#### Palabras clave:

Teatro chileno – utopía – esperanza.

### Abstract

---

This work looks at Chilean theatre and the idea of utopia housed in its tradition, examining its many forms and relations. In order to broach these subjects, four plays will be analyzed, *Población Esperanza* by Isidora Aguirre and Manuel Rojas, *Cinema Utoppia* by Ramón Griffero, *En la Luna* by Vicente Huidobro and *Ópera inmóvil* by Jorge Díaz. This article walks through diverse scenes taking us to their unavoidable connections with society and its environs.

#### Keywords:

Chilean theatre – utopia – hope.

Sólo les traigo la lengua  
Y los gestos que me dieron  
Y, abierto el pecho, les doy  
La esperanza que no tengo  
(Gabriela Mistral, *Valle de Elqui*)

A través de la lectura de estas escenas teatrales se pretende dar cuenta de la cuestión de la utopía como hilo que atraviesa los objetos aquí aludidos. Enfocado hacia los estudios teatrales y la tradición del teatro chileno, este trabajo se ocupa específicamente de las relaciones que se fundan entre cuatro obras del teatro chileno, *En la Luna* de Vicente Huidobro, *Población esperanza* de Isidora Aguirre y Manuel Rojas, *Ópera inmóvil* de Jorge Díaz y *Cinema Utoppia* de Ramón Griffero, las que conforman el *corpus* por examinar. En estas escenas teatrales transitan las formas de la utopía y sus representaciones, más o menos cercanas a un ideal de lugar, orden o relaciones. Aun así, persiste en ellas, como un ímpetu que las atraviesa y las hace parte de un sistema, el impulso utópico, propuesto y resuelto de diversas formas. Se considera a la tradición del teatro chileno como una continuidad en las huellas y trayectorias de la práctica teatral (Pradenas); como una constante que en sus uniones y transformaciones completa la actividad teatral y su historia. El punto de mira aquí propuesto presenta una lectura del teatro chileno en esta tradición, poniendo el énfasis en la unión y en la perseverancia de este todo compuesto por diversas partes, como un sistema temático y escénico que se presume orgánico. Las utopías no pretenden ser un absoluto sino una propuesta, y en ellas conviven lo ambiguo y lo inacabado. Pensando el presente como una crisis (Hopenhayn), la utopía no puede revertir nada, sino solo remover y reformular el escepticismo dominante (idem). Al igual que la sátira, la utopía es un acto político crítico y tiene un carácter desenmascarador, y aunque la utopía se funde en su imposibilidad, no por ello desaparecerá. Martin Hopenhayn nos habla de la utopía abierta, capaz de reformularse, pero no por eso de desaparecer por imposible, pues en sus contradicciones está su vitalidad, lo que le impide fosilizarse y morir. Como una tierra nunca vista o un lugar ideal, la utopía toma el lugar de la esperanza en la colectividad, siempre presente e indestructible, instancia de unión, que se relaciona con el viaje, la pedagogía, la alegoría y la sátira. La utopía como crítica y negación del presente circundante es una oportunidad para proponer y conocer, para construir a partir de la persecución de un deseo colectivo aparentemente imposible. Forjar la utopía es remecerlo todo, social y espacialmente, es una innovación mental, política, estética y científica (Jameson). El impulso utópico debe ser el resultado de una urgencia, nacido de la conmoción de saber que no existe ningún otro camino, debe ser algo extremo, casi de sobrevivencia, forzado por la desesperación (Zizek).

La utopía, en su calidad de irrealizable pero resistente, también se relaciona con la autoironía y la conciencia crítica. Peter Sloterdijk (1989) declara que cuando todo se queda en ideal no hay lugar para la insolencia. No se puede estar adormecido, anestesiado, inexistente y sin utopía, mucho menos cuando esta existe. Es necesario distanciarse e ironizar sobre las necesidades y los anhelos, para que el sujeto no pague la satisfacción de sus deseos con su libertad (Sloterdijk). En su estudio *El principio esperanza* (2004), Ernst Bloch distingue la esperanza fraudulenta en

contraposición con la esperanza concreta<sup>1</sup>, afirmando que existe la presencia de un concepto utópico y de principio de la esperanza en toda construcción histórica. La esperanza no es solo un efecto, como contraposición al miedo, sino un acto orientado a la naturaleza cognitiva, señala el pensador alemán. El nihilismo se presenta como una utopía extrema antiutópica, y Bloch destaca que “para ver a través de la proximidad más cercana es preciso el telescopio más potente, el de la conciencia utópica agudizada” (36). En estas escenas, los planes para conjurar una vida mejor, como propone Bloch, resultan ridículos, ya que conjuran una vida mejor en la conciencia de su posibilidad solo en la escena.

Refiriéndose al teatro como un ensayo de la utopía, especialmente en el trabajo de Bertolt Brecht, Bloch sostiene que “Lo único exacto es la evidencia de que todo teatro es el teatro de su tiempo, y no un baile de máscaras ni un pedante juego de filólogos” (485). En este tipo de teatro, el temor y la compasión aristotélica se suplen por la tenacidad y la esperanza, que son los aspectos trágicos en la situación revolucionaria, según afirma Bloch. Estos aspectos serían claves para leer estas escenas, la conciencia crítica que se espera de los espectadores, el ensayo de la revolución y la felicidad vital en su posibilidad<sup>2</sup>. La esperanza siempre conlleva la rebelión de los oprimidos, y así se manifiesta en la utopía republicana, la obrera o en el proyecto educativo chileno<sup>3</sup>.

El ser utópico es un ser político que llama a no quedarse en la utopía como discurso, sino llevarla a una acción cotidiana, política y simbólica. En su forma teatral, este ejercicio se presenta como una alternativa a la historia y a la revolución, las que acontecen como ensayo. La utopía solo podría ser real como sátira o como crítica, luchando contra la amnesia, contra no saber, contra no recordar, contra no reflexionar sobre el estado de la dignidad humana.

## La esperanza es una población marginal, la utopía es un cine

La muerte no existe, Lorenza,  
si uno tiene su idea y pasa con ella a la eternidad.  
(Isidora Aguirre, *Los que van quedando en el camino*)

La esperanza y la utopía se topan con los temas del amor, la marginalidad, la agitación política y el cuestionamiento de la realidad, en sus diversos planos e interpretaciones. Esto se evidencia en dos obras que marcan momentos importantes del teatro chileno, uno al retratar los modos y dinámicas de la marginalidad y a la vez ponerlo en escena fuera del centro teatral chileno en *Población Esperanza*<sup>4</sup> de Isidora Aguirre y Manuel Rojas; y el otro en la presentación de una nueva estética

1 A lo que agrega: “Corruptio optimi pésima: la esperanza fraudulenta es uno de los mayores malhechores y enervantes del género humano, mientras que la esperanza concreta y auténtica es su más serio benefactor” (28).

2 A esto, el autor sugiere: “Cuando Schiller dice que “solo lo que nunca y que en ningún sitio ha tenido lugar es lo que jamás envejece”, la frase sin duda, puede decirse, es exagerada; y sin embargo, debajo de tanta resignación pesimista e idealista, en ella se oculta un núcleo material. Solo que la frase tiene que ser así: solo lo que *todavía* no ha tenido lugar *completamente nunca* y en *ningún sitio*, pero que, en tanto que *acontecimiento humanamente digno*, se *aproxima* y *constituye el cometido*, solo esto no envejece nunca” (490).

3 Pensando en el proyecto de teatro como escuela pública que propone Camilo Henríquez para Chile, a principios del siglo XIX.

4 *Población Esperanza* fue escrita por Isidora Aguirre y Manuel Rojas en 1959, y puesta en escena el mismo año por el Teatro de la Universidad de Concepción (TUC), bajo la dirección de Pedro de la Barra.



Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral UC.

*Cinema Utopía*. Dramaturgia y dirección: Ramón Griffero. Teatro Fin de Siglo, 1985. En escena, en primer plano: Eugenio Morales.

para poder cifrar lo indecible de un periodo dictatorial en *Cinema Utopía* de Ramón Griffero. En *Población Esperanza*, Aguirre y Rojas instalan el asunto de la esperanza en una población marginal muy pobre, según nos señala la acotación. Las acciones se debaten entre la lucha y las ingenuidades del pueblo, que oscila ente mantener y perder la esperanza (Contreras et al, 50)<sup>5</sup>. En su entrada a escena, Zacarías le habla a Ana María y le dice: “Hermana, ¡no hay que perder la esperanza!” (s/p), y aunque es calificado de canuto y tratado displicentemente por ella, Teo, quien también presencia esta exhortación, coincide con esta sentencia confortante.

La esperanza de Luzmila, la lavandera del lugar, reside en la bondad de su patrona, la que intercederá por ella ante una asistente social para que le “arregle la situación. Por eso estoy esperanzada” (s/p). Ana María replica repitiendo la palabra esperanzada, lo que en el texto se marca entre comillas como si indicara un tono displicente; así, la que no tiene esperanza alguna se burla de la esperanzada. Reafirmando lo anterior, en tono irónico y directo, Emperatriz se refiere a lo ridículo del nombre de la población y de los que cultivan la esperanza:

¿Quién sería el jetón que la nombró ‘Población Esperanza’? Esperanza ninguna, estaría mejor. Luz, poco se merece. Para el agua hay que pegarse el viaje hasta el pilón. Y los del mentado “Comité”, se lo pasan hablando de “solaridá”. Como no. Se ve que no son ellos los que viven aquí. (s/p)

5 Manuel Rojas señala que *Población Esperanza* “no es una obra costumbrista ni criollista. No pretende reflejar la vida de la población callampa o de un conventillo de Santiago (...) sus personajes son símbolos de seres o de series de seres y sus actitudes, condiciones y problemas son cosas que existen en todos los países subdesarrollados y aún en los superdesarrollados” (Contreras et al, 50).

La presencia de Flora, la visitadora social sobrina de Teo que llega para readaptar a Rafael, termina cambiando a Talao, quien es presentado como “Estanislao Errázuriz: un ladrón” (Aguirre, Rojas s/p). Flora es vista como la otra, la que no sabe verdaderamente del mundo de esta población, y ella indica que estudió para visitadora para remediar la injusticia de la pobreza, ante lo que el Talao le dice:

La miseria tiene mucha fuerza, Florita. Y hay gente que vive de ella. Y esa gente ¡no desea que la miseria desaparezca! ¿Qué puede hacer usted? Mejor cambia de profesión. (s/p)

Isidora Aguirre declara que “la idea para escribir la obra vino de un axioma de Bernard Shaw: “La miseria es el mal de los miserables” (Contreras et al. 50), lo que sintetiza el enfoque de la obra en la frase recién citada de Talao, y conecta la propuesta de Aguirre con los supuestos e ideas del dramaturgo irlandés.

Desde la desesperanza, Ana María afirma que “Cada vez que un pobre diablo está con el pie en el estribo para salir de la miseria, otro pobre diablo lo agarra y lo tira para abajo” (s/p). La imposibilidad del cambio y la gran ironía del nombre de la población se patentizan en la visión amarga de sus habitantes. Ana María, ácida sobre las esperanzas de Luzmila, resume las únicas esperanzas a las que ellos pueden acceder:

Ana María: Cuándo no. Si esta flaca vive esperanzada... que el marido no le pegue, que le den cama en el hospital, que le encierren un chiquillo, que le arreglen el techo para no tener que meterse todos debajo del catre cuando llueve... puchas las tamañas esperanzas! (s/p)

Esas tamañas esperanzas muestran lo absurdo de sus esperas, lo básico de sus necesidades y utopías. Lo que se puede soñar como un lugar ideal para ellos es un lugar al menos digno. Además, para ellos el mundo resuelto es un problema, algo que atemoriza, la libertad que asusta, ya que tal como dice Filomeno ellos le temen a la vida.

Flora insiste en su visión ideal y entusiasmo algo ingenuo para los desesperanzados de la población, al decir que nada es imposible si uno se lo propone. En esta afirmación se basa para buscar un cambio en Talao. Él dice que es imposible cambiar, pero esta afirmación se triza cuando Flora se lo pide como mujer e interviene el amor. A pesar de esto, él realiza una última intervención en el hampa, y confiesa: “Le dije que no era fácil cambiar. No porque uno se enamora, la vida se vuelve enseguida color de rosa” (s/p). El amor, como esperanza y la forma de acceder a la utopía no es un pase mágico, sino más bien es una apariencia. Hacia el final, Talao se arrepiente de este último negocio y demuestra así su intención de cambiar, concluyendo: “se acabó el trágico Estanislao” (s/p). En busca de venganza por aquel arrepentimiento, el Trifulca mata de dos balazos al Talao en la escena final. Todos se horrorizan y Teo dice, insistiendo en la esperanza en medio de la muerte y el dolor:

Teo: No lo dejaron salir. ¡Lo sabía, hijita! Porque aquí, esa es ley: cuando un miserable trata de salir de su condición, viene otro, más miserable que él, ¡y lo hunde! Este mal es contagioso... terrible... no perdona.

Ana María: Si no salió él, con las agallas que tenía ¡menos voy a salir yo!

Teo: (Abrazando a Flora, dice a Ana María.) Salir, no se puede... pero ¡no hay que perder nunca la esperanza! ¡Nunca!

Ana María: Ay, don Teo, ¿esperanza de qué?

Teo: De que este mal terrible... algún día desaparezca.

Flora. Él quería cambiar, ¡y está muerto!

Teo: Otros tendrán que conseguirlo, Florita. ¡Otros que no estén enfermos de este mal de la miseria! (s/p)

La última esperanza de los que habitan esta población, en la contradicción de su circunstancia, está en la justicia, en recuperar la dignidad y en que el principal mal del hombre desaparezca, aquella miseria plagada de muerte.

Ramón Griffero señala que nombró su obra *Cinema Utoppia* (1985)<sup>6</sup>, con doble *p* y pronunciado 'utópia', para evidenciar la transformación de la palabra utopía, la que deja de existir tanto en el contexto de la obra como en sus escenas. El acomodador es presentado en la lista de personajes como el que "nació en la sala y nunca ha salido de ella; su gestualidad es tomada de las películas que ha visto, podría tener cuarenta años pero es tímido como un niño. Él es la utopía" (7). Estas son las características con las que la obra figura la utopía: se desenvuelve con lo que ha aprendido del cine, está encerrada en la ficción y es tímida como un niño inocente e ingenuo. En la acción que sucede dentro de la pantalla del cine está Sebastián, "joven exiliado, 26 años, existencial, desilusionado después del quiebre de sus ideales" (8), como si los ideales estuvieran hechos para ir junto a la desilusión. En él todo es evidente, poético pero no metafórico, en su cuerpo y en sus palabras. A lo largo de la obra, Arturo se encarga de rodear aquello que deja de existir con la desaparición de la palabra utopía, como habitando en ese lugar de esperanza ninguna, lúcido y ácido. Él dice, refiriéndose a lo que el Acomodador se encuentra botado en el cine, que "lo que se perdió, se perdió, y aunque se vuelva a encontrar, ya no es lo mismo" (13). Arturo se encarga de reventar cada burbuja de esperanza e ideales en el Acomodador, como en el siguiente diálogo:

EL ACOMODADOR: ¿A usted también lo cambian las películas?

ARTURO: ¿Cómo es eso?

EL ACOMODADOR: Bueno, yo con ellas aprendí lo que era la tristeza, el odio, la pasión. La pantalla es como mi alma.

ARTURO: Bien corrompida a veces, ¿no?

EL ACOMODADOR: Utoppia... Algo me dice ese nombre, presiento que algo nos va a pasar.

ARTURO: ¿Qué nos puede pasar?... Bueno, voy andando. (13-14)

Ante lo indeterminado, la forma de poder permanecer es a través de la pantalla del cine. Ese algo que va a pasar es un misterio que no alcanza para depositar las esperanzas. Arturo sigue desencantando:

ARTURO: Utoppia es lograr lo imposible, que no es más que otra utopía, y así nos vamos de engaño en engaño.

6 *Cinema Utoppia*, estrenada el 15 de julio de 1985 por la compañía Teatro de Fin de Siglo, dirigida por Ramón Griffero, en la Sala El Trolley, en Santiago de Chile (Nota del editor).



Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral UC.

*Cinema Utopia*. Dramaturgia y dirección: Ramón Griffero. Teatro Fin de Siglo, 1985. En escena, de izquierda a derecha: Martín Balmaceda, Rodrigo Vidal y Rodrigo Pérez.

EL ACOMODADOR: Pero lo imposible se atrapa, yo lo tuve una vez.

ARTURO: ¿Y cómo lo hiciste? (El Acomodador hace unos gestos pero no logra explicar.) Habría que destruir tanto, acabar con todo lo que nos mantiene acá, sepultar a los que nos han mentido y no nos han dejado vivir, pero para eso hay que ganarles y eso es imposible.

(...) Bonita película, pero yo ya no tengo ni ganas de volar, ni fuerza siquiera para tirar una piedra. (23)

En esta escena reside la desesperanza, las nulas fuerzas para la revolución ante toda la muerte que conlleva el alcanzar las utopías. Toda esa ficción aparece muy atractiva, pero no se puede pensar en practicarla. Por otra parte, Sebastián es la figura que no pertenece ni pertenecerá, es el exilio, el desarraigo del mundo de las utopías y del mundo desilusionado. Habitando en ese espacio inabarcable, Sebastián señala: "Yo antes tenía utopías, ilusiones que me parecen ridículas, pero si lo que existe también me parece ridículo, en el fondo están todos bien, soy yo el que sobro" (32).

La experiencia de la utopía sucede excéntricamente en la comunidad anómala que se reúne en el cine. Arturo dice irónico "Adiós, *Utopia*, está buena tu película" (43). La sutil burla pasa a autoironía cuando Arturo dice que el fin de *Utopia* es como el fin de él mismo

ARTURO: Sí... Estela. A veces uno piensa que ha cambiado la piel, que ha botado las viejas escamas, pero no es así, son pequeñas mentiras que uno se inventa para seguir viviendo, todo está claro ahora, no fue más que un brote destinado a secarse, como el último estertor de alguien que agoniza... ¿Entiendes?... (43)

En la escena final, el Acomodador sale cabizbajo de la sala vacía, mira hacia atrás y dice: “Algún día tal vez todo cambiará” (46), como si en esa frase se condensara toda la utopía, lo ingenuo, esperanzador y absurdo que en ella reside. En ese “algún día” habita la esperanza, relativizada con el “tal vez” que la sigue inmediato y sin pausas, para que luego resuene en aquella acción futura el eco de un espectáculo concluido.

### La utopía en un gallinero, la esperanza está *En la Luna*

Citando a Ernst Bloch, Peter Sloterdijk afirma que a nadie se le puede convencer de creer en el espíritu de la utopía o en un principio de esperanza, sin que estos descubran en sí mismos lo que llene de sentido estas experiencias. Es así como asistimos a las experiencias de patria, libertad, amor o revolución en estas escenas, y la insistencia en que todo se cargue de sentido, aunque este sea ridículo, ambiguo o superfluo.

La obra *En la Luna* (1932)<sup>7</sup> de Vicente Huidobro, es vista por la crítica como parte de su propuesta estética vanguardista, haciendo énfasis en su humor y en su pensamiento crítico sobre la sociedad. Esta obra viene a complementar el quehacer poético de Huidobro, en el contexto de una caótica sucesión de gobiernos en el Chile de los años 30<sup>8</sup>. Sobre *En la Luna* los estudiosos han hecho una interpretación política pensando en la filiación comunista del autor, y otra interpretación creacionista, centrada en el lenguaje y sus procedimientos, los que concurren a la escena para mostrar la degradación del mundo (Saravia). Por otra parte, *Ópera inmóvil* (1988)<sup>9</sup> de Jorge Díaz, en una línea grotesca de su prolífica creación (Díaz), manifiesta su mirada siempre aguda y satírica frente a la realidad del ser humano y sus dinámicas. Es significativa para esta investigación la propuesta de Eduardo Thomas al decir que el teatro de Díaz “se ubica en el centro de la concepción dramática dominante en Chile durante el siglo XX, cuyas raíces se encuentran en el creacionismo de Vicente Huidobro y en el teatro poético y social de Antonio Acevedo Hernández, ambos maestros consagrados de la palabra artística como búsqueda esencial y trascendente” (29), articulando así la búsqueda y práctica estética y política como continuidad en estos autores, lo que aquí se completa con los lugares de la utopía y la esperanza.

En *Ópera Inmóvil* de Jorge Díaz, la utopía como paraíso perdido se ubica en lugares como una cárcel, un subterráneo o una isla. Las figuras del gallinero de *Ópera inmóvil* depositan la esperanza en la memoria y en los recuerdos. Perder la memoria significa perder la dignidad, y la lucha de Avelino es recuperarla en el olvido al que están sometidos en el gallinero. Toyita no puede huir de ese lugar pues no recuerda ni su nombre, y en esta amnesia inmovilizadora hacia el final de la obra permanece quieta mientras suena un vals, y citando declama parlamentos de *Doña Rosita la soltera* (1935) que hablan sobre la esperanza muerta:

7 *En la Luna* de Vicente Huidobro está fechada el año 1932 y fue publicada en 1934.

8 El autor se refiere al periodo de la historia de Chile comprendido entre los años 1931 y 1932, que contempla el golpe de Estado al presidente Juan Esteban Montero, la instauración de una República socialista encabezada por Eugenio Matte Hurtado y que dura solo 12 días, luego los llamados “100 días de Dávila”, y una sucesión de Juntas militares y autoproclamados gobernantes, que culmina con el retorno a la presidencia de Arturo Alessandri Palma, “El León de Tarapacá”, apoyado por una alianza “conservadora liberal” (Nota del editor).

9 *Ópera inmóvil* fue escrita en el año 1988 en Madrid. En ese momento se tituló “Dulce Estercolero” (Díaz 64). En 1993 y ya con el título que aquí se presenta recibió el XXI Premio de Teatro “Ciudad d’Alcoi” en España.

TOYITA.- (...) Todo está acabado... y, sin embargo, con toda la ilusión perdida, me acuesto y me levanto con el más terrible de los sentimientos, que es el sentimiento de tener la esperanza muerta. Quiero huir, quiero no ver, quiero quedarme serena, vacía. ¿Por qué, entonces, la esperanza me persigue, me ronda y me muerde...? ¡La esperanza! (95)

Así es la esperanza para los que están en el gallinero, aunque se le ignore, está presente y muerde, amenaza y duele. Ante la pérdida de toda certeza y el asumir que con la esperanza muerta no es posible insistir en algo, se ansía la serenidad de la muerte, y ante esto la esperanza resiste y reaparece, terca.

Una figura masculina introduce al devenir de la obra la discusión sobre lo que se denomina explícitamente la utopía y los utopistas, en contraposición al supuesto lugar ideal de los que viven de la subvención eterna del gobierno dentro del gallinero. Su actitud es peligrosa, falazmente revolucionaria, pernicioso por idealista. Un "extraño personaje" (78) salta la reja que encierra la escena y causa sorpresa a los que presencian su llegada, Avelino, Memo, Purita y Honorato. Esta figura, Adrián, se muestra en escena débil, golpeado, mal vestido y cae desfallecido ante la estupefacción de los que lo observan. En el suelo su cuerpo queda lleno de plumas, imagen que disfraza al utopista de gallina. En primera instancia, este sujeto representa una amenaza para los personajes en escena, los que de todas formas dialogan con él. Adrián manifiesta que desea quedarse ahí, en ese lugar que no pueden definir si es un gallinero o, según Memo, una forma del paraíso. Además, dice que ha huido y que es perseguido, narrando una escena que se puede identificar con un tratamiento de electroshock o de tortura, relatada vagamente y luego revelada en términos poéticos. También señala que ha vivido en la sierra, sin subvención y sin necesitar más que oír a Yuri, su líder. En ese momento, Purita lo reconoce como un utópico que ha huido del Pabellón dispuesto para ellos y lo rechaza e increpa.

PURI.- ¡No me digas más! Gurú pasado de moda con una banda de chiflados que le meza las barbas. A ti te han estado tratando en el Pabellón de los Utópicos. Es el más vigilado. No sé cómo has conseguido escaparte. (80)

La llegada, el rechazo y la alteración que Adrián provoca en el orden del gallinero hacen a este personaje indeseable y a la vez su presencia y debilidad provocan compasión. Los indicios que el acotador da sobre la apariencia de Adrián nos hacen relacionar su entrada y estampa con el estado de las utopías y los utopistas en la propuesta del dramaturgo, lo que se demuestra en el discurso de Adrián y la reacción de los otros personajes. En la borrachera de la *putifiesta* de Purita se da el momento para apoderarse de todo, abrir las puertas y romper los candados según Adrián. Él quiere vivir y los otros no, pues ya están capados, amnésicos, e insiste en la idea de irse a la montaña, al amor, a otra organización y otra vida.

ADRIÁN.- ¿No os dais cuenta? ¡Este es el momento!

AVELINO.- ¿El momento para qué?

ADRIÁN.- Para salir, para apoderarnos del Centro y abrir todas las puertas, hacer saltar los candados. Todos deben estar borrachos.

MEMO.- Eso me suena a una de tus utopías.

PURI.- Yo no sé lo que es una utopía, pero me suena a lepra. ¿Es contagiosa?

MEMO.- Más que el SIDA, rica.

ADRIÁN.- Se trata de salir de esta jaula.

PURI.- ¿Y quién te ha dicho a ti que éstos quieren escaparse de aquí?

MEMO.- Eso, eso.

AVELINO.- A mí nadie me ha amenazado con caparme como a ti.

ADRIÁN.- Ya están capados y no se dan cuenta. (MEMO se lleva, instintivamente, una mano a sus huevos). Quieren transformarlos en coprófagos. (87)

Esta negación a la huida-utopía se evidencia en la siguiente escena, donde se ve a Adrián en el fondo encerrado en una pequeña jaula y se anuncia que será castrado<sup>10</sup>, por lo que Avelino pronostica que esta será una generación de intelectuales eunucos, realizando con las manos un gesto como de tijeras frente a Adrián que aún sigue recluido. Así vemos:

AVELINO.- Es el tratamiento rutinario a los utópicos. Los capados suelen ser muy dóciles y pragmáticos. (...)

MEMO.- Con tanta depilación testicular va a cambiar la raza.

AVELINO.- Ya está cambiando, qué te crees. Está apareciendo una generación de intelectuales eunucos que comen carroña. (85)

Las formas de la utopía que encarna Adrián no buscarían un ideal de perfección y armonía, sino que el lugar de una ruptura, nacido de la urgencia de escapar del gallinero y de la necesidad de hacer otra escena, pero a su vez, se toma una actitud irónica frente a este sujeto estrafalario, dejando clara la inutilidad de su empresa en un acto de burla ante una fuerza como aquella, con cojones, pero también con amarga añoranza.

La utopía une a las colectividades, pero en una sociedad donde el cuerpo es el límite del sujeto, es aún más difícil esta unión, según David Le Breton<sup>11</sup>. En una sociedad individualista, el cuerpo y su placer infinito, donde comienza y termina su mundo y su alma, dificulta este proceso comunitario y lo que de él se pueda desprender, una utopía colectiva que sea la base de las fuerzas de la revolución. El cuerpo es aparentemente libre bajo los imperativos sociales que lo norman, como seguir una línea, estar en forma o tener orgasmos. En estas escenas, el cuerpo se mueve en torno a la falsa libertad en la utopía o en la aparente independencia de la subvención para la creación. Por ejemplo, en la obra de Díaz vemos:

AVELINO.- Te huelo en el aliento la utopía como el vino a un borracho. ¿Todavía no te enteras de que se han derribado todas las estatuas, se han quemado todos los evangelios? No me vengas

10 El acto de castración del rebelde me hace pensar que dicha rebeldía e impulsos utópicos residen en lo que simbólicamente se conoce como lo que constituye al hombre en hombre: sus testículos, o, pensando vulgarmente, un sujeto sin cojones es una gallina más.

11 Además agrega que "En las sociedades que todavía siguen siendo relativamente tradicionales y comunitarias, el "cuerpo" es el elemento que liga la energía colectiva. A través de él, cada hombre está incluido en el grupo. A la inversa, en las sociedades individualistas, el cuerpo es el interruptor, marca los límites de la persona, es decir, donde comienza y termina la presentación de un individuo" (Le Breton 32)

con cuentos. Aquí tenemos pienso y una jaula individual. ¿Por qué tenemos que dejar eso? Me editan una novela al año que premian automáticamente y también, automáticamente, incineran. Es perfecto.

MEMO.- A mí el médico me ha dicho que escriba poemas sólo cuando tenga estreñimiento. Gracias a la poesía mi intestino está como los chorros de oro.

PURI.- A mí lo que me jode es que me den órdenes. Y aquí, soy libre.

ADRIÁN.- Libre para elegir entre barrer la caca de las gallinas o la de los gallos capones.

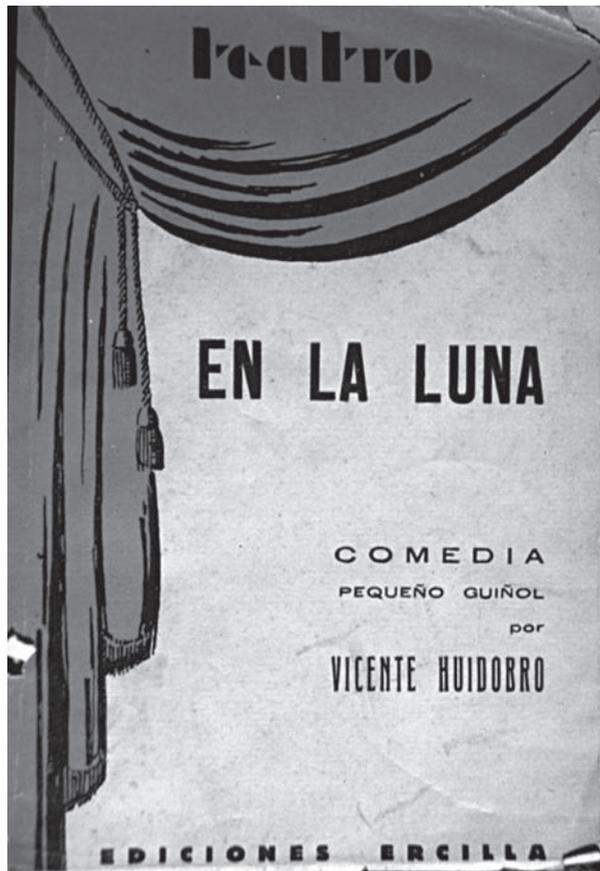
PURI.- No me importa. Sólo pido un bidet con agua caliente. (Díaz 88)

La utopía se relaciona con la revolución, la rebeldía y la rebelión como un sistema orgánico de interdependencias efectivas o al menos posibles. La necesidad de hacer práctica la revolución de la utopía o de la sátira, como señala Julia Kristeva cuando dice que “por el estatuto de sus palabras, [la sátira] es política y socialmente subversiva” (Kristeva, *Semiótica I* 214), choca con la ausencia de efectividad de la utopía en el mundo, o con la indeterminación después del término de la revolución. Por otra parte, según la misma autora (Kristeva *Sentido y sinsentido*) interpretar es el acto de rebeldía de los críticos, y en esta línea se puede pensar en los dramaturgos como críticos, traductores y relectores de su realidad, rebeldes en pos de sus diversas formas de utopía y de los diferentes lugares donde vislumbran sus esperanzas, a través de su mirada crítica de los cuerpos y sus relaciones. Kristeva también propone que la rebeldía salva de la robotización, devuelve la sensibilidad, la esperanza y la proyección vital a los seres humanos, lo que sería a su vez una forma de utopía que se anhela a pesar de ser irrealizable o por serlo.

La crítica destaca la importancia de la idea de revolución en Vicente Huidobro, la que pasa de un movimiento giratorio a un “cambio violento y radical del sistema social” (Neglia 1979: 280). La revolución y el cambio solo serían posibles a través de la violencia, por lo que Erminio Neglia propone a *En la Luna* como “una de las primeras obras modernas del teatro revolucionario en Hispanoamérica” (282). Pensando en un fin último de felicidad en las utopías y esperanzas que subyacen a estas escenas, las palabras de Julia Kristeva toman relevancia, cuando afirma que “La felicidad no existe sino a costa de una rebeldía” (Kristeva, *Sentido y sinsentido* 20), lo que se puede extrapolar hasta proponer que la rebeldía es una forma de felicidad en sí misma, independiente y por la utopía que le subyace.

Las perturbadoras voces del afuera que se oyen insistentemente en *En la Luna*, serían lo más parecido a la verdadera revolución, la que empieza por el estómago. Ellos persisten en su clamor por pan, y los de adentro los tratan de carneros, de tal forma que la revolución es imposible con un pueblo con una actitud de corderos u ovejas, para tranquilidad del gobierno. Así, la revolución va de la mano del hambre y así también la utopía, como metáfora en Huidobro. Las utopías aparecen famélicas, deseantes. En *En la Luna*, Colora dice tener el cuerpo de la utopista dado su pasado de hambre, su organismo ha sido moldeado por el apetito, es un cuerpo carente y siempre con la huella de la avidez, literal y metafórica, física y utópica.

Los dentistas de *En la Luna* elaboran la metáfora del país cariado, apareciendo ellos como los salvadores. Además señalan que la revolución es un ejemplo de la descomposición de la sociedad. Ellos proponen el triunfo de la única revolución real, la que anula las otras, como permitiendo la revolución siempre que sea en la figura de una revolución totalitaria; así vemos:



Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral UC.

*En la Luna* de Vicente Huidobro. Portada de “En la Luna”. Publicación: Fundación Vicente Huidobro. Ediciones Ercilla. Año documento 1934.

DON FULANO DE TAL.- Señores, el país estaba cariado por todas partes... lleno de apostemas.  
 PIORRIL.- ¡Silencio! Señores, es preciso terminar con las revoluciones. Esta será la última. Las revueltas continuas prueban un país en descomposición.  
 DON FULANO DE TAL.- No, señor; prueban un país que busca su forma y que no la encuentra. Naturalmente que el mundo está en descomposición, y como no puede vivir descompuesto, tendrá que luchar y ensayar hasta lograr recomponerse en un equilibrio estable.  
 PIORRIL.- Acepto que algunas revoluciones se hicieran en nombre de un ideal y como reacción contra la podredumbre reinante en el país, pero la nuestra es la más idealista de todas, y ya ni debe haber más revoluciones.  
 DON FULANO DE TAL.- Habrá revoluciones mientras el pueblo sienta que siguen el caos y la podredumbre. (Huidobro 1611)

Esta intervención de Don Fulano de Tal es imprescindible para entender el espíritu revolucionario en las escenas satíricas. Si en *Población Esperanza* no se podía salir de la miseria porque siempre había alguien que tiraba para abajo, *En la Luna* siempre habrá revoluciones mientras

sigan los órdenes anómalos en la sociedad, porque siempre viene la esperanza a morder, a hacer reaccionar.

### “La esperanza me persigue, me ronda y me muerde”

El gesto de ubicar la acción en el futuro, que a la vez es muy parecido al presente, se lleva a cabo para distanciar y de esta forma poder ver mejor. A su vez, la utopía sufre la amenaza de volverse totalitarismo y vivir en constante desfase, en permanente promesa. En estas escenas, la utopía se descompone en diversas formas, en impulsos que se relacionan con una esperanza que, como dice Toyita en *Ópera inmóvil*, aunque se piense que está muerta, ronda y muerde. La esperanza es lugar de vida, “pequeñas mentiras que uno se inventa para seguir viviendo” (43), como declara Arturo en *Cinema Utoppia*. Cuando la utopía ya no puede ser el lugar ideal es una población marginal, un cine, un gallinero o la Luna. En dichas escenas, la utopía se aleja de una visión idealista y se descompone en impulsos utópicos que resisten como lugar de la esperanza en la conciencia de su dificultad. Las formas de la utopía conviven con la conciencia crítica y no pierden su raíz satírica.

Las figuras poderosas y la supremacía de su discurso se tornan vacíos, y solo quedan los cuerpos amnésicos y las utopías empañadas, como vestigios que resisten a la extinción de toda esperanza. Esto se evidencia en el lugar de libertad que representa Adrián en *Ópera inmóvil*, en contra de la amnesia de los habitantes del gallinero. La esperanza se sitúa junto a la memoria, y perderla significa también perder la libertad. La idea de la gallina como símbolo de cobardía y mansedumbre se anula en Adrián, aunque a lo largo de la obra se trate de convertirle en aquellos intelectuales y creadores inocuos.

La esperanza es una población miserable de la que se ansía salir y solo se logra huir a través de la muerte, pero donde se insiste, tenazmente, en un porvenir de justicia y bienestar en la obra de Aguirre y Rojas, donde la esperanza reside en el futuro, insistiendo en la idea de no perderla. A su vez, en *Población Esperanza* se funda una antítesis entre la expresión y lo nombrado, la comunidad bautizada por aquellos que no viven ahí. Por otra parte, los diálogos se vuelven tensos cuando se refieren a la esperanza, de parte del escepticismo de aquellos que reconocen su abatida condición críticamente. Esta obra se resuelve esperando un mínimo de dignidad, un cambio que aunque negado es la urgencia, alejándose de aquella tríada de miseria, enfermedad y muerte. La utopía, por su parte, es un cine donde se proyecta la película del futuro, perturbadora y sin esperanzas, pues se adelanta ese algún día en que nada cambia, conjurándolo persistentemente. En *Cinema Utoppia*, aquella utopía como ficción, encerrada e inocente como un niño, convive con los ideales que solo cargan desilusión. Arturo se relaciona con lo innombrable, la desesperanza y el desencanto, lo mismo que Sebastián, quién además vive el desarraigo de no creer. El cambio es el engaño a uno mismo, lo imposible que no se podía nombrar, una utopía en sí. Según Augusto Boal, el teatro es el lugar donde se debe ensayar la revolución. En las obras estudiadas la utopía es la verdad que aunque sea mentira vale la pena creer, ridícula y hermosa a la vez como nos muestra *Cinema Utoppia* o *Población Esperanza*. Las utopías y las revoluciones solo pueden ser reales desde la sátira y la crítica puestas en práctica en las escenas teatrales, especialmente las que nacen de la molestia que provoca la falsa libertad, como podemos ver

en *Ópera inmóvil* o *En la Luna* de Vicente Huidobro, donde aquella revolución totalitaria pierde consistencia cuando se construye en abismo. Se destaca la importancia de la idea de la revolución, pero no desde un teatro de agitación, sino desde la sátira, crítica y propositiva, pero no resolutive, evocando una rebelión que retorna en la insistencia de la esperanza.

En síntesis, las formas de la utopía son su contradicción y su continuidad en la esperanza y la revolución, sin cobardía ni amnesia, sin domesticación ni letargo, en pro de la justicia y la dignidad, en constante convivencia con la muerte. El impulso utópico que une estas escenas teatrales se hace sistema para integrar este espacio necesario, esta escena utópica que en sus variaciones insiste en la presencia de un lugar otro, de un ansia de cambio, de una reflexión sobre la condición humana y sobre el arte. Ante el devenir histórico y como parte de ese continuo, estas escenas teatrales se presentan como reacciones donde teatro, historia y pensamiento se articulan como un sistema orgánico en el escenario, cuestionando las utopías y las sociedades que retratan, con afán local y global. De esta forma se refuerza la continuidad de la tradición teatral chilena, donde la utopía como persistencia es parte de la constitución de una comunidad donde es posible seguir creyendo, entregar la esperanza que no se tiene, conjurar la muerte y junto a ella permanecer.

### Obras citadas

- Aguirre, Isidora y Manuel Rojas. *Población Esperanza. Escena chilena*. Servicios de Información y Bibliotecas, Universidad de Chile. Recurso electrónico. 27 de diciembre de 2009.
- Bloch, Ernst. *El principio esperanza* I. Madrid: Editorial Trotta, 2004. Medio impreso.
- Contreras, Marta; Patricia Henríquez y Adolfo Albornoz. *Historias del teatro de la Universidad de Concepción TUC*. Concepción: Impresora Trama, 2003. Medio impreso.
- Díaz, Jorge. *Antología subjetiva*. Santiago de Chile: Red internacional del libro. 1996. Medio impreso.
- Griffero, Ramón. *Cinema-Utopía*. Santiago de Chile: Lom, 2010. Medio impreso.
- Hopenhayn, Martín. 1989. "La utopía contra la crisis o cómo despertar de un largo insomnio", en *Estudios Públicos* N° 33 (verano de 1989): 321-341. Medio impreso.
- Huidobro, Vicente. *Obras Completas*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1964. Medio impreso.
- Jameson, Frederic. "La utopía en la posmodernidad". VVAA. *Utopía (s): Seminario internacional*. Santiago de Chile, Ministerio de Educación, División de Cultura, 1993. 339-350. Medio impreso.
- Kristeva, Julia. *Semiótica* I. Madrid: Editorial Fundamentos, 1981. Medio impreso.
- . *Sentido y sinsentido de la rebeldía. (Literatura y psicoanálisis)*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1999. Medio impreso.
- Le Breton, David. *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2008. Medio Impreso.
- Neghme Echeverría, Lidia. "El creacionismo político de Huidobro en *En la Luna*". En *Latin American Theatre Review* (Fall 1984): 75-82. Medio impreso.
- Pradenas, Luis. *Teatro en Chile. Huellas y trayectorias. Siglos XVI – XX*. Santiago: LOM, 2006.
- Saravia, Claudia. "El esperpento como mecanismo de degradación del mundo real en la obra *En la Luna* de Vicente Huidobro". *Literatura y lingüística* N° 15 (2004): 107-118. Medio impreso.
- Sloterdijk, Peter. *Crítica de la razón clínica*. Madrid: Taurus, 1989. Medio impreso.
- Thomas, Eduardo. "Representación y trascendencia de lo absurdo en el teatro chileno contemporáneo". *Revista Chilena de Literatura* N° 54 (1999): 5-30. Medio impreso.

Zizek, Slavoj. "La estructura de dominación y los límites de la democracia", conferencia ofrecida en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Argentina, 2003, recogida en el documental *Zizek!* de 2005, dirigido por Astra Taylor. Audiovisual.

Fecha de recepción: 11 de julio de 2011

Fecha de evaluación: 29 de septiembre de 2011

# Renovación de la escena chilena durante la transición a propósito de ciertas influencias del teatro francés contemporáneo.

Tensión entre identidad y globalización o una nueva relación con la memoria

Renovation of Chilean scene in the political transition in terms of certain influences of contemporary French theatre.

Tension between identity and globalization, or a new relationship with memory.

**Paola Abatte H.**

Universidad Arcis, Santiago, Chile  
paola.abatt@gmail.com

## Resumen

---

El artículo revisa algunos hitos del intercambio teatral con Francia vinculados a un género popular-callejero, su influencia en la renovación de la escena chilena durante la transición a la democracia, y su impacto en la elaboración del duelo posterior a la dictadura y en las posibilidades de repolitización de la subjetividad. El método es la revisión bibliográfica de documentos y el análisis de casos. Se plantea que esta influencia ha favorecido una relectura de lo popular y un énfasis en los aspectos rituales, comunitarios, hiperexpresivos y carnavalescos del teatro. Estos elementos ponen en tensión la contradicción entre identidades nacionales y globalización, entre los poderes centrales y la periferia, configurando una transnacionalización de lo popular como dispositivo identitario ante las hegemonías del mercado globalizado.

### Palabras clave:

Transición – teatro francés – globalización – identidad – memoria.

## Abstract

---

The article reviews some milestones of our theatrical exchange activities with France, which are linked to the genre of popular street theatre, their influence on the renovation of the Chilean scene during the transition to democracy, and its impact on the construction of mourning after the dictatorship and on the possibilities of a repolitisation of subjectivity. The method involves bibliographical and documentary reviews and case studies. The proposal is that influence has promoted a rereading of the concept of popular and an emphasis on the ritual, community, hyperexpressive and carnival-like aspects of the theatre. These elements create a tension between the contradiction established by national identities and globalization, by the central authorities and the periphery, creating a transnationalization of the popular as an identity device to face the hegemony of the global market.

### Keywords:

Transition – french theatre – globalization – identity – memory.

Esta reflexión surge a partir de ciertas preguntas en torno a cómo se configura la relación arte-política, en las artes y particularmente en el teatro a partir de la fractura insoslayable que constituye el Golpe de 1973 y el advenimiento de la “dictadura revolucionaria”, como se le ha llamado (Moulian), que transfiguró a través del trauma a la sociedad chilena. El análisis se centrará en la “transición a la democracia”, como se ha llamado al período iniciado a partir del triunfo de la oposición a Pinochet en el plebiscito de 1988<sup>1</sup>, término controvertido respecto a sus límites, pero que situaremos para fines del análisis entre este hito y el año 2000, que marca el nuevo siglo y el advenimiento del tercer gobierno de la Concertación, con Ricardo Lagos a la cabeza. Más aún, la transición chilena coincide con la entrada de lleno en la globalización a partir de una economía de mercado que la dictadura había logrado instaurar. Este período se caracteriza por el desencanto, al menos en el seno de la comunidad ligada a la izquierda y a la producción artística e intelectual, aún cuando también a nivel de la sociedad ampliada. Ello conlleva una crisis de temáticas, contenidos y lenguajes escénicos. Pero, paralelamente, ya desde la década de los 80 se produce una expansión cultural liderada por ciertas manifestaciones artísticas que comienzan a rebasar hacia los espacios públicos luego de años subterráneos y un movimiento callejero de teatro empieza a gestarse y a tomar fuerza.

De la consideración de este panorama, surgen algunas preguntas, inscritas en la relación arte-política de la historia reciente de nuestro país: ¿Es o ha sido posible el reencantamiento luego del luto aparentemente sin fin de la postdictadura? ¿Existen otros modos posibles –desde el teatro– de elaborar, reparar o enfrentar el trauma, la fractura? ¿Qué propuestas surgen en el contexto de un nuevo orden global?

Y de modo más específico: ¿Qué rol jugó el teatro, especialmente el teatro popular, callejero y carnavalesco en conectar con posibilidades de repolitización de la subjetividad? ¿Cómo es este intento de renovación de la escena chilena? ¿Es posible descubrir allí un antídoto, un dispositivo resiliente contra la –interminable– desesperanza aprendida de la transición que nos encuentra metabolizando un trauma y entrando de lleno en la globalización del mercado?

Creo que en el intercambio prolífico del teatro francés con el teatro chileno hay una clave de lectura para indagar en estas interrogantes, y que de hecho, esta influencia va a jugar un rol importante en el panorama teatral y cultural de la transición. Particularmente, algunos casos notables, como Andrés Pérez, formado por Ariane Mnouchkine del Théâtre du Soleil; Mauricio Celedón, también formado en Francia y su trabajo con el Teatro del Silencio. En ellos podemos advertir, de alguna manera, raíces comunes desde las cuales se abordan temas identitarios y se abren posibilidades de renovación y resignificación de la memoria, en un intento de situarse frente a la fractura de forma diferente a otros que pertenecen a la época<sup>2</sup>. A partir de estos influjos se generan nuevas propuestas en la visualidad y en los lenguajes escénicos, permeando hasta hoy la creación en varias compañías jóvenes.

1 No existe consenso en relación con el fin de la Transición; para algunos, el gobierno de Ricardo Lagos marca el límite; para otros, es un proceso que ni siquiera logra concluirse durante los gobiernos de la Concertación e incluso su término podría ser tan reciente como el fin del gobierno de Bachelet y el advenimiento de la derecha en 2010.

2 También en los 80, por ejemplo, la Escena de Avanzada, desde la literatura y las artes visuales hasta la performance, reacciona instalando la crítica de la representación a través del despojo, de la política del residuo y de la carencia, respuestas que incluso iban en contra de la ética y estética de la mayoría de la oposición, lo que lo convertía en un grupo difícil de asimilar.

En este caso, intento indagar precisamente qué tipo de actitud, en tanto emoción y disposición a la expresión y acción, se está configurando en este movimiento teatral fuertemente vinculado a lo carnavalesco y planteo la hipótesis de que este intercambio cultural con Francia vendría a vehiculizar una nueva elaboración de la memoria y la identidad nacional al tiempo que la renovación de los lenguajes escénicos, convirtiéndose en un referente artístico relevante durante la transición.

De estas primeras consideraciones se desprenden dos nuevas hipótesis: en primer lugar, el teatro callejero o vinculado a la estética de calle, al ser un espacio de contacto directo con el público, y donde se ejerce un derecho democrático de participación, permite la apertura y experimentación, repone lo carnavalesco, lo premoderno, lo originario y popular. Esto sería, dentro del ámbito analizado, una primera vía de reapertura de sentidos y de renovación de la relación del teatro con la memoria. En segundo lugar, el intercambio con el teatro francés, vinculado a esta estética callejera y carnavalesca, estaría relacionado a un fenómeno de transnacionalización de lo popular, del cual surgen nuevos sentidos compartidos que hermanan a los pueblos del mundo y que tienen un origen ancestral. Esto operaría como dispositivo resiliente frente a la desesperanza local y global en tiempos del capitalismo hegemónico internacional y el fin de las utopías. El análisis no intenta dar cuenta de todas las posibilidades expresivas que se abren en la época de la transición, ni siquiera de todas aquellas vinculadas de uno u otro modo a Francia, sino de una tendencia que comienza a desarrollarse de manera vistosa ligada justamente a este movimiento callejero, de la mano de compañías como el Gran Circo Teatro y Teatro del Silencio, que luego extienden y multiplican su influencia en el tiempo. En ese sentido, estas manifestaciones recurren a la ocupación de espacios no tradicionales para el teatro, desde las calles y plazas, hasta galpones y otros espacios funcionales para el despliegue de expresiones de características libertarias, de un “teatro que no espera al público, sino que se esfuerza por crear las estrategias necesarias para ir a su encuentro” (Celedón, Pedro 34). Omitiremos también con fines de análisis las obvias y múltiples filiaciones locales de este fenómeno, para enfocarnos en las francófonas, y dentro de ellas, aquellas alejadas al teatro de texto –cuya influencia también ha estado presente en la misma época–, aquellas “donde la escritura inscrita en las imágenes revela lo imaginario, renovando los grandes rituales populares” (Rivière 4).

Antes de concentrarme en los casos que a mi juicio dan cuenta de este recorrido, esbozaré qué clase de desesperanza reina en los ámbitos creativos teatrales, desde dónde surgen las interrogantes que nos ocupan.

### Los tránsitos del sin-sentido y la represión del carnaval

Dos elementos se conjugan para dibujar la crisis de la escena chilena, en las inmediaciones del fin de la dictadura: el abandono respecto a los sentidos y temáticas por expresar y la falta de referentes teatrales debido en gran parte al aislamiento de Chile durante el oscurantismo del gobierno militar. En una revista *Apuntes de Teatro* de 1987 se consigna un debate en torno al tema: por una parte, Ramón Grifféro, llegado hace pocos años de Bélgica, plantea la “grieta de desarrollo estructural por una ausencia de información y formación” (*Los teatros s/p*), que nos desvincula de la tradición del teatro occidental. Fernando González, por su parte, plantea que

su preocupación frente a conectarse con las tendencias mundiales es que “nos puede llevar a un teatro de moda que no corresponde sino a estar al día, pero que no provenga de nuestra realidad que es saltada, con grietas, con hoyos, pero eso es”(s/p). La tensión entre la identidad y la globalización se hace sentir; sin embargo, hay acuerdo en que es necesario tanto una renovación de lenguajes como de temáticas: “nos damos cuenta que nuestro problema es que no tenemos qué decir”(s/p), expresa Gustavo Meza, y explica que es la crisis de la izquierda lo que se refleja en la crisis del teatro, ya que este suplió la labor política e informativa que los medios de comunicación silenciados no pudieron ejercer.

Incluso ya antes del plebiscito de 1988 se percibía esta crisis de sentido, se generalizaba el sentimiento de desencanto; ya no había una vía, menos una utopía y menos aún la verdad o la “transparencia referencial” que nombra Richard (27) refiriéndose a “la ilusión que la realidad habla por sí misma”. Las representaciones de lo que ocurría se llenaban de dobleces, se escondían negociaciones y cundían los rumores. Como si se presintiese lo que venía: el mercado iba a reemplazar el poder debilitado del Estado, deslocalizando y diluyendo el poder decisorio para asegurarse que no hubiese peligro de movimientos populistas<sup>3</sup>. “El procedimiento era hacer los cambios políticamente inviables, a menos que fueran consensuados... porque implicarían la amenaza de una revolución contra la legalidad” (Moulian 344). De este modo, se instaura la tibia cultura de los consensos, que iba a permitir el perfeccionamiento del modelo neoliberal en democracia, con grandes costos: la neutralización de los contrapuntos, aplanando política y afectivamente, libidinalmente, el espectro del arco iris<sup>4</sup>, enunciando la diversidad sin trabajar con/en ella, notificando la memoria pero dejando fuera la “materia herida del recuerdo” (31), la incómoda e inefable, insoportable corporeidad del horror. Recuerda Richard:

La transición le encargó a los administradores oficiales del consenso la tarea de atenuar las marcas de la violencia que permanecía adherida al contorno de las palabras que nombran la conflictualidad del recuerdo, para reducir -eufemísticamente- la gravedad de sentido contenida en su dramática de los hechos y hacer que ya nada intolerable, nada insufrible, eche a perder las celebraciones oficiales de lo llevadero. (30)

Así las cosas, por desencanto o hastío, la gente está cansada de los viejos temas políticos, de modo que la misma colectividad teatral, con su imperativo de interpretar la sensibilidad popular y apelar a su experiencia ética y estética, habría dejado de tematizar la herida abierta. Tampoco la celebración de la supuestamente restituida libertad era posible como nueva vía de sentido, tal como podría haber ocurrido en otros procesos de transición como el paradigmático “destape español”, fenómeno cinematográfico que caracterizó la vuelta a la democracia luego de la era de Franco. La promesa de que “la alegría ya viene”<sup>5</sup> no se cumpliría: el mismo día del plebiscito, la celebración del triunfo del NO, un carnaval lleno de niños y familias completas en las calles,

3 Esta “fobia antiestatista”, como la llama Moulian, es una de las herencias de la dictadura. Galende plantea que las dictaduras del Cono Sur asumen la misión de ajustar una modernización que tiene como costo la expulsión de infinitos sectores sociales del protagonismo social, mientras que los genocidios asociados a ella son los mecanismos a través de los cuales se destraban los obstáculos que pone el debate político.

4 En tanto símbolo de No y luego de la Concertación.

5 Slogan de la campaña del NO de la Concertación de Partidos por la Democracia para el Plebiscito de octubre de 1988.

es reprimida con tanques del ejército. El desborde popular hacia los espacios públicos, constituye uno de los nudos críticos de la relación arte-política, especialmente durante la naciente transición, y es sentida como la imperiosa necesidad de restitución de un derecho democrático de participación. El aplastamiento de esta expresión espontánea colectiva, esboza con mayor claridad la situación: la “alegría” no llegaría, o en el mejor de los casos, tardaría en llegar, de modo que la transición se vive, para muchos, teñida de una sensación de pérdida y melancolía. Como dice Avelar, la memoria postdictatorial conlleva “una mirada en duelo, movida más por el desconsuelo con la miseria pasada que por la esperanza de una redención futura” (84-5). Se necesitan otros aires, otros mitos, otros sueños para reencantar-se.

### **Hacia la renovación de lenguajes y temáticas favorecidos por el intercambio con el teatro francés: la reposición del carnaval, el derecho a la calle y el protagonismo popular**

El intercambio teatral con Francia constituye, sin duda, un fenómeno amplio, sistemático y extendido en el tiempo, posible desde una política cultural que lo tiene desde los años 80 como “uno de los ejes centrales de la cooperación cultural francesa con Chile y Latinoamérica”<sup>6</sup> (Rivière 4). Este diseño permitió la llegada a Chile de “los espectáculos franceses de vanguardia, de Philippe Genty hasta Royal de Luxe y Les Arts Sauts, testimonios de un género nuevo que apareció en Europa en el transcurso de los últimos años” (4), caracterizado por una mixtura de lenguajes que provienen del cine, las marionetas, la música, la danza y el teatro, en propuestas que buscan la complicidad del público y por la exploración de nuevos espacios escénicos de carácter popular. Royal de Luxe, por ejemplo, a partir de 1989 comienza a frecuentar el país trayendo espectáculos callejeros en varias oportunidades, dentro del marco del Festival Santiago a Mil. Sus frecuentes visitas a Chile le han llevado a estrechar vínculos con la escena local y a apadrinar la compañía chilena La Gran Reyneta, creada casi como una franquicia que gira por el mundo con las obras del Royal de Luxe, lo que lo vuelve un ejemplo paradigmático de la intensidad y características de la cooperación franco-chilena.

La otra cara de esta vinculación, dentro del mismo género, es “la acogida en Francia de talentosos jóvenes becados” (4) como Andrés Pérez y Mauricio Celedón, que llegaron a ser dos grandes directores chilenos que indagan en la tradición callejera, popular y carnavalesca del teatro, influenciados y formados por maestros franceses como Ariane Mnouchkine y Marcel Marceau. Su legado se entronca en una tradición profana del teatro europeo que hunde sus raíces en el rito profano, la juglaría y se activa en torno a la Revolución francesa, que con su “espectacularidad extravagante, hiperbólica, de recursos escénicos múltiples y llamativos en espacios teatrales para públicos masivos” (Hurtado 162), aprovechaba todas las formas de espectáculo engarzadas a lo popular: lo circense, la pantomima, los títeres, la música y danza, la magia, lo grotesco y cómico, etc.

Con un poco más de atención exploraremos estos casos intentando delinear esta relación y su posible impacto en la generación de nuevas propuestas que indagan en nuestra identidad

6 Testimonio de esto es la revista *Apuntes de Teatro* N° 113, 1997-1998, dedicada a la relación entre los autores, directores y autores del teatro francés y latinoamericano bajo la denominación de “Especial Francia-Cono Sur. Encuentro y Confrontación Teatral”, realizada en colaboración con el Instituto Chileno-Francés de Cultura.

y memoria. En las obras y discursos de estos artistas están los sentidos y búsquedas que los animan, y sus propuestas para enfrentar las fracturas y abrir caminos simbólicos en la sociedad de la cual emergen.

### El teatro popular de Andrés Pérez

En 1980 Andrés Pérez funda junto a Juan Edmundo González el Teatro Urbano Contemporáneo, TEUCO, teatro callejero con el que se apropian nuevamente del espacio público incluso arriesgando la propia integridad. En 1983, Pérez viaja a París con una beca de la Embajada de Francia, donde se integra a la Compañía Théâtre du Soleil, absorbiendo toda la metodología y mística de trabajo de la maestra Ariane Mnouchkine, gran investigadora del teatro popular y oriental. Esta influencia viene a fortalecer su propia búsqueda, que desde los tiempos de estudiante de teatro se perfilaba hacia el trabajo de la máscara, los elementos del carnaval y el estudio de “la cultura mapuche y las festividades incas y mayas, para descubrir ahí la esencia de las fiestas populares” (Yáñez 147). Permanece en la compañía francesa hasta 1988, destacándose como actor versátil y de una poderosa interpretación. En medio del éxito vuelve a Chile para trabajar con su grupo de amigos fundando el Gran Circo Teatro y en el mismo año, en 40 días, monta *La Negra Ester*, a partir de textos de Roberto Parra, la obra de teatro chilena más vista de todos los tiempos. Su trayectoria es extremadamente prolífica hasta su muerte en 2002. A juicio de Oyarzún y Opazo, la experiencia del Gran Circo Teatro significó...

...un verdadero cambio de paradigma: espectáculos concebidos a partir de textos de nuestra cultura popular, vitalizados con una teatralidad deslumbrante desplegada en vestuarios, maquillajes marcados, coreografías, música en vivo, juego, baile. De *La Negra Ester* (1989) a *La Huida* (2001), Pérez demostró un manejo escénico de gran envergadura, descubrió distintos y originales espacios teatrales y eligió obras de contenido amoroso y social chilenos de enorme impacto. (18)

Según Hurtado, es el melodrama como género que caracteriza a varias de sus obras<sup>7</sup>, el que, unido a lo carnavalesco, interpela tan fuertemente a las identidades nacionales y latinoamericanas, y sobre lo cual se sustentaría el éxito de la propuesta de Pérez, que, “en clara disidencia a lo oficial y para dar cabida al sentimiento popular, transculturado con su adquisición (...) de métodos herederos del teatro francés (...) logra irrumpir en el centro de la sociedad chilena en un clima libertario” (158). El siguiente testimonio del propio Pérez, refiriéndose al encuentro con el texto de *Nemesio Pelao...*, de Cristián Soto, que montó el año 1999 con el Gran Circo Teatro, grafica sus motivaciones frente a la creación:

...fue para mí una alegría, un encuentro vital, una exaltación de lo esencial: un texto conteniendo un mito... a través de una intriga formalmente popular, simple, plena de la levedad cotidiana de la vida, empapada en la densidad común de todos los días... habla de todo lo que los seres hu-

7 Particularmente la trilogía *La Negra Ester*, *El Desquite* y *Nemesio Pelao*, ¿qué es lo que te ha pasado?.



Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral UC.

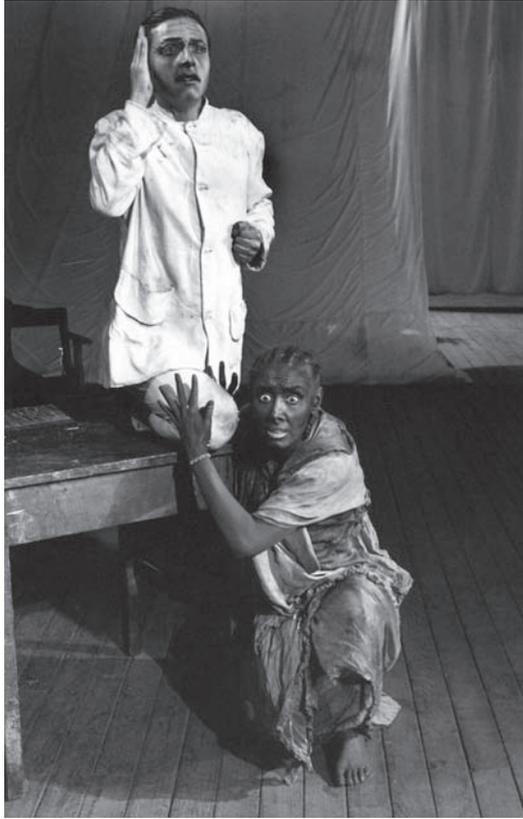
*La Negra Ester* de Roberto Parra y Andrés Pérez. Dirección Andrés Pérez. Gran Circo Teatro, 1988. En escena, en primer plano: María Izquierdo y Roxana Campos.

manos compartimos: la búsqueda del equilibrio en la *utópica tierra original*. Para mí, era la obra continuadora del eje central de la labor del Gran Circo Teatro, aquella que se quiere continuadora de un teatro investigador de las tradiciones que identifican la realidad chilena... logra entregar una radiografía emocional, sensible de los sueños más anclados en el deseo de un bello futuro forjado en el presente vivido y vivido a concho... sería otra vez la fiesta del teatro, *el rito del teatro, la comunidad*. (Pérez 134-5, las cursivas son mías)

En la obra de Andrés Pérez podemos encontrar un intento de repolitizar la subjetividad, desvinculándose de la referencia directa al trauma y a la temática contingente para orientarse a “la utópica tierra original”, el rescate de referentes vinculados al mundo popular y renovaciones de lenguajes que aluden a lo carnavalesco y comunitario, utilizando espacios que van al encuentro de la gente. La memoria se ancla en las tradiciones y sentidos vitales vernáculos del pueblo, de modo que las fracturas de la historia reciente de nuestro país no terminan de romper su continuidad.

### El colectivo épico de Mauricio Celedón

Mauricio Celedón comienza su formación en la Escuela de Arte Dramático de la Universidad de Chile y la continúa en Francia en la Escuela Internacional de Mimodrama de Marcel Marceau, a quien incluso asiste en talleres impartidos en Estados Unidos y en París. También trabaja como actor en el Théâtre du Soleil dirigido por Ariane Mnouchkine. Funda el Teatro del Silencio en 1989, compañía con la que ha actuado en varios de los festivales de teatro más importantes del



Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral UC.

*Malasangre o las mil y una noches del poeta*. Dirección: Mauricio Celedón. Teatro del Silencio, 1991.

mundo, con el reconocimiento del público y de la crítica. En 1997, Mauricio se instala en Francia, colaborando como director de escena en otras compañías europeas, tanto francesas como españolas y desarrolla una intensa actividad de formación, tanto en Latinoamérica como en Europa. El Teatro del Silencio centra su trabajo, sobre todo en los inicios, en la producción de un teatro callejero de gran impacto. La experiencia de *Transfusión* (1990) encarna justamente esta necesidad de ocupar los espacios públicos que irrumpe durante una transición dudosamente democrática. El actor Juan Cristóbal Soto relata la experiencia adrenalínica que supone desplazarse e instalarse con diez carretones de la vega, transportando vestuarios, instrumentos y otros elementos escenográficos de envergadura en espacios públicos como la Plaza de Armas, la Plaza de la Constitución o las afueras de la Cárcel Pública, montando rápidamente para iniciar la función y provocando la ira de la policía: “Teníamos democracia, pero aún no lográbamos tocarla, pero se palpaba; había sangre nueva que recorría las calles de Santiago” (72) y claramente, este teatro era uno de sus vasos conductores.

En sus obras, “a través de la primacía del gesto y el frenesí del movimiento al ritmo de la música en vivo, el uso de novedosos recursos escénicos y grandes elencos...” (Oyarzún y Opazo 19), Celedón rescata situaciones históricas para poner en escena el enfrentamiento del pueblo frente a la injusticia y el autoritarismo. Este pueblo aparece encarnado en particular por los artistas, los

creadores, los trabajadores y los niños en una formación coreográfica de colectivo que camina en unidad y al unísono. Justamente, esta caminata al pulso de la poderosa música en vivo representa el devenir de un pueblo cuya presencia constituye su identidad.

En una entrevista el año 1993 en la Revista Análisis, Celedón, respecto a su obra *Malasangre* señala: “Yo sentí que, como personaje, Arthur Rimbaud era bastante atractivo, en el momento de transición política, para la juventud chilena”. *Taca Taca Mon Amour* es una visión panorámica de los hitos del siglo XX, donde “el *Taca Taca* es el mundo... Este mundo que es rígido, y que ha sido rígido y duro como los jugadores de taca taca y que está manipulado por otras manos, como es el juego” (“Mauricio Celedón: Creador itinerante” s/p).

En *Alice Underground* (2000) se revisan nuevamente las utopías encarnadas en múltiples Alicias (pueblo-infancia) que unidas a personajes como Marx, el Che Guevara, Lenin y Allende se enfrentan al horror-destrucción-fascismo (Pinochet–Hitler). Según Celedón, esta obra constituye un recorrido iniciático...

...que hace preguntarse (a Alicia) obstinadamente...: ¿Quién soy yo? Y nosotros nos preguntamos con ella: ¿Quiénes somos hoy en día? Todas estas preguntas han sido llevadas al camino de la memoria, para recordarnos que los hombres han creído en otros hombres, en una revolución, una revolución para vivir juntos y compartir entre todos lo que vienen de la tierra y lo que viene del hombre. Entonces, qué es lo que ha obstaculizado el camino hacia esa comunión. (“Mauricio Celedón, nominado premio Altazor” s/p)

Y esta comunión constituye el espíritu de lo colectivo, del cual emana su teatro y que abre caminos a una sociedad en crisis:

Por supuesto que es bueno tener éxito. Pero eso también depende del teatro que nosotros hemos elegido, que es un teatro popular y masivo... Trabajar con veinte personas es encontrarse cada día con una cosa distinta y es reconocerse en un núcleo, en un colectivo. Y ese colectivo tiene que ver con este país, que está volviendo a ser una colectividad. (“Mauricio Celedón: Creador itinerante” s/p)

Este carácter colectivo abre una vía no tan solo en la renovación de las temáticas, sino también en sus métodos creativos. La creación del Teatro del Silencio surge de improvisaciones colectivas que dan origen a una “dramaturgia del encuentro” o “dramaturgia del presente”, como la ha llamado Mauricio Celedón “una escritura que llega, que no se busca y menos se preestablece (...) que se construye en el trabajo del día a día, en aquél que materialmente se ha traducido en gestos” (Celedón, Pedro 35). Así, al no provenir de un texto, en tanto sueño individual, esta dramaturgia del presente “es la respuesta colectiva que se contrapone a lo individual” (38).

De esta forma, las fracturas de la memoria quedan integradas en una mirada histórica amplia, donde la colectividad y el pueblo asumen un carácter épico y protagónico frente a los múltiples opresores que emergen en todos los tiempos. Y en esto, todos los pueblos quedan hermanados. Visitar de esta manera la historia constituye una metáfora de la posibilidad cierta y cercana de volver a encontrar sentidos colectivos en nuestra sociedad, que los ha perdido.

## Proyecciones en la escena chilena: La Patogallina

A partir del 2000 en adelante, el panorama se ha transformado; la transición puede –o no– haber terminado, dependiendo de los distintos observadores del fenómeno, pero el sello aportado por estos maestros chilenos que han bebido de la tradición francesa, se proyecta. Sin ánimo de profundizar en ello, mencionaremos el caso de La Patogallina, compañía compuesta por miembros antiguos del Teatro del Silencio y otros formados en la Escuela Internacional del Gesto y la Imagen, La Mancha, que instala el trabajo de Le Coq, maestro francés, en Chile, y que pertenece a la misma tradición. Sucesor directo del teatro de Andrés Pérez y de Celedón, La Patogallina es también un auténtico colectivo, identificado con lo popular, que emerge desde una posición excéntrica respecto de un campo teatral crecientemente academizado, asumiendo el circo, los espectáculos callejeros, las acrobacias, el frenético ritmo de la música y el tinte grotesco y expresionista de maquillajes y decorados como prácticas escénicas y “proponiendo distintas formas de ‘acción teatral’, que entran en contacto sutil con el *happening*, el *environment*, las instalaciones visuales” (Carvajal 60). Sus temáticas aluden a la historia de Chile, en episodios como son las aventuras de Manuel Rodríguez y la matanza de la Escuela Santa María de Iquique (en *El Húsar de la Muerte* (2000) y *1907, El Año de la Flor Negra* (2004)), para realizar una crítica actual. Esto se basa en la convicción del colectivo de que el teatro tiene que ser político, hacer reflexionar, pero yendo directo al grano. De acuerdo con el legado de El Teatro del Silencio y El Gran Circo Teatro, su propuesta llama a retomar el poder revolucionario de lo popular, invita a repolitizar la sociedad rescatando los sentidos colectivos que están en la memoria, y comprende el evento teatral como un acto de convivencia y auténtica comunicación, un círculo que tiene el poder de restaurar el tejido social fracturado.

## Identidad v/s globalización o la transnacionalización de lo popular

En relación con las preguntas enunciadas antes dentro del marco de la relación arte-política, encontramos en los casos analizados, asociadas a la renovación de lenguajes escénicos, nuevas vías de repolitización de la subjetividad, desde un lugar ampliado que permite la tematización de la memoria en torno al redescubrimiento de lo originario e identitario, de lo popular y lo comunitario, enlazando las fracturas propias de nuestra historia reciente y remota, local y global. La ocupación de espacios públicos y no tradicionales para el teatro, convocantes respecto del público, lo carnavalesco, la expresión amplificada y exuberante en su despliegue corporal y visual, el espíritu lúdico, serían los modos de movilizar y vitalizar estas heridas, sacando a los sujetos “dormidos” de la inmovilidad del desencanto de la transición.

La primera lectura, lo inmediato, lo sensible, es que están aquí los intentos reparatorios de las fracturas que dejara la época oscura, inefable y ya casi imposible de representar, por lo menos durante la transición. Sin embargo, hay una discusión relativa a lo identitario que pone en riesgo esta esperanzadora lectura. La complejidad de la cultura nos devuelve a densidades semióticas desde las que surgen otras aristas, en un contrapunto que pone en tensión las temáticas de globalización, transculturación e identidades nacionales, y la relación siempre incómoda con la alteridad colonizadora. También es obvio que este intercambio cultural con Francia no es



Gentileza de Martín Erazo.

*El húsar de la muerte*, basada en la película muda del mismo nombre realizada en 1925 por el actor y director chileno Pedro Sienna. Dirección: Martín Erazo. La Patogallina, 2000. Fotografía: Nelson Campos.

simétrico; aún cuando la investigación y el talento comienza en casa, los creadores van allá o son absorbidos por su cultura –en tanto dominante y maestra– para introducir el conocimiento, disciplina y técnica que requiere la apertura de las nuevas vías de expresión.

Ramón Griffero enuncia claramente esta cuestión al preguntarse: “¿Será que aún persiste la admiración colonialista hacia el *centro*?” (Griffero 147), en el marco del encuentro –que él llama “desencuentro”– “La dramaturgia contemporánea: diálogo con autores franceses” (1997), realizado en Santiago entre dramaturgos nacionales y franceses. En este “choque postcolonial entre el centro y la periferia ya autónoma” (149), los desequilibrios son claros:

...este encuentro no conlleva que cuatro dramaturgos nacionales viajen a París y ahí los más relevantes directores franceses les hagan sus puestas en espacio, en un lugar céntrico de la ciudad (...)  
Claramente no es un intercambio cultural (sino una) planificación para la difusión de dramaturgos de Francia en Latinoamérica. (147)

Esta crítica se traslada, en el caso de Villegas, al trabajo de Andrés Pérez, especialmente la trilogía antes mencionada: “(E)n el caso de los discursos teatrales latinoamericanos canonizados, los códigos generalmente han provenido de las culturas dominantes en Europa o las tendencias que se han considerado como vanguardia...” (142). Agrega además que su obra construye



Gentileza de Martín Erazo.

*El húsar de la muerte*, basada en la película muda del mismo nombre realizada en 1925 por el actor y director chileno Pedro Sienna. Dirección: Martín Erazo. La Patogallina, 2000. Fotografía: Nelson Campos.

una identidad nacional a base de la representación de lo popular de un modo muy propio de los tiempos de globalización, donde este aparece como lo pintoresco y exótico, despolitizado y desligado del drama social que caracterizó a la ligazón entre el teatro y la denuncia social de la década de los 60:

En el plano nacional, esta propuesta estética corresponde a una instancia de la historia en que se busca atenuar la conflictividad social y se invita al espectador a disfrutar de una lectura de la historia como pintoresca, asignándole al excluido una función folklórica... (Villegas 141)

En su mirada, esta estética sería funcional a la percepción de lo nacional que quiere instalar la cultura dominante y los sectores hegemónicos, ligados a las nociones imperantes de reconciliación, consenso y concertación. En ese sentido, piensa Villegas, Augusto Boal lo habría descartado como un teatro burgués o más bien antipopular, al no movilizar fuerzas transformadoras y desalienantes, sino que hundirse en la complacencia, satisfaciendo desde el espacio lúdico tanto a la "alta cultura" como al público popular.

¿Podemos culpar a Andrés Pérez de entregar circo al pueblo? Sin duda no es el mismo circo que ofrecen los medios de comunicación, que estructuralmente y casi por definición se mueven en la desterritorialización y la alienación. Creadores como Andrés Pérez o Mauricio Celedón encarnan, como creadores, al pueblo. Ellos, en cuerpo presente con su compañía, producto de toda su entrega vital, corporizada en cada minuto de ensayo, de gira, de creación, de función, en toda su epopeya poética, nos deben entregar algo más que eso. Algo hay allí que vuelve la tesis de Villegas correcta, como ejercicio analítico, pero incompleta.



Gentileza de Martín Erazo.

*El húsar de la muerte*, basada en la película muda del mismo nombre realizada en 1925 por el actor y director chileno Pedro Sienna. Dirección: Martín Erazo. La Patogallina, 2000. Fotografía: Nelson Campos.

Quizá el intento de Pérez de volver a encontrar, aunque sea ficcionando, un origen luminoso donde nos podamos reconocer, puede aparecer a nuestros ojos de consumidores del mercado global, como el intento de diseñar nuestra propia postal. Postal, en todo caso, significativa; no aquella del monumento oficial, sino la del lugar recóndito del que nos enamoramos cuando lo descubrimos, porque adivinamos allí la “utópica tierra original”, y de tanto visitarlo se vuelve turístico. Claro que esto lo hace atractivo para ser atrapado por lógicas de mercado y de poderes hegemónicos, pero creo que lo popular contiene el suficiente potencial para lidiar con estas y otras lógicas, de modo de lograr una convivencia entre instancias postmodernas globalizadas, y premodernas, ligadas al rito y a lo comunitario. Aquí se sitúa, en mi opinión, el potencial transformador de la fiesta y el carnaval, los íconos que emergen del deseo popular, y que se proyectan “en el primer plano como verdad esencial, asociando a esa construcción las significaciones de un mundo arcádico, ingenuo y natural” (Villegas 145).

Me sitúo, de acuerdo con Hurtado, en la línea de considerar lo popular en América Latina “como potencia subversiva y crítica cultural a lo hegemónico” (Hurtado 151), considerando estas expresiones analizadas como ricas experiencias de transculturación “en tanto transformación productiva y dinamizadora desde un espíritu de modernidad de formas tradicionales arraigadas en alguna zona cultural de valencia popular” (152). En esta línea argumentativa se estaría recuperando y transformando de manera productiva, estimulado por el contacto con las fuentes europeas, el teatro como espectáculo popular, de la mano de géneros teatrales que permiten hibridaciones populares que remiten tanto a lo local como a lo foráneo. Sus sentidos están ligados a la fiesta comunitaria, anclada tanto en el rito de las culturas indígenas como en el “barroco multiexpresivo y sensual de la fiesta religiosa y profana del autosacramental, la mascarada, el corso o la alegría”

(153). Estos recursos expresivos permiten que el teatro se transforme en un espectáculo total de carácter libertario, al tiempo que conectan con un sentido de lo popular transnacional, en la que quedan hermanados, de alguna manera, los pueblos y comunidades del mundo. Entonces, aquí también radica el poder del legado del teatro francés: en la interpelación de lo popular.

Una de las más recientes y vistosas manifestaciones teatrales francesas en territorio chileno, el relato callejero de gran escala *La Pequeña Gigante y el rinoceronte escondido* (2007) y *La Invitación* (2009) de la compañía Royal de Luxe, marca con fuerza esta identificación con lo popular más allá de las fronteras, movilizándolo a cientos de miles de espectadores por las calles de Santiago, y con una cobertura sin precedentes de los medios de comunicación. Los paseos triunfales de la descomunal niña huérfana en Santiago podrían aparecer como el triunfo del derecho al espacio público –sino de otros derechos– en aras del carnaval, donde el pueblo se vuelca a las anchas alamedas celebrando una infancia popular reencantada, simple en su grandeza, femenina, digna, muy *ad-hoc* a la imagen de la presidenta Bachelet, reivindicando en una sola figura varios íconos víctimas de la discriminación social (pobreza, filiación ilegítima, género)<sup>8</sup>. Ella trae un mensaje que alude a la memoria, pero esta vez, una memoria de continente fracturado en su relación con la alteridad europea, más allá de las heridas de la historia reciente de Chile<sup>9</sup>. La gran pequeña, hija de un pueblo allende los mares, se une al pueblo chileno, en un rito colectivo de hermandad. Una vez más, esta es la lectura generosa y centrada en el contenido y mensaje de *La Pequeña Gigante* en tanto propuesta artística. También alguien podría ver en esta intervención las tropas neocolonialistas culturales que avanzan por las avenidas de Santiago. Parafraseando a Griffiero, no se puede esperar una reciprocidad: una marioneta gigante chilena caminando por las calles de París.

Entonces, ¿dónde está lo libertario de este teatro? Quizá más allá del contenido discursivo en torno a la ideología; más allá de la discusión entre lo propio y lo foráneo, y la pertenencia al centro o a la periferia. Quizá está en la ocupación festiva y celebrante del espacio público, en la entronización de lo popular, lo marginal, lo discriminado y postergado. Quizá está en lo hiperepresivo, lo desmesurado, lo vital, lo grotesco, lo irreverente, la exacerbación de lo libidinal y las bajas pasiones sin censura que libera fuerzas atávicas, como una fiesta sagrada carnavalesca. Como dice Bajtin, en lo carnavalesco...

La abundancia y la universalidad determinan el carácter “alegre y festivo” (no cotidiano) de las imágenes referidas a dicha vida material y corporal, cuyo principio es la fiesta del banquete y la alegría, de la “buena comida”. ... El rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la “degradación”, o sea, la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, ideal, espiritual y abstracto, de las ceremonias y ritos. (Bajtin, Mijail cit. En Hurtado 166)

8 El gobierno de Bachelet establece un nuevo hito marcado por el triunfo simbólico de la equidad de género y de los desposeídos, amparados por una figura maternal, aún cuando la coalición concertacionista está desgastada. Luego de eso, adviene un terremoto y el cambio de gobierno hacia la derecha, luego de 20 años.

9 En *La Invitación*, la Pequeña Gigante “lee” un mensaje de despedida al pueblo chileno: “En 1810 Sudamérica fue destruida por un sismo. Esta tierra parecía flotar como una nave amarrada en el muelle de Europa, se hizo a la mar y dividió los océanos, es de ahí que vienen el Atlántico y el Pacífico. O’Higgins y otros conspiradores fueron los más grandes hombres de la época. Ellos abolieron la esclavitud, sin lograr jamás destruirla totalmente. Desde entonces, en el cielo destella la estrella de Chile... P.D. Yo no como/ yo no hablo/ pero escucho la voz de Pablo Neruda/ como la resaca del mar sobre las piedras/ y me alimento de los olores de la tierra chilena/ Estoy con ustedes” (“La invitación” s/p)



Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral UC.

*Alice underground*. Dirección: Mauricio Celedón. Teatro del Silencio, 2001.

Así, este teatro gestual, carnavalesco, callejero trae a la materia abstracciones que las viejas ideologías no lograron encarnar: el verdadero valor del pueblo, su fiesta y rito comunitario<sup>10</sup>. Chile se instala en la postmodernidad a través de las fisuras y despojos que arroja la dictadura, en un escenario mundial convulsionado por profundas transformaciones sociopolíticas. El fin de la dictadura coincide con el fin de la Guerra Fría: el Muro de Berlín cae el 9 de noviembre de 1989 y la disolución de la USRR se concreta en 1991. En Chile, la transición a la democracia y la globalización se unen. Así, se va cerrando el siglo XX con la ruptura del equilibrio de fuerzas que lo marcó y el advenimiento de un nuevo orden globalizado, en el que se van configurando nuevas hegemonías. Creo que la transnacionalización de lo popular vehiculizado por este intercambio con el teatro francés en la transición, más allá de las tensiones entre el centro y la periferia, funciona como dispositivo vitalizador e identitario ante las hegemonías de mercado globalizado. La incorporación de manifestaciones premodernas –el rito, lo comunitario, lo grotesco, lo prerracional– podrían ser verdaderos antidotos ante el sin sentido de la postmodernidad, en la medida que esta superó el racionalismo moderno haciéndolo convivir con lo arcaico, tal como con en el magma cultural

10 Esto ocurre no solo en relación con este género gestual-carnavalesco-callejero al que estamos aludiendo. Mauricio Barría, en un análisis de las narrativas contemporáneas chilenas a partir de mediados de los 90, plantea que las escrituras y búsquedas estéticas apuntan, entre otras directrices, a “una apelación a un imaginario popular, de índole mediática o sociológica-etnográfica, y el intento de construcción de un sujeto popular lúcido (postlatinoamericanista), en el cual la marginalidad es comprendida como condición humana alienada por la producción capitalista”. Con distintas características escénicas y atributos, el tema popular se mantiene como constante, además de la denuncia de la desintegración de lo comunitario e incluso de lo chileno “en una época de desintegración de la nacionalidad” (9). “El dolor es el reconocimiento de esta falta: nos duele la imposibilidad de aludir a un nosotros” (10).

que constituyó el barroco latinoamericano. En este espacio se posibilitaría una nueva relación con las memorias, en un sentido múltiple, trascendiendo e integrando, de alguna manera, las fracturas traumatizadas de nuestra historia reciente y los quiebres y abusos a los que todos los pueblos del planeta, seguramente, se han visto expuestos. Quizá esta potencia subversiva y crítica al poder centralizado, también se globaliza, y es capaz de convivir paradójicamente con los mecanismos hegemónicos y permearlos, con respeto a las tradiciones locales. Me parecen ideas atractivas en las cuales seguir indagando.

### Obras citadas

- Avelar, Idelber. "Alegoría y Postdictadura: Notas sobre la memoria del Mercado". *Debates Críticos en América Latina 1*. Santiago: Ed. Nelly Richard, 2008. Medio Impreso.
- Barría, Mauricio. "Reconocer un blanco en el dolor". *Theater der Zeit* (2008): 4-10. Medio impreso.
- Carvajal, Fernanda. "Performatividad, liminalidad y politicidad en la práctica teatral del colectivo La Patogallina". *Aisthesis* N° 45 (2009): 56-81. Versión On-line © Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Celedón, Pedro. "Dramaturgia del presente. Diálogo con Mauricio Celedón". *Apuntes de Teatro* N° 113 (1997-1998): 33-38. Medio impreso.
- Galende, Federico. "La Izquierda entre el Duelo, la Melancolía y el Trauma". *Debates Críticos en América Latina 1*. Santiago: Ed. Nelly Richard, 2008. Medio impreso.
- Griffero, Ramón. "El encuentro del desencuentro". *Apuntes de Teatro* N° 113 (1997-1998): 147-149. Medio impreso.
- Hurtado, María de la Luz. "La Negra Ester, El desquite y Nemesio Pelao: Teatralidad transculturada en la trilogía de melodramas dirigidos por Andrés Pérez". *Apuntes de Teatro* N° 119-120 (2001): 149-168. Medio impreso.
- "La Invitación". *Royal de Luxe*. Recurso electrónico. 6 de mayo 2011.
- Lorca, Jaime. "Manifiesto". *Apuntes de Teatro* N°123-124 (2003): 39. Medio Impreso.
- Los Teatros Independientes en Escena Chile, 1948 – 1988*. Hurtado, María de la Luz, coord. gral. Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral. CD-Room.
- "Mauricio Celedón, nominado premio Altazor 2002". *Premio Altazor*. Recurso electrónico. 6 de mayo 2011.
- "Mauricio Celedón: Creador itinerante" Entrevista en Revista Análisis, 18 de marzo 1993. *Memoria Chilena*. Recurso electrónico. 6 de mayo 2011.
- Moulian, Tomás. *Chile Actual. Anatomía de un Mito*. Santiago: LOM-Arcis, 19ª edic., 1998. Medio impreso.
- Ortiz, Isidora. "Patogallina". *Zona de Contactos*. Recurso electrónico. 12 de mayo de 2011.
- Oyarzún, Carola y Cristián Opazo. "Viajando y buscando eternamente". *Theater der Zeit* (2008): 18-24. Medio impreso.
- Pérez, Andrés 2001. "Lo que me pasó con Nemesio Pelao, ¿qué es lo que te ha pasao? De Cristián Soto". *Apuntes de Teatro* N° 119-120 (2001): 134-137. Medio impreso.
- "Programación". *Santiago a mil*. Recurso electrónico. 6 de mayo 2011.
- Rivière, Marie Christine. "Miradas entrecruzadas". *Apuntes de Teatro* N° 113 (1997 -1998): 4-5. Medio impreso.

- Richard, Nelly. *Residuos y Metáforas* (Ensayos de Crítica Cultural sobre el Chile de la Transición). Santiago: Edit. Cuarto Propio, 1998. Medio impreso.
- Serey, Alejandra. "La Escenografía: Un Saber del Espacio de Espectáculo". *Archivo virtual de artes escénicas*. Recurso electrónico. 12 de mayo de 2011.
- Soto, Juan Cristóbal. "Transfusión o carreteando en la calle". *Apuntes de Teatro* N° 113 (1997-1998): 72-75. Medio impreso.
- Villegas, Juan. "Andrés Pérez: Poética teatral en tiempos de globalización y transnacionalización". *Apuntes de Teatro* N° 119-120 (2001): 141-148. Medio impreso.
- Yáñez, Beatriz. *El Teatro Callejero y su relación con el público*. Memoria para optar al título profesional de actriz y el grado de Licenciada en Actuación. Escuela de Teatro, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2001. S/publicar.

Fecha de recepción: 13 de Julio de 2011

Fecha de evaluación: 12 de septiembre de 2011

# Teatro, anomia y acción social

## Theatre, anomie and social action

Julio Fernández P.

Escola Superior de Arte Dramática, Vigo, España

inauditos@gmail.com

### Resumen

---

La anomia, a través de su acepción de conducta desviada, ha estado presente en la literatura dramática desde su origen, constituyéndose como idea subyacente de trascendentales piezas teatrales. La anomia, como resistencia a aceptar las normas convencionales, forma parte, además, de la esencia del teatro en su dimensión político-social, siendo el germen de importantes renovaciones estéticas. De esta manera, la influencia de la desviación en las poéticas teatrales del siglo XX origina una permanente reflexión sobre la forma misma de producción del arte y su función crítica dentro de la sociedad. En la actualidad, la convivencia de un posicionamiento disidente con la acción social en su dimensión intencional y reflexiva no solo es posible, sino que se erige como necesaria en tiempos de uniformización cultural.

### Palabras clave:

Teatro – anomia – acción social – intención – desviación – resistencia.

### Abstract

---

Anomie, through its meaning of deviant conduct, has been present in dramatic literature ever since its origins, and is the underlying strength of transcendental theatrical pieces. Anomie, as resistance to accept conventional rules, is also part of the essence of the theatre in its political-social dimension, and is the seed of important aesthetic renovations. Thus, the influence of deviation in the theatrical poetics of the 20th Century originates a permanent reflection on the form of production of the art and its critical function within society. Nowadays, the coexistence of dissent and social action in its intentional and reflexive dimension is not only possible, but also necessary in times of cultural standardization.

### Keywords:

Theatre – anomie – social action – intention – deviation – resistance.

### Actuar, desviar la mirada

Comprender el teatro como un arte cuyo campo de acción es la propia sociedad significa atender a su función transformadora del medio, pero también a la adecuación de sus diferentes discursos en relación con la constante mutación de la propia sociedad. El teatro, como expresión humana que refleja la situación de los individuos y su capacidad para manifestarse, tiene en sus venas el impulso de la acción volitiva, intencional y con proyección de cambio. Un espíritu renovador que con frecuencia entra en tensión con las reglas vigentes y que lo convierte en disidente, en rebeldía con el orden establecido, sin tener que olvidar por ello su conexión con la esencia de lo humano, aquello que nos define como seres sensibles y reflexivos. “El teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre” (García Lorca 300).

En el mismo origen del teatro como acontecimiento ritual conectado con lo extraordinario se encuentra implícita una desviación de la mirada hacia la fuente de luz generadora de sombras. Actuar fue, desde un principio, sinónimo de desobedecer, de volver la cabeza y dejar de mirar nuestra propia proyección y la del resto de los habitantes de *la caverna* de Platón. De igual manera, y en la actualidad, actuar también podría significar dejar de ser meros observadores de las maniobras económicas mundiales para pasar a la intervención, tal y como vaticinó el *situacionismo*, a través de un movimiento ondulante de deriva y desviado con respecto al eje de rotación de este mundo globalizado, compuesto sin embargo de infinitas pequeñas historias personales.

### La anomia interactiva de Antígona

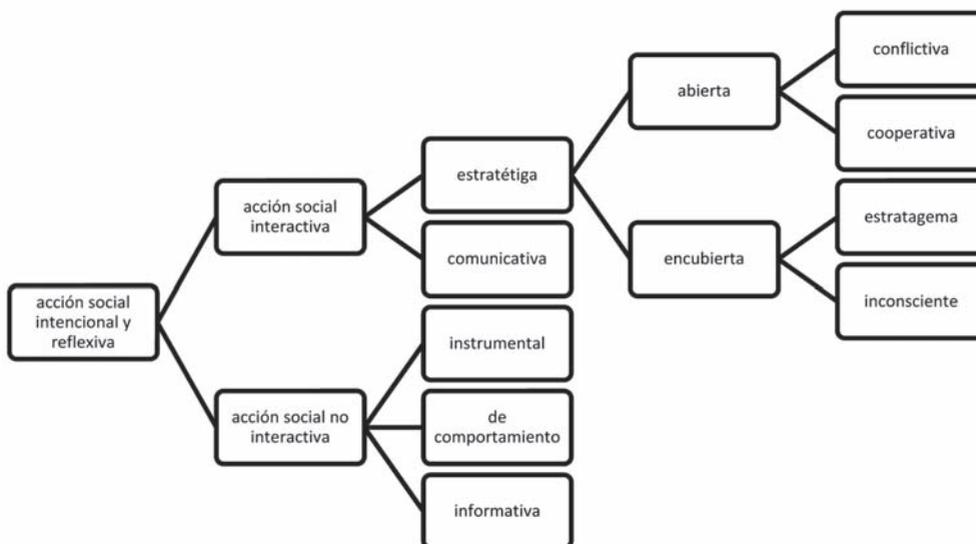
Es evidente que el comportamiento desviado de los ciudadanos de la antigua Grecia quedó tempranamente reflejado en su teatro. Es por ello que, bajo la sombra de lo ineluctable, los personajes anómicos de la tragedia griega sucumben ante la ley socialmente establecida. Podríamos considerar a *Antígona*, de Sófocles, uno de los primeros y más claros mitos de la desobediencia. Pero Antígona, para la tragedia griega, no solo es una mujer que subvierte las estructuras sociales mediante la anomia. Al intentar modificar las metas de acuerdo con “leyes arcaicas”, Antígona también coloca al resto de los personajes en una situación comprometida y contradictoria, un posicionamiento crítico ante el cambio que afecta a su vez a los espectadores. Las acciones de Antígona son, en consecuencia, sociales, intencionales y reflexivas, pues conscientemente Antígona espera obtener determinados resultados en la comunidad que habita. Y el juicio que la empuja es un juicio complejo del cual –ni ella misma– puede prever las consecuencias. Esta incertidumbre se debe, principalmente, a que Antígona actúa de manera interactiva con el resto de los personajes, pues hay intercambio simbólico tendente a modificar posiciones dentro del tablero, o a reafirmar las propias; una interrelación que se extiende también al aludido –a través del coro– público presente. Por el contrario, el posicionamiento del poder en la tragedia clásica configura un sistema estable, inamovible, de tal manera que la acción social promovida por Creonte no es interactiva sino difundida e instrumental, es decir: profundamente nómica. *Antígona*, en consecuencia, puede ser vista desde una mirada contemporánea de la acción social,

donde quedarían en evidencia las fallas y funcionamientos del organismo estructural. Prácticamente no hay apartado –estratégico, comunicativo, informativo o de comportamiento–, que no tenga una correspondencia dentro de la fábula. Es más, se podría decir que los elementos constitutivos de la trama de *Antígona* (ironía dramática, anagnórisis, lance patético) no son sino un modo de dilucidar el carácter abierto o encubierto de las acciones llevadas a cabo por los personajes, convertidos en actores sociales de la época.

En general, es factible atribuir a gran parte de las obras dramáticas clásicas un *modus operandi* semejante al que en una sociedad democrática llevan a cabo hoy en día sus ciudadanos más activos (actores sociales), donde el sujeto protagonista que instrumenta una acción sobre un objeto (un fin social u otros sujetos) interacciona con el propio objeto de una manera estratégica y comunicativa (mediante un intercambio de acciones y actos del habla), al contrario de cómo actúan las fuerzas nómicas: de modo difundido y no interactivo, es decir, utilizando una fuente de emisión de poder que podríamos identificar con la norma misma.

Unas acciones heroicas, dentro del esquema dramático clásico, que en general son abiertas (no encubiertas) y causantes de conflicto, en consecuencia vivas pero esperables e incluso conocidas; muy lejos aún en el tiempo de las poéticas de la oblicuidad (Harold Pinter), donde los seres amenazados actúan de manera encubierta y por lo tanto inesperada.

De este modo, y de acuerdo con el esquema confeccionado por Carlos Matus (134) para describir la planificación de situaciones en el seno de la teoría política, los héroes clásicos ocuparían la línea superior (abierta y conflictiva), mientras que las fuerzas nómicas se situarían en la base, en la línea de la acción social esencialmente informativa:



Ahora bien, ¿estamos seguros realmente de que la desobediencia de Antígona, como la de otros personajes protagónicos de la tragedia griega, responde a una auténtica acción social intencional? Es decir, ¿podemos dibujar a través de su comportamiento una intención social consciente y que tiene por fin modificar las reglas morales que rigen el sistema?

Elizabeth Anscombe, en su ensayo *Intention*, propone un modelo basado en la verdad como cuestión fundamental a la hora de dilucidar la existencia de una auténtica acción social. Para esta filósofa, la teleología de la virtud pasa por un conocimiento de las causas racionales de las acciones, es decir, del sentido moral intencional; de este modo, los actos humanos en su dimensión moral contienen todos ellos y de manera diferenciada: la *expresión* de intención, la intención (fin) *con la que se hace*, y la *acción intencional* misma, es decir, el objeto de la elección (*finis operis*). Esto implica que actitudes y creencias pueden configurar también la intención de los individuos, y determinar su capacidad y habilidad para intervenir intencionalmente en los sucesos que aún están por llegar. La intención de enterrar a su hermano, es en Antígona una elección que tiene un fin distinto que el propio y simple acto de enterramiento, y que se sitúa en un rango temporal no determinado. Independientemente de la expresión y de la forma en la que se ejerza, el discurso de Antígona es el de una mujer que actúa a través de un acto intencional de consecuencias imprevisibles, para ella y para el resto de actores sociales, pero que logra de manera consciente su objetivo dentro de la comunidad: la restitución de las leyes naturales aplicadas al enterramiento de su hermano, aun perdiendo en ello su propia vida. Estamos, en consecuencia, ante una acción profundamente reflexiva e intencional, ejecutada además a través de un acto anómico, no solo desviado con respecto a la norma, sino abiertamente en rebelión contra el sistema.

### Woyzeck, paradigma de desviación

Como podemos comprender, intención y anomia no se sitúan en ambos extremos de una misma balanza, sino que conviven dentro, o a la contra, de un pertinaz sistema de valores (ya sea acatando la ley administrativa de Creonte o siendo partícipes de la ley sanguínea de Antígona). Se advierte de este modo que los actos anómicos pueden estar sujetos a una desviación con respecto al control social y no por ello ser infieles a una verdad relativa al individuo, o a otras leyes importadas arbitrariamente desde otras culturas. De hecho, en el mundo actual, donde el multiculturalismo puede ser considerado una de sus principales características, las acciones intencionales provocan con frecuencia tensiones a un nivel cultural, educacional y en ocasiones relativas a la religión o las creencias de un grupo de personas, que no siempre son resolubles desde la aplicación estricta de una normativa convencional establecida. Es más, la propia acción intencional puede llegar a constituirse como síntoma de anomia social, al poner en evidencia las carencias y desequilibrios de la sociedad en la que se desenvuelve; del mismo modo que la anomia releva con frecuencia unas creencias no aceptadas de modo general.

Es por todo ello que acción intencional reflexiva y comportamiento anómico social se encuentran con frecuencia entrelazados y conviven como fuerzas que se retroalimentan o se enfrentan. Así, si tomamos la ausencia de solidaridad como motor de la anomia, de acuerdo con Durkheim, podríamos derivar hacia una teoría de la acción intencional combativa con la anomia; mientras que entendiendo esta como consecuencia de un alejamiento con respecto a las oportunidades, siguiendo a Merton, obtendríamos que toda acción intencional social tiende a comprender y asimilar la anomia.

Como ejemplos de la compleja ecuación que se obtiene al reunir en un mismo ámbito social los factores de *anomia* y *acción intencional*, la literatura dramática occidental contiene abundantes

casos paradigmáticos en los que la desviación y la acción de sus protagonistas intervienen como profunda metáfora de lo que *en realidad pasa* en la sociedad que se pretende representar. Uno de los casos más llamativos quizá sea *Woyzeck*, el personaje central de la obra de Büchner, al que es posible atribuir intenciones de acuerdo con los objetos de deseo que mueven al personaje (amor e identidad), y en consecuencia una acción intencional interactiva (estratégica, abierta y conflictiva); al tiempo que su comportamiento desviado se articula claramente dentro una rica tipología anómica. Una tipología, por otra parte, capaz de ayudarnos en la composición simbólica de la incompleta y desordenada estructura del drama:

*Evasión* (*Woyzeck* huye constantemente) → *ritualismo* (*Woyzeck* se entrega puntillosamente a sus tareas) → *innovación* (*Woyzeck* busca el modo de cambiar los medios en su propósito de conservar el amor de Marie) → *rebelión* (*Woyzeck* cambia los fines del orden social establecido y pasa a ser un asesino en serie).

El caso *Woyzeck* nos sirve de modelo, además, a la hora de clarificar la importancia de la desviación social dentro del modelo intencional. Así, si aceptamos que la desviación social es un fenómeno que acontece en relación a las normas sociales, la *desviación cero* implicará un perfecto ajuste entre individuos y las estructuras de control social, o dicho de otro modo: una correspondencia exacta entre el rol que el sujeto representa y el rol que se espera que se represente, sin alteración de las reglas que intervienen en la interacción entre los sujetos y con el sistema. Ahora bien, ¿es posible actuar socialmente sin una desviación con respecto a las normas? La obra de Büchner, basada en un hecho que acontece en la misma época en la que es escrita, aborda implícitamente esta pregunta al enfrentar la naturaleza humana a las leyes fabricadas cultural y socialmente. Y la respuesta en *Woyzeck* es negativa; ni siquiera los agentes encargados de administrar el orden escapan de la desviación: el asesinato, elevado a categoría de obra de arte, sublima los impulsos humanos de origen irracional y los equipara al goce estético.

Por último, ¿cómo determinar cuándo una desviación es significativa? ¿Hasta que punto *normalidad* y *desviación* conviven de manera solapada, incluso en el seno de comportamientos aparentemente impolutos? ¿No lleva la aceptación de las normas sociales a una destrucción del yo intrínseco, a favor de un yo *alter* construido de acuerdo con la conformidad cultural del momento, tal y como sugiere la obra *Woyzeck*? ¿No es la aparición del subtexto en el teatro de Chéjov –entendido como todo aquello que los personajes no son capaces de expresar debido a los condicionantes culturales– lo que les destruye como personajes y lo que les convierte en sombras errantes sin cuerpo?

## El discurso anómalo

El teatro simbolista pondrá en evidencia, en muchos casos, el poder de la anomia para ironizar sobre la condición humana. El azar, por ejemplo, le sirve a Mallarmé para vaciar de culpa a la desviación misma, dejando al individuo libre de ejercer su pensamiento. En Maeterlinck, las fuerzas reguladoras del orden sobrepasan y mutilan la cotidianeidad de los personajes, que sin embargo resisten los embates. Y la potencia expresiva de lo onírico (anomia de lo real) se alzará como discurso de vanguardia a través del surrealismo preconizado por Alfred Jarry, quien a través de su *Ubú Rey* (1896) dejará a lo grotesco la representación misma del orden social. En cada

manifiesto, en cada actitud de ruptura de la época quedará sembrada también una semilla de anomia y de modernidad, de rechazo a las convenciones y de inhalación de lo inaprensible. No en vano, desde aquel manifiesto que redactara Jean Moréas en 1886 mediante el cual el simbolismo se declaraba enemigo de la enseñanza, la declamación, la falsa sensibilidad y la descripción objetiva; todos los manifiestos que comenzarían a brotar con las vanguardias del XX (manifiesto futurista, dadaísta, surrealista, etc.) podrán de manera intencionada su mirada irónica, crítica y demoledora sobre las estructuras de poder y regulación social. Un espíritu que tendría su punto culminante en Artaud, quien llegaría a arrojar su grito de repudio contra la cultura occidental a través de la frustrada (y prohibida) emisión radiofónica de su *Para acabar de una vez con el juicio de dios*, en 1948; un hecho artístico que pretendía constituirse como auténtico acto social con capacidad de remover los estratos de la sociedad más inmovilista. Sin embargo, hay que advertir que la revolución de la acción social en el arte podría ser considerada inaugurada mucho antes, con uno de los comportamientos artísticos hoy en día más celebrados: el traslado *intencional* de un urinario a un museo por parte de Marcel Duchamp en 1917. Un controvertido *acto social* que al interaccionar abierta y conflictivamente con los otros (los espectadores), además de pervertir el sentido institucional del propio museo, se inclinaba tanto hacia lo anómico como hacia lo reflexivo e intencional, obligando a su vez al término *arte* a derivar hacia el concepto *desviación*. Una desviación presente en gran parte de las dramaturgias de finales del XX y principios del XXI, donde la representación del mundo ya no es posible sino desde un posicionamiento de desconfianza para con la historia y la realidad simbólica que la historia pretende desvelar. El *relato* no es ya el relato de los hechos que acontecen (ficcionalmente), sino tan solo de aquello que en escena pasa de manera tangible. En su negación a una representación del mundo, el teatro heredero de Heiner Müller y Peter Handke renuncia definitivamente a la intriga como modo de producir catarsis, para centrarse en el presente mismo de la escena en su intento de ir más allá de lo que la propia realidad simbólica retransmite; una escena conformada, por otra parte, por una red de teatros y unos circuitos *al margen* que niegan su pertenencia a la cultura oficial y que claramente se desvían de lo que la sociedad espera representen. Su irreverente anomia es en consecuencia la energía que sustenta su acción, a todas luces intencional y reflexiva, pero imbuida por un íntimo espíritu de transformación social.

De algún modo, la resistencia a *contar*, es decir, a reconstruir el relato que la sociedad del momento quiere escuchar, o que desde las instituciones se desea convertir en único, y por lo tanto en histórico, no es algo de reciente invención. El romanticismo, como proyecto artístico de lo irracional, atentó fuertemente contra la palabra al servicio únicamente de la narración y la descripción. Adentrándonos en el Barroco, hemos de observar que cuanto más se quiebra la capacidad del argumento para construir un drama a favor de un sentido festivo y mágico del teatro, con mayor fuerza aparecen los guiños y las provocaciones con respecto al decoro, las normas sociales e incluso los estamentos de poder. Por último, y en el caso de las obras de Shakespeare, el individuo en conflicto consigo mismo, confundido y acosado por las presiones de los otros, o simplemente al margen de la sociedad, saca a relucir todos y cada uno de los tabúes, entre ellos también la locura y el suicidio, quedando la moralidad en una situación de inestable equilibrio frente a lo proscrito, pero mundano y corporal.

Podríamos aseverar, sin miedo a cometer perjurio, que el teatro contemporáneo es deudor en gran medida de los comportamientos desviados a lo largo de toda su historia, también a un nivel

técnico y de interpretación actoral, y que no por ello ha de renunciar a su capacidad crítica y social. El ejemplo perfecto lo encontramos en el *extrañamiento brechtiano* en el que habita una gran dosis de comportamiento anómalo y distanciador con respecto al personaje que lo soporta, al tiempo que este comportamiento sirve a la pieza teatral para erigirse como acción social propiamente dicha, con una intencionalidad reflexiva y reveladora de las anomalías que conforman la *realidad*.

### Resistencia versus hipercontrol

Como vemos, los términos de anomia y acción social pueden encontrar, al menos en el teatro, una alquimia de poderosa eficacia, y que contradeciría la idea de que toda conducta desviada denota rasgos de desorganización social tal y como avisaba Durkheim. Si bien hemos de reconocer que desde otras perspectivas, por ejemplo desde la teoría del conflicto, la anomia es considerada en la actualidad una útil herramienta a la hora de reforzar la organización entre los individuos, al desencadenar mecanismos de solidaridad ciudadana disidente que refuerzan la inhibición de sentimientos aberrantes –entre ellos la extrema violencia–, la sociedad, vista como un gran panel de juego (teoría del juego), se articula en función de actantes y fuerzas actantes donde la rebelión, la desviación e incluso la ilegalidad pueden componer estrategias diversas de cara a la supervivencia, la aceptación, la confraternización, etc. No es de extrañar, entonces, que el teatro, tendente a poner en marcha mecanismos de conflicto, pretenda sumergirse en el comportamiento desviado como modo de confeccionar puntos de vista divergentes con la realidad sociopolítica oficial, al tiempo que en su desgarrador y desobediente *suicidio* encuentra valiosas claves de supervivencia.

Para Jean Duvignaud la importancia de la anomia traspasa incluso la idea de fenómeno para convertirse a menudo en dinamizadora del imaginario colectivo y de lo que podríamos llamar cultura social: “la anomia toma en todas las sociedades, una importancia tanto más grande cuanto más se halla borrosa u oculta” (30). En el fondo de la cuestión, y a favor de la anomia, se sitúa una visión de la sociedad hipercontrolada (y a la vez sin un centro de control definido), donde el poder ejercido de manera difusa a través del liberalismo desborda las democracias y pone en cuestión la validez de las normas por las que se han de interrelacionar los individuos. Así, podríamos decir que el neoliberalismo es también germen de anomia, de desconcierto social, al desoír todos los intentos de interacción social capaces de crear nuevas estrategias de convivencia no competitiva, y al ejercer un control arbitrario y sin intención reflexiva sobre los actores que intervienen en la sociedad: manipulación de los discursos, control de los medios de comunicación, selección de la información, eliminación de interlocutores no válidos, etc. Frente a esta anomia institucional, el individuo tiene la oportunidad de responder de manera no holística, a través precisamente de la anomia estratégica cooperacional, y negadora del individualismo como sistema socioeconómico. No cabe duda que el teatro, lugar de encuentro, lugar de dialéctica y de intercambio emocional, todavía se siente capaz de rescatar de sus entrañas su ancestral papel mediador, para reunir en un acto vivo a personas extraídas de la cotidianeidad, y convertirlo, tal y como se propuso Grotowski, en un intencional acto de sinceridad.

En sentido inverso, la resistencia a *hacer*, característica de Bartleby (“preferiría no hacerlo”) se ofrece hoy en día como icono de no sumisión al sistema de valores imperante, basado plena-

mente en el dinero y la consecución de poder simbólico, una negación a cumplir ciegamente el absurdo de unas costumbres culturales que en muchos aspectos empujan al ser humano a la destrucción acelerada de los recursos. El existencialismo anómico (casi sanitario y ecológico) que respira el cuento de Melville, y que tanto influirá en la obra de Kafka y en todo el teatro del absurdo, se manifiesta hoy por hoy vigente en la reivindicación de un *suicidio* del actor social moral para dejar paso al *nacimiento* de un yo plenamente consciente del mundo en el que vive, fuertemente asentado sobre valores éticos, aunque estático con respecto al sistema.

Decía Schopenhauer que la función principal del Estado era poner un bozal al hombre –animal de rapiña– para protegerlo de sí mismo. Es posible que la construcción de una sociedad no desequilibrante y capaz de asumir valores universales comúnmente aceptados como saludables, tenga que pasar antes por el fin de la desconfianza con respecto a nosotros, los humanos, y por la asunción por parte de los actores sociales y culturales de un mayor protagonismo a la hora de reactivar positivamente las acciones intencionales, para el establecimiento consistente y de manera comunitaria de esos valores (derecho a la libertad de expresión, no discriminación entre desiguales, igualdad de oportunidades, etc.). Mientras tanto, a la espera de un cambio efectivo en los hábitos y costumbres, las sociedades producto del capitalismo globalizado, beneficiarias y esclavas de sus bondades y trampas, resuelan sumidas en la perplejidad, sin saber muy bien qué ha pasado para llegar a esta vacilante situación, y sin tener consciencia, aún menos, de quienes están detrás de los hilos que todo lo mueven.

### Hacia un nuevo teatro anómico

Es posible que el teatro, si no quiere verse contagiado de paroxismo, tenga que reaccionar de manera ilusionante, para recuperar parte de su función transformadora del mundo, y para ello se vea en la necesidad de construir sus intenciones de modo *anómico*, enfrentándose en muchos casos a los sistemas teatrales establecidos. Con el propósito de intervenir activamente en la sociedad donde se inserta, al teatro, en muchos casos, no le quedará más remedio que renunciar a parte de sus convenciones, incluido el edificio de representación típicamente burgués: *el teatro a la italiana*; continuando así por la senda iniciada por el teatro político del siglo XX, desde Piscator hasta Augusto Boal.

En su desobediencia, y tal como sucede en los procesos de interacción social, el teatro ha de tener en cuenta especialmente a quién va dirigido, y de qué manera la recepción es capaz de desenvolver un papel coprotagonista dentro del juego. Actuar sobre la recepción mediando en la construcción de significado puede ser una de las líneas de investigación del teatro social. Se trata de alterar la comunicación teatral, tanto en su contenido como en la forma de emisión, hasta llegar a un calado efectivo allá donde más se la necesita, hasta lograr un resultado óptimo en el seno de una problemática bien definida, a menudo suburbial y marginal. Desde un punto de vista sociosemiótico, podríamos decir que los prototipos que se pretenden lograr se constituyen como herramientas de validación cultural, catas en el nivel de anclaje de los signos en su valor antropológico que dan por resultado vacunas de efectivos mensajes solidarios. Una actuación sobre la recepción que no tiene por qué abandonar su categoría estética, pero que fundamentalmente se autodefine como instrumento de acción social, tanto para la visualización

como para el *tratamiento* de las problemáticas que afectan al ser humano en las sociedades contemporáneas avanzadas, en especial las que se derivan del fenómeno de la deshumanización en un mundo cada vez más mercantilizado.

Dejándonos llevar por la especulación, los creadores del *futuro teatro anómico*, en su papel de investigadores, no solo intervendrán en la sociedad mediante la articulación de una propuesta artística, sino que provocarán la interacción de los elementos que conforman esta propuesta, es decir, construirán un laboratorio donde se pueda evidenciar las reacciones entre actantes y espectadores, con el objetivo último de establecer una traslación simbólica de carácter comunitario. Sus intereses tendrán que ver con la economía, la ecología, la ética... pero también con los problemas particulares de un determinado y reducido ámbito de acción.

La *poiesis* de este nuevo e imaginado teatro de acción social desafía a los síntomas de la sociedad posthumana del siglo XXI que a menudo afloran a la superficie tanto a través de una cultura periférica, diseminada, porosa y emergente, como a través de los convencionales procesos de evolución política, en especial los referidos a los modos de producción e intercambio de bienes. Su arma poética es la resistencia y la denuncia de la profunda injusticia que se ha instalado de manera institucional. Su espíritu desobediente obliga tanto a espectadores como a actantes a situarse en un posicionamiento límite y de refugio, de forma que su activismo artístico pueda llegar a constituirse en reflejo de querencia político-social.

En última instancia, este nuevo teatro de intervención en la sociedad sueña con constituirse en discurso emancipado capaz de generar estrategias escénicas propias, tendentes todas ellas a validar la ética del lenguaje como vehículo de traslación simbólica. El teatro, metáfora del mundo, desvelará y denunciará todo lo que el mundo insistentemente oculta.

Ahora bien, ¿qué proceso evolutivo ha de seguir la escena contemporánea para conectar auténticamente con la sociedad? ¿No es la *performatividad* una vía de comprobados resultados a la hora de unir el teatro con la acción social?

La respuesta a estas preguntas dependerá, seguramente, del contexto social donde el teatro pretenda interaccionar, si bien es cierto que en las últimas décadas, y en especial en Latinoamérica, la conjunción teatro-performance viene demostrando su efectividad política. El *giro performativo* obrado en la escena latinoamericana ha sido capaz, muy a menudo, de remover la conciencia social del país donde tiene lugar, colocando al teatro y a los artistas en una situación *desviada* y *anómica* para con la oficialidad y que obliga a la reflexión a la propia sociedad; tal es el caso, por ejemplo, del chileno Alberto Kurapel.

En realidad, este *giro performativo* del que hablamos, no es una revolución estética de última hora, sino la natural continuación de un proceso que arranca en las vanguardias artísticas de principios del XX, y que afecta de especial manera a los modos de representación escénica. Su permanente renovación formal cuestiona elementos esenciales del teatro bien asentados dentro de los esquemas ficcionales clásicos, y que ante el avance de *lo real*, es decir, de la materia como materia, y de su presencialidad no representable, sufren una deriva hacia la disolución, la mixtura o la aceptación de nuevas reglas de juego performativas. Es así como la representación de personajes se contamina de auténtica presencia, la fábula deja de ser el hilo conductor de la escena para ceder su sitio a características expresivas, rítmicas, visuales o intermedias, y por último triunfa el sentido fragmentario, gestual, experimental y procesual frente a la concepción burguesa de *pièce bien faite*.

El marcado carácter antirrepresentacional del teatro-performance es clave para comprender su función política en cuanto se niega a participar de la narración de la realidad sin que esta quede expuesta de una forma u otra en escena. Ya sea mediante la incorporación del contexto de la representación al de la propia escena, ya sea mediante el uso de técnicas de interpretación cercanas a la improvisación donde apenas es posible distinguir al personaje del actor, o a través de fórmulas de *happening* que tienden a recolocar el centro de la acción en el público, o utilizando incluso recursos procesuales del *arte de acción*, el teatro-performance recupera para la escena la sensación de realidad, la idea de que lo que sucede tiene un carácter auténtico y cierto, en contraste con la realidad narrada a través de los canales de comunicación convencionales (prensa, tv, Internet...) donde cada vez es más patente la confusión entre la verdad de los hechos y la ficción interesada que rodea a esta verdad.

En gran medida, seguimos participando de la inacabada postmodernidad, donde la muerte de las ideologías ha dejado paso al reinado de un poder global abstracto: el libre capital, a la vez que lo concreto, infundido no siempre de libertad y de igualdad, sigue marcando la existencia de la mayoría de los ciudadanos. Hacer presente ese local-concreto frente a lo global-abstracto es también una manera de reafirmar el teatro en su función activa en el entorno donde tiene lugar. En este sentido, los cambios requeridos para que el teatro pueda intervenir en la sociedad, a semejanza de una auténtica acción social, empujan hacia una refocalización de la propia acción y una democratización de la misma, donde el ciudadano deja de ser mero espectador de los hechos para participar como actor de los cambios sociales y también en lo que ha de ser el propio arte del teatro. Esta es una *era del vacío*, caracterizada especialmente por la permanente tensión entre un arte oficial, cualquiera sea la tendencia estética predominante, y un arte diseminado, multiplicado en infinidad de propuestas de pequeño formato, y que de alguna manera abren la postmodernidad a un modo de hacer personal y cercano al individuo, donde es más sencillo *actuar*.

Todo el mundo en mayor o menor grado expresa una voluntad de expresión artística, entramos en el orden personalizado de la cultura. El modernismo era una fase de creación revolucionaria de artistas en ruptura, el postmodernismo es una fase de expresión libre abierta a todos. (Lipovetsky 125)

La popularización y atomización del arte está teniendo consecuencias no solo sobre su naturaleza, sino sobre la materia prima con la que es confeccionado. En 1968, Foucault anuncia:

Se ha terminado el primado de la escritura. Desaparece pues esta capa uniforme en la que se entrecruzaban indefinidamente *lo visto* y *lo leído*, lo visible y lo enunciable. Las cosas y las palabras van a separarse. El ojo será destinado a ver y solo a ver; la oreja solo a oír. El discurso tendrá desde luego como tarea el decir lo que es, pero no será más que lo que dice. (50)

En la búsqueda de una autonomía, de un discurso que no apunte a la representación ni a la interpretación a través de la palabra más allá de la significación concreta del propio lenguaje, acontece que lo visto y lo oído –aquello que en escena sucede en tiempo presente– recuperan su auténtico valor como mensaje, *son el mensaje*, y por lo tanto no necesitan de otro recurso que la propia acción para dar sentido a los actos. De algún modo, la realidad del acontecimiento

escénico queda convertida en *cosa que significa*, al tiempo que su significante –la manera en la que discurre su significación–, se constituye como evento social de interacción emisor-receptor.

### La acción reinventa la realidad

Pero no olvidemos tampoco que la sociedad está en continuo cambio, y que precisamente estos cambios afectan de especial manera a las formas de comunicación entre los humanos. De hecho, podríamos decir que a principios del siglo XXI se produce un nuevo hiato consistente en un cambio en el paradigma comunicacional, y que podríamos conceptualizar mediante la unión de dos conceptos hasta la fecha irreconciliables: *presencia* y *virtualidad*. La ruptura entre los modos de emisión de las señales del mundo (unidireccionalidad y difusión) y los modos de interactuación entre los seres que lo habitan (ampliación y amplificación) provoca un quiebre de las convenciones, una alteración de las viejas leyes de funcionamiento y producción de las comunicaciones basadas en la administración del poder a través de la regulación de la información, afectando de especial manera a la capacidad del arte para generar nuevas experiencias estéticas, pero también modificando el árbol en el que opera la acción social intencional reflexiva.

Cada vez es más evidente que la transformación de las sociedades industriales en sociedades informacionales implica una reconversión del término *realidad*, es decir, del lugar donde los individuos habitan y se comunican entre sí. Teniendo en cuenta que la industria produce objetos materiales (realidades) y la información produce objetos carentes de materia que fácilmente pueden ser almacenados, reproducidos, manipulados y enviados (virtualidades) es lógico pensar que la acción social haya de enfrentarse en los próximos tiempos a la tarea de intervenir en esta nueva realidad con las herramientas que le son afines, no solo en los mundos donde esta nueva realidad se ha impuesto, sino especialmente en aquellos privados de virtualidad y de avance en las telecomunicaciones.

El empuje del mundo *cibercultural*, en el que los espacios naturales y urbanos conviven sincrónicamente con los emergentes y fluctuantes ciberespacios, implica una ampliación de las categorías dimensionales. El nuevo entorno habitable no es estrictamente espacial (dominado por las dimensiones de espacio y tiempo), sino *multidimensional*, en continuo cambio, donde lo real-virtual es alterado a cada momento por la velocidad de transmisión de la información.

Sin embargo, esto no significa que la escena teatral se vea obligada a incorporar necesariamente las nuevas experiencias tecnológicas para seguir operando como motor de acción social. De hecho, el proceso de informatización de lo social y también de mundialización de los procesos productivos inmateriales, suponen una auténtica contradicción para la naturaleza del teatro, que ve en la desaparición de lo tangible también su propio y definitivo final. Pese a los designios de la tecnología y su efervescencia moralizante de finales del siglo XX, el teatro a principios del siglo XXI sigue luchando en su mayor parte por su integridad artesanal. El teatro que mira a la sociedad con ojos críticos permanece hoy por hoy como práctica artística, cultural y social en permanente actitud de vigilancia y resistencia frente al proceso (latente y crónico) de poshumanización que sufre el mundo, un proceso en el que participan con fuerza los nuevos modos de comunicación cibercultural.

Esta es su *anomia*, su renuncia a la comunicación globalizada e interactiva de las grandes redes sociales para reafirmar los nexos energéticos de la cercanía, consciente no solo de su fragilidad dentro del novísimo escenario virtual, sino también sabedora del valioso refugio de valores humanos que implica su resistencia. Quizá el teatro no deje de ser teatro en el momento en el que el espectador sea substituido por el telespectador, y una vez que el juego de la representación se vea obligado a aceptar nuevas normas telepresenciales, pero será *otro teatro*, otra manifestación artística donde la acción no sea dependiente de la distancia física entre actuantes y espectadores. Por el contrario, el teatro de acción, carnal, vitalista y terrestre necesitará siempre de la presencia corporal de sus asistentes, y también de la intervención de sus *actuantes* (actores, espectadores y espect-actores), y es por ello, también, que seguirá haciendo de esta copresencia un rito, dándole la espalda al colonialismo biotecnológico y telemático difundido de modo imperante. En su esfuerzo por mantener vivo el contacto físico y emocional, el teatro camina en sentido contrario a los tiempos que corren, y es –en consecuencia– una manifestación disidente, que encuentra en su *suicidio anómico* su auténtica naturaleza siempreviva. De modo intencional, el teatro tiene la responsabilidad de seguirse construyendo, como salvaguarda de una concepción ética del mundo, y donde la acción social es cada vez más necesaria para la supervivencia de las culturas periféricas bajo el toldo de la gran uniformización de la cultura y los modos de vida universales.

### Obras citadas

- Ancombe, Elizabeth. *Intention*. Cambridge: Harvard University Press, 1957. Medio impreso.
- Artaud, Antonin. "Pour finir avec le jugement de dieu". *Ubu Web Sound*. Sitio Web. 30 septiembre 2011.
- Boal, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. Medio impreso.
- Brecht, Bertolt. *El pequeño Organon para el teatro*. Granada: Don Quijote, 1984. Medio impreso.
- Büchner, Georg. *Historia de Woyzeck*. Ed. Sastre, Alfonso. Hodarribia: Iru, 1989. Medio impreso.
- Chéjov, Antón. *La gaviota. El tío Vania. Las tres hermanas. El jardín de los cerezos*. Madrid: Cátedra, 2005. Medio impreso.
- Durkheim, Emile. *La división del trabajo social*. Madrid: Akal, 1987. Medio impreso.
- . *El suicidio*. Madrid: Akal, 1989. Medio impreso.
- Duvignaud, Jean. *Herejía y subversión. Ensayos sobre la anomia*. Barcelona: Icaria, 1990. Medio impreso.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI editores, 1968. Medio impreso.
- García Lorca, Federico. *Poesía, teatro y prosa*. Ed. Martín, Eutimio. Madrid: Ediciones de la Torre, 1989. Medio impreso.
- Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Madrid: Siglo XXI, 1979. Medio impreso.
- Handke, Peter. *Gaspar. El pupilo quiere ser tutor. Insultos al público*. Madrid: Alianza, 1982. Medio impreso.
- Jarry, Alfred. *Ubú Rey*. Madrid: Cátedra, 1997. Medio impreso.
- Kurapel, Alberto. *Estética de la insatisfacción en el teatro-performance*. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2004. Medio impreso.

- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, 2002. Medio impreso.
- Matus Romo, Carlos. *Adiós, señor presidente*. Santiago de Chile: Lom, 1998. Medio impreso.
- Melville, Herman. *Bartleby el escribiente*. Trad. Borges, Jorge Luis. Barcelona: Mondadori, 2000. Medio impreso.
- Merton, Robert King. *Teoría y estructuras sociales*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. Medio impreso.
- Müller, Heiner. *Máquina Hamlet. Cuarteto. Medeamaterial*. Buenos Aires: Losada, 2011. Medio impreso.
- Nicolás, Henri. *Mallarmé et le symbolisme*. París: Librairie Larousse, 1963. Medio impreso.
- Pinter, Harold. *Birthday Party*. London: Methuen, 1965. Medio impreso.
- Piscator, Erwin. *Teatro político*. Madrid: Ayuso, 1976. Medio impreso.
- Platón. *El mito de la caverna*. Trad. Verdes, J. Luis. Madrid: Ibérico europea, 1977. Medio impreso.
- Sánchez, J. Antonio, ed. *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal, 1999. Medio impreso.
- Schopenhauer, Arthur. *Parerga y Paralipomena*. Málaga: Agora, 1997. Medio impreso.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. Trad. Segovia, Tomás. Madrid: Cátedra, 2004. Medio impreso.
- Sófocles. *Antígona*. Trad. Godoy, Genaro. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1968. Medio impreso.

Fecha de recepción: 8 de septiembre de 2011

Fecha de evaluación: 18 de octubre de 2011

# La especificidad de la traducción teatral: ¿mito o realidad?<sup>1</sup>

The specificity of dramatic translation: myth or reality?

Andrea Pelegrí K.

Universidad de Ottawa, Canadá

apele056@uottawa.ca

## Resumen

---

Postergada durante años por la traductología y los estudios teatrales, la traducción teatral ha suscitado gradualmente, a partir de los años sesenta, el interés de los traductores y académicos, quienes han intentado determinar su especificidad respecto a otros géneros literarios. No obstante, el debate en torno al tema parece haber llegado a un callejón sin salida, repitiendo constantemente lo que ya se ha dicho. En este artículo examinaré algunas de las ideas más importantes que se han propuesto sobre la materia, haciendo hincapié en una serie de conceptos que se han propuesto para determinar su especificidad, como *playability*, *performability* o incluso teatralidad. Intentaré demostrar cómo tales nociones, ambiguas, proponen soluciones *a priori* al momento de traducir cualquier texto de teatro, sin tomar en cuenta sus particularidades.

### Palabras clave:

Traducción teatral – *playability* – *performability* – verbo-cuerpo.

## Abstract

---

Neglected for years by Translation Studies and Theatre Studies, ever since the 1960s, translation of plays has gradually aroused the interest of translators and scholars, who have tried to determine its specificity regarding other literary genres. However, the discussion of this issue seems to have reached a dead end, and is limited to a constant repetition of what has already been said. In this article I will examine some of the most important ideas on the subject, emphasizing a series of concepts that have been proposed to determine the specificity of theatre translation, such as *playability*, *performability*, or even theatricality. I will attempt to demonstrate how these ambiguous notions suggest *a priori* solutions for the translation of a given dramatic text, without further consideration of its characteristics.

### Keywords:

Theatre translation – *playability* – *performability* – language-body.

El interés que la traductología y los estudios teatrales han mostrado por la traducción teatral es relativamente reciente, si se considera que la traducción de textos dramáticos se remonta por lo menos a los tiempos del Imperio romano, época en la que autores como Plauto o Terencio tradujeron y adaptaron obras de dramaturgos griegos, modificando la intriga, el argumento o los personajes, e incluso enfatizando algunos elementos “griegos” de las obras, según las convenciones estéticas y literarias de la época (Gilula 100)<sup>2</sup>. El real interés por la traducción teatral pareciera originarse, en un principio, entre directores y teatristas: el director, actor y traductor francés Antoine Vitez (1930-1990) sería el ejemplo patente. Ya a partir de los años sesenta los teóricos de la traducción empezaron a interesarse paulatinamente en la materia, interrogando sus particularidades y dificultades. Si bien el tema puede abordarse desde diferentes perspectivas, ya sea desde el ámbito práctico o teórico, pareciera ser que todas las reflexiones y los cuestionamientos al respecto tienden a resumirse en una sola gran pregunta: ¿Cómo se traduce una obra de teatro? En apariencia simple, esta interrogante encierra en sí una serie de dilemas: ¿puede un traductor limitarse solamente a la esfera lingüística del texto de teatro o debe considerar asimismo el universo artístico y cultural propuesto por el autor? Si traducimos a Chéjov, por ejemplo, ¿hablamos de *samovar* o, de manera un tanto simplista, de tetera? ¿Cómo traducir complejos conceptos indios como el *samsara* o el *karma* para el público occidental en el Mahabharata de Brook y Carrière (Carrière cit. en Pavis, “Spécificité” 157)? La constatación más importante, sin embargo, surge del reconocimiento del estatus particular del texto teatral en relación con los otros géneros literarios, hecho que coincide con el auge de los estudios semióticos en el teatro y con la reivindicación de este arte como disciplina independiente de la literatura: el hecho de que la obra de teatro está escrita para ser representada, dicha y encarnada en escena por actores, y que por lo tanto se completa y se potencia al momento de ser puesta en escena. Son estas cualidades de oralidad<sup>3</sup> e inmediatez las que han torturado a traductólogos y académicos al momento de reflexionar sobre el tema, y es el argumento central para defender la especificidad de la traducción teatral respecto a otros géneros. Así, el traductor de teatro se ve obligado a producir un texto cómodo para la dicción, rítmico, oral, que dé la impresión de naturalidad, que no se note traducido y que, por sobre todo, no parezca literario. En apariencia, estos requisitos básicos para una “buena” traducción de teatro son una perogrullada, pero si se analizan más atentamente, es posible descubrir que todos estos adjetivos provienen de una visión estilística unívoca del teatro, que podría asociarse a una tendencia naturalista o realista, generalizando así una única forma de hacer teatro y por lo tanto, una única forma de traducirlo, limitando y empobreciendo el debate sobre la traducción teatral.

En este artículo examinaré algunas de las nociones más notables que se han elaborado en los últimos cuarenta años sobre la especificidad de la traducción en teatro<sup>4</sup>. Para ello consideraré en

1 Este artículo es una versión revisada y modificada del primer capítulo de mi tesis de magister, titulada *Approche fonctionnaliste de la langue au théâtre. Pour une version chilienne du Chant du Dire-Dire* de Daniel Danis, dirigida por Joël Beddows y Annie Brisset, y que será defendida en noviembre de 2011 en la Universidad de Ottawa, Canadá.

2 A excepción de las citas de dos textos, el *Diccionario* de Pavis y el libro *Semiótica Teatral* de Anne Ubersfeld, todas las citas del artículo serán traducidas desde el inglés o del francés por mí misma.

3 El concepto de oralidad es extremadamente complejo como para reducirse a una sola definición, pero en este contexto, lo uso para referirme a la “cualidad de oral” del texto de teatro, es decir, un texto que es escrito con el objetivo de ser eventualmente dicho.

4 A modo de aclaración, en este artículo me centraré particularmente en las reflexiones anglófonas y francófonas sobre

primer lugar algunas de las características y particularidades del texto de teatro respecto a otros géneros, punto de partida a mi parecer para comprender cualquier debate sobre la especificidad de la traducción teatral. Luego, revisaré de manera general los primeros autores que trataron del tema, desde mediados de los años sesenta hasta fines de los años ochenta, década en la que el problema de la traducción teatral comenzó a ser estudiado de manera más seria y sistemática. Analizaré también en detalle algunos de los conceptos teóricos que se han establecido sobre la materia, especialmente los de *playability*, *performability* o *gestus*. A través de esta revisión crítica intentaré mostrar hasta qué punto algunas de estas nociones, que han sido retomadas por diferentes traductores y teóricos, se han convertido en meros “clichés”, categorías-comodín transformadas en mitos que intentan ser prescriptivas y que pretenden guiar el trabajo del traductor *a priori* y de manera un tanto dogmática, imponiendo además una forma “correcta” de traducir una obra teatral, ignorando por completo las particularidades no solo del texto original, sino también de la cultura de destino en la que se inserta el texto traducido.

### Particularidades de la traducción teatral

Una de las problemáticas principales de la traducción teatral resulta de la especificidad de la dramaturgia en relación con otros géneros y otros tipos de textos literarios. Si, desde hace algunos años, la traductología reconoce la existencia de problemas particulares en la traducción de textos poéticos, ¿puede decirse lo mismo respecto a la traducción teatral? ¿Cuáles son los elementos que caracterizan este proceso así como las opciones semánticas, estilísticas y poéticas que deben tomar los traductores?

Efectivamente, si se revisan los artículos y las obras más significativas sobre la traducción teatral, sin importar la época, la mayoría de sus autores reconocen que el texto dramático contiene una serie de características particulares que deben ser consideradas al momento de traducir: la más importante sigue siendo el hecho de que se trata de un texto escrito para ser representado, y por lo tanto, inherentemente, un texto “abundante en lagunas” (Ubersfeld 19). Es cierto que algunos investigadores o traductores, cuyas reflexiones podrían inscribirse en una tendencia más “literaria” de la traducción teatral (Regattin 158), consideran que es inútil hacer la distinción

---

el tema, ya que éstas han sido más difundidas y por tanto más accesibles en el mundo hispanófono, en comparación a lo que se ha escrito en otras lenguas. No obstante, cabe mencionar que las reflexiones realizadas en lengua alemana han sido profusas a lo largo del siglo XX y no se han restringido además a la enunciación de categorías prescriptivas para traducir. Erika Fischer-Lichte, por ejemplo, ha tratado el problema de la transposición de una obra entre dos culturas diferentes, ampliando el debate más allá de las fronteras de la traducción como práctica literaria: su ensayo sobre Chejov en Japón es un ejemplo patente de ello (“Intercultural aspects in post-modern theatre: a Japanese versión of Chekhov’s *Three Sisters*” en *The Play out of Context: transferring plays from cultura to culture*, de Peter Holland y Hanna Scolnicov). Brigitte Schultze, Norbert Greiner o Andrew Jenkins también han analizado los problemas de la traducción para la escena. En 1988, la editorial Tübingen publicó *Soziale und theatralische Konventionen als Problem des Dramas un der Übersetzung*, una colección de ensayos y artículos dirigida por Fischer-Lichte, Schultze, F. Paul y H. Turk, obra en la que se estudian las influencias de las convenciones literarias y socioculturales en el proceso de traducción de un texto de teatro. Como es posible apreciar, los mundos anglófono y francófono no son los únicos que se han aventurado en teorizar sobre la materia. Una revisión exhaustiva de toda la literatura publicada sería imposible, si se piensa en la cantidad de artículos que se han escrito sobre problemas particulares de traducción teatral, en todos los idiomas posibles. Sin embargo, los autores estudiados en este artículo suelen ser los más citados y leídos, incluso por sus pares alemanes, y a su vez autores como Pavis consultan los textos escritos en alemán, reconociendo así que existen otras tradiciones teóricas sobre el tema.

entre una obra de teatro y otros textos literarios. En su opinión, el traductor debería interesarse solo en las características estilísticas del texto, como el ritmo o los tipos de lenguaje, características que pueden encontrarse en cualquier texto literario, ya sea poema, novela, cuento o incluso ensayo. Desde un punto de vista epistemológico, esta posición les permite desligarse de cualquier miramiento respecto al potencial escénico de la obra o a los diferentes contextos culturales, sociales o institucionales en los que la obra pueda insertarse. Esta posición, bastante defendida en el pasado por un buen número de traductores y traductólogos, es cada vez menos adoptada hoy en día, lo que no quiere decir por supuesto que no tenga aún algunos adeptos. En ese sentido, si bien es posible admitir que una obra de teatro puede ser escrita para ser leída y no representada, al insertarse dentro de la categoría de teatro, éste contiene inevitablemente elementos singulares y únicos a su género, lo que Ubersfeld llama “matrices de representatividad”:

Nuestro presupuesto de partida es que existen, en el interior del texto de teatro, matrices textuales de “representatividad”; que un texto de teatro puede ser analizado con unos instrumentos (relativamente) específicos que ponen de relieve los núcleos de teatralidad del texto. Estos procedimientos específicos se deben menos al texto que a la lectura que de él se haga. Un texto raciniano, por ejemplo, perderá siempre en inteligibilidad de leerlo como si de una novela se tratase. (16)

Por ende, desde el momento en que el texto es considerado como parte del campo teatral (es decir, que su *función* es teatral y que no está destinado a un sistema novelesco o poético), se distinguen entonces estas “matrices textuales de representatividad” señaladas por Ubersfeld. Otra constatación importante de la autora reside en la paradoja inherente al arte teatral: por un lado se compone de un elemento literario y perenne –el texto–, y por el otro, de un elemento espectacular y efímero –la representación. Esta dialéctica plantea una serie de problemas, cuyas soluciones varían según las diferentes épocas y los diferentes contextos sociales, políticos, estéticos y culturales. De tal forma, se podría decir que han existido dos grandes “escuelas”, entre las cuales se posicionan otras tendencias más intermedias: por un lado, una posición que podría calificarse como “tradicionalista”, que defiende la supremacía absoluta del texto por sobre la puesta en escena, siendo esta última solo una *traducción* (utilizando el término en un sentido metafórico) del texto escrito a otro sistema de signos o de códigos, verbales y no verbales; por otro lado, la posición contraria sostiene la independencia de la representación respecto del texto, una actitud propia al teatro contemporáneo o “moderno” (Ubersfeld 14), en el cual el texto no es más que uno de los múltiples componentes del espectáculo teatral.

A partir de esta distinción, un tanto polarizada y artificial si se quiere, surgen las dos grandes tendencias de la traducción teatral, con todos los matices posibles: la traducción de teatro vista como una actividad literaria, y por lo tanto, sin especificidad propia respecto a los otros géneros literarios, y la traducción de teatro en donde el texto es solo uno elemento más del espectáculo, exigiendo de la parte del traductor una consciencia del todo y, en algunos casos, de la futura puesta en escena en la que el texto se insertará. A continuación veremos cómo estas dos tendencias influyen de diferentes maneras las reflexiones que se han hecho sobre la traducción teatral.

## De los años sesenta a los años ochenta: las primeras tentativas de reflexión sobre la traducción teatral

Los primeros indicios de una reflexión más acabada sobre el tema pueden encontrarse a fines de los años sesenta en la revista de traducción *Babel*, en una serie de artículos publicados por Georges Mounin, Lars Hamberg y Jiri Levy, entre otros autores. Dichos artículos tratan, de manera bastante general, algunos de los problemas que caracterizan a la traducción de obras teatrales. El artículo de Mounin particularmente establece ciertos parámetros básicos de diferenciación entre la traducción literaria en general y la traducción teatral: en primer lugar, el autor reconoce que el enunciado teatral se inscribe en un contexto social, cultural, literario y artístico particular, el cual debe ser también traducido, no a nivel literal, sino a nivel de los efectos que produce en la cultura original, a través de una serie de procedimientos como “la transposición, la equivalencia, [...] la modulación y la adaptación” (Mounin 8); en segundo lugar, Mounin plantea que es necesario hacer la diferencia entre las traducciones literarias o universitarias de obras dramáticas, diseñadas exclusivamente para la lectura, de las traducciones para la escena, es decir, aquellas que se elaboran en vistas de un montaje; finalmente, destaca que el teatro, a diferencia de otros géneros literarios, tiene un tiempo de penetración más corto en una cultura extranjera, al jugarse sus chances en un momento particular frente a un grupo más o menos heterogéneo de espectadores, mientras que una novela o un poema, por ejemplo, al tener lectores individuales distribuidos en un periodo más vasto, pueden gozar de una penetración más paulatina en la cultura foránea.

Hasta ahora, las ideas planteadas por Mounin pueden parecer un tanto evidentes para el lector del siglo XXI, pero si se piensa que es uno de los primeros (si no el primer) texto sobre la traducción en esta área, los argumentos e ideas del autor cubren varios de los puntos tradicionalmente problemáticos sobre el tema. Cabe destacar además que Mounin reconoce que, si se quiere, una traducción puede optar por una vía diferente a la propuesta, guardando la originalidad y la extrañeza del texto, dejando que el espectador haga el proceso de adaptación por sí mismo y permitiéndole que aprecie las diferencias culturales que aporta el texto extranjero en la cultura de llegada. Esta última idea encierra en sí el germen de una tendencia bastante más contemporánea sobre la traducción teatral, si se piensa que, en general, la traducción suele adaptar el texto teatral, hasta llegar a borrar las cualidades del original en algunos casos, según las convenciones culturales, artísticas, políticas o sociales de la cultura de llegada<sup>5</sup>.

5 La traducción de obras dramáticas brinda una oportunidad única para comprender hasta qué punto la cultura de llegada influye al momento de traducir. Los ejemplos al respecto abundan: Shakespeare, por ejemplo, ha sufrido, en varios idiomas de llegada, una edulcoración sistemática para moderar el tono del lenguaje, lo que ha resultado en la eliminación de vocablos o expresiones considerados muy groseros para el gusto del público –Nicanor Parra se quejaba de ello al momento de comparar las traducciones españolas existentes con el *Lear* durante el proceso de traducción (Hurtado s.p). Estas influencias, sin embargo, pueden ir incluso más allá del mero buen gusto; tal es el caso de lo sucedido en Quebec, Canadá, entre los años 68 a 90, época en la que la provincia canadiense decidió separarse intelectual, cultural y políticamente del resto de Canadá, afirmando una identidad propia, diferente a la anglófona y a la francófona proveniente de Francia. Para ello, el teatro jugó un rol fundamental, convirtiéndose en una de las herramientas de afirmación más poderosas para la sociedad quebequense. Annie Brisset (1990), en su notable libro *Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)* demuestra cómo la traducción de obras de teatro durante ese periodo, el más efervescente en la historia política de la provincia, se somete también a una serie de convenciones discursivas que determinan la forma de enfrentarse con el Otro al momento de la traducción, en este caso en particular, eliminando sistemáticamente toda referencia al extranjero y alterando o modificando la fábula, los personajes o el espacio dramático de ciertas obras para defender una visión política e identitaria propia.

Lars Hamberg, otro de los autores que escribió sobre el tema, coincide en algunos puntos con Mounin, aclarando igualmente que el traductor traduce más un mundo, una cultura que un simple texto, y que por lo tanto debe tomar en consideración una serie de elementos no textuales implícitos dentro del texto. Y es aquí donde introduce una idea bastante difundida, por lo menos entre los autores anglófonos que discuten la traducción teatral, y que será constantemente retomada: la idea del diálogo natural y fácil de decir: “Demás está decirlo, un diálogo fácil y natural es de suma importancia en la traducción dramática, si no los actores deben luchar con textos que suenan poco naturales y forzados” (92). Como veremos en las próximas páginas, la idea del texto fácil de decir será retomada una y otra vez por varios traductores, convirtiéndose en muchos casos en el único criterio para traducir “bien” una obra de teatro.

Durante los años setenta, las reflexiones en torno a la traducción teatral se estancaron, lo que impidió la producción o publicación de artículos u obras significativos sobre la materia. Sin embargo, en los años ochenta, el interés teórico por el tema aumentó considerablemente, y ya en la primera mitad de esa década aparecieron cuatro monografías, artículos y números especiales en revistas sobre la traducción teatral<sup>6</sup>. Y con el creciente interés, se instalaron también los profundos mitos que proliferan día a día sobre la traducción en teatro.

### Susan Bassnett, la noción de *playability*<sup>7</sup> y la crítica a la noción de *performability*<sup>8</sup>

Esta reconocida investigadora y académica británica publicó en 1980 una importante obra que hasta el día de hoy es referente obligado para quienes estudian la traducción literaria en general y la traducción teatral en particular: *Translation Studies*. En ella, la autora le dedica algunas páginas de su capítulo final, *Specific problems of literary translation* a la traducción de textos dramáticos. Al igual que los primeros autores que se atrevieron a tratar el tema, Bassnett constata el poco interés que esta disciplina ha suscitado en la traductología, y luego, siguiendo la línea de Ubersfeld, plantea que el texto de teatro es esencialmente incompleto y que su potencial se encuentra en la representación, reconociendo también, desde un punto de vista semiótico, que este es solo una parte del espectáculo. El texto de teatro contendría así, en sí mismo, una serie de factores intra y extratextuales que deberían ser tomados en consideración por el traductor, como los ritmos, las pausas, las cadencias del texto, y en particular, el subtexto o lo que ella llama “texto gestual” (en inglés, *gestural text*, Bassnett, *Translation* 134):

[...] siendo que la obra de teatro ha sido escrita para ser dicha, [esta] contiene también una serie de *sistemas paralingüísticos* en donde la entonación, el tempo de la dicción, el acento, etc., son

6 *The Languages of Theatre*, conjunto de artículos y ensayos publicados por Ortun Zuber-Skerritt en 1980, *Page to Stage* de la misma autora en 1984; el capítulo sobre traducción de teatro en *Translation Studies* de Susan Bassnett en 1980; el artículo de George Wellwarth en 1981, “Special considerations in Drama Translation”; el dossier sobre traducción y teatro de la revista francesa *Théâtre/Public* en 1982... y la lista continúa.

7 Este término podría traducirse al español como “cualidad de actuable”, o de “representable”. He optado sin embargo por dejarlo en inglés, ya que la traducción española sería muy engorrosa y porque además forma parte de una tradición epistemológica anglosajona.

8 Por las mismas razones expuestas anteriormente respecto al concepto de *playability*, he optado por dejar *performability* en inglés. En español podría traducirse como “performabilidad”, o “cualidad de performable”. En este caso, *performance* no se utiliza desde la perspectiva de los *Performance studies*, sino en el sentido primario de la palabra, *the act of performing a play, concert or some other form of entertainment* (Oxford 1127).

significantes. Además, la obra contiene en su interior el *subtexto* o lo que hemos llamado *texto gestual*, el cual determina los movimientos que un actor puede realizar al decir esos textos. No se trata solo entonces del contexto sino también del patrón gestual codificado dentro del lenguaje mismo los que contribuyen en el trabajo del actor. El traductor que ignore todos esos sistemas extraliterarios corre serios riesgos. (Bassnett, *Translation* 134)

Para que el traductor sea capaz de traducir todos estos elementos implícitos al texto, manteniendo así su cualidad “teatral”, Bassnett introduce más adelante la noción de *playability*, utilizada en adelante por otros traductores, teóricos y académicos al referirse a la traducción teatral (como Mary Snell-Hornby, por ejemplo). Lo interesante es que la autora, por lo menos en este capítulo, no define jamás qué es *playability*, y la única forma de comprender su significado es a través del contexto. Ahora bien, si examinamos atentamente la palabra, una definición probable puede deducirse: la raíz *play* se referiría en este caso a actuación, estilo o forma de actuación, y el sufijo *ability*, a la capacidad de hacer. De tal modo, *playability* sería, literalmente, la capacidad de que algo (en este caso, el texto traducido) sea actuable<sup>9</sup>. Esta cualidad, según el contexto propuesto en el capítulo, sería positiva, y tomaría en consideración esta serie de elementos extratextuales a los que la autora se refiere. Una traducción calificada como “*playable*”, es decir, en la cual el traductor siguió el criterio de *playability* para traducirlo, sería entonces apropiada para la puesta en escena y para el trabajo de los actores, algo así como *actor-friendly*. Es así como Bassnett retoma, de manera indirecta e inconsciente quizás, el leitmotiv anunciado por Lars Hamberg en los años sesenta, a través del cual se propugna una traducción fácil, oral y cómoda para los actores, que no denote la cualidad extranjera del texto y que no represente una dificultad para la dicción. Si Bassnett defiende, a lo menos durante los años ochenta y noventa, la noción de *playability* en la esfera de la traducción teatral, se opone fervientemente, al contrario, al concepto de *performability*, otra categoría ambigua difundida por traductores anglosajones y que, según la autora, serviría para justificar una serie de prácticas heterogéneas al momento de traducir: la adaptación de un texto hecha por un dramaturgo (generalmente célebre en la cultura de destino) para satisfacer las supuestas obligaciones impuestas por el teatro, la producción o el futuro público; la traducción del subtexto de la obra; o la elaboración de un texto de destino “fácil de decir” (Bassnett, “*Translating...*” 101-2). Evidentemente, entre estas prácticas no existe ninguna relación clara, lo que demuestra en qué medida el sentido mismo de *performability* varía según el propósito de cada traductor. El término serviría solamente para justificar la retraducción de grandes clásicos teatrales cuando no hay reales razones de peso para hacerlo, o cuando se trata de hacerlo solamente por criterios económicos (como, por ejemplo, pedirle a un importante dramaturgo que adapte una obra, a veces sin conocer siquiera el idioma original, para atraer más público al teatro; esta práctica es, según Bassnett, bastante común en Gran Bretaña).

9 En este caso excluyo la idea de “juego” (*play*) en un sentido más amplio, ya que podría desviar la atención de la problemática que nos compete. Según Fabio Regattin, *playability*, aplicado a un texto de teatro (y su versión francesa *jouabilité*), implicaría una cualidad de “actuable”, “fácil de pronunciar” y sobre todo, cercana a una “palabra pronunciada” (161-162). Sería interesante e incluso tentador pensar que esta noción se refiere al aspecto lúdico que podría tener una traducción, es decir, la capacidad de “juego” por parte del traductor. No obstante, al revisar cómo ha sido usada esa palabra en los diferentes escritos estudiados, es posible comprobar que su uso se acerca más bien a la definición dada por Regattin. Dicho esto, el valor semántico de dicho concepto aplicado a la traducción teatral sería mucho más rico si contuviera en sí todas las acepciones de la palabra *play* en inglés, dejando más de lado el aspecto “prescriptivo” o ambiguo que la caracteriza.

Al igual que *playability*, el concepto de *performability* se vuelve extremadamente problemático, pues en ambos casos se propugna una manera de actuar o decir bien sin definir cuál es el canon que la ampara, vale decir, sin especificar qué es lo que se entiende por *play* o por *performance*: “si se pudiera establecer una serie de criterios para determinar la ‘*performability*’ de un texto, entonces esos criterios variarían constantemente, entre una cultura y otra, entre un periodo y otro y entre un tipo de texto a otro tipo de texto” (Bassnett, “Translating...” 102). En conclusión, Bassnett opone a un concepto ambiguo, *playability*, otro concepto ambiguo, *performability*, ya que ambos caen en la misma contradicción: ambos pretenden calificar una buena traducción a partir de criterios universalistas que nunca se definen de manera concreta y que probablemente provienen de una concepción occidental (por no decir europeizante), naturalista o realista del teatro. Si no, ¿de dónde podría venir esa necesidad imperiosa de calificar como una “buena traducción” aquel texto fácil de decir y natural para los actores? Pavis nos advierte de los peligros de tales conceptos:

Sin embargo, esta exigencia de un texto *interpretable* u *hablable* puede conducir a una norma del bien hablar, a una simplificación de la retórica de la frase o de la actividad propiamente respiratoria y articuladora del actor [...]. El peligro de la banalización, en nombre de un texto “fácil de decir” amenaza al trabajo de la puesta en escena. Por su parte, la noción correlativa del texto *audible* o *receptible* también depende del público y de su capacidad para medir el impacto emocional de un texto [...]. También aquí conviene señalar que la puesta en escena contemporánea ya no reconoce esas normas de la corrección fónica, de la claridad del discurso o del ritmo agradable. Otros criterios han ocupado el lugar del criterio, demasiado normativo, del texto fácil de decir y agradable de escuchar. (Pavis, *Diccionario* 486)

### Jean-Michel Déprats y la traducción shakesperiana: gestualidad, teatralidad y corporalidad del texto

En el marco del coloquio organizado por el Centro de Traducción Literaria de Lausanne en 1993, Jean-Michel Déprats, célebre traductor de las obras de Shakespeare al francés, admite que la traducción teatral es específica, pues “el texto de teatro lleva en sí un devenir escénico, no necesariamente un devenir escénico preciso, el de una puesta en escena, pero de todas formas, un devenir escénico” (Déprats 34). Así, el autor reconoce, al igual que Pavis o Bassnett, una particularidad de la traducción teatral, diferenciándola de la traducción de otros géneros literarios. Cabe destacar, sin embargo, que si bien Déprats ha traducido a otros autores como Howard Baker, Christopher Marlowe o Tennessee Williams, por nombrar solo algunos, la mayoría de los artículos y estudios que ha dedicado a la traducción teatral se centran en la obra de Shakespeare y en las problemáticas particulares de su obra al momento de ser traducida. Por lo tanto, gran parte de las constataciones de Déprats sobre la materia no pueden separarse del canon shakesperiano que las originan. Para Déprats, la lengua shakesperiana es esencialmente oral y por lo tanto destinada a ser dicha y encarnada en un cuerpo, el del actor. En consecuencia, el traductor debe distinguir entre las traducciones hechas para la lectura (muy comunes en todo el teatro clásico, desde las tragedias griegas hasta el clasicismo francés), y las traducciones escénicas, que se elaboran en vistas a ser representadas. Esta distinción es capital en Déprats pues, para él, la “fidelidad” de la traducción

shakesperiana pasa más por la preservación de las cualidades gestuales y orales del texto de Shakespeare que por la precisión etimológica o lexical. Cabe destacar que, para caracterizar al lenguaje shakesperiano, Déprats usa el término *jouabilité*, la versión francesa de *playability*, sin lograr definirla de manera muy clara tampoco. Sí precisa, no obstante, que esa *jouabilité* no quiere decir necesariamente una facilidad de dicción ni una fluidez, dada la complejidad de algunos pasajes de las obras de Shakespeare. A pesar de estas aclaraciones, volvemos a enfrentarnos con un criterio ambiguo que se presta a confusiones y a más interrogantes: ¿Bajo qué criterios una traducción es más *jouable*, más actuable, que otra? ¿Cuáles son los elementos léxicos o sintácticos a los que debe recurrir el traductor para poder reflejar esa gestualidad implícita del diálogo shakesperiano? A partir de los principios enunciados por Déprats, pareciera ser que una traducción de Shakespeare es más *jouable* cuando reproduce las marcas de oralidad del texto y, como veremos más adelante, lo que él define como la gestualidad de esa lengua.

Otro concepto desarrollado por Déprats, ligado también al de *jouabilité*, es el de teatralidad, una noción compleja y cuya definición dista de ser unánime. Efectivamente, Déprats indica de inmediato que hay tantas teatralidades como dramaturgos, reconociendo que este concepto es polimorfo y que varía según las diferentes prácticas teatrales. Según el autor, “la teatralidad es [...] en primer lugar un cierto tipo de oralidad, un acto sonoro u oral, un movimiento de la voz” (*Sixièmes Assises* 75) y también: “[...] un segundo elemento, que llamaré la gestualidad” (77). Para Déprats, la teatralidad shakesperiana reside en gran parte en esta gestualidad determinada por el texto, pues las didascalias en sus obras son casi inexistentes. De esa manera, sugiere que estos “núcleos de teatralidad, [...] lo que Brecht llama el *gestus*” (Déprats 39) guían la actuación, pues cada *gestus* presupone una serie de actitudes físicas, comportamientos y ritmos. En otras palabras, “este *gestus* comprende la actitud física del locutor, su comportamiento frente a su interlocutor pero también su actitud mental respecto a su discurso y a su situación teatral” (39). Por lo tanto, el número de palabras usadas así como su orden y su disposición sintácticos llevan en sí y transmiten un *gestus* que orienta el trabajo del actor.

Aún cuando estas nociones recicladas y reinterpretadas por Déprats se articulan específicamente en torno a la traducción del *corpus* shakesperiano (pues evidentemente los conceptos de teatralidad o *gestus* no son innovaciones del autor), algunos investigadores, como Patrice Pavis, por ejemplo, quien participó también junto a Déprats en una mesa redonda en las *Sixièmes assises de la traduction théâtrales* en Arles, Francia, consideran que las reflexiones de Déprats son muy abstractas y que dejan de lado las particularidades culturales del texto original y las particularidades sociales, estéticas y artísticas de la sociedad de destino. En sus propios escritos, Pavis propone otras categorías teóricas ligadas a sus análisis semióticos del teatro, analizando a la traducción teatral como un proceso intercultural.

### **Patrice Pavis y la noción de verbo-cuerpo: hacia una teorización de la traducción teatral en el contexto del cruce de culturas**

De manera general, el enfoque de Patrice Pavis sobre la traducción teatral es, antes que nada, semiótico (Regattin 162-63), dejando claro desde un principio que su estudio tratará sobre traducciones de obras teatrales destinadas a una futura puesta en escena (ya sea una en parti-

cular o un montaje imaginario) y no sobre traducciones literarias o académicas elaboradas para la lectura. Desde ese mismo punto de vista semiótico, el autor estima que el texto es solo una parte del espectáculo, y que por lo tanto no puede ser considerado como su elemento central. Patrice Pavis considera la traducción teatral como un proceso de traslación intercultural, poniendo énfasis en la idea de que aquella es una confrontación “de situaciones de enunciación y culturas heterogéneas en escena, separadas en el espacio y en el tiempo” (Pavis, *Diccionario* 483). De ese modo, este fenómeno formaría parte de un proceso mucho más complejo y vasto que el de la simple traducción interlingüística, pues presupone igualmente la transposición de dimensiones ideológicas, culturales o éticas de una obra, no solo en el papel, sino sobre todo en cada uno de los ámbitos del acontecimiento teatral. El traductor se vería así obligado a adaptar la situación de enunciación de la cultura de origen (contenida e implícita en el conjunto del texto) hacia la cultura de destino, elaborando una nueva situación de enunciación, diferente, aunque en algún grado dependiente de la original. La traducción teatral se presenta entonces como la apropiación de un texto de origen por un texto de destino, en donde las relaciones de igualdad o las nociones de equivalencia o fidelidad entre ambos polos desaparecen: “[la traducción teatral] se concibe como una *apropiación* [...] de un texto sobre otro, en función de la recepción concreta del público de teatro. En suma, la teoría de la traducción no hace más que seguir el movimiento general de la semiótica teatral, la cual reorienta sus objetivos en función de una teoría de la recepción” (Pavis, “Spécificité” 163). De ahí se explica la importancia que da Pavis a los diferentes filtros a los que se somete el texto de origen para ser traducido, etapas que el autor identifica como “concretizaciones”: en primer lugar, la concretización textual (T1); después, la concretización dramática (T2); luego, la concretización escénica (T3) y, finalmente, la concretización receptiva (T4). Al inicio de esta serie, identifica un punto inicial: el T0 o texto de origen, texto que se prepara a experimentar la serie de transformaciones (Pavis, *Diccionario* 484-85).

La primera concretización comprende la traducción de las estructuras macrotextuales y microtextuales de la obra –es decir, la traducción literaria del texto, si se quiere–, pero teniendo siempre en cuenta las particularidades estilísticas y dramáticas de la pieza. Esta actividad atañe más al ámbito del análisis textual que al de la simple traducción interlingüística –algo que reconocía ya Mounin en su artículo de la revista *Babel*–, ya que “pone en juego una estilística, una cultura, una ficción, y por ello no puede prescindir de tales macroestructuras” (Pavis, *Diccionario* 485). La segunda concretización (T2) implica un análisis dramático y de los componentes del texto (la fábula, los personajes, las indicaciones escénicas) para que sea legible y comprensible para el público futuro (y en un inicio, para el director y los actores). Estas dos concretizaciones parecen ser intercambiables, según las propias explicaciones de Pavis, pues ambas exigen ya, al momento de la traducción propiamente tal (T1), un análisis dramático. Efectivamente, el autor señala a continuación que “[p]oco importa, desde un punto de vista teórico, que esta función dramática [sistematización de las elecciones dramáticas] sea o no específica y se distinga del trabajo en T1: lo que cuenta es el proceso de concretización (ficcionalización (sic) e ideologización) que la traducción dramática efectúa sobre el texto [...]” (Pavis, “Spécificité” 140).

En otras palabras, la concretización dramática, sea hecha en la etapa de T1 o T2, por el traductor, un consejero dramático que apoye el proceso creativo o ambos, consiste en elaborar un pre-texto para la próxima concretización, la de la escena, cortando o agregando diálogos, eliminando personajes o sugiriendo ciertas explicaciones o comentarios –escénicos o dramáticos–

gicos– para facilitar la comprensión de los pasajes oscuros de la obra para el público de destino. En suma, estas dos primeras etapas simbolizan una adaptación del texto, pues el traductor está obligado a “comentar” la obra. Dicho de otro modo, este propone implícitamente, a partir del análisis de la obra, una lectura de esta.

En la tercera concretización se pone a prueba el texto traducido en escena. El traductor puede o no dejar hasta aquí su intervención en el proceso creativo, dependiendo de si trabajó en conjunto con el director o si tradujo solamente en vistas de una puesta en escena imaginaria. Pavis precisa en todo caso que, si el traductor trabaja sin un director en particular, puede imaginar la situación de enunciación escénica en donde ese texto podría insertarse.

Finalmente, la última concretización está destinada al público. Luego de una larga sucesión de etapas, es evidente que el texto ha sufrido una serie de transformaciones, las cuales lo alejan del texto original y lo acercan aún más a la cultura de destino. Desde ese punto de vista, “Es [...] evidente ya que la enunciación [...] depende de la manera en la que la cultura ambiente organiza la escucha y hace expresarse a los personajes [...] y los actores [...]” (Pavis, “Spécificité” 141). Siempre en el contexto de la traducción teatral vista como un proceso intercultural, Pavis propone una noción que, en su opinión, permitiría mantener y trasladar exitosamente, en la cultura de destino, las particularidades tanto estilísticas como culturales del texto de origen: el verbo-cuerpo. Pavis define este concepto como la unión entre la representación de la cosa y la representación de la palabra, es decir, “del gesto y la palabra” (Pavis, *Diccionario* 487). Estos gestos pueden ser tanto físicos como vocales. Cada verbo-cuerpo sería específico a una cultura y a una época, y la tarea del traductor teatral es de encontrar la equivalencia de ese verbo-cuerpo propuesto en el texto de origen en la cultura de destino. Para hacerlo, el traductor debe imaginarse y visualizar el verbo-cuerpo de origen al momento de trasladarlo a la cultura de destino.

Aunque el esfuerzo que hace Pavis para unir la representación y la gestualidad al texto traducido sea admirable, no se pueden pasar por alto la serie de problemas que su utilización trae consigo, problemas extremadamente difíciles de resolver. Es cierto que el teórico francés especifica de entrada que sus conclusiones son más intuiciones teóricas que hipótesis comprobadas, pero de todas formas, la noción de verbo-cuerpo merece ser analizada con más detenimiento, pues es un componente central de la teorización hecha por Pavis sobre el tema.

El principal problema metodológico que conlleva este concepto es el nivel de abstracción que exige al traductor al momento de “visualizar” el verbo-cuerpo de la cultura de origen para su futura transposición, especialmente si se están traduciendo textos de otras épocas o de culturas diferentes a la occidental, o ligados a algún canon estético particular. ¿Cómo podría un traductor, por ejemplo, traducir, o imaginarse siquiera, el verbo-cuerpo de cualquier obra de Shakespeare? ¿Es posible determinar el verbo-cuerpo original de una obra tan antigua, o en realidad lo que el traductor decreta como verbo-cuerpo no es más que una interpretación, influenciada por su cultura actual y por la percepción que tiene de esa época? Finalmente, el dilema del traductor se centra en un problema hermenéutico, donde lo que él cree ser la gestualidad vocal y física de una cierta obra no es más que la versión artificial y convencional que su propia cultura ha construido. El mismo problema se presenta al momento de traducir obras de otras culturas: basta con pensar en las versiones artificiales de Oriente y de las culturas indias, budistas o asiáticas que muchos directores, en un afán de renovar las anquilosadas prácticas escénicas de Occidente, escenificaron, llenas de clichés y de lugares comunes.

Dicho esto, la principal fuerza del modelo teórico propuesto por Pavis reside en que el autor considera al texto como uno de los múltiples elementos de un sistema teatral mucho más vasto y complejo, no solo en la cultura de origen, sino también en la cultura de destino. Pavis reconoce así que la traducción de cualquier obra es una acumulación de opciones estéticas, ideológicas, políticas, sociales y sobre todo culturales, y que todas las categorías prescriptivas que hemos analizado anteriormente, *playability*, *performability*, teatralidad, gestualidad, etc., dejan generalmente de lado esos elementos, tan importantes en el proceso de traducción.

### **Reexaminando los mitos: contra la especificidad de la traducción teatral, la multiplicidad de especificidades y de funciones en la traducción teatral**

La traducción teatral, a pesar de haber suscitado en los últimos cuarenta años un interés creciente por parte de traductores, investigadores y académicos, es una disciplina que aún avanza a tientas, intentando establecerse y tratando de constituir un *corpus* teórico consistente que la avale como una especialidad de pleno derecho. En la búsqueda incansable por determinar su especificidad, por encontrar los elementos que la diferencian de los otros géneros literarios (obsesión que persigue al teatro en los últimos siglos), ha alimentado al mismo tiempo una serie de mitos que es necesario revisar.

Así, la especificidad de la traducción teatral se asocia a ideas clichés (que como todo cliché, tienen una parte de verdad); como, por ejemplo, que el teatro es un arte oral, que el texto traducido debe fluir en el actor, que debe ser fácil de decir, que no “suene” a traducción... Sin embargo, tal como espero haber demostrado a lo largo del presente artículo, todas esas cualidades, defendidas por conceptos como *playability* o *performability* nacen de una visión dogmática del teatro, visión que asocia generalmente a la organicidad y a la naturalidad un valor positivo, producto probablemente de la herencia, fuertemente arraigada, del teatro realista en la civilización occidental. El problema es que, mientras el debate sobre la traducción teatral se ha desarrollado en torno a las mismas nociones, los estilos y las estéticas teatrales se han transformado enormemente y han mutado en formas híbridas que a veces se alejan casi completamente de las nociones clásicas de teatro. Sea cual sea la definición de teatro en la actualidad, es claro que un texto de Eugène Ionesco, de Heiner Müller o de Valère Novarina, por ejemplo, no puede compararse a un texto de Tennessee Williams, o de Juan Radrigán. Una obra como *El padre*, de Müller, que podría ser un cuento, no tiene las mismas “matrices de representatividad” que *Un tranvía llamado deseo*, donde probablemente un concepto como *playability* tenga bastante sentido, si se piensa que hay, por parte del autor, la intención de crear una apariencia de naturalidad en el diálogo.

El teatro contemporáneo expresa en la actualidad un alto nivel de hibridez en sus diferentes formas, pasando del diálogo a la narración, del sujeto rapsódico al personaje clásico, del actor al *performer*, de las artes visuales a la música contemporánea. Pareciera que la traducción teatral se ha quedado en los niveles de lengua y en la palabra, y ha dejado de lado los cambios y las transformaciones estéticas de la dramaturgia y de la puesta en escena. Si la hibridez es una cualidad del teatro actual, ¿se puede seguir hablando de la especificidad de la traducción teatral? Luego de haber revisado de manera detallada algunos de estos conceptos, y de la constatación alarmante de que la especificidad de la traducción teatral pareciera ser solo un mito, es necesario

volver a reexaminar la pregunta que de cierto modo estructuró y guió este artículo: ¿Cómo se traduce una obra de teatro? A estas alturas del partido, luego de observar cómo cada una de las nociones teóricas propuestas a lo largo del tiempo parecen quedarse estancadas, impidiendo que el debate sobre la especificidad de la traducción teatral avance, es necesario quizás hacer un cambio de paradigma y variar el punto de vista de la discusión. Quizás no es posible hablar de especificidad de la traducción teatral (al igual como, quizás, no es posible tampoco hablar de EL teatro o EL arte), sino más bien de *especificidades múltiples*, no solo de cada autor o de cada texto, sino también de cada puesta en escena, de la *función* que cada texto o puesta en escena ejerce en una cultura dada. Es ilusorio pensar que la traducción de una obra de teatro sea capaz de sustentarse en múltiples contextos (nadie espera que una traducción española funcione en un contexto chileno, argentino, o boliviano, por ejemplo); sin embargo, se espera de ella a veces que sea buena, natural, “en general”, y no en particular. Son las sociedades, con sus respectivos contextos sociales, políticos y culturales, tal como lo afirma Pavis, las que definen de qué forma se traduce (y de igual modo, qué es lo que se traduce). Asimismo, es cada obra, con sus particularidades estéticas, literarias y estilísticas, la que determina también cómo se traduce. El texto traducido se ve entonces sometido a una doble presión, ejercida, por un lado, por el texto en el idioma original, y por otro lado, por la cultura receptora, que determina también cómo traducir. Es en ese sentido entonces que la especificidad en singular no existe y es más bien un mito: lo que sí existe es una multiplicidad de especificidades, dependientes de cada texto, de cada autor, de cada estética, de cada puesta en escena, de cada cultura.

Así, si la especificidad en singular no existe, la pregunta que originó toda esta reflexión –¿cómo se traduce una obra de teatro?– dejaría de ser, tal y como ha sido formulada, la pregunta central. Más que solamente interrogarse por cómo traducir (desde un punto de vista prescriptivo), sería más interesante complementar esta pregunta, bombardeando al texto de nuevas interrogaciones, provenientes no solo del teatro o de la traducción, sino también de otras disciplinas como la sociocrítica, la semiótica, la pragmática o la literatura comparada: ¿Por qué se traducen ciertos textos y no otros? ¿Cómo influyen esos textos en el contexto discursivo de la sociedad de destino? ¿De qué manera el *corpus* de textos traducidos en cierta cultura modifica o construye los cánones teatrales de la sociedad de destino? En los últimos quince años, autores como Annie Brisset, Sirkku Aaltonen o Louise Ladouceur, solo por nombrar algunos, han comenzado a estudiar la traducción teatral desde nuevas disciplinas, reorientando las interrogantes que se hacen al respecto y multiplicando las áreas de interés. Estas son, en todo caso, solo algunas de las preguntas que podrían enriquecer el debate sobre la traducción teatral.

Exigirle al traductor que produzca una obra satisfactoria en cualquier contexto, que sea de dicción fácil, que preserve el subtexto, es una quimera. Susan Bassnett, quien defendía en un inicio tales principios, en un viraje completo a fines de los años noventa, plantea que “ha llegado el momento de que los traductores dejen de perseguir estructuras profundas y subtextos codificados” (Bassnett, “Still trapped” 107). Es evidente que el traductor necesita directrices y parámetros para poder realizar su trabajo de manera satisfactoria, y las nociones enunciadas a lo largo de este artículo, aunque ambiguas, fueron desarrolladas justamente para darle un marco de acción, ciertos lineamientos básicos para poder guiar su labor. Sin embargo, es necesario en la actualidad reformular la pregunta ¿cómo se traduce una obra de teatro? para alejar al traductor de las nociones prescriptivas y universalistas que han dominado por décadas el debate sobre

la traducción teatral. Pensando en que no existe una sola especificidad, sino una multiplicidad de ellas, y que un texto tendrá traducciones diferentes según la función que este cumpla en un momento y lugar particulares, una pregunta más apropiada podría ser: ¿cómo traduzco esta obra de teatro en este contexto particular? De tal forma, el traductor podría construir un marco de acción para desarrollar su labor, definiendo de antemano un proyecto de traducción (enriquecido, además, por las herramientas que las disciplinas mencionadas anteriormente, como la sociocrítica o la semiótica, le puedan brindar), con objetivos claros, inserto en un contexto sociocultural particular, para un público particular y con una función particular, sin imponer *a priori* nociones o criterios que podrían destruir las características de esa obra o del contexto en el cual se inserta. Las teorías funcionalistas de traducción (en particular la teoría del escopo, desarrollada por Hans Vermeer a fines de los años setenta), aplicables a cualquier tipo de texto, no solo de teatro, podrían ofrecer un marco teórico interesante para el traductor de teatro; estos enfoques reconocen que todo texto es un acto comunicativo en un contexto particular, y que este cumple funciones particulares, que pueden diferir de la función original del texto. Si el traductor define de antemano, luego de analizar el texto y su contexto, la función de esa traducción, será capaz de establecer una serie de criterios de traducción que son únicos y particulares a su trabajo, sin tener que preocuparse de otras cualidades impuestas *a priori*. Aplicadas al teatro, las teorías funcionalistas permitirían elaborar marcos de acción concretos para guiar al traductor, los cuales lo ayudarían a producir una traducción apropiada (no “buena”, “mala”, “fiel”, “natural”, “artificial” o “actuable”) al proyecto de traducción definido anteriormente. De tal forma, es posible “romper” el círculo vicioso creado por las nociones estudiadas, tanto en la traducción misma como en el análisis posterior que de ella se haga, rompiendo también con ideas preconcebidas sobre “el” teatro que han dominado la práctica de la traducción teatral en las últimas décadas, limitando el campo de acción del traductor, del director y de los actores, haciéndole creer que solo existe una sola forma “correcta” de enfrentar la traducción de un texto extranjero, simplificando el complejo proceso de traspaso cultural, social y estético que se opera al momento de transponer una obra dada en un contexto cultural diferente.

### Obras citadas

- Bassnett, Susan. “Translating for the theatre: the case against performability”. *TTR: Traduction, terminologie, rédaction* 4, N°1 (1991): 99-111. Recurso electrónico. 13 septiembre 2009.
- . “Still trapped in the labyrinth: further reflections on translation and theatre”. *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*. Ed. Susan Bassnett y André Lefevere. Philadelphia: Multilingual Matters, 1998. 90-108. Medio impreso.
- . *Translation Studies*, 3<sup>rd</sup> edition London: Routledge. 2002. 82-13. Medio impreso.
- Déprats, Jean-Michel. “La spécificité de la traduction théâtrale: quelques exemples pris dans Shakespeare”. *Les colloques du CTL. Traduire le Théâtre: je perce l’énigme mais je garde le mystère*. Ed. Walter Lenschen. Lausanne: Centre de traduction littéraire de Lausanne, 1993. 33-43. Medio impreso.
- Gilula, Dwora. “Greek Drama in Rome: some aspects of cultural transposition”. *The Play Out of Context. Transferring Plays from Culture to Culture*. Ed. Hanna Scolnicov y Peter Holland. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. 99-109. Medio impreso.

- Hamberg, Lars. "Some practical considerations concerning dramatic translation". *Babel* 15, N° 2 (1969): 91-100. Medio impreso.
- Hurtado, María de la Luz. "Parra traduce a Shakespeare". *Nicanor Parra*, sitio web de Servicios de Información y Bibliotecas, Universidad de Chile. Recurso electrónico. 8 junio 2011.
- Mounin, Georges. "La traduction au théâtre". *Babel* 14, N° 1 (1968): 7-11. Medio impreso.
- Oxford Advanced Learner's Dictionary of current English*. Oxford: Oxford University Press, 2010. Medio impreso.
- Pavis, Patrice. "Vers une spécificité de la traduction théâtrale: la traduction intergestuelle et interculturelle". *Le théâtre au croisement des cultures*. Paris: José Corti, 1990.135-170. Medio impreso.
- . *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Trad. Jaume Melendres. Buenos Aires: Paidós, 2003. Medio Impreso.
- Regattin, Fabio. "Théâtre et traduction: un aperçu du débat théorique". *L'Annuaire théâtral*, N° 36, automne (2004): 156-171. Recurso electrónico. 6 agosto 2010.
- Sixièmes Assises de la traduction théâtrale (Arles 1989): Traduire le théâtre*, Arles: Actes Sud, 1990. Medio impreso.
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Trad. Francisco Torres Monreal. Madrid: Cátedra/Universidad de Murcia, 1989. Medio impreso.

Fecha de recepción: 12 de agosto de 2011

Fecha de evaluación: 29 de septiembre de 2011

:: DOCUMENTOS

:: TEXTO DE CREADOR

# *La amante fascista*

## El desafío de actuar sin representar

### Paulina Urrutia F.

Actriz, Docente, Ex Dirigente y Presidenta del Sindicato de Actores de Chile (SIDARTE) y Ex Ministra Presidenta del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes en el Gobierno de la Presidenta Michelle Bachelet.

Quisiera agradecer a la revista *Apuntes de Teatro* no solo la oportunidad de compartir con ustedes parte de la gestación y desarrollo de este proyecto, sino especialmente el haber acotado esta invitación al relato de este proceso desde mi oficio, la actuación. Este agradecimiento surge del convencimiento que toda circunstancia dada, determina y caracteriza la creación de manera decisiva, tanto por los espacios que brinda como por las restricciones que establece al acto creativo.

Así, el hecho que la obra *La amante fascista* de Alejandro Moreno fuera ganadora del Concurso y Muestra de Dramaturgia Nacional, determinó no solo el justo reconocimiento al autor, sino la oportunidad de realizar la primera puesta en escena de esta obra. Esta posibilidad de llevar a escena textos inéditos, en el marco de una muestra dramaturgica, suponía también la posible revisión y reescritura del material original, como parte de su primer ejercicio de representación, condición que Alejandro Moreno aprovechó desde el primer día que nos sentamos a leer la obra, cuando nos envió desde Estados Unidos, donde vive hace más de un año, la primera “nueva versión” de la misma... Luego vendrían muchas más...

Desde ese momento, entonces, y por más de dos meses, se generó un proceso de lectura permanente, de un texto en constante cambio. La transversalidad de la mesa que nos reunía inicialmente al director Víctor Carrasco, su asistente Andrés Reyes y a mí, permitió ampliar la mirada del material que se nos ofrecía y poco a poco logramos ir asentando opiniones comunes a partir de la diversidad de ópticas, claramente determinadas por nuestros roles en el colectivo, que luego eran procesadas y reelaboradas por el autor a la distancia y devueltas en nueva o revisada escritura.

Este momento del proceso creativo fue muy relevante para mi trabajo como actriz; esto es a mi juicio y desde los orígenes de mi tarea, lo que creo ha distinguido mi quehacer sobre el escenario, comprender que la dramaturgia contemporánea no plantea al actor una tarea de representación de un personaje, sino que lo convoca a descubrir el mundo creativo del autor, que subyace vivencial, ideológica y autobiográficamente en todas sus obras, que es mucho más complejo, pero profundamente más humano o real que la ficción que escribe.

De hecho, creo que la dramaturgia contemporánea ha ido progresando en la medida que sus



www.foto teatro.cl

Paulina Urrutia en *La amante fascista*, fotografía de Consuelo Mujica.

autores han hecho de su escritura un trabajo más lúcido, más honesto, menos artificioso y técnico; por tanto, verdaderamente develador. El autor contemporáneo ya no crea a otro o a otros y no está obligado a desatar imaginación por imaginación. Su trabajo ciertamente es más personal, íntimo, pero al mismo tiempo como lo es la era, único y global a la vez. Hoy como nunca antes, el autor pone de manifiesto en su obra sus infinitas identidades, complejas, múltiples, incluso contradictorias, develándose a sí mismo, sin la tarea de ocultarse en distintos roles. Su propósito ahora es al revés: pasamos del autor cuyo pensamiento, obra y a veces vida se escondía en su creación, a aquel que hoy prioriza en su escritura su manifestación, su exposición impúdica, donde no existe ética ni estética que limite su creatividad.

Entonces lo que hay que entender aquí es que por fin los actores no estamos actuando sobre representaciones ficcionadas de una manera estática y estable de entender el mundo... Por fin podemos actuar sobre lo creado y no sobre lo inventado. Así el autor contemporáneo se



www.foto teatro.cl

Paulina Urrutia en *La amante fascista*, fotografía de Consuelo Mujica.

expone no solo en el plano de las ideas o de las concepciones de sí mismo en determinadas circunstancias o roles que le imponía su propia imaginación, para detallar en parte el proceso de evolución de la escritura. Ahora su exposición es real, auténtica y profundamente íntima, dislocada de la realidad en su sentido único y derramada en intentos discontinuos, erráticos o sorprendidos sobre el papel.

Esta oportunidad actuar de aproximarnos no a un rol o a un papel, sino a una personalidad de múltiples identidades, es el verdadero desafío del actor contemporáneo, engañado por años de tradición que lo obligaban a “convertirse” en otro, para seguir el juego cada vez más limitado de la representación del mundo, a través de lenguajes y sentidos comunes, compartidos en una sociedad local cada vez más pequeña o compartiendo códigos comunes imitados, copiados o muy similares con otras visiones culturales respecto de un mismo fenómeno (el ejercicio de la nueva versión).

Ahora lo que actuamos es un universo vivo en constante cambio, que no está resuelto, que duda, se interroga e interpela no solo a los espectadores, sino a los creadores, para que aparezca la autoría, sobre lo manifiesto.

Este fenómeno, como manera de proceder actoralmente, el año 2002 se me hizo evidente. Si bien esta óptica fue forjándose en diversos trabajos anteriores, en aquella ocasión la autora Sara Kane, prácticamente desconocida en el país, fue un universo creativo tan abismante, que la experiencia de actuar en el montaje de *Devastados* de Alfredo Castro, selló para mí una manera de trabajar sobre el escenario. En el fondo, no concibo trabajar en base a fantasías e ilusiones propias del pensamiento y la mente desatada de sus barreras ordenadoras y normativas; me gusta descubrir

el discurso profundamente humano del autor, que palabra tras palabra evidencia en testimonio, en cada una de sus obras. Me gusta que ese hombre o esa mujer que escribe, se manifieste en verbo y sea yo quien la encarne. Esa búsqueda del testimonio del autor es, a mi juicio, mucho más certera que cualquier otra búsqueda escénica y hace que mi trabajo sea descubrir también mi propio testimonio en escena. En la obra que les mencionaba, las limitaciones humanas eran expuestas con tanta agudeza y claridad, que se hacía evidente el final devastador de la propia existencia de la autora, suicidada dos o tres años antes del montaje y ciertamente el desafío escénico que asumimos, fue hacer realidad en nosotros mismos la precariedad de la existencia humana, con nosotros como testigos.

Creo que siempre he trabajado testimonios y si hace algunas líneas asumí como consciente esta manera de proceder actoralmente, esta tiene sus orígenes –en los múltiples testimonios que pude dar de mí misma, con la vida de otros sobre el escenario– en los primeros trabajos del Teatro de la Memoria junto a Alfredo Castro y la Trilogía Testimonial de Chile y en el trabajo que he podido desarrollar como docente en la Universidad Arcis, donde guío este tipo de búsquedas. Esta realidad es la que me conmueve, este descubrimiento casi obscuro de la verdad del autor que se expresa descarnadamente en la escritura, es la que me conmina a actuar. El autor contemporáneo no crea un otro; sus personajes, por nombrarlos así en la nomenclatura tradicional, son fases, imágenes parciales, momentáneas y cambiantes de sí mismo, en las realidades extremas de la ficción, que no son más que la expresión en conflicto de nuestro propio entorno, el mismo que compartimos en vida con el autor. Por eso no estamos convocados a representar a un otro, sino a realizar desde nosotros como actores, el mismo ejercicio que el autor. Descubrir la verdad en la ficción, al ser humano tras la imagen y a convertirlo en nosotros, con nuestro cuerpo y con nuestra voz.

En el caso de Alejandro Moreno, su vorágine verbal, su capacidad alegórica que bordea el delirio, su descarnada exhibición, son los gestos escénicos más fuertes de Iris Rojas. Pero ¿quién es Iris Rojas? Esa mujer, esposa de un militar, amante del dictador de turno, a la espera de su visita oficial, en un territorio en medio del desierto, víctima y victimaria del abuso de poder... bueno, Iris Rojas, en este montaje, soy yo.

Una vez que nuestra comprensión del material dramático es tan amplia como para entender que no estamos representando un personaje, sino interpelando con nuestro oficio un discurso testimonial, de una vida que se está desarrollando en paralelo a la nuestra, comienza a aparecer nuestro quehacer como actores en este universo. Entonces, solo entonces, comienzo a actuar. ¿Pero cómo se hace esto? Nuestra tarea, porque esto es un oficio, será develar –pues aquí está la maestría del oficio: salir de la oscuridad– cuál es la emoción fundante que atraviesa este testimonio de vida, que se expresa en gestos y circunstancias que conozco y reconozco en el papel, pero que es necesario articular sobre el escenario y con ello lograr el acto único de “transformación” en nuestros tiempos, que no es el yo en otro, sino ese discurso en mí. Es decir, transformar ese discurso supuestamente ajeno en un discurso propio no a través de otro, que sería el personaje, sino a través de nosotros mismos. Esta es, a mi juicio, la única acción esperable en el teatro. Y si me permiten decirlo, la verdadera tarea del actor, su escritura, su autoría. ¿Pero por qué buscar una emoción? Porque creo que la única manera, no solo de comprender a los demás sino de compartir su vida, es encontrándonos en un estado originario que podamos compartir en términos de experiencia y a esos estados se llega explorando sensiblemente todos nuestros

territorios, los mentales, los físicos o corporales y los emocionales y es en estos últimos donde el actor suele adiestrarse; por ello lo he definido como el origen de la tarea, para luego definirlo como un estado, más complejo y diverso, donde deviene el descubrimiento.

Por tanto, nuestra tarea es tan simple como profunda: se trata de descubrir en nosotros mismos el estado que subyace y que unifica conceptual y anímicamente la obra como un todo; es buscar el estado original de creación desde donde todo brota y que en el caso del teatro motiva el verbo y las circunstancias escénicas dadas. Este estado si bien es arcaico y común a todos por ser humanos, es único en cuanto a su expresión; por eso la tarea de encontrar nuestra manera de expresarlo es tan original.

Resulta esencial comprender entonces que ese estado por alcanzar se manifiesta al igual que el autor en su obra, en nosotros los actores, a través de múltiples planos, involucrando nuestra sensibilidad y registro emotivo, nuestra razón para orientar, ordenar y utilizar no solo nuestros impulsos, sino también las interpretaciones –entendidas como la capacidad de lectura intelectual– respecto de lo que vamos experimentando y por cierto nuestro cuerpo, como testigo fehaciente de su expresión, pues es ahí donde queda registrado como experiencia.

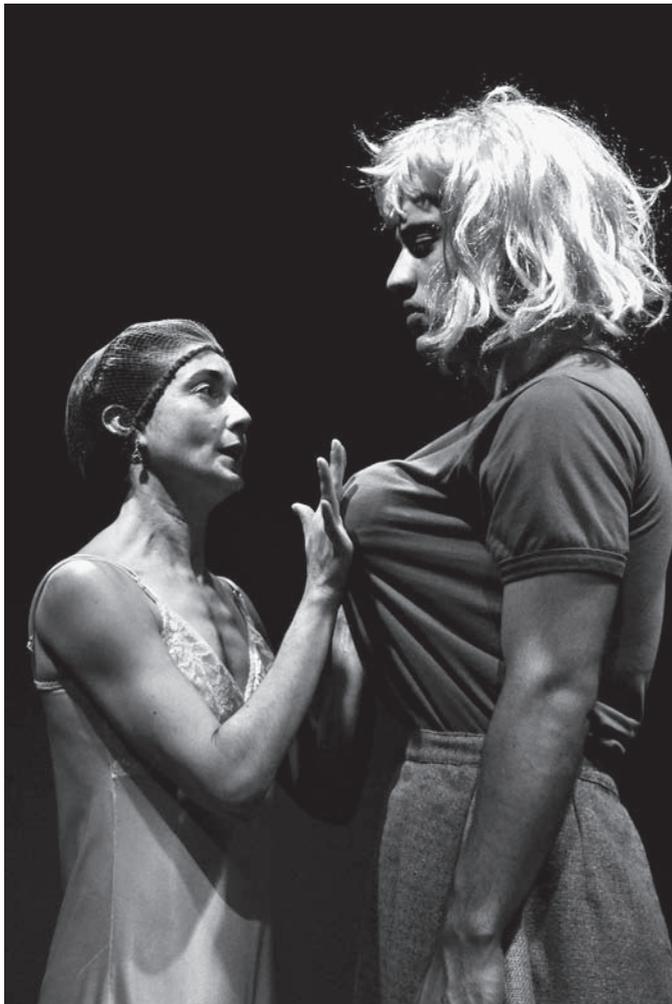
Tan importante es lo que somos corporalmente hablando, en el caso del actor, que solo esto nos diferencia creativamente de manera decisiva, pues nuestro cuerpo es el instrumento de expresión de lo descubierto y en estos tiempos, lejos de exigencias formales –que no digo que no las haya sobre todo en materia audiovisual– podemos explorar nuestra individualidad y particularidad corporal profundamente, sabiendo que ambas no son estáticas sino diversas y fluctuantes desde lo reconocible hasta lo que siempre constituye descubrimiento. Porque si bien la mayoría de los seres humanos camina, todos lo hacemos de manera distinta; la gracia es que ahora, nadie debiera decirte que tal o cual “personaje” que “haces” debiera caminar de tal modo... Es por cierto tu oportunidad para resucitar como Lázaro y caminar por primera vez, solo como tú puedes y quieres hacerlo.

Ese estado que debe ser develado, no es más que la opinión sensible del actor del material

## *La Amante Fascista*

De Alejandro Moreno

<b>Dirección:</b>	Víctor Carrasco
<b>Asistente de Dirección:</b>	Andrés Reyes
<b>Elenco:</b>	Paulina Urrutia, Juan Pablo Rahal y Horacio Valdés
<b>Dirección de Arte:</b>	Fernando Briones
<b>Diseño Iluminación:</b>	Fernando Briones
<b>Vestuario:</b>	Loreto Martínez
<b>Imágenes Audiovisuales:</b>	Rodrigo Susarte
<b>Música:</b>	Álvaro Solar
<b>Realización Escenográfica:</b>	Ingrid Hernández
<b>Producción:</b>	Pablo Llanos



www.foto teatro.cl

Paulina Urrutia y Juan Pablo Rahal en *La amante fascista*, fotografía de Consuelo Mujica.

creativo que le fue entregado, y lo defino como opinión sensible, porque es racional, emocional y corporal e involucra nuestra comprensión anímica de la vida en cuestión; no es una opinión intelectual, orgánica, sintética e interpretativa como es la del director.

Si me permiten, voy a explorar algunos planos de trabajo en esta lógica, con un solo ejemplo. Luego me permito reproducir el texto.

**Por la razón** es, habitualmente, el primer ejercicio que realizo, seguramente porque hemos sido educados, premiados y reprendidos por su buen uso o su negligencia. Es también el gran instrumento social y, por qué no decirlo, profesional, por el que se nos mide de manera absolutamente indiferenciada y por tanto esencialmente injusta... Pero bueno, los que reclamamos todavía somos minoría. Yo diría que en este trabajo mi comprensión racional del texto en cuestión fue entender muy tempranamente que su relato se articulaba casi matemáticamente como una cebolla al corte, donde era posible, capa por capa, fragmento por fragmento, llegar

al centro de la misma, a su corazón, que originalmente era la escena de "El Puesto Altiplánico", a mi juicio la síntesis poética de esta obra, ubicada estratégicamente en el centro de los múltiples textos. Fue tan importante esta certeza, que fue emocionante cuando Alejandro decidió ponerla al inicio de la obra, en su versión final... Fue como la constatación de su originalidad, que resolvió convertirla en el prólogo de su propia historia.

**Con el alma**, y a propósito de esta misma escena, la imagen alegórica de esta mujer siempre fue más fuerte que su anecdotario circunstancial, fue lo primero que me conmovió. El primer texto que me dio datos ciertos del estado de soledad y exposición que debíamos trabajar, el primero en sacarme del estado de insomnio, para sentir la tortura de un cuerpo transformado por la animalidad, la locura y los vanos afanes identitarios.

**En mi cuerpo**, esta misma escena fue la última que montamos con nuestro director y claramente fue también la síntesis de nuestro trabajo. Es mi cuerpo el que se presenta, ciego en las alturas, vestido y desvestido, en acto, en estado, es lo que se actúa, lo único que tiene acción sobre el escenario. Es la primera y la última palabra... es el verbo hecho carne, la mía.

#### El Puesto Altiplánico

En una inmensa planicie cordillerana a una altura incomparable, sin tener conciencia de que pueda existir algún poder superior al que invocar en la desolada llanura, se encuentra sola, atendiendo un puesto de artesanías de una minoría étnica chilena ficticia. Con calzones y sin sostenes.

Lleva ya un buen tiempo allí, porque sus pulmones se han acostumbrado a respirar a miles de kilómetros del nivel del mar. Ahí el tiempo es otro. En pocos minutos se suceden los amaneceres y atardeceres que la hostigan sin ella poder sentarse, porque sobre unas patas de cabra tiene que mantenerse en pie en la cima del mundo. Semidesnuda. Semi animal andino destinado a un simple y único sacrificio: ser chilena en la cordillera.

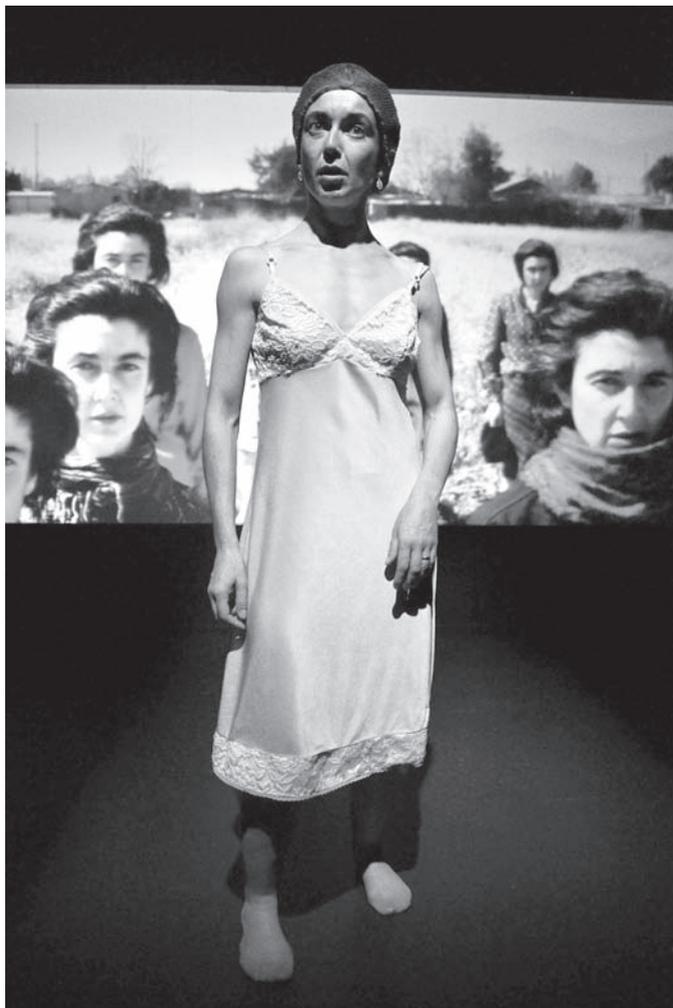
En el altiplano donde ya no hay oxígeno casi y solo son los musgos los que logran respirar a tal altura limítrofe. Ensayo una caminata sobre sus patas de cabra con las que avanza pocos pasos. Ordena los cacharros de greda que promocionan la idea de la cultura chilena en medio de la nada, mientras, sobre la planicie inmensa y latinoamericana, el viento menea su larga peluca de plástico negro al ritmo agónico de los coirones.

Sus pezuñas se entierran en el suelo pedregoso y trinacional. Sus pezones son greda y el viento se los seca y resquebraja.

Medio animal, medio ella ya no se pregunta ni se cansa de estar a cargo de un precario puesto, sacado del imaginario del comercio artesanal de un país sin costumbres. Recuerda a medias que tiene un hijo, no está segura de eso porque no siente la necesidad de protección por nada más que los artículos folclóricos que tiene que vender. Cada vez que la vaga sensación de ser madre le viene, una música de charangos y queñas a lo lejos la espanta.

Es un animal destinado a la promoción y una mujer destinada a respirar con la mínima cantidad de oxígeno. Y Camina como una cabra humana esperando a un turista.

Pierde el tiempo mirando el paisaje, comprobando la copia exacta del volcán que se refleja en el lago, que también sufre bruscamente los avatares de un tiempo solarmente desorganizado, con ese sol que pasa raudo y no da sombra, ni calienta. Miserable estrella que le seca la cara, los labios y le parte los pezones duros de greda. Y se acuerda que es chilena y le baja la leche.



Paulina Urrutia en *La amante fascista*, fotografía de Consuelo Mujica.

Trata de imitar a los flamencos que duermen cruzando sus finas patas, para descansar un cuerpo de plumas excepcionales y se cae al suelo que riega a borbotones de una leche jabonosa.

Desde el suelo aprende a hacer queso y come.

Los flamencos se reproducen y son manchas rosadas en el cielo único y desordenados se abalanzan sobre el volcán que se refleja en el lago. Dónde está realmente el volcán, se pregunta ya sin oxígeno, masticando un pedacito de queso que dura horas en su boca humana, porque como mujer es chilena y como animal cabra. Pero vea, camine y vea, camine y compare que yo acá estaré siempre atendiendo como mujer y como cabra.

Recuerda una brutal gopiza que pudo haber soportado como cabra, pero no como chilena y se confunde pensando si será en su parte humana o en su parte animal, donde el turista chileno hará el sacrificio. (Moreno s/p)

Por eso, los personajes de la dramaturgia contemporánea no tienen forma de interpretación; es una vida que debe ser atravesada por la vida del actor para ser una experiencia sobre el escenario, que es lo que el espectador desea presenciar al asistir a un espectáculo vivo. Eso es lo sorprendente del teatro de hoy y de siempre, del que se hace en la actualidad, en su momento, del que ocurre ahí, en ese instante; del que no se representa a sí mismo para auto homenajearse o para rendirse culto.

Esto es lo que permite que las distintas miradas del autor, del director y la propia, se hagan carne en mi cuerpo, con mi voz y en un acto único, que no es verdaderamente de "transformación" y menos de interpretación, sino de convencimiento y de conversión, del personaje en mí y nunca más al revés, de una experiencia vital que mantiene al espectador siempre consciente y permanentemente interpelado. Esto es lo que hace que el espectador se pregunte: ¿Ella de verdad cree lo que está diciendo? ¿Es ella o el personaje la que está hablando? ¿Me está hablando a mí? Este ejercicio de convertir al otro en lo más profundo del yo actor, es el acto creativo que entra en diálogo con el director que con exigencia, amplitud, confianza y guía, va modelando el diálogo con los demás lenguajes sobre la escena.

Obviamente, este proceso toma su tiempo y a veces se da de una manera tranquila y paciente y otras, en medio de la inseguridad y la desconfianza permanente; pero las señales son inequívocas, va a suceder. En este caso, todo comenzó a expresarse en las lecturas, cuando se me hacía imposible leer el último fragmento de la obra, que es la negación del informe Valech, que detalla los crímenes de lesa humanidad cometidos por la dictadura de Pinochet en Chile. Me daba tanta pena que no podía leer, sentía que no podía decir, que nada de ese horror había ocurrido, era tan brutal la negación que no podía hablar. Algo similar comenzó a ocurrir cuando comenzaron los ensayos del fragmento "Lo Limpiaron Todo", con el que se inicia la obra tras el prólogo del "Altiplano". Este fragmento sintetiza argumentalmente la obra en 20 minutos e instala la circunstancia del personaje en la escena, un estado de insomnio permanente en la obra... Entonces... se me dio la tarea de indagar en ese estado. Sin embargo, yo no podía actuarlo, tal vez habría podido interpretarlo, pero claramente... no era ese el estado que buscábamos. Luego de varios tumbos, como todos los tenemos cuando actuamos, gracias a la confianza de mi director, poco a poco fui descubriendo el origen de la "circunstancia" del insomnio y de la pena que no me dejaba terminar la obra. Era el miedo, el miedo el que atravesaba a Alejandro, a mí, a todos nosotros, el que me permitió actuar y a ustedes permanecer atónitos, impactados por la memoria de lo vivido. Fue el miedo, un miedo arcaico, un miedo insondable, el que comenzó a articular en mí las primeras voces, los primeros movimientos, las primeras miradas sobre el escenario. El miedo, mi miedo en *La amante fascista*, fue mi creación en esta obra, ese que me convierte en un animal dispuesta a matar por defenderme y a morir, por la explotación y el abuso de los demás.

Fue tal el pavor que logré conquistar en este sueño consciente en el que se convirtió esta obra, a propósito del insomnio; que como un animal desatado, descendí de la cómoda tribuna del escenario a la platea, al final de la obra para, al igual que ustedes los espectadores, ser capaz de decir la verdad a través de la gran mentira de la negación: aquí no ocurrió el horror, no fue sobre mí, ni sobre ustedes la vejación, no soy una actriz, no es un personaje, soy yo y en mí como en ustedes, todo esto ocurrió... Esto es actuar. Esto es lo que convierte un discurso en una obra, por mi parte; lo que transforma un escenario en un lugar, que fue la creación de Fernando

Briones; una grabación audiovisual en un paisaje escénico, que es la obra de Rodrigo Susarte; un texto dramático en un testimonio personal, fruto de la conjunción de muchos lenguajes, con una estética y una ética, tan particulares como únicas, que es la obra del director.

Gracias a esto hoy, felizmente, estamos haciendo el teatro que queremos, el que nos es necesario y el que nos hace actuar sobre la realidad que nos importa... El teatro de hoy, el actual, el presente en el presente.

### Obras citadas

Moreno, Alejandro. *La amante fascista*. Manuscrito de trabajo de la actriz. s/e.

:: ENSAYO

# El espectáculo de la tortura y la memoria en *Villa + Discurso* de Guillermo Calderón

**Javiera Larraín G.**

Licenciada en Letras con Mención en Lingüística y Literatura Hispánicas de la Pontificia Universidad Católica de Chile y alumna tesista del Magíster en Artes con Mención en Dirección Teatral de la Universidad de Chile. Actualmente se desempeña como dramaturga y directora de la Compañía Cronópolis Teatro.

Sentí una dislocación, casi me atrevería a decir un desmembramiento, algo imposible que a pesar de todo sucede, porque el contraste es demasiado fuerte. Se trata de algo que en aquel entonces jamás hubiésemos podido imaginar que podría ocurrir: regresar a este lugar, vestidos como turistas, a un hotel de lujo o casi. Y sin embargo... Ese contraste, como por lo demás todos los contrastes, tiene un lado gratificante y otro alarmante; las cosas pueden volver a suceder. Lo peor habría sido lo contrario: haber venido a un hotel de lujo y después, hoy, volver en plena desesperación.

*Regreso a Auschwitz, entrevista a Primo Levi en 1982*

El recordar para no olvidar aquellos hechos acaecidos en nuestras vidas, es parte intrínseca del proceso de construcción de memoria histórica de todo sujeto, y por extensión de toda nación; pero cuando el individuo recuerda, no media solo una revisitación de los hechos históricos colectivos y públicos, sino también de los propios. Nuestra vida privada e individual se hace permeable a los grandes relatos que puedan provenir de las voces nacionales de aquello que en su Historia nos aúna como grupo humano.

Es en esta pugna entre lo privado y lo público que Guillermo Calderón sitúa su última producción escénica, un montaje doble conformado por las obras *Villa + Discurso*. En la primera, tres mujeres<sup>1</sup> que conforman una comisión especial escogida por la Directiva de Villa Grimaldi (uno de los principales centros de tortura de la dictadura de Augusto Pinochet), debaten qué se hará con esta, qué ocurrirá con aquel espacio cargado de memoria, dolor e injusticia. Mientras que en la segunda; estas mismas tres mujeres devendrán en una figura tripartita de la expresidenta chilena Michelle Bachelet, quien viene a decirle adiós a sus ciudadanos en un ficticio discurso de despedida. La obra, estrenada en el marco del FITAM 2011 (Festival Internacional Santiago a

1 Interpretadas por las actrices Francisca Lewin, Carla Romero y Macarena Zamudio.

Mil), fue remontada en una segunda temporada, ahora al alero del Festival Teatro Hoy, Ciclo de Otoño 2011, también organizado por el FITAM; y formó parte de la selección internacional del VIII FIBA (Festival Internacional de Buenos Aires) en octubre del presente año.

### La historia desde el simulacro

El ejercicio común de ambas obras es la memoria: el cómo reconstruimos tanto nuestra historia (el legado de la tortura de Villa Grimaldi), como a aquellos que escogemos cívicamente como hacedores de la misma (la presidenta Michelle Bachelet). En *Villa*, el lugar de la tortura se yergue como un problema de los nuevos tiempos, en donde el horror de lo inteligible, es decir de aquello que no cabe dentro de los márgenes del lenguaje y el intelecto, intenta devenir en representación; mientras que en *Discurso*, el acto de despedida de Michelle Bachelet como presidenta, legitima la historia íntima y privada de la mandataria dentro del discurso público del Estado y la ciudadanía.

La propuesta dramática de Calderón se concibe desde una doble dimensión textual, ya que no estamos en presencia de una, sino de dos obras que buscan establecer un diálogo distinto entre sí. Ambas se circunscriben desde la voz de tres mujeres, en el caso de *Villa*, de tres Alejandras, y en el de *Discurso*, desde la voz de Michelle Bachelet fragmentada en tres figuras femeninas. Tanto *Villa* como *Discurso* indagan en la problematización de la materialización del simulacro; en la primera el simulacro es la tortura, mientras que en la segunda es la propia construcción pública y cívica de la presidenta Bachelet.

De este modo, *Villa + Discurso* se instala desde esta óptica en que como sociedad nos hemos despojado de toda historicidad, que solo asiste a un espectáculo en ruinas de un intento fallido por tratar de (re)construir su pasado. El pasado, entendido en término de referente, se queda en el margen de lo difuso, con límites poco claros, de aquello que es irrepresentable estéticamente, y se reconstruye bajo la lógica del espectáculo, de una puesta en escena que busca que se vislumbren los horrores del pasado, unos horrores que parecieran ser presentados para un público extranjero, ni siquiera para nosotros mismos:

Entonces pasa el tiempo [...] Y un día como que hay un poco de democracia y una siente que la villa no escandaliza tanto como nosotras pensábamos que iba a escandalizar. Y alguien dice: chiquillas, esto no puede ser un crimen perfecto, esto se tiene que saber con escándalo. ¿Y si reconstruimos? [...] Para que los suecos y los holandeses sepan y digan: ajá. Eso era. Aquí estaba. Si yo tuviera plata reconstruiría todo hasta el detalle irrelevante. [...] Pintaría las paredes con agua con tierra, otra paleta de colores en el fondo. Tonos como sepia. Y compraría la parafernalia. Compraría una cama metálica, compraría cables y enchufes, compraría uniformes, compraría ropa con solapa, compraría olor a caca. Para crear una especie de disneylandia de realidad realista. Para que la gente se sintiera como sintiendo esto tiene que haber sentido la gente que sentía. Y al público los haría sentir como presos. Los haría esperar, les pediría sus nombres, separaría a las mujeres de las mujeres. En fin, los haría sufrir. Y me conseguiría unos sobrevivientes de la villa original para que fueran como unos guías al infierno. Unos Virgilio. Y a esos guías les pediría que en los lugares en donde estuvieron encerrados o en los lugares donde más gritaron hicieran



Francisca Lewin, Carla Romero y Macarena Zamudio en *Villa + Discurso*, fotografía de Valentino Saldívar.

una pausa. Como que no pudieran seguir hablando y se aguantaran el sollozo. Y que dijeran despacito: *aquí fue la última vez que vi a la mujer. Esa mujer me dijo: si sales vivo dile a mi mamá que los pescaditos naranjos de la pileta tienen sabor a plátano.* (Villa 16)

Calderón devela el artificio sobre el que estas mujeres debaten (el si reconstruir o no la Villa), y además en el que se sitúan, puesto que su lugar de reuniones es Londres 38, Villa Grimaldi y el Museo de la Memoria<sup>2</sup>. Estos espacios apelan a un juego especular de representación, en donde no se aleja al espectador de aquello a lo cual se hace referencia, sino más bien todo lo contrario, se lo traslada hasta ese espacio. Es así que en Londres 38 la obra transcurre en una de las habitaciones donde efectivamente se cometieron torturas; o en el primer piso del Museo de la Memoria, que es tipificado como una falsa reconstrucción de reconciliación nacional por una de las mujeres:

[Francisca]: Ese museo es como una visión así súper concertacionista de la historia que deja la Quinta Normal pasada a punto final. Como que el tema ya pasó, como que se están sanando las heridas, como que estamos tan unidos como país que ya podemos gastar en plata en un museo de la memoria que parece museo de arte contemporáneo. (Villa 31)

2 Emplazamientos físicos en donde la ficción representacional ocurre, todos ellos centros de tortura de la dictadura militar y recuperados por los gobiernos de la Concertación como memoriales históricos de los vejámenes cometidos a los Derechos Humanos. Cabe destacar que en su presentación en Buenos Aires, Argentina, *Villa + Discurso* fue representada en el Parque de la Memoria, espacio público construido en recuerdo a las víctimas de la dictadura en Argentina, entre los años 1976-1983.

Como espectadores, sentimos el remezón de aquel “peso de la historia” que ya no nos llega por encargo, ya que se nos instala *in situ* en el lugar de los hechos, aunque claro está, este ejercicio está lejos de lograr que lleguemos a comprender cabalmente los horrores que allí fueron cometidos.

### El encuentro con lo real

Al espectador se le exige una implicación con lo real<sup>3</sup>, una adhesión íntima con el acontecimiento escénico, pero no una identificación catártica con el hecho. Las mujeres de la comisión de *Villa* participan de esta adhesión, puesto que debaten en torno a la oposición entre lo invisible y lo visible (la tortura que otros vivieron y el cómo nosotros la representamos). De este modo, la dramaturgia deviene en una realización escénica que oscila entre el *interpretar*, el *ser* y el *actuar*. Para el teatrista español José Sánchez, obras como *Villa + Discurso* se inscribirían en el marco de un teatro que apela a la realidad. Es así que Calderón no oculta el artificio, sino que lo revela, al proveer a las actrices de micrófonos inalámbricos para que estas no necesiten impostar ni proyectar la voz como en un teatro a la italiana convencional, pues aquí lo que se busca precisamente es romper dichas convenciones. A este respecto, Sánchez rescata que la: “cuestión de la verosimilitud es trasladada a un segundo término, lo importante ya no es la efectividad de los medios escénicos para la reproducción de una realidad (dramática), sino la realidad de la acción escénica misma y su «fuerza comunicativa»” (105). Esta dinámica permite plasmar sintéticamente el conflicto irresoluto que debaten estas tres mujeres: ¿Cómo patentizar los horrores perpetrados en Villa Grimaldi de la manera más verídica? ¿Es posible reconstruir una historia de dolor al punto que nos permita sentir que la hemos vivido? Cada una de las mujeres plantea una clara opción en relación a qué hacer con los vestigios que nos quedan del centro de tortura; una de estas es convertirlo en centro de arte, despojado de la vivencia real de los sobrevivientes con el fin de suavizar el martirio y el desconsuelo:

[Macarena]: Ah. Es que tú no puedes poner al público que va a ir a la villa en la misma situación en la que estuvieron los detenidos, porque en primer lugar es imposible, y en segundo lugar porque te pone a ti como museo, como villa, *nosotras*, en la posición de infringir violencia y eso ya es como espantoso, que se den vuelta las cosas y que una termine como vengándose con la gente que lo va a ver...

[Carla]: Pero no se trata de eso, se trata de que si tú vas a ver la historia de la villa, va a ser algo espantoso. Entonces no puedes esperar que sea bonito y lindo y artístico. Tiene que ser fuerte y doloroso. (*Villa* 25)

El no saber qué hacer con Villa Grimaldi se vuelve metáfora de no saber qué hacer con nuestra memoria histórica. La producción cultural ya no nos encamina hacia un mundo “aparentemente real” en su representación, pues el gran problema se circunscribe en la incapacidad de acceder al

3 Lo Real es entendido en el presente estudio en términos de Lacan: “es aquello que vuelve siempre al mismo lugar, a ese lugar en que el sujeto, en tanto que piensa, o la res *cogitans*, no es capaz de reencontrarlo” (59). A diferencia de la realidad, aquella en la que el sujeto vive y conoce, lo real queda fuera de su campo de comprensión.

objeto representado (la materialidad de la tortura); por tanto, la copia carece de un referente que sea proclive de ser simulado. La comisión especial conformada por estas tres mujeres de nombre Alejandra, no reconstruyen el hecho histórico, sino una idea preconcebida y estereotipada del mismo, y he ahí los límites que la ficción y la representación arrastran consigo:

[Francisca]: No. No, porque mientras más parecido quede al original, más falso va a quedar. Es lo que tú dijiste antes de contradecirte, (*A Carla*.) Alejandra. Porque la gente va a decir, ah, qué mansión más siniestra, así tiene que haber sido. Pero fue mucho peor. Habría que poner, no sé, a milicos de verdad...

[Carla]: Pero eso es imposible.

[Francisca]: Por eso. Entonces mejor no hacer nada.

[Macarena]: Siempre es más fuerte lo que una se imagina.

[Carla]: Sí.

[Francisca]: No.

[Carla]: ¿No?

[Francisca]: No pues, porque si tú lees los testimonios, ya, el Informe Valech y todo eso, te da algo. Te da rabia. Pero esa rabia no se parece en nada a la experiencia real. Entonces, por eso, repito que en vez de hacer algo falso, mejor no hacer nada. (*Villa* 29)

Calderón no renuncia a lo real ni a los criterios de realidad, ni simula un referente histórico que biográficamente no le es propio; habla como el heredero de un pasado que llega por legado, por relato y por historia contada de la boca de aquellos que sí lo vivieron, del mismo modo que hablan las tres Alejandras que protagonizan *Villa*. Se hacen visibles entonces, las brechas existentes en la representación, permitiendo la visibilidad de un cuerpo dramático de las protagonistas y de un cuerpo real de las actrices, generalmente en pugna dentro de la realización escénica. En cierta medida, la implicación *real* en el acontecimiento escénico, exigirá al espectador una adhesión profunda e íntima; su participación no puede ser meramente emocional: debe convertirse en un mediador activo de la representación, devenir en ella, ser para luego interpretar. El espectador, en cierta medida, se vuelve parte de la comisión de Villa Grimaldi, toma partido en cuanto a qué hacer con esta, a partir de las propuestas de las tres mujeres. Así logrará tomar conciencia de los procesos concretos de “lo real” y cómo estos son ejecutados por las actantes (actrices)

## *Villa + Discurso*

De Guillermo Calderón

---

<b>Dirección:</b>	Guillermo Calderón
<b>Asistente de Dirección:</b>	María Paz González
<b>Elenco:</b>	Francisca Lewin, Carla Romero y Macarena Zamudio
<b>Diseño Integral:</b>	María Fernanda Videla
<b>Producción:</b>	María Paz González (Co-Producción Santiago a Mil)



Francisca Lewin, Carla Romero y Macarena Zamudio en *Villa + Discurso*, fotografía de María Paz González.

en escena. Se toma conciencia desde el hecho generacional, en el que sus participantes solo abogan por un sentir real en un universo plagado de descreimiento y con una absoluta carencia de máximas en las que creer:

[Francisca]: Pero yo no quiero caminar por la villa y sentirme blandita. Quiero espantar. Quiero denunciarlos a todos. Quiero estar furiosa. Y eso es como un homenaje para los que no vivieron. Para los que cuando estaban presos pensaron, pucha, ahora me gustaría tener un fusil. [...] Porque yo soy de los años noventa. Yo nací aburrida. Yo nací vendida. Yo nací apretada. Tengo derecho a ser la bruja del bosque. Tengo derecho a ser homenaje. [...] No soporto el amanecer. No soporto el final feliz. [...] Mejor lloro en silencio. Esto que siento no te lo voy a imponer. No voy a convertir la villa en mi leche derramada. Porque todas reaccionamos distinto. Por eso creo que deberíamos convertir a la villa en cancha de pasto. Para que cada una sienta lo que sienta. Pero lo único que pido es que al centro de la cancha plantemos un árbol. Un canelo. ¿Y por qué un canelo? Porque es el árbol sagrado mapuche. No nos olvidemos de que no hay dios. Y yo en lo único que creo es en la fotosíntesis. (*Villa* 55)

La reconstrucción o el “embellecimiento” de Villa Grimaldi y su consecuente transformación en museo o memorial, se plantea como la posibilidad de reconstruir la historia de la dictadura chilena como monumento. Para Jacques Le Goff: “Las características del monumento son las de estar ligado a la capacidad –voluntaria o no– de perpetuar de las sociedades históricas (es un legado a la memoria colectiva) y de remitir a testimonios que son solo en mínima parte testimonios escritos” (228). El problema de los monumentos, desde lo planteado por Le Goff,

es su limitación representacional, vale decir, su incapacidad de transformarse en objeto vivo de aquello que representa. Como bien explicita una de las mujeres de la Comisión al patentizar la imposibilidad de transformar Villa Grimaldi en museo; al evidenciar que aunque se traigan perros pastores policiales, estos jamás serán aquellos que fueron usados en los cuarteles de detención o campos de tortura. La Comisión de la Villa se ve frente a una dicotomía: de si realmente pueden reconstruir aquel recinto de tortura como realmente existió en su momento, o si deben “embellecer” el horror de aquello que fue en el pasado, con un memorial como lo es el actual Museo de la Memoria.

De este modo, los monumentos se erguirían como herederos del pasado que vienen a iluminar nuestro presente, son materiales de la memoria colectiva que nos aúnan como grupo social, y por tanto, nos identifican. El monumento, en este caso la reconstrucción de un “memorial” en conmemoración a los vejámenes ocurridos en Villa Grimaldi, es la copia que nos recuerda el pasado; pero que simultáneamente nos distancia del mismo, dado que el monumento (del latín *monumentum*, derivado del verbo *monere*, que significa “hacer recordar”) solo puede mostrarnos atisbos del pasado, pero jamás permitirá que lo vivenciamos desde el hecho real en el presente, ya que el encuentro con lo real no puede acaecer. El monumento es ejercicio de memoria, pero jamás de vivencia, y en este sentido, nos mantiene seguros.

### Memoria y ruptura, pasado vs. presente

La imposibilidad de situar la tortura desde una mimesis artística verosímil es el gran conflicto que muestra a Villa Grimaldi como un problema, como una especie de tumor de nuestra historia que siempre reaparece y se ramifica para provocar un profundo dolor en quienes lo padecen y llevan consigo. Calderón, tanto en *Villa* como en *Discurso*, se plantea desde el ejercicio de la memoria que viene a confrontar nuestro pasado y nuestro presente. La imposibilidad de estas tres mujeres de ponerse de acuerdo en qué hacer con el emplazamiento de Villa Grimaldi se vuelve metáfora de la imposibilidad de reconciliación nacional, de cerrar heridas y hablar de perdón. Y es precisamente desde este lugar, el de la disculpa, que comienza *Discurso*, en donde vemos confrontarse el espacio público de nuestra memoria ciudadana en torno a la figura de Michelle Bachelet, con el espacio íntimo y privado de la mujer detrás de la figura presidencial. En *Discurso* ya no estamos en presencia del monumento, sino del documento, es decir frente a nuestra construcción cívica y pública sobre la expresidenta. La cual ya no llega por herencia, sino por elección del propio historiador, y en este caso, de todos los ciudadanos que eligieron democráticamente a Michelle Bachelet como presidenta.

El documento se entiende desde el texto, desde la palabra escrita, la cual es precisamente el medio por el cual la Presidenta quiere despedirse de los chilenos, a través de un discurso. A este respecto, Le Goff aclara que:

No existe un documento objetivo, inocuo, primario [...] La concepción del documento/monumento es entonces independiente de la revolución documental y tiene, entre otros fines, el de evitar que esta revolución, también necesaria, se transforme en un elemento diversivo y distraiga al historiador de su deber principal: la crítica del documento –cualquiera que sea– en cuanto monumento. El

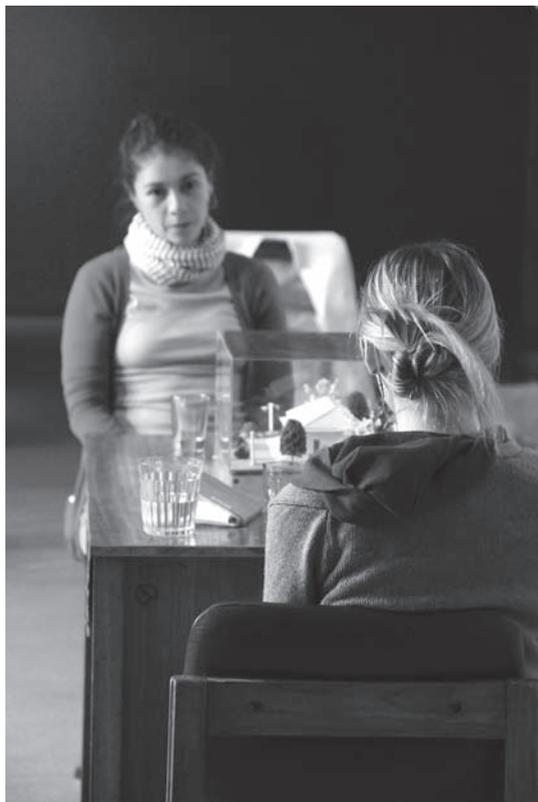
documento no es una mercancía estancada del pasado; es un producto de la sociedad que lo ha fabricado según los vínculos de las fuerzas que en ellas retenían el poder. [...] El documento es monumento. Es el resultado del esfuerzo cumplido por las sociedades históricas por imponer al futuro –queriendo o no queriéndolo– aquella imagen dada de sí mismas. En definitiva, no existe un documento-verdad. Todo documento es mentira. (236-238)

El discurso de Michelle Bachelet es aquella palabra no escrita, aquella fachada del Chile que ya no es público, sino privado. El documento que trae consigo el personaje de Michelle Bachelet es así “una revolución a la vez cuantitativa y cualitativa. El interés de la memoria colectiva y de la historia ya no se cristaliza exclusivamente sobre los grandes hombres, los acontecimientos, la historia que transcurre de prisa, la historia política, diplomática, militar” (Le Goff 232). Bachelet conforma parte de una historia lineal que se vuelve progresiva, se yergue desde la ambigüedad de una posible torturada que logró no alzarse como mero patrimonio cultural (como puede serlo el memorial de Villa Grimaldi o el Museo de la Memoria), sino que se convierte en un archivo vivo que cobra valor en la memoria colectiva de un pueblo; que en su historia íntima y personal de joven exiliada y perseguida, ve la historia de muchos otros. Como superviviente de la dictadura se transforma en testimonio, que a su vez se convierte y sobrepasa el documento al transformarse en Presidenta. Ella es el cuerpo de la historia, de aquellos que creyeron en una América socialista y terminaron (sobre)viviendo en una América dominada por el libre mercado, como bien explicita al excusarse de su actuar como mandataria:

Y también fui una muy buena presidenta. Aunque todos teníamos más expectativas. Siempre. Hasta yo misma [...] Perdón. Pero si se acuerdan bien tampoco me eligieron para cambiarlo todo. Me eligieron para otra cosa. Para darse un gusto. Para ser felices por un rato. Para que les amasara un pan con sabor a justicia. Para ver mi foto sonriendo en oficinas públicas. Para que fuera la mejor presidenta de la historia. Y por eso, muchas gracias. Fue un triunfo de todos. [...] ¿Pero qué le voy a hacer? Yo tengo que querer a nuestros ricos. No tengo alternativa. Incluso quiero a los inversionistas extranjeros. Aquí ya nos resignamos a la sociedad de consumo. No me pidan que ahora sea unidad popular. No. Porque yo ya estuve ahí. En la revolución democrática del pueblo. En la vía chilena al socialismo. Que, como todos saben, se transformó en la vía chilena a la tristeza. En la vía chilena a la tristeza. Y esa tristeza fue en parte culpa mía. Aunque no totalmente mía. De muchos. (*Discurso* 10)

Su discurso no es uno, sino muchos otros discursos; el de la doctora, de la socialista, de la exiliada, de la chilena, de la mujer. Su despedida no se queda en la estructura del documento, ya que pretende devenir en monumento de la historia sin dejar de articularse como documento, es decir: el documento es monumento. La reconstrucción de Villa Grimaldi ya fue hecha por todos al escoger a Michelle Bachelet como presidente; pareciera que ella es el punto final de una historia que pretendió ser revolucionaria, pero que terminó en un suspiro inconcluso, que nos dejó solo con media sonrisa en los labios.

Es trabajo de nosotros como espectadores, y en alguna medida como depositarios de la historia, entender y comprender los documentos que escogemos. El *Discurso* de Calderón no es ni alegato ni defensa del desempeño de la exmandataria Michelle Bachelet, sino un intento por



Carla Romero y Francisca Lewin en *Villa + Discurso*, fotografía de María Paz González.

comprender nuestro propio proceder histórico y ciudadano. Pues fue la propia elección ciudadana la que escogió a Michelle Bachelet como cabeza del Estado, y le otorgó altos niveles de aceptación a su Gobierno al final de este. La crítica no es hacia la gestión, sino hacia nosotros mismos, hacia nuestra posición de historiadores; ya que desde esta labor, la histórica, es desde donde se selecciona cada material documental. Cabe preguntarse, entonces, qué se perseguía en Chile, como país, cuando Michelle Bachelet fue electa. Pareciera que para Calderón, Bachelet se erguía como la última posibilidad de esbozar una sonrisa pasajera y nostálgica de aquel discurso del pasado, de la revolución y el cambio social, aquel discurso que se cristaliza en el monumento de Villa Grimaldi, pero que se hace carne en aquella mandataria que al final de su despedida advierte con sino trágico el porvenir:

Nunca van a ser tan felices como fueron conmigo. Nunca van a conocer un poder más dulce. Nunca van a tener un poder más cariñoso. Y ahora sabemos que viene un segundo acto terrible. Y la decepción ya se siente espantosa. Llegamos y se acabó. Quizás no hay felicidad en la historia. No hay revoluciones felices. Acuérdense. Estoy contigo. Pero no existe justicia divina. Ni socialización de los medios de producción. Ni el fin de la explotación de la mujer por el hombre. Ni el fin de los golpes a los niños. Ni de los corazones rotos. La felicidad está en esta sonrisa.

Llegó la hora de decir adiós. A eso vine. A decir adiós. Se me acabó el período. Desde ahora en adelante me van a ver de vez en cuando pero no va a ser lo mismo. Vamos a ser como una historia de amor. Pero antigua. Además todo termina. Todo termina. Estoy en el septiembre de mi vida. (*Discurso* 22-23)

El testimonio del discurso final se transforma en la manera de contar nuestra historia y nuestras heridas, ya sea desde el pasado o el presente, deviniendo así en documento. Si en *Villa* la tortura es la violación de los Derechos Humanos, en *Discurso* la tortura es la imposibilidad de (re)construir el sueño socialista en una sociedad de mercado. Calderón ejecuta esta operación desde el otro-discurso, o en este caso de *otra*; el relato de todos se singulariza en la primera persona; el recuerdo y el dolor colectivo se constituye como individual. En este acto está la ruptura de la memoria, solo a través de la mutación de esta, es decir, no hablar desde el colectivo sino desde la persona singular que sógnicamente deviene en muchos otros; es así que el grupo social y ciudadano puede unificarse en los monumentos de su pasado. Solamente el pasado doloroso de la tortura (*Villa*) puede confirmar la unidad de aquella sonrisa femenina del presente (*Discurso*), es la única aproximación posible a un relato que nos llega como imagen, pero jamás como vivencia. La relación que presentan ambas obras no se establece solo desde la relación monumento-documento; sino también desde una relación dialógica entre el pasado y el presente. Si en *Villa* se plantea el problema de qué hacer con los vestigios materiales de la dictadura (Villa Grimaldi), *Discurso* se muestra como la herencia de este período histórico, es decir, el presente inmediato de la sucesión de los gobiernos de la Concertación personificados en la figura de Michelle Bachelet.

Ambas obras se aúnan en el final que la dirección de Guillermo Calderón propone. Tras el discurso de la Presidenta, encarnada en esta triple figura femenina, acaece la ejecución escénica del terremoto. La mesa de reuniones de la comisión de *Villa*, en la que descansa una maqueta en miniatura de una Villa Grimaldi de paredes blancas embellecidas, comienza a moverse de forma intempestiva, dejando caer una serie de vasos de vidrio que se rompen estrepitosamente contra el suelo. La reproducción en miniatura de Villa Grimaldi comienza a desprender luces rojizas mientras el estruendo del terremoto se hace cada vez más fuerte. Con este gesto escénico, Calderón deja en claro que bajo Chile, en su tierra, hay aún un dolor latente que no se cura ni cicatriza. Las heridas tanto del Chile del ayer, aquel de la dictadura, como del Chile de hoy, aquel en que mandan las leyes del libre mercado por sobre las añoranzas sociales del pasado, claman por debajo de la tierra, como si el pasado terremoto fuera el grito estruendoso de aquellos muertos que no pueden descansar en paz bajo terruño alguno. La tierra es el símbolo de la ruptura; es esta vivencia escénica la que viene a remecerse frente a nosotros, los espectadores, para que recordemos las historias pasadas y presentes que no deben ser olvidadas. Para que así recordemos no solo Villa Grimaldi, sino todas las villas, para que recordemos no solo el discurso no dicho de Michelle Bachelet, sino todos los discursos jamás enunciados. Guillermo Calderón, en la figura del terremoto, nos muestra una tierra poseedora de memoria que clamaría por aquellos que han sido dejados atrás, una tierra incapaz de olvidar.

### Obras Citadas

Calderón, Guillermo. *Villa*. Texto inédito facilitado por el autor.

---. *Discurso*. Texto inédito facilitado por el autor.

Lacan, Jacques. *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Trad. Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Sucre. Buenos Aires: Paidós, 1987. Medio impreso.

Le Goff, Jacques. "III. Documento/Monumento". *El orden de la memoria*. Trad. Hugo F. Bauzá. España: Paidós, 1991. 227-239. Medio impreso.

Sánchez, José A. "La irrupción de lo real". *Prácticas de lo Real en la Escena Contemporánea*. Madrid: Visor Libros, 2007. 95-160. Medio impreso.

:: TEXTO DE CREADOR

# La estética de la peluca

Felipe Olivares S. y Juan Andrés Rivera M.

## Los Contadores Auditores

Licenciados en Arte con mención en Diseño Teatral de la Universidad de Chile. Como diseñadores integrales, han trabajado en montajes nacionales de gran éxito. Como directores, han estrenado tres obras de autoría propia, la última de ellas *La tía Carola*, ha sido seleccionada por el Festival Internacional Santiago a Mil.

“Yo también tengo un sueño, pero es sobre cantar y bailar  
y hacer a la gente feliz. Es el tipo de sueño que se vuelve  
mejor a medida que lo compartes con más gente”

La Rana René

Cada cuatro años, en la capital de la República Checa, se realiza un evento muy particular: la Cuadrienal de Praga o “PQ”, un encuentro mundial de diseño escénico y de performance que reúne a cientos de escenógrafos, estudiantes de diseño, arquitectos teatrales y otros artistas vinculados a las artes escénicas en diez intensos días de exhibiciones, *performances*, conferencias y *workshops*. Pocas veces en la vida de una persona que ha elegido una ocupación tan poco conocida (y menos aún, reconocida) como el diseño teatral, existe la oportunidad para conocer, compartir ideas, visiones de la vida y del trabajo, o simplemente verle las caras a muchas otras personas que hacen lo mismo que uno. Durante este año, mientras asistíamos algunos días a dicho encuentro, recibimos la invitación para escribir este artículo y nos pareció justo comenzar hablando de la característica que, nos gusta pensar, es lo que distingue nuestro trabajo del de otras compañías jóvenes en Chile: ser diseñadores teatrales.

Al respecto, nos dimos cuenta que más veces de las que quisiéramos, a partir de una conversación cualquiera sobre nuestro trabajo en dirección y dramaturgia, nos hemos visto enfrentados a responder preguntas tales como: “¿Por qué decidieron dirigir, si son diseñadores?”. En dichas ocasiones, después de un par de segundos de incómodo silencio y probablemente un suspiro de resignación, nos vemos obligados a explicar las razones –para nosotros evidentes– por las que un par de diseñadores teatrales como nosotros deciden realizar obras propias. Estos segundos de incomodidad se traducen en otras preguntas que nos hacemos a nosotros mismos: ¿Tendrán los actores jóvenes que dar explicaciones de su procedencia para validar la osadía de dirigir un montaje? ¿Por qué el noventa por ciento de los directores en Chile son actores? ¿Un árbol que cae en un bosque sin nadie que lo escuche hace ruido? Quizás no haya más que acostumbrarse a la idea –al parecer hegemónica– de que el elemento irreductible del teatro es el actor, y que cualquier personaje ajeno a tal clasificación va a ser irremediabilmente cuestionado por su

extranjería. Como feroz ejemplo de este prejuicio, reproducimos un fragmento de la crítica de Pedro Labra publicada en *El Mercurio* en diciembre de 2008 a propósito de una obra en la que trabajamos, dirigida por Marcela Gueny, colega diseñadora: “Como era obvio tratándose de un grupo juvenil encabezado por diseñadores teatrales, el espectáculo al aire libre “Bolero salitrero” despliega creatividad y empeño en la realización de los trastos escenográficos, vestuario y muñecos. Pero todos sus otros componentes revelan cabal impericia. ¿El jurado Fondart de veras imaginó que podía salir algo más orgánico de un proyecto así?”. En el texto, el crítico define la cualidad de diseñadora de la directora como única causa de las falencias que detecta en el montaje. Uno llega a pensar que le faltó poco para llegar a la frase “¿De verdad creyeron que un diseñador teatral podría dirigir algo?”, como si la trayectoria de creadores tan destacados como Sergio Valenzuela (diseñador, director, bailarín y artista de performance), Raúl Miranda (diseñador, director y artista visual) y hasta Rodrigo Bazaes (diseñador, director de arte, director de teatro y guionista) no estuviera radicalmente influenciada por su formación en el diseño escénico. Quizá el origen de todas estas preguntas esté en otra interrogante que, lamentablemente, hemos tenido que responder muchas otras veces: ¿Qué es un diseñador teatral?... La verdad es que no mucha gente lo sabe. Lo más triste, es que no mucha gente de teatro lo sabe. Porque el hecho de que nuestras abuelas nos sigan preguntando cuándo saldremos en la tele podemos aceptarlo, pero que un personaje que lleva años trabajando en teatro, en los que, nos imaginamos, habrá conocido a varios de nuestra especie, no se dé cuenta que tenemos la misma capacidad, voluntad y creatividad que cualquiera para sentarnos a escribir y montar una obra, no... ¡Eso sí que no! Bueno... Y con esta desmedida apología gremial introducimos nuestro primer punto:

### El diseño teatral como fundamento

Hemos decidido entonces explicar, bajo nuestros propios términos, qué (¡diablos!) es un diseñador teatral, y por qué puede ser interesante saberlo para entender nuestro trabajo:

Un diseñador o diseñadora teatral, es un espécimen extraño pero recurrente en la fauna teatral. Generalmente es un ser humano de aspecto que varía entre lo “muy normal” y lo “muy extraño”, no existiendo una característica que podamos definir como general entre todos ellos, gracias a Dios. En el quehacer del teatro, el diseñador teatral<sup>1</sup>, o el conjunto de ellos, es aquel que toma las decisiones relativas a la visualidad de la obra, es decir, quien propone, proyecta, desarrolla y supervisa la realización de todos los elementos que hacen que un montaje tenga un soporte visual y material concreto. Es el creador y el responsable de elaborar las imágenes que el espectador percibe y asocia al ver una obra de teatro. Por supuesto hay que señalar que el diseño teatral existe a pesar de la existencia o no de un diseñador a cargo. Un ejemplo clásico lo encontramos en una compañía en la que no existe el rol de diseñador, que decide unánimemente –generalmente bajo la desgastada premisa del “menos es más”– no utilizar más objetos que las sillas conseguidas en la misma sala de teatro y unificar los atuendos de los actores mediante el uso de todas las

1 Específicamente en Chile, como en pocos lugares del mundo, existe como carrera que reúne las tres áreas fundamentales del diseño teatral: escenografía, vestuario e iluminación. En la mayoría de los otros países estas disciplinas se estudian por separado.



Catalina Osorio en *Karen, una obra sobre la gordura*, fotografía de Melina Cortés.

pilchas negras que estos puedan encontrar en los clóset de sus casas; todo para obtener una estética “neutra”, que no “interfiera” con la profunda complejidad del texto y que no “distraiga” de las emocionantes actuaciones. Lo que tenemos ahí no es una carencia de diseño, sino un mal diseño, fruto de la ausencia de un diseñador, o de alguien que juegue ese rol. Bien podría ser el director, o uno de los actores, pero debe tratarse de alguien que tenga las herramientas teóricas y prácticas para tomar las mejores decisiones en el ámbito visual, alguien que entienda que el rol del diseñador no es solo un “plus”, o un elemento que se añade para embellecer la obra, sino que opera en una dimensión del montaje que no puede abordarse desde el texto ni desde la actuación porque habla un lenguaje distinto, constituye una capa significativa paralela a las otras y que –como te enseñan en el primer día de clases de la carrera de diseño teatral– se origina desde afuera, desde el que ve, en definitiva, desde el espectador. Por esta razón se vuelve beneficioso que el diseño esté a cargo de una persona en particular, porque establece un punto de distanciamiento necesario para dar tridimensionalidad a la puesta en escena.

Dicho esto, quizás sea más fácil comprender el lugar desde el cual nos interesa pensar obras de teatro. Un lugar indudablemente emparentado por origen al de los creadores nombrados anteriormente (Valenzuela, Bazaes), pero distinto –quizá– en cuanto a metodología. Esto es, un lugar donde la *imagen* se constituye como el germen de toda creación posterior, en un proceso inverso al que realizamos comúnmente en nuestro rol de diseñadores en otras producciones, en los cuales la imagen nace a partir de un texto, una idea o un trabajo de improvisación; el diseño aparece en una fase intermedia del proceso global del montaje. En nuestras obras, por el contrario, aparecen primero las imágenes (e incluso quizás, el diseño) y a partir de ellas, se empiezan a construir las historias, los personajes, los conflictos, los recursos dramáticos, y hasta las ideologías. Descubrimos que al llenar de contenido las formas y los referentes que copiábamos día a día mirando tele, observando gente en la calle, se comenzaban a configurar las ideas que queríamos llevar a escena.



Catalina Osorio, Sandra Araneda y Macarena Béjares en *Karen, una obra sobre la gordura*, fotografía de Melina Cortés.

Un claro ejemplo de esto fue nuestro primer montaje propio, *Karen, una obra sobre la gordura*, estrenado por primera vez en el IX Festival de Dramaturgia y Dirección Víctor Jara, que se celebra anualmente por los alumnos del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile y en el cual comenzamos nuestra compañía. La obra, que generó cierta curiosidad en los alumnos de la época porque la selección de un texto escrito por un diseñador era inédita hasta la fecha; fue todo un éxito, obteniendo todos los premios, lo que nos dio pie para remontarla el año 2009. La dramaturgia de *Karen...* nace precisamente por una imagen que en su simplicidad nos resultó fascinante: una joven de 19 años con extremo sobrepeso y mucha ropa de color rosado. Dicha imagen implicó inmediatamente un problema estético por resolver: ¿Cómo hacer una obra con personajes obesos si en nuestra escuela no había actrices ni actores gordos? De esta condicionante, mucho antes siquiera de pensar en un elenco, surge el recurso del disfraz –y por consecuencia lo falso, lo feo– como única solución posible para escenificar tal requisito. Esta operación, no solamente definió el ámbito estilístico del montaje, sino que determinó toda

## *Karen, una obra sobre la gordura*

De Juan Andrés Rivera

---

<b>Dirección:</b>	Juan Andrés Rivera
<b>Elenco:</b>	Catalina Osorio, Sandra Araneda, Macarena Béjares, Juan Manuel Herrera, Antonio Altamirano, Patricio Yovane, Felipe Olivares
<b>Diseño Integral:</b>	Felipe Olivares, Gabriela Sánchez
<b>Vídeo:</b>	Javier Riveros

la dramaturgia, alejándola de un registro realista y generando un texto estructurado mediante capas de realidad que se iban revelando, como disfraces que se quitan para dejar ver lo que hay abajo.

Durante el proceso de creación de *Karen...*, se gestó la noción de que el diseño era efectivamente el eje a partir del cual nos interesaba cimentar nuestras obras. Concluimos que su radio de impacto es mucho más amplio del que comúnmente se le otorga, siendo para nosotros fundamental establecer un diálogo a nivel de imagen entre todos los elementos que forman parte del proceso de construcción de una obra: desde la tipografía en que se escribe el texto, su composición en la hoja, hasta el diseño del afiche y la papelería, todo pertenece bajo nuestra visión a un mismo ámbito de significación, contribuyendo a la percepción global de sentido por parte del espectador o el receptor de la obra. Para *Karen...* quisimos radicalizar esta premisa, diseñando un conjunto de recursos estéticos que podrían parecer adyacentes a la obra en sí, pero de los cuales tenemos la convicción que modificaron completamente la percepción del montaje. El principal de ellos, fue la construcción de una suerte de gradería-instalación para el público, forrada en piezas de tela y materiales relativos al espacio que habitaban los personajes de la obra (una cocina de una casa de clase media en la que viven solo mujeres) como paños de loza y cubrecamas rosados. En ella, distribuimos varios objetos pertenecientes al mismo campo semántico, como floreros, chucherías de porcelana en frío, y hasta pequeños pocillos plásticos con papas fritas, que rodeaban al espectador y le otorgaban –de manera indirecta– más información respecto a los personajes y su contexto, completaban lo que no se podía decir con palabras sin sonar redundante.

Para nuestro segundo montaje, *Los dinosaurios desaparecidos*, el vínculo diseño-dramaturgia se genera de manera más consciente y minuciosa. Junto a nuestra compañera Gabriela Sánchez (la otra diseñadora de la compañía), nos propusimos desarrollar las actividades propias del diseño teatral, como la investigación visual y la realización de bocetos de vestuario y escenografía, de forma paralela a la escritura del texto, para enriquecerlo y problematizarlo. Varias escenas y características biográficas de los personajes surgieron a partir de este proceso, netamente adquirido en nuestra formación como diseñadores. El texto final implicó, además, un complejo sistema de diseño condicionado por el metalenguaje que proponía la obra: una familia conformada por abuelos y nietos, que decide montar una obra de teatro de dinosaurios –sí, dinosaurios– como una

## *Los dinosaurios desaparecidos*

De Juan Andrés Rivera

**Elenco:** Ricardo Montt, Sandra Araneda, Juan Manuel Herrera, Gabriel Cañas, Catalina Osorio, Francisca Muñoz. (Participación especial en video: Javiera Osorio, Antonio Altamirano y Macarena Béjares)

**Diseño Integral:** Felipe Olivares y Gabriela Sánchez

**Vídeo:** Augusto Matte

**Producción:** Cynthia Reyes



Gabriel Cañas en *Los Dinosaurios Desaparecidos*, fotografía de Tania Ruiz.

horrible metáfora de los detenidos desaparecidos. Para abordar este problema, profundizamos en el concepto del disfraz anteriormente usado en *Karen...*, que de cierta manera se transformó en una especie de poética visual propia. Lo que antes aparecía como un problema (escenificar la gordura inexistente) se convirtió en una decisión: hacer actuar de abuelos a actores jóvenes, con arrugas delineadas y lentes sin cristales. La estética de la peluca había llegado para quedarse. Al fin, nos dimos cuenta que no podíamos dissociar los procesos de dirección, dramaturgia y diseño, que todos ellos forman parte de un mismo proceso de pensar y realizar nuestras obras.

### La comedia como medio

Pero eso no se queda ahí, no señores. Existe un segundo eje que atraviesa nuestra creación y sobre el cual no hemos dado pocas vueltas: la comedia. Más que una decisión, el recurso de lo cómico nace de forma natural en nuestros procesos, originado por el simple afán de que el público lo pase “chancho” viendo nuestras obras. Una cita de la artista visual Cindy Sherman, cuyo trabajo fotográfico está fuertemente vinculado a la comedia, sintetiza bastante bien nuestras intenciones:

Quería hacer algo con lo que la gente pudiera relacionarse sin tener que leer un libro antes. Que cualquier persona de la calle pudiera apreciarlo, incluso si no pudiera entenderlo completamente, aún podría obtener algo de ello. Esa es la razón por la que quise imitar algo de la cultura, y también, reírme de la cultura como lo estaba haciendo. (132)

Al revisar un poco la escurridiza bibliografía existente sobre la comedia –la mayoría de los autores solo apuntan a jerarquizarla o a establecer sus reglas– y estudiar incluso someramente a los grandes comediógrafos, nos podemos dar cuenta de que, por supuesto, la comedia no implica solo entretenimiento, sino que en sus mejores expresiones resulta a la vez un potentísimo y punzante mecanismo de crítica y reflexión social. Lo más probable es que esto se deba a la intrínseca y necesaria contingencia respecto al contexto que debe poseer una comedia para que funcione. Las imágenes que la contienen, necesariamente deben referirse en algún punto a la sociedad en la que se manifiesta, denunciar, apuntar con el dedo a los dictadores, revelar a los impostores... pero estas son solo generalidades. En los procesos de creación de nuestras obras, hemos querido problematizar estas características propias de la comedia proponiendo nuevos puntos de tensión. Estos tienen que ver fundamentalmente con los temas que queremos tratar bajo el marco de lo cómico. Pensamos, por ende, que lo interesante es poner en escena temáticas que tradicionalmente no caben bajo la categoría de “lo gracioso”, e incluso, que aluden a todo lo contrario. Por ejemplo, cuando el terremoto del año pasado azotó al país, la prensa en su totalidad se volcó a informar y describir, lógicamente, los horrores del desastre. Esperando hallar una mirada distinta al respecto, compramos un ejemplar de la edición de *The Clinic* de esa fecha, y nos encontramos que la sección de “humor” estaba en blanco y en su lugar estaba la frase “NO ESTAMOS PARA CHISTES”. Nuestra decepción fue mayúscula, puesto que no consideramos que hacer comedia sobre un tema trágico o tabú, sea necesariamente burlesco o irrespetuoso, sino solamente otra forma de entender un hecho. El mejor humor está en aquello de lo que uno no espera reírse.

Para *Los dinosaurios desaparecidos* tratamos de llevar esta operación a un extremo, tocando el tema de la dictadura en Chile y los detenidos desaparecidos. Hacer una comedia con un tema que parece ineludible para el teatro chileno (que muchas veces parece mirarse desde el mismo lugar) y que precisamente simboliza un momento de profunda tristeza para el país, no implicaba para nada una tarea fácil. De hecho, a más de alguna persona que asistió a la obra, no le cupo en la cabeza la osadía de referirse al tema de esa manera e incluso pensó que nos estábamos burlando. Por supuesto que esa jamás fue nuestra intención. Por el contrario, teniendo en cuenta las once varas de la camisa en la que nos metíamos, nos abocamos a desarrollar una investigación muy seria y analítica sobre los recursos que definen la comedia. Intentamos encontrar una forma de sistematizar “lo cómico” pensando que nos podría ayudar a perfeccionar y profundizar todas las capas del montaje. El resultado de este proceso fue menos fructífero de lo que planeamos, y comprendimos que mientras más se piensa y reflexiona sobre qué es lo gracioso, esto deja automáticamente de serlo (quizás por eso existan tan pocos libros sobre comedia).

A pesar de esto, sí logramos definir una herramienta vinculada a la comedia que sintetizaba perfectamente los mecanismos ideológicos que operaban en esta obra y que vendría a constituir la unidad primordial de construcción de sentido de nuestros futuros proyectos: la parodia. Entendida en ningún caso como una forma bufonesca que busca mofarse de las ideas a las que hace referencia, sino, por el contrario, como una acepción más cercana a la que propone Linda Hutcheon: “una forma problematizadora de los valores, desnaturalizadora, de reconocer la historia (y mediante la ironía, la política) de las representaciones” (187-203). En este sentido, nos interesaba representar en *Los dinosaurios desaparecidos*, el tema de la dictadura precisamente como aquello en lo que se ha convertido para nuestra generación, un tema, o mejor dicho un *theme*, en gringo,



Carla Casali en *La tía Carola*, fotografía de Horacio Pérez.

un conjunto de imágenes vacías que bien podrían utilizarse para armar un fondo de pantalla o un parque “temático”. La operación de la parodia en *Los dinosaurios...* opera al menos en dos capas: primero mediante la historia de un joven (Víctor) que solo puede representar la historia reciente de Chile por medio de imágenes que obtiene de la televisión y de los dibujos animados, lo que a nuestro parecer tiene un resultado muy cómico, ya que termina por utilizar dinosaurios para encarnar a personajes como Pinochet o a su encantadora esposa Lucía Hiriart; pero además, la parodia funciona a niveles más amplios, ya que el propio Víctor, quien decide escenificar esta idea con su familia, es a la vez una caricatura del tirano que parodia los mecanismos de represión del régimen militar a pequeña escala: la tortura, el exilio e incluso el asesinato.

Tanto en *Los dinosaurios desaparecidos* como en *La tía Carola*, la última obra que dirigimos y el primer proyecto paralelo a nuestra compañía estable –el área nocturna de Los Contadores Auditores, como nos gusta llamarle–, el trabajo con lo paródico se desarrolla mediante la búsqueda continua –desde los procesos de dramaturgia, diseño, dirección, procesos actorales individuales– del siempre utilizado y nunca bien ponderado “referente”. De este siempre visitado pero muchas veces renegado concepto, es del que abusamos para establecer un puente entre el imaginario colectivo del público y las imágenes elaboradas que habitan la escena y que provienen de esa misma fuente (televisión, Youtube, películas infantiles, etc.). El uso de las referencias funciona en nuestros procesos en dos niveles: primero desde lo metodológico, como parte de un proceso más críptico e individual que el espectador no podrá atestiguar y del que solo verá un resultado, como la construcción de personajes de cada actor mediante la búsqueda de fotogramas e imágenes. En *La tía Carola*, por ejemplo, Carla Casali, quien representaba a la parvularia protagonista de la historia, recurrió a entrevistas de una personalidad política de centroizquierda que representaba



Tamara Ferreira en *La tía Carola*, fotografía de Horacio Pérez.

cierta torpeza e ignorancia y que ayudó a nutrir el personaje desde el punto de vista gestual y vocal, pero que no necesariamente tendría que resultar evidente para el público.

El segundo nivel es más bien estético y político, y busca que el referente se cuele hacia el espectador, que se pueda rastrear, identificar y completar. Esta suerte de "identificación mediatizada", vincula nuestro trabajo directamente al Arte Pop, que desde sus orígenes hasta sus más recientes derivaciones, "abusa" de las imágenes que pertenecen a la cultura popular (y que por ende, no le pertenecen a nadie) como vía de significación de sus obras. En este sentido, podemos señalar como referentes fundamentales a artistas visuales clásicos como Warhol y Rauschenberg (que utilizan la imagen robada, directa); como a sus más "nuevos" exponentes: la ya citada Cindy Sherman (que trabaja con el disfraz y el arquetipo); Jeff Koons (con la materialidad de lo mundano); Sylvie Fleury (con los clichés de lo femenino); o Thomas Hirschhorn (el exceso de lo desechable). Al mismo tiempo, siempre recurrimos como fuente de inspiración –aunque ya se están volviendo algo trillados– a la nueva camada de artistas e ilustradores neopop de la última década como Mark Ryden y Ray Caesar.

Se trata finalmente de que "lo gracioso" se genere por la asociación de parte del espectador de las imágenes presentadas, con sentidos trasladados. *La tía Carola* está plagada de este tipo de imágenes: un fragmento del musical *La novicia rebelde* sirvió como estructura de una escena completa; Anna Wintour (editora de la revista Vogue, para los ignorantes) se tomó casi de pies a cabeza para vestir al macabro personaje de La tía Patty; Partes de canciones de "Mazapán" ayudaron a instalar casi burdamente el concepto de niñez; la imagen de un dibujo animado que alude directamente al ministro Lavín se utilizó para hablar de él, etc. La operación resulta casi infalible para los que conocen o están familiarizados con el referente, pero su efectividad

no radica en la cantidad de imágenes sacadas de matinales (Entre ellos el *“Pollito en Conserva”* como el que más material otorga) que el espectador pueda reconocer, sino en cómo esos referentes se establecen como una parodia de otra cosa, generalmente mediante el contraste o la exageración. En este sentido, no es cómica en sí misma la referencia a Hannibal Lecter en *La tía Carola*; se vuelve interesante y graciosa cuando habita el personaje de Camilita Matte, una niña ABC1 de cuatro años que manipula las situaciones. Desde ese contrapunto, el espectador es capaz de realizar asociaciones (casi inconcientes) que desembocarán –esperamos, nunca se sabe– en carcajadas. Todo resulta mucho más hilarante aún cuando, como señalamos anteriormente, lo parodiado está –coincidentalmente– en un alto nivel de contingencia social.

Finalmente deducimos que la comedia está construida más en el espectador que en el montaje; la escena debería solo presentar el vértigo de las imágenes a punto de chocar, nunca explicar el chiste.

### Contar historias

Pero en realidad todos estos recursos resultarían vacíos y artificiosos si no tuviéramos un objetivo esencial como es el de contar historias (de ahí el nombre Contadores, por si no se había dado cuenta). Como sabiamente expone Robert McKee en su archifamoso *El Guión*: “Nuestro deseo de historias refleja la profunda necesidad humana por comprender la pauta de la vida, no solamente como ejercicio intelectual, sino dentro de una experiencia muy personal y emotiva” (28). Creemos fervientemente en la necesidad de multiplicar las historias nuevas. Llega un punto en que se agotan las relecturas, las reversiones, las historias extraídas de los noticiarios; la ficción no solamente es de vital importancia en la construcción de identidad, sino que, como cita el mismo McKee a Anouilh: “la ficción da forma a la vida”.

En este sentido, nuestra búsqueda se orienta a la creación de historias raras, originales dentro de lo posible, sin prejuicios de los medios que utilizaremos para contarlas. Por eso *Los Muppets* –sí, leyó bien– son nuestros guías espirituales, en serio. ¿En qué otra instancia nos podríamos emocionar viendo a Brooke Shields perdidamente enamorada de una rata de peluche y espuma? ¿Por qué no nos cuestionamos que una rubia cerdita se sienta atraída por una rana flacuchenta? Porque cuando una historia está bien contada, la especie o el material del que estén hechos los personajes o las casas que habitan, dan lo mismo. La verosimilitud de la historia no depende

## *La tía Carola*

De Juan Andrés Rivera

**Dirección:** Juan Andrés Rivera

**Elenco:** Carla Casali, Tamara Ferreira, Andreina Olivari, Macarena Béjares, Juan Esteban Montoya, Ignacio Yovane, Pablo López.

**Diseño:** Felipe Olivares

de la naturaleza de los elementos que la conforman, sino que de la estructura narrativa que los contiene y que el espectador sea capaz de comprender aún discrepando de su lógica (ahí la gracia de la cuestión), en una operación conocida tradicionalmente como convención. Valiéndonos de esta premisa es que podemos darle algo de sentido a nuestras historias, sin detenernos demasiado en pensar cómo una actriz de veintiocho años va a interpretar a una niña de cuatro y dándole más importancia al rol que cumplirá dentro de la historia.

Estas nociones respecto al oficio de contar historias, se nutren en gran medida de la admiración y el goce que nos produce la obra de algunos notables contadores de historias, que en su mayoría pertenecen al mundo del cine y la televisión: los directores Wes Anderson (*Los excéntricos Tenenbaums*, *El fantástico Sr. Fox*); Michel Gondry (*Eterno resplandor de una mente sin recuerdos*); Spike Jonze (*Donde viven los monstruos*); el guionista Charlie Kauffmann (*Sinédoque Nueva York*); las películas de los estudios Pixar en su totalidad (*Ratatouille*, *Los increíbles*, *Buscando a Nemo*) y casi todas las de Disney (*La bella durmiente*, *Mulan*, *La sirenita*, *El rey león*). Otra valiosa fuente de historias bien contadas la encontramos en autores de libros infantiles ilustrados, cuya simplicidad y síntesis son siempre un ejemplo por seguir. Entre ellos podemos destacar al francés Marc Boutavant (*Muk*); la argentina Isol (*Intercambio cultural*); el inglés Anthony Browne (*Willy el soñador*) y el australiano Oliver Jeffers (*El misterioso caso del oso*).

Otro aspecto de la narración que nos parece importantísimo, y que está presente en los referentes mencionados, es el tiempo presente. Pareciera que la tendencia actual en el teatro fuera crear personajes que “cuentan” o “rememoran” los hechos que fueron alguna vez importantes, pero estos nunca son escenificados. Nos interesa que las historias sucedan en el momento en que el espectador las está presenciando; ahí el desafío de la representación.

En nuestra acotada trayectoria, hemos tratado de explorar distintos caminos para que las historias lleguen a su destino. Complicarnos la vida, lo llamarían algunos. El cambio constante de nuevas formas de narración, es un propósito que no abandonaremos prontamente.

En *Karen*, una obra sobre la gordura, la estructura de narración podría clasificarse como radial. Partía de una historia sencilla, de una niña gorda que pololeaba por primera vez con un extraño y raquítico joven, y se iba abriendo como un gran zoom hacia otras órbitas de realidad hasta el momento ocultas para el espectador. El objetivo era cómo contar la misma historia (de la misma protagonista) cambiando el contexto, el estilo y hasta la identidad de los personajes que la circundaban. Para *Los dinosaurios desaparecidos*, la composición narrativa era muchísimo más compleja (por no decir pretenciosa): la obra poseía tres flujos de narración que se presentaban mediante escenas alternadas y videos que aludían a tres dimensiones temporales de una gran historia: pasado, presente y futuro. Para enredar aún más la maraña, la capa de “pasado” era contada desde el final hasta el principio... sí, era complicada la cosa, pero a pesar de eso se entendió (por la mayoría).

Por esta razón, en *La tía Carola* nos pusimos la meta de construir una estructura sumamente aristotélica, muy lineal, con total unidad de tiempo, espacio y acción, para observar cómo la historia se desplegaba por un terreno menos escabroso. A pesar de esto, no nos resistimos a incluir algunos momentos delirantes –las fantasías terroríficas de Camilita Edwards– destinadas a quebrar o dar respiros a la agobiante unidad del montaje (nuestras disculpas, Aristóteles). El resultado fue muy bien acogido por el público, que en numerosas ocasiones nos congratuló por el progreso que habíamos demostrado en la dramaturgia. A decir verdad, nuestra posición al



Andreina Olivari en *La tía Carola*, fotografía de Horacio Pérez.

respecto difiere de la opinión generalizada, pensando que la efectividad en la transmisión de un mensaje no necesariamente se traduce en una “mejora”. La idea detrás del montaje de *La tía Carola* era buscar las virtudes de una buena canción pop, que es de fácil aprehensión, pegajosa, pero que permite desplegar una artillería ideológica que no opera –creemos– en primer plano, sino que se deja ver detrás de los brillantes colores, entre las ridículas pelucas.

En definitiva, esperamos que la revisión de nuestro trabajo hasta el momento (realmente esperamos que no se haya aburrido del abuso del término “nuestro trabajo”) se traduzca en un pequeño aporte –granito de arena, como dicen en la tele– para ayudar a comprender otras formas de hacer teatro en Chile, vanguardistas o tradicionales, superficiales o profundas; para contraponer otra visión al minimalismo hegemónico y para que el lector que no se imaginaba una ocupación semejante a la del diseñador teatral, comprenda que la blusa fucsia que usa la actriz de la próxima obra que verá en el festival del verano, está ahí por una razón, para, de una u otra forma, contar una historia.

### Obras Citadas

Hutcheon, Linda. “La política de la parodia postmoderna”. *Criterios*, edición especial de homenaje a Bajtín. (1993): 187-203. Recurso electrónico.

McKee, Robert. *El Guión*. Barcelona: Alba, 2009. Medio impreso.

Nairne, Sandy, Geoff Dunlop y John Wyver. *The State of Art, ideas and images in the 1980s*. London: Channel Four, 1987. Medio impreso.

:: TEXTO DE CREADOR

# La malamadre: transformaciones teatrales de una tesis sociológica

## Catalina de la Parra L.

Actriz licenciada en Actuación en la Universidad Católica de Chile y Egresada de Magister en Artes mención Teatro en la misma Universidad. Se desempeña como dramaturga y directora teatral. Entre sus obras se destacan *Vals*, que obtiene el Premio Mayor del Festival Iberoamericano de Teatro en Mar del Plata, Argentina, y *La malamadre* escrita y dirigida junto a Teatro SUPLE.

La obra teatral *La malamadre*<sup>1</sup> es la culminación de un proyecto que ha ido desarrollando Teatro Suple<sup>2</sup> desde el año 2008, cuando conoce el trabajo de la socióloga Consuelo Araos<sup>3</sup>. Este estudio describe el fenómeno social del allegamiento<sup>4</sup> "no como una mera estrategia económica de sobrevivencia [...] sino sobre todo como una forma particular de 'hacer familia' [...], y por lo tanto como un fenómeno cultural". Además propone, desde esta perspectiva cultural, que el allegamiento responde a una "hipertrofia del vínculo filial por sobre el conyugal".

Teatro Suple realiza una primera indagación escénica en el Laboratorio Teatral UC<sup>5</sup>: *Teatralidad del Allegamiento en Chile, el drama de la Filiación*, en el año 2009, dirigido por Ornella de la Vega. Esta primera búsqueda se centra en ir descubriendo ciertas líneas estéticas de una corporalidad y espacialidad que permitieran la aparición del allegamiento en escena. Luego, en el año 2010 se escribe el texto dramático *La malamadre*<sup>6</sup> de forma semicolectiva a través de una metodología de seminario dramatúrgico, basado en sesiones regulares de conversaciones, lectura de la tesis y audición de las entrevistas presentes en la tesis. Estas conversaciones grupales revelan

- 1 La obra *La malamadre* tuvo temporada en mayo de 2011 en el teatro Lastarria 90. En agosto del mismo año participó en el 11 Festival de Directores de la Universidad de Chile, donde obtuvo el premio Eugenio Guzmán a Mejor Dirección y Mejor Actriz (Ana Carolina Herrera). También participa en julio del mismo año en los Temporales Teatrales de Puerto Montt.
- 2 Teatro Suple está integrado actualmente por los actores Ornella de la Vega, Martín de la Parra, Tanya Durán, Ana Carolina Herrera, Nicolás Pino y Mariela Retamal, y por la directora Catalina de la Parra.
- 3 *La tensión entre filiación y conyugalidad en la génesis empírica del allegamiento: Estudio cualitativo comparado entre familias pobres de Santiago de Chile*. Tesis para la obtención del grado de Magíster en Sociología PUC.
- 4 Allegamiento se define como: "Convivencia de dos o más grupos familiares distinguibles al interior de una misma vivienda y/o sitio, donde la relación entre al menos dos de estos grupos es complementaria, es decir, uno actúa como receptor o allegante y el otro como allegado" (Araos).
- 5 El Laboratorio Teatral UC es una instancia que tienen los académicos de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile (ETUC) para investigar en la creación teatral y en el desarrollo metodológico de las diversas áreas del teatro: dramaturgia, dirección, actuación, espacialidad, iluminación, música, corporeidad, etc. En los grupos de trabajo suelen participar docentes, alumnos y/o ex alumnos de la ETUC, y muchas veces también académicos de otras disciplinas. La ETUC financia estas investigaciones, que se desarrollan en un máximo de cinco meses en las dependencias de la Escuela, y que culminan con una muestra para el público.
- 6 La escritura de este texto dramático fue financiada el año 2010 por el fondo iberoamericano de ayuda a las artes escénicas Iberoescena, que apoya a los estados de Argentina, Colombia, Chile, Costa Rica, Ecuador, España, México, Perú, República Dominicana, Uruguay y Venezuela.

algunas comprensiones que desembocan después en un texto teatral. El texto *La malamadre* trata de la historia de la Mameña, una madre que allega a las tres generaciones de su familia en una mediagua construida durante la toma de terreno de Lo Hermida. Conviven en ese hogar abuelos, hijos, nietos bisnietos, maridos y una esposa.

En una tercera etapa Teatro Suple comienza ya con la puesta en escena de la obra, en el marco del Laboratorio Teatral UC 2010 *Montaje de La malamadre*: se sientan aquí comprensiones discursivas y estéticas más claras para la puesta en escena y la dirección la toma Catalina de la Parra. Finalmente, durante los primeros meses del año 2011, Teatro Suple se embarca en la última etapa de este proyecto, que se presenta públicamente en mayo de 2011 en una temporada oficial.

Haciendo un recorrido por las etapas que ha ido completando este proceso, es evidente cómo de alguna u otra forma la obra final recoge y elabora los hallazgos que surgieron en aquel camino de tres años de investigación y creación.

### La aproximación del teatro como una disciplina que investiga

La hipótesis de Araos apunta a comprender una identidad cultural chilena a través de la observación de nuestro modo de habitar. El supuesto es que no bastan las categorías de la economía para comprender el fenómeno del allegamiento, y que los motivos que están en el corazón de este habitar guardan relación con una forma de comprender el mundo, es decir, con una forma de *estar con* los otros; finalmente, una cultura. Si bien la tesis concentra su estudio en familias de muy bajos ingresos económicos, comprende que el *sentido común* que estaría en la base del allegamiento atravesaría también todas las clases sociales en Chile<sup>7</sup>. Lo que estructuraría este *sentido común* es una valoración del vínculo entre padres e hijos que supera la valoración de la conyugalidad. Esto configuraría el drama del allegamiento: la dificultad para formar un nuevo hogar y la necesidad de mantenerse viviendo con la familia de origen o muy cerca de ella. La tesis muestra que las familias chilenas son mayoritariamente *matrilineales*, o sea las mujeres tienden a quedarse en el hogar de origen, los hombres suelen partir y allegarse con sus conyugues (en el hogar de las suegras).

Ana Carolina Herrera, una de las integrantes de Teatro Suple, conocía la tesis de Araos y al presentar el estudio ante el grupo todos distinguimos ahí algo teatral, una especie de potencialidad material que de antemano era posible tocar, oír y oler. Escuchamos las entrevistas y reconocimos la poesía del habla cotidiana.

Madre: Ninguno se fue po, porque la E. desde que se casó estaba acá.

Hija 3: Es que aquí somos todos apegados a mi mamá, ninguno se puede despegar de la pechuga de mi mamá.

Madre: La F. se fue cuando se casó, pero después volvió

Hija 4: Cuando me separé volví

Hija 3: Sí po, igual que mi hermano... yo estaba sola aquí, no sé por qué se vinieron estos

7 Consuelo Araos está pronta a comenzar una segunda investigación (doctorado) en torno al allegamiento en familias chilenas con ingresos económicos altos.



www.foto teatro.cl

Martín de la Parra, Mariela Retamal, Ana Carolina Herrera, y Ornella de la Vega en *La malamadre*, fotografía de Daniel Mora.

(risas).

Hija 4: Cuando me casé, me fui a vivir con la familia de mi marido, y yo me separé cuando la K. tenía como 5 años. El P. también se casó y se fue a vivir con la familia de la esposa, pero después volvió.

Hija 3: Yo soy la única que no ha pisado la calle. (Araos Entrevistas 6 familia V)

Nos percatamos de que muchos de los hogares entrevistados en el estudio se componían de mayoritariamente mujeres que eran madres de otras mujeres que eran madres y la madre se nos reveló desde el principio como la figura fundante del drama del allegamiento.

La tesis, desde su propio lenguaje, se nos abrió poblada de imágenes resonadoras: imaginamos, por ejemplo, una madre *ekeko* que debe llevar a todos sus hijos a cuestas, o una madre-casa que se revienta, incapaz de contener tantos habitantes, o un infinito de madres, una dentro de otra, como las *mamushkas* rusas. En fin, la tesis resultó portadora en sí misma de una teatralidad latente, quizás porque en su centro radica un drama fundamental que nos hablaba a todos. La tesis fue para los teatristas un primer texto dramático. Ella reclamaba teatro y el desafío para nosotros, los teatristas, fue responder a ese reclamo, trabajando en *hacer aparecer* aquel drama fundamental; en otras palabras, había que *dramatizar lo dramático*, sin perder la riqueza comprensiva de la tesis, pero ganando también todo eso que solo el teatro, desde su especificidad, puede realizar y comprender. "Hay algo en el teatro que la sociología no puede decir", dijo la tesista la primera vez que vio una versión de la obra "Entonces esto es un acontecimiento que, más allá de repetir la tesis en otro idioma, agrega una nueva dimensión de ella". En esta apreciación, el teatro parecía estar siendo reconocido, por otra disciplina, en su capacidad de

ser portador de una verdad, tanto como una tesis, pero desde su propio lugar, con sus propias categorías y revelando nuevas dimensiones.

El teatro realiza su observación a través de una aproximación que no es la sociológica, ni la científica; tampoco es igual a la de las artes visuales; es una aproximación propiamente teatral, diferente y única, fundamentalmente porque no es una observación. El teatro es incapaz de aproximarse a mirar la realidad sin involucrar una experiencia con esa realidad; entonces, eso que llamamos observación no es otra cosa que una inevitable relación. Podríamos decir que la situación del teatro, cuando se aproxima a comprender la realidad, se parece a la de un espectador que va a ver una obra: espectador y obra se involucran en una experiencia mutua tras la cual ambas partes se ven modificadas. Así los teatristas serían, en primer lugar, espectadores del mundo, para luego desplazarlo al dispositivo teatral: esa red compleja, compuesta de múltiples signos, tierra fértil para la aparición de una realidad, también compleja. Pero esa aparición se abre también múltiple y rara, llena de tensiones, sugerencias, miradas de un lado y de otro. Es como si el dispositivo del teatro no permitiera las miradas unilaterales, es en su esencia multifocal, dinámico y caleidoscópico.

Durante la temporada de *La malamadre* asisten algunos profesionales de FOSIS<sup>8</sup>. Después de la temporada, Teatro Suple se reúne con estos profesionales para conocer su visión de la obra. En esta reunión surgen importantes conclusiones en cuanto al teatro y su posible relación con las políticas públicas:

*La malamadre* significa un aporte para las políticas públicas porque permite la aparición de un problema social con rostros. El teatro muestra el fenómeno en su complejidad social, espacial, temporal y cultural, recordando a la política pública que en su quehacer tiende a reducir la complejidad del fenómeno al problema por resolver<sup>9</sup>.

El teatro es reconocido aquí como un aporte a otra disciplina que descubre en él un complemento para la comprensión de su propio quehacer.

### La mirada del teatrista: lo distinto propio

Leemos otra vez la tesis. Intuimos que este tema no nos resulta para nada lejano. Cada uno tiene una familia. Y nos preguntamos por el núcleo dramático, qué es aquello que funda la tesis, de qué manera el tema nos remueve como teatristas y llama al teatro a una reapropiación. Desde el primer laboratorio la creación se concentró, más que en la construcción de los personajes, en la investigación sobre lo que hay entre ellos. Nos parecía dramático, más que alguien específico, la relación entre esos alguien: ¿Cómo se miran? ¿Cómo se tocan? ¿Cómo realizan sus que-

8 FOSIS: Fondo de Solidaridad e Inversión Social. Asistieron a ver la obra: Carolina Crisóstomo, arquitecto, encargada nacional Programa Puente de FOSIS; Rodrigo Tapia, arquitecto, docente UC, quien trabaja en habitabilidad en FOSIS; Dusanka Ivulic, psicóloga, encargada nacional de Desarrollo Social de FOSIS. Además la obra se presentó después, en agosto de 2011, en la *VIII Jornada Nacional de Habitabilidad*, organizada por FOSIS, acompañada de un foro de conversación entre los teatristas de Teatro Suple y funcionarios de FOSIS.

9 Conclusiones aportadas por Carolina Crisóstomo y la docente e investigadora de la ETUC Cecilia Bralic.

haceres cotidianos simultáneamente en ese espacio reducido? ¿Cómo cohabitan? Realizamos varios ejercicios en torno a develar los inevitables vínculos entre nuestras propias experiencias familiares y personales y la historia de la familia que elegimos para representar. De a poco el trabajo no solo hizo aparecer las características de un grupo de personas específico –cuya voz sonaba a través de la nuestra–, sino además nos descubría a nosotros mismos, en nuestros propios allegamientos.

Investigamos el funcionamiento relacional de los roles familiares. La valoración simbólica otorgada en las diferentes familias a la madre, al padre (presente o ausente), al hijo varón, a la nieta mayor. Pero también la relación con el vecino, la mujer del hermano o el marido de la hermana, ese que viene de afuera o que vive afuera, quien no es de *nosotros*. El lugar de la familia parece ser el único lugar seguro; el afuera se presenta amenazante y destructor, un espacio sin forma, donde se sufre. El otro, el distinto, el de afuera, es poco confiable, puede hacer daño, excepto que se transforme en mi compadre, mi tío, *mijito*, mi *broder*.

Durante el proceso surge el difícil tema de la distancia o proximidad que teníamos como grupo con respecto a la realidad que estábamos narrando. Por un lado, los integrantes de Teatro Suple reconocíamos diferencias entre nuestra situación económica-habitacional y la situación de las familias entrevistadas. Por otro lado, había algo en aquellas declaraciones, en esa forma de habitar y de co-habitar, que nos hablaba directamente. Ciertos aspectos identitarios parecía que nos atravesaban a todos y el problema de fondo (como ya lo adelantaba la tesis) superaba las diferencias económicas. Por este motivo no bastaba con presentar en el texto la historia de aquella familia, corríamos el riesgo del científico que expone en un insectario una mariposa rara. Y esto no nos parecía nada de raro; de hecho, ¡cada vez era más propio! Se requería entonces hacer aparecer al interior del texto nuestra propia mirada. Entonces en la obra no se hacen escuchar los personajes, sino también los actores que, quebrando la ficción, se presentan como hablantes dramáticos, cumpliendo tres funciones fundamentales:

1. Manifestar aquella distancia socioeconómica que no logra constituirse como distancia cultural; evidenciándose entonces también la identificación de base que el grupo descubre con el tema de la obra.
2. Transparentar el proceso de creación tan fundamental en este caso, donde la sociología viene a invitar al teatro a hacerse cargo de la teatralidad de la vida, con el drama del allegamiento. Y el teatro acepta la invitación mostrando, como experiencia de primer orden, aquello que la tesis, desde la semántica de la sociología no puede contar.
3. Hacer aparecer la perspectiva hermenéutica de la obra, presentando la mirada particular de cada actor, pero también instalando la obra teatral como un espacio de encuentro entre el grupo teatral, la familia de la Mameña y el espectador, que se ve involucrado en una *dramática* que también le es propia.

## La transformación

El proceso de formar, de crear formas que hagan aparecer lo que tendría que aparecer, resulta un recorrido irregular e impredecible. Al adquirir una *metodología creativa* que parecía segura, nos



Ornella de la Vega y Tanya Durán en *La malamadre*, fotografía de Daniel Mora.

volvían a sorprender, como de la nada, nuevas formas que emergían solas, casi mágicamente, sin que se hayan buscado, mucho más fuertes y elocuentes que las primeras. Y este proceso no solo quería formar, sino transformar una tesis escrita en una obra de teatro.

De pronto, conversando, Martín de la Parra, integrante de Teatro Suple, relaciona esta estructura familiar con una planta muy típica, común de los hogares chilenos, una que deja colgando a sus brotes... ¿cómo se llama? Algunos saben: "mala madre". El nombre sonaba especial, al menos contradictorio. ¿Por qué sería mala esta madre? Si no suelta a sus hijos, pareciera ser una madre muy buena, pareciera cuidarlos, protegerlos. Pero por otro lado, claro, estos brotes podrían llegar a ser verdaderas plantas si la madre los soltara. De hecho, es una planta muy fácil de reproducir: basta que llegue alguien, corte uno de sus brotes y lo plante, para que eche sus propias raíces. Pero quizás los brotes disfrutaban su condición de brotes. ¿Para qué querrían ser plantas? La imagen de la mala madre se transforma desde este punto en una referencia simbólica clara, completa, rica, a la cual volvemos cada vez que queremos comprender otra vez las tensiones fundamentales del allegamiento.

### Dramaturgia

No fue fácil descubrir la dramaturgia. O sea, no fue fácil reconocer una acción dramática que se desarrollara (como se construiría idealmente una estructura dramática más tradicional), y eso era lo interesante. Finalmente, se hizo evidente que este era el drama de la *no acción*. Ahí estaba el conflicto principal. Aparece sutilmente en algunos hijos el deseo de partir de la casa y en la madre el deseo de echarlos, pero a ambas partes les resulta imposible apenas declarar este oculto (y por lo demás ambiguo) deseo. La tragedia del *no decir y no hacer*. Los personajes sueñan con



Tanya Durán, Mariela Retamal, Ana Carolina Herrera y Ornella de la Vega en *La malamadre*, fotografía de Daniel Mora.

accionar de una manera, pero terminan accionando de otra, confesando la imposibilidad de ser completamente sinceros, por miedo a que se rompan los lazos.

Mameña: (A público) Me hubiese gustado decirle todas esas cosas a la Gloria. Pero no soy de decir las cosas. Tenía la espina bien clavada acá adentro y se me apretaba la garganta, no podía hablar con ella. Me quedé picando la cebolla. Se me imaginaba de repente que la cebolla era como mi corazón y los cortes que iba haciendo el cuchillo eran todos los dolores que me han causado y que están asesinando ese corazón, de a poco, de a poquito. (De la Parra y Teatro Suple 28)

La única acción definitiva, –comprendida dramáticamente como *punto de no retorno*– dentro de la obra, ocurre al final: es la huida de Gloria, una de las hijas de la Mameña, que decide irse de la casa, escondida, con su marido, con su hija y sus nietos. Desde el exterior Gloria se transforma en una especie de espectadora del escenario-casa. La familia entera sufre la partida de esta hija, que nunca antes había “pisado la calle” (De la Parra y Teatro Suple), y esto pareciera configurar el principio del caos. La contradicción de la malamadre (la planta) se hace presente: la Mameña no la soporta y muere. La muerte de la Mameña provoca el terremoto, no solo en su casa que se cae entera (simbolizando esta familia que no se sostiene sin su columna vertebral), sino que hace retumbar toda la tierra, estableciéndose una relación analógica entre esta figura matriarcal sostenedora de este hogar allegador de los hijos, con la figura mítica de la Pachamama, la madre tierra de nuestras tradiciones andinas prehispánicas.

## Casa Escenario

Cuando hablamos de *allegamiento*, hablamos de varios núcleos familiares que cohabitan un mismo espacio, una casa. Por eso en una primera etapa fue clave la comprensión de que para contar este drama, el espacio juega un rol protagónico. Se hizo necesaria así la aparición escénica de una casa familiar, que pudiera mutar de acuerdo con los allegamientos o desallegamientos que va sufriendo. El público podría ver todas las habitaciones al mismo tiempo, dando cuenta de unos límites permeables y de la poca posibilidad de privacidad que presenta este habitar. Además, la casa se dibujaría en el suelo. Este dibujo, que empezó siendo con tiza, se formaba después con pequeños objetos-cachureos.

Esta casa pequeña y llena de recovecos era el escenario para que los cuerpos entraran en relación, rozando, chocando o a veces ignorándose. Generamos entonces varias dinámicas precoreográficas en torno a una corporalidad de convivencia hacinada, enredada, apegada. Cuerpos que forman un solo cuerpo, un *nosotros*. Cuerpos en un conflicto-apegado: querer separarse, distinguirse del todo, independizarse de ese *nosotros* y no poder.

Esta *casa escénica* se transformó en una suerte de madre gigantesca capaz de albergar en su útero a todos los hijos que deseen volver a ella, cambiando su forma infinitas veces. Una representación de la gran madre, *La malamadre*, que acoge sin límites, incapaz de expulsar a sus retoños.

## Objetos Suple

Desde el principio del proyecto rondaba la idea de que este hogar que representábamos –que resultaba un núcleo de encuentro intergeneracional pero también intercultural– era en algún nivel una especie de metáfora de la ciudad latinoamericana contemporánea, en la cual deben convivir por ejemplo lo indígena con lo tecnológico, lo arcaico con lo juvenil, lo popular con lo docto, etc. A partir de esta primera idea, Pablo Tenhamm, escenógrafo de la obra, durante la creación de la escenografía, incorpora el concepto de *suple*. Se trata de una palabra utilizada comúnmente entre maestros de construcción o carpinteros en Chile. Un *suple* es una parte de

### *La malamadre*

De Catalina de la Parra y Teatro Suple

<b>Dirección:</b>	Catalina de la Parra y Teatro Suple
<b>Elenco:</b>	Martín de la Parra, Ornella de la Vega, Tanya Durán, Ana Carolina Herrera, Nicolás Pino, Mariela Retamal
<b>Diseño Integral:</b>	Pablo Tenhamm
<b>Vestuario:</b>	Camila Cuevas
<b>Dirección Musical:</b>	Martín de la Parra
<b>Investigación Teórica:</b>	Consuelo Araos y Cecilia Bralic

algo que viene a suplir otra cosa. Un suple es por ejemplo un cajón de tomates que *actúa* como un escalón para completar la escalera, o un palo de escoba que *actúa* como pata para completar una mesa. Y esta *lógica* del suple llegó para ayudarnos a comprender ciertos aspectos de la configuración del allegamiento, en cuyas dinámicas relacionales la abuela *actúa* como madre de todos, muchos maridos son también como hijos de sus esposas o suegras y las señoras se transforman en verdaderas niñas frente a la vieja madre. Uno de los dramas que surge a partir de las *relaciones suple* es la distinción entre las relaciones filiales y las conyugales (los esposos-hermanos, los hijos-esposos), que trae consigo la *tragedia* del incesto, real y sobre todo simbólico, confirmando esa dimensión arcaica y universal, de la que es portadora esta obra. El suple aporta, en este sentido, no solo la dimensión material de la puesta en escena, sino además una comprensión de formas de relación que se dan entre los personajes.

Pablo Tenhamm construye varios muebles-objeto, que identifican las diferentes habitaciones, pero que van cambiando de lugar, dando un carácter orgánico a esta casa en constante mutación morfológica. Cada uno de estos muebles fue construido con las partes de muchos otros, inaugurando una línea estética que atraviesa todas las dimensiones del montaje.

### Música Suple

El paisaje musical, cuya búsqueda se inicia desde el comienzo del proceso, incorpora la idea del suple y de la simultaneidad cultural, indagando en una musicalidad mestiza y compuesta de varios elementos estilísticos simultáneos. Los diez temas musicales presentes en la obra son composiciones originales<sup>10</sup>.

Se distingue una sonoridad que surge de la misma escena (a través de radios a pilas, *ipods* con pequeños parlantes e interpretación musical de los actores) y otra música que sale de los parlantes de la sala; esta última se relaciona con momentos más *subjetivos* de la obra, donde la música cumple el rol de anunciar la inminente muerte de la madre Mameña.

Las letras de las canciones, interpretadas por los propios actores, se basan en los relatos de las entrevistas presentes en la tesis:

*Salí del huevito / Seguí pajarita*

*Pegada a la pechuga / De mi mami mamita*

*No sé lo que es sufrir / Los que salieron sí*

*Muchos vecinos me decían / ¿Cuando te vai de la casa?*

*Muchos vecinos me decían / ¿Cuando te vai, cuando te vai?*

*Me entraba por aquí / Me salía por allá*

*Todo se repite en la vida / todo / todo es circular, todo es circular*

*Todo se repite en la vida / todo / todo es circular, nada va a cambiar.* (de la Parra y Teatro Suple 25)

Estas canciones no solo presentan un relato de los acontecimientos y sentimientos de los personajes, sino que además hacen aparecer la poesía del habla original, que tanto nos atrajo desde el principio.

10 Martín de la Parra es compositor de todas las piezas, excepto *Amor* y *Cueca para Mameña*, compuestas por Braulio Pino.



Nicolás Pino, Mariela Retamal, Ana Carolina Herrera, Martín de la Parra y Tanya Durán en *La malamadre*, fotografía de Miguel Jara.

### Al Final

A lo largo del proceso de tres años de investigación y creación de esta obra, fuimos testigos de la relación entre dos disciplinas. El teatro se asombró al descubrir en la sociología una especialidad que observa y logra elaborar reflexiones complejas sobre la sociedad y la convivencia, sacando a la luz ciertas claves dramáticas imprescindibles para la comprensión de la vida social. Por su parte, la sociología encontró en el teatro una aproximación diferente que opera en varios niveles simultáneos y que termina siendo un aporte para la mirada de las ciencias sociales.

Esta relación interdisciplinaria sitúa al teatro en un diálogo retroalimentativo con otras disciplinas, que pueden requerir de la visión particular teatral para elaborar y avanzar en nuevas comprensiones de sus propias temáticas.

Por otro lado, durante el proceso de investigación teórica, escritura dramática, investigación práctica y montaje, se han hallado algunas claves creativas importantes que incitan a continuar profundizando en los procedimientos de transformación de un estudio teórico de la experiencia única e irrepetible que significa el teatro.

### Obras Citadas

Araos, Consuelo. *La tensión entre filiación y conyugalidad en la génesis empírica del allegamiento: Estudio cualitativo comparado entre familias pobres de Santiago de Chile*. Tesis Magíster en

Sociología, Instituto de Sociología PUC, Santiago. 2008. Medio impreso.

De la Parra, Catalina y Teatro Suple. *La malamadre*. Santiago, 2010. Recurso electrónico, Iberoescena. 16 de agosto, 2011.

# :: RESEÑAS

:: RESEÑA

Paola S. Hernández

# El teatro de Argentina y Chile. Globalización, resistencia, desencanto

Buenos Aires: Corregidor, 2009.

204 p.

Por Juan Aguilera L.

Pontificia Universidad Católica de Chile

aaguilel@uc.cl



El texto de la autora, publicado por Ediciones Corregidor, Buenos Aires, en 2009, corresponde a la sección editorial Nueva Investigación Teatral de la mencionada institución.

Nos parece conveniente que el lector tome en consideración los tres conceptos utilizados por la autora en los subtítulos, para entender que su suceder no transcurre simplemente en la línea del tiempo, sino que entre ellos se produce una relación de nacimiento y efectos simbióticos que en definitiva conducen a una situación de decadencia social como se reseña a continuación en la cita de Jorge Dubatti que hace la autora al iniciar el texto: “En el siglo XX se produce un fenómeno de desterritorialización de la cultura por el cual para visitar el Museo del Louvre no hace falta viajar a Francia sino solo “navegar” por Internet. En el caso del teatro, la territorialidad sigue vigente y es condición *sine qua non*” (13).

A partir de este enunciado, la autora, desde el punto de vista del teatro de Argentina y Chile, señala en primer lugar que la globalización implica una serie de efectos en el desarrollo de estas sociedades, sus culturas y sus identidades, debido principalmente a la aplicación del modelo económico neoliberal. Más adelante, en segundo lugar, y en defensa de la hipótesis de que el teatro de una u otra manera y en diversas medidas, permanece en el ámbito de la personalidad singular de cada país, a salvo de la homogenización del poder económico, toma como base la

noción de relación teatro-convivio de Jorge Dubatti como valor de resistencia de las individualidades territoriales y a la vez colectivas de ambos países.

Luego de pasar del enunciado teórico de la investigación a la percepción, análisis, reflexión y valoración del teatro en ambos países, la autora nos presenta dramaturgos y obras específicas de cada uno de ellos estructurando el texto de la siguiente manera:

Los dos primeros capítulos se dedican al desarrollo del teatro argentino desde el simbolismo de pérdida de identidad propia argentina basado en el realismo social de Roberto Cossa y Mauricio Kartun; hasta la producción teatral que toma como punto de partida el escenario mismo centrado en las obras de Ricardo Bartís y Eduardo Pavlovsky.

Los dos capítulos finales se concentran en la transformación del teatro chileno desde la pérdida de identidad por un excesivo neoliberalismo, ejemplificando con obras de Egon Wolff y Marco Antonio de la Parra; hasta las creaciones de Benjamín Galemiri y Juan Radrigán, quienes por medio de un teatro existencialista exponen la marginalidad de la sociedad chilena ante la globalización. En relación con esta problemática, el historiador inglés Tony Judt expresó que hemos dejado de lado nuestro pasado inmediato incluso antes de haber podido entenderlo, por lo que literalmente no sabemos de dónde venimos, y el resultado de esta ignorancia creciente tiende a empeorar. En este mismo sentido, el texto de Paola Hernández que trata de una percepción teatral de la sociedad en ambos países, a su vez enuncia que es esta actividad teatral la que mantiene vivo el convivio roto en ambas naciones con el traslado violento, desde los inicios de sus modernidades, directamente a mundos virtuales posmodernos y globalizados, instalándonos en la vida de la inmediatez, generando así un desencanto diario ante la no concreción de la existencia real en el mundo global.

Ante esta realidad, es el teatro quien interpela al público a dejar de lado la desmemoria y despertar a lo que realmente somos.

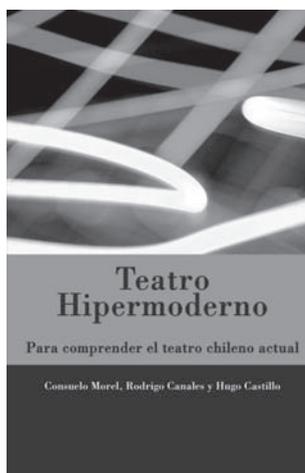
En definitiva, *El teatro de Argentina y Chile. Globalización, resistencia, desencanto* nos ofrece una visión de análisis teórico –desde el contenido de ocho obras dramáticas específicas y sus autores, ahondando en sus personajes y en algunos diálogos puntuales– de un escenario social, económico y cultural, invitándonos a reflexionar, en un lenguaje fácil, acerca de la situación de desarticulación cultural por la penetración de la globalización en la que se encuentran nuestros países, constituyéndose en un texto de gran utilidad para el medio teatral y los interesados en el tema y su estudio.

:: RESEÑA

Consuelo Morel, Rodrigo Canales y Hugo Castillo  
**Teatro Hipermoderno. Para comprender el teatro chileno actual**

Santiago: Editorial Frontera Sur, colección Ediciones Apuntes, 2011.  
195 p.

Por Camila Ymay González O.  
Goldsmiths, University of London, Inglaterra  
camilamay@gmail.com



La Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile, ha estado desde sus inicios comprometida no solo con la formación de actores profesionales en Chile, sino también con generar instancias de investigación que reflexionen, desde una dimensión práctica y teórica, el rol que el teatro ha ido desempeñando en las distintas etapas de la historia de nuestro país. Continuando con esta tradición, la creación en el 2010 del Centro de Investigación y Estudios de Teatro y Sociedad (CTS), dependiente de la Facultad de Artes y la Facultad de Ciencias Sociales, se presenta como un espacio interdisciplinario de cooperación donde la teoría y práctica teatral se cruza con la sociología, antropología y otras áreas de las ciencias sociales, para abrir el espectro de análisis hacia una comprensión del teatro como práctica cultural que se concibe, ejecuta y recibe siempre en relación a un contexto determinado.

Dentro de este marco, el CTS publica el libro *Teatro Hipermoderno. Para comprender el teatro chileno actual*, el cual es el resultado de cuatro años de investigación donde los investigadores Consuelo Morel, Hugo Castillo y Rodrigo Canales estudiaron los postulados del filósofo francés Gilles Lipovetsky y su concepto de hipermodernidad para elaborar un cuadro de análisis que permita comprender cierto tipo de teatro que ha surgido en Chile en el último tiempo y donde las teorías postmodernistas no parecen ser suficientes para su comprensión más holística. A través de la reelaboración de los conceptos de Lipovetsky los autores buscaron “indagar en los des-

plazamientos de los ejes teatrales, las estructuras de narración, las temáticas, la opinión autoral frente a las tecnologías disponibles y, especialmente, en un desplazamiento de las fortalezas dramáticas hacia zonas hasta ahora consideradas periféricas” (31).

El libro presenta once pequeños capítulos, pero a nivel general podríamos dividirlo en dos partes. La primera, que cubre casi la mitad de la publicación, se inicia con una descripción de los postulados de Lipovetsky sobre la hipermodernidad, específicamente el sistema de conceptos asociados al fenómeno de la moda y sus tres ejes principales: *lo efímero, lo sensual y la diferenciación marginal*. Luego, los autores proponen el interesante ejercicio de cruzar los postulados de Lipovetsky con las ideas de Marc Augé en torno al concepto de exceso y con las reflexiones de Jean Baudrillard sobre *hiperrealidad y simulacro*. Esta pluralidad de miradas sobre un mismo fenómeno sociológico, obliga al lector a trazar mapas y cruzar ejes conceptuales, situándolo en un rol activo frente a la información que se le está entregando. En esta parte también los autores reflexionan acerca del valor del cuerpo en era la hipermoderna al ser: “...El lugar donde se despliega la moda” y, por lo tanto, un objeto y propiedad privada.

La segunda parte del libro consiste en un análisis aplicado de los conceptos descritos en la primera parte a cuatro montajes nacionales estrenados durante los últimos cinco años: *Simulacro* (2008); *Cristo* (2008); *¿Dónde está la Kate Moss?* (2006) y *Neva* (2006). Los criterios utilizados en la selección fueron que la dramaturgia y puesta en escena fuese chilena; que el impacto provocado en el público se reflejara tanto en el número de asistentes como en la calidad de los comentarios; y que se destacara la recepción de los pares y la resonancia en la crítica de la obra. La aplicación de los conceptos propuestos en la primera parte del libro a las puestas en escena de *Simulacro* y *¿Dónde está la Kate Moss?* se enfoca principalmente en las temáticas y dispositivos escénicos utilizados por las compañías. Son puestas en escena donde las problemáticas en torno al exceso de consumo y nihilismo, propias de sociedades democráticas occidentales, se materializan en textos y personajes envueltos en una profunda desconfianza hacia la representación teatral como herramienta escénica, desconfianza que inevitablemente se cruza con la actual crisis mundial de representación política como vía de expresión de las demandas ciudadanas. Los personajes y diálogos asociados a recursos clásicos de representación teatral dan paso al *alter ego* de los propios actores y monólogos que cristalizan deseos individuales y puntos de vista unilaterales. En ese sentido, en el caso de *Simulacro*, resulta interesante la asociación propuesta entre la dramaturgia del montaje con el concepto de *pornografía de la comunicación*, al existir una “intención de exceso comunicacional expresada tanto en el exceso verbal, como en la exposición desmedida de los puntos negros de una sociedad presentada desde sus diversos ángulos” (119).

Pero es en el análisis de *Cristo* donde los conceptos propuestos por los autores se asocian de manera más orgánica con la puesta en escena. Una razón puede ser que el montaje es en sí mismo un ensayo escénico sobre las posibilidades (o imposibilidades) de representación de una realidad en su estado más puro. En ese sentido, el hecho de que la investigación teórica y escénica realizada por la compañía Teatro de Chile en *Cristo* (y en general en toda su producción teatral a la fecha) esté constantemente enmarcada dentro del *juego* como procedimiento escénico principal, hace que el cruce con los conceptos como *hiperrealidad* adquiera valores más complejos. La presencia de *Neva* dentro del estudio se presenta como una refrescante rareza, ya que mucho de los recursos dramáticos y escénicos del montaje bien podrían funcionar como una

resistencia a los conceptos o valores hipermodernos. El análisis de *Neva* entonces funciona como un contrapunto a los otros tres análisis, pero al mismo tiempo presenta asociaciones más sutiles en, por ejemplo, la relación entre el concepto de exceso de ego y la profunda soledad en la que se encuentran los personajes.

*Teatro Hipermoderno. Para comprender el teatro chileno actual* se instala como una interesante y relevante colaboración interdisciplinaria entre la sociología y los estudios teatrales. Una invitación por parte de los autores a que creadores, académicos y público en general dialoguen de manera crítica con las nuevas propuestas escénicas surgidas en Chile en los últimos tiempos. Montajes que, tanto en su temática como en su forma, parecieran estar abordados desde un profundo desencanto social o nihilismo, muchas veces confundido por la crítica y la academia como un teatro carente de ideales o simplemente superficial. Son nuevas formas que necesitan y deben ser analizadas en relación con las nuevas tendencias de pensamiento, movimientos sociales y paradigmas estéticos. Un teatro que desde su narcisismo, exceso y aparente liviandad, busca al final del día lo que todos deseamos: comprendernos.

:: MEMORIA

:: MEMORIA

## Vesna Sekulovic, en el corazón de revista *Apuntes de Teatro*



Por María de la Luz Hurtado M.

Profesora Escuela de Teatro UC

Directora revista *Apuntes de Teatro* 1986-2010

Con Vesna ocurría lo mismo que con muchos creadores que sostienen los artilugios teatrales desde bambalinas. Su trabajo dedicado, silencioso, que combina arte y artesanía por la creatividad en el diseño y en las propuestas, y la precisión y el cuidado puesto en cada detalle de la ejecución, era un soporte fundamental en cada edición de *Apuntes de Teatro*, aunque la mayoría de sus lectores probablemente nunca lo supo. Hablo de un sinnúmero de revistas, de una época larga y en permanente transformación y actualización de nuestra publicación, en la que cada número era trabajado en su diseño por nosotras como una unidad aparte. Nos interesaba proyectar la especificidad de las estéticas abordadas en cada revista, de su texto teatral publicado, de las puestas en escena discutidas, del tema central de cada número. ¿Qué imagen para la portada, qué color o combinación de colores, qué selección de fotos para acompañar cada artículo, dónde conseguimos otras cuando estas eran pobres o no suficientemente nítidas para publicarlas? ¿Desplegar los textos a una columna, a dos, barrer las páginas con textos atravesados, cambiar el tipo de letras de un artículo a otro? Asegurarse que todos los textos van donde corresponde, con sus identificaciones al margen superior y correlativas al índice, que no se hayan “colado” faltas de ortografía después de la edición, ¡tantos detalles que cautelar!

Todo eso y mucho, mucho más era lo que Vesna Sekulovic me sugería, cuidaba e imaginaba en su trabajo de diseñadora a través de... ¡veinte años! de edición ininterrumpida de la revista. Fueron números redondos, armoniosos, los que la vincularon a *Apuntes de Teatro*: se inició con el diseño de la revista número 100 –¡¡gran aniversario!!– en 1990, año también significativo para el país, en el que se abría una nueva era para la sociedad al iniciarse la transición a la democracia. Vesna venía de trabajar en una revista democrática en tiempos de dictadura como era la Revista APSI, y de estar ligada al medio de la plástica nacional de la Escena de Avanzada. Por eso, acogió a *Apuntes de Teatro* como un proyecto personal, que le permitía desplegar su sensibilidad hacia las artes comprometidas con la realidad país, con su autorreflexión estética y social.

Cuando nos sacábamos las pestañas a las horas y días más inverosímiles al trabajar el diseño de cada número, siempre con la presión de sacar “a tiempo” la revista, me decía: “Apuesto que nadie

se imagina todo lo que hacemos las dos para asegurarnos que todo salga con la perfección y la delicadeza que queremos para *Apuntes de Teatro*". Y así fue, año tras año; ella introduciéndome en las "nuevas tecnologías" que avanzaban tan rápidamente pero que no aliviaban del todo la minuciosidad del trabajo de edición: hacía solo cinco años, cuando inicié la nueva etapa de *Apuntes de Teatro* en 1986 con un formato complejo, aun escribíamos los artículos a máquina desde manuscritos de los autores, hacíamos las correcciones a mano sobre las copias en papel y sobre las pruebas de imprenta. También coleccionábamos entre los creadores casa por casa, teatro por teatro, sus escritos y las fotografías de sus puestas en escena, ¡y las mandábamos a la imprenta con las leyendas de fotos escritas por el revés!

Creo que Vesna y yo formamos uno de los equipos de trabajo más estables de la Escuela de Teatro UC: veinte años juntas, desde ese N° 100 al 132. Y otra coincidencia increíble, esta vez dolorosa, que juntó dos duelos: cuando renuncié a mi función de directora de *Apuntes de Teatro* en los primeros meses del 2011, ella había dejado este mundo solo un mes antes, muy temprano todavía, porque, además, teníamos la misma edad. Dejó esta vida en paz consigo misma y con su historia personal. Probablemente, porque alcanzó a recibir de muchos de los tantos que la querían y apreciaban en lo humano y profesional, el cariño que sembró en su vida plena de esfuerzo y realizaciones.

Vesna, a ti, un agradecimiento y un homenaje sincero. Tu huella quedó indeleble en la tinta, en el papel, en el corazón de esa colección de *Apuntes de Teatro* a la que imprimiste tu sello, y en el mío y el de otros profesores y administrativos de la Escuela de Teatro que han ido amalgamando, en esa tarea de pensar y publicar *Apuntes de Teatro*, proyectos vitales, de conocimiento, aprendizaje y encuentro.



## :: Política Editorial

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 y ambos 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, preservar el patrimonio del teatro chileno y estimular el diálogo interdisciplinario con estudiosos de otras disciplinas. Publicada semestralmente (julio y diciembre) 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.

En dos secciones se estructura *Apuntes de Teatro*: 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.

*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, aportar artículos de su autoría, recomendar textos para su eventual publicación o proponer expertos para evaluar los artículos recibidos.

Esta publicación semestral entiende lo teatral como un fenómeno complejo, que involucra una diversidad de agentes –desde el actor al espectador–; se nutre de diversas disciplinas y cada vez expande más sus fronteras pudiendo ser entendido como manifestación artística o cultural. Es por ello que el ámbito de estudio de *Apuntes de Teatro* es amplio y abarca no solo sus diversas prácticas (actuación, dirección, dramaturgia, diseño teatral, etc.), 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, etc.). Aun cuando el énfasis de la revista está puesto en el teatro chileno, también es posible considerar problemáticas particulares del teatro latinoamericano, estadounidense y europeo.

## :: 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.
- La extensión de los artículos de *investigación* 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 pies de fotos (nombre actor, obra, autor, director, compañía, fotógrafo).
- 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 (*MLA Handbook*, séptima edición, 2009).
- 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 modi-

ficaciones. 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 éste 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

- Los títulos de obras teatrales, novelas, antologías, películas, libros, revistas, diarios, van con letra cursiva y solo con la primera letra en mayúscula, tanto en el texto como en el listado de referencias.
- Los títulos de artículos, ensayos o capítulos contenidos en un libro, página de sitio web, cuento, canción o ponencias van entre comillas.
- La fórmula general para citas dentro del texto consiste en mencionar entre paréntesis el apellido del autor (o de los autores) y el número de página del fragmento citado:  
(Lagos 31).
- Cuando un texto posee tres o más autores, pueden citarse todos los apellidos (con el orden que aparecen en la página del título del texto) o mencionarse solo el apellido del primer autor 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, solo va entre paréntesis, al final de la cita, el número de página. Por ejemplo:  
Sara Rojo afirma que... (23).

- Si se utilizan dos o más textos del mismo autor, se indicará el apellido del autor, seguido de coma, y el título abreviado del texto junto con el número de página:

(Pavis, *La Mise en scène* 13).

- Las citas literales de cuatro líneas o menos pueden ir entre comillas en el cuerpo del relato. Las citas literales más extensas deben separarse como un párrafo distinto y justificarse a 2,5 centímetros del margen izquierdo y deben ir sin comillas y sin cursiva y tamaño de letra número 10, de la siguiente forma:

Para Sarlo, a su vez, en la crítica

lo que está en juego, me parece, no es la continuidad de una actividad especializada que opera con textos literarios, sino nuestros derechos, y los derechos de otros sectores de la sociedad donde figuran los sectores populares y las minorías de todo tipo, sobre el conjunto de la herencia cultural, que implica nuevas conexiones con los textos. (37)

- Si la cita supone un énfasis, es necesario indicar si pertenece o no al original. Por ejemplo:  
“... la realidad ha de estar *transformada* por el arte” (Brecht 31, el énfasis es mío).
- 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 cit. 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 solo en el caso de aclarar algún concepto o contexto que pueda desviar la temática y la forma del artículo.
- El listado de referencias final solo debe incluir aquellos títulos efectivamente citados en el cuerpo del relato y debe ir titulado: Obras citadas.
- La manera de citar los títulos varía según el tipo de obra citada: novela, cuento, artículo, texto leído desde Internet, video, etc. El orden general de la información es el siguiente y debe presentarse con sangría francesa, de la siguiente forma:  
Apellido del autor, nombre del autor. *Título del libro*. Ciudad: editorial, año. Medio de publicación (Medio 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. Medio impreso.
2. Libro de dos autores:  
Costantino, Roselyn y Diana Taylor. *Holy Terrors: Latin American Women Perform*. Durham: Duke University Press, 2003. Medio 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. Medio 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. Medio 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. Medio 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. Medio 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. Medio 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. Medio 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. Medio impreso.
9. Introducción, prefacio o prólogo:  
Barros Arana, Diego. Introducción. *Cautiverio feliz y razón de las guerras dilatadas de Chile*. De Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán. Santiago: Imprenta del ferrocarril, 1863. Medio impreso.
10. Traducción:  
Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Trad. Fernando de Toro. Barcelona: Paidós, 1983. Medio impreso.
11. Tesis:  
Contreras, María José. *Il corpo in scena: indagine semiotico del Corpo nella prassi performativa*. Tesis doctoral. Universidad de Bolonia, Italia, 2008.
12. Ponencia o disertación:  
Grass, Milena. "Cinema Utopía (1985) y Río Abajo (1995), de Ramón Griffiero. Cuando el teatro pone en escena lo que la historia no escribe". Ponencia presentada en las IX Jornadas de Estudiantes de Postgrado en Humanidades, Artes, Ciencias Sociales y Educación. Escuela de Postgrado, Facultad de Humanidades, Universidad de Chile, 2008.

13. Recurso electrónico: (al final se indica la fecha de ingreso)

Benjamin, Walter. "Para una crítica de la violencia". *Biblioteca electrónica, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS*. Recurso electrónico. 6 de Mayo de 2009.

Daulte, Javier. "Juego y compromiso: el procedimiento". *DDT, Documents de Dansa i Teatre* 01 (2003): 41–50. *Teatre lliure*. Recurso electrónico. 15 mayo 2009.

14. Sitio Web:

*Chile escena: Memoria activa del teatro chileno. 1810 – 2010*. Proyecto Bicentenario CHILEACTÚA, 2010. Sitio web. 11 abril 2011.

15. Texto dramático

Stranger, Inés. *Cariño malo. Malinche. Tálamo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2007. Medio 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> 133	5.200	6.500	22	23	24
2 números: <i>Apuntes</i> 133 y 134 (5% desc.)	9.880	12.350	42	44	46
3 números: <i>Apuntes</i> 133, 134 y 135 (10% desc.)	14.040	17.550	59	62	65
<b>NÚMEROS DISPONIBLES</b>			<b>VALOR UNITARIO</b>		
Desde el Nº 99 al Nº 118	3.900	5.200	19	20	21
Números 121 y 122	4.200	5.500	20	21	22
Número Especial 123 y 124	4.800	6.100	21	22	23
Número Especial 40 años Nº 119-120	4.800	6.100	21	22	23
Desde el Nº 125 al Nº 132	5.200	6.500	22	23	24
<b>COLECCIÓN DE LIBROS</b>			<b>VALOR UNITARIO</b>		
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 .....

TELEFONO .....

#### ENVIAR ESTE CUPON A:

Escuela de Teatro UC, Revista Apuntes  
Jaime Guzmán Errázuriz 3300 Santiago-Chile

#### INFORMACIONES

Teléfono 6865083 - Fax 6865249  
Correo electrónico: revista.apuntes.teatro@uc.cl

#### DEPÓSITO O TRANSFERENCIA

Cuenta para depósito o transferencia:

Nombre: Pontificia Universidad Católica de Chile; RUT: 81.698.900-0; Banco: CORP-BANCA; cuenta Nº 14-02656-8.

Rogamos enviar documento escaneado o comprobante junto con sus datos al correo electrónico indicado arriba, para dar curso a su suscripción.